

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)

Duplici rivoluzioni 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

INTRODUZIONE

Da *I Malavoglia* a *Le quattro ragazze Wieselberger*, da *I Viceré* a *Menzogna e sortilegio*, ai romanzi di famiglia sembra essere assegnata una posizione peculiare nella storia e nella storiografia del romanzo italiano. D'altronde, l'ambientazione familiare e il racconto della storia, degli sviluppi, delle dinamiche di una famiglia, sono elementi su cui il nostro romanzo da sempre ha fatto perno. Negli ultimi decenni, la critica e la storiografia letteraria hanno messo a punto la categoria di romanzo di famiglia, studiandoli attraverso la lente di un genere particolare, definendone strutture, caratteri e temi, e approfondendo, tra le altre questioni, da un lato il rapporto con le forme e i moduli della memorialistica, dell'autobiografia e del diario, dall'altro la relazione che in questi romanzi si stabilisce tra pubblico e privato, storia e cronaca, società e comunità, individuo e gruppo. Di conseguenza, la categoria del romanzo di famiglia costituisce oggi un campo di indagine fecondo, aperto a diversi approcci critici e ricco di implicazioni teoriche. Gli studi storici, morfologici e narratologici hanno contribuito a offrire una articolata mappatura delle caratteristiche tipologiche necessarie del romanzo di famiglia. Nel campo delle definizioni e delle categorie critiche si è parlato di romanzo di famiglia, memorie di famiglia, saga familiare, romanzo genealogico, romanzo generazionale o multigenerazionale, di volta in volta distinguendo, specificando o ricollocando i singoli testi, a riprova della mobilità dei suoi elementi strutturali, ma anche della sua natura polimorfa – per cui il tema familiare abita e attraversa, ad esempio, il romanzo storico e neostorico, il

romanzo di formazione, il romanzo psicologico, impastandosi, ibridandosi con essi. Le proposte di classificazione che sono state date del genere, e i diversi approcci critici cui si è fatto e si fa ricorso per le indagini sui testi, confermano oggi la sua significatività e l'urgenza di mettere a punto strumenti analitici nuovi per rileggere, in chiave aggiornata, opere che da sempre puntellano la storia del romanzo italiano.

Nell'ambito degli approcci critici, uno degli elementi che accomuna molti studi è la consapevolezza di come il romanzo di famiglia rappresenti un terreno privilegiato dove osservare le trasformazioni sociali – e le contraddizioni – che hanno segnato la storia d'Italia negli ultimi due secoli, con particolare attenzione ai processi di formazione dell'identità italiana, intrinsecamente diversa e pluralistica. Concentrandosi sull'evoluzione dell'istituzione familiare, con particolare attenzione alla progressiva dissoluzione della tradizionale famiglia patriarcale allargata, tipica in Occidente dell'epoca premoderna, e all'avvento della famiglia nucleare borghese, il romanzo familiare registra ed esplora, da un lato, alcuni dei più significativi momenti della storia d'Italia (dal Risorgimento agli “anni di piombo”), dall'altro, la mutazione antropologica avvenuta in Occidente negli ultimi due secoli. Per via di questo sguardo critico sulla società e sulle sue trasformazioni storiche, il romanzo di famiglia si presta, come testimoniato da alcune analisi nel Dossier, a divenire spazio di rappresentazione – anche in senso semiotico – di condizioni problematiche, di minorità e di diversità, di *bias* legati a modelli socioculturali e morali storicamente connotati, che intersecano le dinamiche dei ruoli con quelle sociali, sessuali e di genere (maschile e femminile, paternità e maternità, adultità e adolescenza, ecc.), e che se per un verso rinviano al problema delle identità e alla tensione tra libertà e obblighi, per l'altro riflettono ed esprimono, soprattutto nel secondo Novecento, la graduale ridefinizione della semantica familiare, di cui questi romanzi costituiscono documento prezioso, precipitato storico ma anche, negli esempi più interessanti, potente trasfigurazione estetica.

Muovendo dall'interesse per gli sviluppi di questo campo di indagine, si è deciso di dedicare a questo argomento il Dossier del Fascicolo 1-2/2025 della Rivista, per offrire uno spazio in cui riflettere – nonché, ove possibile, problematizzare – sul romanzo di famiglia, discuterne gli esiti e gli esemplari più significativi, analizzarne la pregnanza della categoria critica, i suoi rapporti con i generi e forme affini, contigue. Si voleva anche, in questa prospettiva, che l'esame delle diverse forme assunte dal romanzo familiare italiano dall'Ottocento al Ventunesimo secolo, e la valutazione dell'importanza di queste opere nel contesto della tradizione italiana, costituissero un momento di riflessione sullo stato del dibattito critico, e sui modi in cui il romanzo di famiglia ha registrato le trasformazioni

storiche e letterarie avvenute nella tradizione e nella società italiana tra l'avvento della modernità e la contemporaneità. La categoria critica di romanzo di famiglia si offre, dunque, come punto di partenza per questa indagine, ma è a sua volta posta sotto analisi, per verificarne e calibrarne la portata, la specificità, e la valenza euristica sia in termini dell'interpretazione dei singoli testi, sia in termini di teoria dei generi.

Gli undici saggi selezionati affrontano il tema con una pluralità di approcci critici di per sé significativa, e si concentrano su un gruppo di romanzi che attraversa tutta la modernità letteraria italiana, dal tardo Ottocento dei *Malavoglia* e dei *Viceré*, fino alla più stretta contemporaneità de *Il fuoco che ti porti dentro* e de *La linea del silenzio* e *Il tempo di vivere con te*. Al rapporto tra il romanzo e la cornice storica sociale che racconta e trasfigura è dedicato il saggio di apertura di Distefano, che propone una lettura del capolavoro verghiano secondo la categoria del romanzo di famiglia, sottolineando come la vicenda familiare si inserisca nella più complessa trama storico-sociale di un'Italia che sta attraversando cambiamenti profondi e definitivi. Muovendo da una comparazione con la matrice del romanzo di famiglia, *I Buddenbrook* di Mann, il saggio di Sartori riflette sulla modernità dei *Viceré* di De Roberto, sia dal punto di vista delle figure, dei personaggi, che da quello della tendenza sovvertitrice che attraversa il romanzo, e rompe il modello tradizionale di romanzo, innestandovi una tensione anarchica che ne contrassegna la peculiarità all'interno del genere. A un romanzo familiare *sui generis* e di grande successo popolare come *I divoratori* di Annie Vivanti, riscritto dall'inglese e pubblicato in italiano nel 1911, incentrato sul rapporto tra genialità, rapporti familiari e destini individuali, è dedicato il contributo di Gussago, primo dei cinque rivolti a scrittrici autrici di romanzi di famiglia. Il lavoro di Delfiore offre una lettura del "falso carteggio" tra Anna e Edoardo come nucleo da cui si sprigiona la questione del rapporto tra realtà e immaginazione cruciale in *Menzogna e sortilegio*. I saggi di Faienza e Annavini indagano invece questa categoria romanzesca nell'opera di Natalia Ginzburg: partendo dalle carte d'archivio della scrittrice e da una panoramica diacronica dell'opera, Faienza si concentra, con un approccio narratologico, su alcuni personaggi cruciali nella poetica di Ginzburg – figure, cioè, determinanti, strutturanti, in senso intertestuale, il romanzo di famiglia della scrittrice; con un approccio che rimanda ai *cultural studies* e alle indagini semiotiche sullo spazio, invece, Annavini analizza lo spazio domestico nei romanzi di Ginzburg, microcosmo simbolico in cui confliggono e si disgregano i valori tradizionali della modernità. L'indagine sul romanzo novecentesco si conclude con *Althénopis* di Fabrizia Ramondino, di cui il contributo di Gerundino studia il rapporto tra la formazione della protagonista, gli spazi e le relazioni familiari.

Problematizzando la categoria del romanzo di famiglia, e mettendola in rapporto con il genere della memoria di famiglia, Marzi si sofferma sulla questione della memoria e della sua trasmissione, tra epopea collettiva e ricordo individuale, esigenza di elaborazione, trauma della coscienza e necessità del silenzio, in due recenti romanzi di Culicchia (*Il tempo di vivere con te*) e di Peciola (*La linea del silenzio*), che cercano di affrontare la questione del passato brigatista e la sua eredità.

I saggi di D'Angelo e Glauser si focalizzano su Antonio Franchini: D'Angelo, collocando *Il fuoco che ti porti dentro* all'interno del *family novel*, ne evidenzia la dimensione autobiografica, insieme alla questione del rapporto generazionale e della sua rappresentazione; Glauser, invece, attraverso l'ultimo romanzo di Franchini e *L'abusivo*, il suo esordio, ragiona sulla tendenza del romanzo familiare contemporaneo a concentrarsi sulla narrazione delle figure genitoriali e sugli spazi dei rapporti familiari – dispositivi necessari per condurre una interrogazione profonda del narratore su di sé. Infine, il saggio di Cianciotto, ripartendo da istanze di ordine teorico, affronta la definizione e la natura del romanzo multigenerazionale, capace di descrivere e trasfigurare, impastandoli, questioni individuali e storia collettiva, ricorrendo a dispositivi narrativi ibridi e offrendo una rappresentazione non stereotipata delle figure femminili e maschili, nonché degli spazi che attraversano.

Se da un lato il Dossier sembra dunque confermare la rilevanza della categoria del romanzo di famiglia presso la critica contemporanea, dall'altro esso mostra come la categoria stessa – e i romanzi che vi afferiscono – si presti a ricerche di diversa ispirazione, che rimandano a una ricca varietà di metodologie e di prospettive di indagine. La presenza di saggi che guardano alla narratologia e all'intertestualità, ai *cultural studies*, ai *gender studies*, alla semiotica dello spazio, come anche di contributi che prediligono letture ravvicinate del testo, o che inseriscono i romanzi in un contesto comparativo e storiografico, contrassegna, in sede critica, la pregnanza della categoria interpretativa, le cui linee fondamentali, i cui caratteri principali emergono corroborati dalla varietà e dalla profondità di questi approcci.

GIOVANNI BARRACCO, LORENZO MECOZZI

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Columbia University, New York (New York, US)

I MALAVOGLIA: ROMANZO FAMILIARE TRA MODERNITÀ E ATTUALITÀ

Ne I Malavoglia di Verga si manifesta una tensione tra modernità e passato mitico, una dimensione agreste e edenica cara alla letteratura post-risorgimentale. Tuttavia, il romanzo non si limita a rievocare un mondo perduto, ma ne registra la dissoluzione, segnando il passaggio all'età moderna. La tragicità si intreccia con l'inesorabilità del progresso, incarnata nello sguardo di 'Ntoni, testimone di un tempo ciclico ed etnologico ormai in crisi. Il finale, lungi dal proporre un ritorno all'ordine, lascia spazio al disincanto: il distacco di 'Ntoni è definitivo, e il suo addio al paese non può che sancire la fine di un universo arcaico. Questa rottura è soprattutto antropologica, determinata dalla «civiltà di banche e di imprese industriali» che anticipa il clima letterario del primo Novecento. 'Ntoni, con il suo esilio, non è solo un personaggio del romanzo, ma il simbolo di un presente che non trova più radici nel passato. Il presente studio si propone di analizzare il romanzo come paradigma di un viaggio senza ritorno, in cui la modernità cancella irrimediabilmente il passato originario, ponendo al contempo il focus sulla sua attualità e sulle dinamiche attraverso cui I Malavoglia continuano a interrogare il nostro tempo.

Parole chiave: Verga, Malavoglia, famiglia, modernità, attualità, romanzo di famiglia

In I Malavoglia, Verga portrays a tension between modernity and a mythical, pastoral past, an edenic dimension cherished by post-Risorgimento literature. However, the novel does not merely evoke a lost world; rather, it documents its dissolution, marking the transition to modernity. Tragic elements intertwine with the inevitability of progress, embodied in 'Ntoni's gaze, which reflects a cyclical and ethnological time in decline. The ending does not suggest a restoration of order but instead reveals a sense of disenchantment: 'Ntoni's departure is final, and his farewell to the village seals the demise of an archaic world. This rupture is primarily anthropological, shaped by the "civilization of banks and industrial enterprises," foreshadowing early twentieth-century literature. 'Ntoni, through his exile, transcends his role as a mere character, becoming a symbol of a present that can no longer find its roots in the past. This study aims to analyze the novel as a paradigm of an irreversible journey, where modernity irretrievably supplants primordial origins, while also highlighting its contemporary relevance and the ways in which I Malavoglia continue to engage with our present time.

Keywords: *Verga, Malavoglia, family, modernity, contemporaneity, family novel*

1. Il romanzo familiare: introduzione

La famiglia costituisce da sempre una delle strutture portanti dell'immaginario letterario occidentale, configurandosi al contempo come costante antropologica e spazio dinamico, in cui si riflettono e si negoziano le grandi trasformazioni della società. Se l'istituto familiare è, infatti, un elemento persistente nelle rappresentazioni culturali e narrative fin dall'antichità¹, è solo tra Settecento e Ottocento che esso assume, grazie alla progressiva affermazione della famiglia nucleare borghese tradizionale², un ruolo centrale nella definizione del romanzo moderno e, più specificamente, nella nascita del romanzo di famiglia come genere autonomo e riconoscibile. Il romanzo di famiglia si impone come forma narrativa in grado di dar voce sia all'universalità delle dinamiche familiari, sia alla specificità delle esperienze individuali, ponendosi come dispositivo di resistenza e, allo stesso tempo, di messa in crisi dell'identità collettiva³. In una fase storica caratterizzata dall'emergere dell'individuo e dalla progressiva disgregazione delle strutture tradizionali, la narrazione familiare offre una risposta letteraria alle tensioni tra radicamento e dispersione, tra memoria e mutamento, tra stabilità e crisi. La famiglia, dunque, non è solo luogo di rassicurante appartenenza, ma anche spazio di conflitto e di trasformazione: microcosmo nel quale si scontrano sentimenti ambivalenti, quali l'orgoglio delle origini e l'odio verso le stesse⁴, che non fanno altro che riverberare le contraddizioni della modernità. Sul piano critico, la

definizione del romanzo di famiglia si rivela tuttavia particolarmente complessa e sfuggente. La natura ibrida del genere, la sua apertura a contaminazioni con il romanzo storico, il *Bildungsroman*, la saga generazionale e la *family fiction* rendono difficile una canonizzazione rigorosa, ma attestano la sua straordinaria vitalità:

Since the term came into usage in the nineteenth century, there has been notable slippage between generic categories of the novel, with family novel sometimes overlapping with or being included within the novel of manners, society novel, domestic novel, genealogical novel, family saga, or family chronicle. The fluidity and overlap of these generic categorizations may have facilitated the loss of the term family novel, as it could be subsumed by other classifications⁵.

Solo negli ultimi decenni, attraverso i contributi di studiosi come Yi-Ling Ru⁶, Marina Polacco⁷, Jobst Welge⁸ e Alessio Baldini⁹, si sono poste le basi per una classificazione più articolata delle sue forme e delle sue funzioni. Come ha sottolineato la critica più recente¹⁰, il romanzo di famiglia si articola lungo una linea che va dalle opere a tema familiare, in cui i conflitti domestici sono semplicemente rappresentati, alle saghe corali e genealogiche che abbracciano più generazioni e costruiscono una narrazione totalizzante dell'identità e della memoria¹¹. Un elemento costitutivo e ricorrente di questa tradizione narrativa è la coralità della struttura: il romanzo di famiglia si distingue per la molteplicità delle voci e dei punti di vista, la pluralità dei personaggi e la policentricità dell'intreccio, che privilegia la coesistenza e il confronto tra le generazioni. Il tempo della narrazione si dilata, inglobando la successione genealogica e la trasmissione di valori, beni e memorie, ma anche le fratture e le crisi che segnano la parabola discendente di molti gruppi familiari. Il legame tra individuo e famiglia, lungi dall'essere una semplice cornice, si fa così struttura portante della narrazione, incidendo profondamente sull'evoluzione dei personaggi e sull'orizzonte di senso delle loro vicende. Un ulteriore tratto peculiare del romanzo familiare – specialmente nella sua declinazione ottocentesca e novecentesca – è la rappresentazione del declino e della disgregazione: la famiglia protagonista attraversa spesso una parabola discendente che culmina in una crisi catastrofica, riflettendo in chiave allegorica la crisi della società borghese e delle sue istituzioni. Nel corso dell'Ottocento, la genealogia familiare si afferma come dispositivo privilegiato per rappresentare i processi storici attraverso il tempo lungo delle generazioni. Opere come *Castle Rackrent* (1800) di Maria Edgeworth¹² e soprattutto la saga naturalista dei *Rougon-Macquart* (1871-1893) di Émile Zola, mostrano l'evoluzione del genere dal romanzo familiare “nazionalista e progressista” a quello dominato dalla teleologia della catastrofe, nel quale la genealogia non garantisce più progresso e coesione, ma diventa luogo di crisi e

disgregazione. È in particolare Émile Zola ad offrire un modello fondamentale di romanzo familiare con la monumentale opera dei *Rougon-Macquart*, concepita come un enorme affresco corale delle sorti di una famiglia per due generazioni, nella quale esplora tematiche naturaliste come l'influsso della ereditarietà biologica e dell'ambiente sociale sul destino individuale.

L'opera di Zola impiega il romanzo di famiglia come strumento conoscitivo e critico: da un lato applica al romanzo il metodo "sperimentale" positivista (analizzando la famiglia come un organismo influenzato da leggi quasi scientifiche di trasmissione dei caratteri e di determinismo sociale), dall'altro dipinge un affresco storico della Francia del Secondo Impero, evidenziando i meccanismi di ascesa e decadenza di un'intera società attraverso le vicende di una genealogia. In tal modo, la memoria familiare si intreccia con la storia collettiva, facendo della famiglia un prisma attraverso cui leggere i processi di mutamento sociale, politico ed economico di un'intera epoca.

In Italia il romanzo di famiglia si sviluppa in stretto rapporto con le grandi correnti narrative europee, ma se ne distingue per una marcata attenzione alle specificità storiche e culturali del Paese¹³. Il romanzo familiare, soprattutto dopo l'Unità, diventa un osservatorio privilegiato delle contraddizioni nazionali: le fratture tra Nord e Sud, il divario tra classi, le difficoltà di integrazione delle masse popolari e la persistenza di strutture tradizionali sono tematizzate attraverso la rappresentazione delle vicende domestiche. Romanzi come *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga, *I Viceré* (1894) di Federico De Roberto e *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa assumono una funzione paradigmatica, ponendo al centro la famiglia come luogo di resistenza e, insieme, di crisi e marginalità¹⁴. È proprio con *I Malavoglia* che si inaugura una stagione del romanzo familiare incentrata sulla riflessione critica della "questione meridionale" e sul divario tra Nord e Sud¹⁵, segnalando come il romanzo di famiglia non si limiti a operare come metafora della nazione – ovvero a trasporre nel microcosmo familiare le dinamiche della storia pubblica – ma agisca anche come «metonimia della società»¹⁶, rendendo ogni individuo e ogni legame parte integrante di un più ampio contesto sociale. In questo senso, la narrazione familiare assume una valenza paradigmatica: attraverso la vicenda dei Toscano, Verga offre uno specchio delle fratture e delle tensioni che attraversano l'Italia post-unitaria.

Determinante, in tale prospettiva, risulta l'influenza di Zola e il successo de *L'Assommoir* (1877), che contribuisce a diffondere la tecnica dello stile indiretto libero quale strumento per restituire la pluralità dei punti di vista e l'immersione nel vissuto dei personaggi. Questa modalità narrativa, sperimentata da Zola e assunta da Verga, diventa tratto distintivo del romanzo familiare italiano, riscontrabile anche in opere come *I Viceré*,

Canne al vento (1913) di Deledda e *Il Gattopardo* nei quali la narrazione dall'interno consente di dare voce alla complessità sociale e alle molteplici sfaccettature della storia collettiva.

Nei *Malavoglia*, in particolare, la coralità delle voci, la tensione tra passato e presente e la rappresentazione ineluttabile della parabola discendente della famiglia Toscano di Aci Trezza fanno del romanzo verghiano un modello imprescindibile per comprendere l'evoluzione della forma familiare in Italia e in Europa. La crisi della famiglia, la fragilità dei legami intergenerazionali, il senso della perdita e della memoria costituiscono le coordinate fondamentali di una narrazione che si fa, al tempo stesso, ritratto storico, riflessione antropologica e allegoria universale della condizione umana.

Alla luce di quanto esposto, appare evidente come il romanzo di famiglia, nella sua ricchezza di forme e prospettive, abbia saputo attraversare epoche e mutamenti sociali, fungendo da specchio privilegiato delle dinamiche collettive e delle tensioni individuali. Negli ultimi anni, la riscoperta critica di questo genere – a lungo rimasto in secondo piano rispetto ad altri filoni narrativi – ha permesso di valorizzarne la complessità strutturale e la capacità di restituire la profondità delle relazioni umane nel loro intrecciarsi con la storia. In questa cornice, *I Malavoglia* si impongono come un caso esemplare e paradigmatico, aprendo la strada a un'indagine specifica che, nella seconda parte del saggio, si concentrerà sul loro ruolo e significato all'interno della tradizione del romanzo familiare.

2.1 **Genealogia e crisi: *I Malavoglia* come romanzo familiare**

Se è vero che l'ambientazione in un piccolo borgo siciliano e i frequenti rimandi, anche indiretti, agli eventi storici dell'Italia pre e post-unitaria consentono di avvicinare il romanzo alla tradizione del romanzo storico¹⁷, dal punto di vista strutturale, il romanzo ottempera alle categorie distintive del romanzo di famiglia¹⁸: la rappresentazione dettagliata dei luoghi nei quali si intrecciano le vicende di più generazioni della stessa famiglia, facendo del paese di Aci Trezza non solo uno sfondo, ma un vero e proprio protagonista collettivo. Allo stesso modo, la narrazione si apre con un incipit corale che introduce i personaggi principali attraverso una strategia di presentazione tipica del romanzo familiare, in cui la genealogia e la memoria costituiscono l'asse portante dell'identità collettiva. La polimorfia narrativa, evidente nella pluralità di voci che popolano il romanzo, conferma inoltre l'appartenenza dei *Malavoglia* alla tradizione del romanzo familiare polifonico, in cui la coralità e il punto di vista comunitario prevalgono sull'individualismo.

A tutto ciò si aggiunge la consapevolezza, da parte dell'autore, della necessità di un

ampio disegno narrativo: i *Malavoglia* sono infatti pensati come primo capitolo di una saga più ampia, poi confluita nel ciclo dei *Vinti*, dove la famiglia e la sua parabola diventano strumenti privilegiati per riflettere sulle dinamiche storiche e sociali di un'intera nazione.

Tutti questi elementi, qui solo anticipati, saranno oggetto di un'analisi più approfondita nelle sezioni successive del saggio, dove si metteranno in luce la complessità strutturale, tematica e stilistica che fa dei *Malavoglia* uno dei paradigmi più significativi del romanzo di famiglia nella letteratura italiana.

2.2 Suggestioni per la stesura

La nascita dei *Malavoglia* si radica in una fase di profonda riflessione sul romanzo genealogico e familiare, maturata mentre Verga risiede a Milano¹⁹. Proprio in un ambiente culturale attraversato dal dibattito sul romanzo naturalista francese e sull'opera di Émile Zola, Verga elabora la concezione di una narrazione ciclica, destinata a raccontare il destino di una famiglia sul lungo arco di più generazioni. Significativa in questo senso la lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878 che testimonia la sua consapevolezza della svolta rappresentata dai *Rougon-Macquart*: il ciclo zoliano mostra come la storia collettiva di una stirpe possa divenire la lente privilegiata per leggere i conflitti della società contemporanea. Da questa suggestione nasce il progetto della *Marea*²⁰, un ciclo narrativo che, nelle intenzioni di Verga, avrebbe dovuto comprendere cinque romanzi sui *vinti* della storia, accomunati dalla parabola discendente del progresso e della modernità²¹. Ne scriverà così Francesco Torraca nella sua recensione ai *Malavoglia*:

[I *Malavoglia* sono] un romanzo realista, anzi una serie di romanzi, qualcosa di simile alla Storia naturale di una famiglia sotto il secondo impero! [...] la famiglia de' Malavoglia. il pernio del racconto, [...] Se non che i *Malavoglia* sono appena la base di un grande edificio. Chi ci assicura che, insieme con l'avvocato Scipione, non ricompariranno Lena e 'Ntoni? La dimenticanza, in tal caso, sarebbe semplice artificio del romanziere. Lia, certo, ricomparirà ci dirà quali lotte segrete, quale sgomento, o qual fascino la spinse alla fuga²².

Se la *Marea* resterà in gran parte incompiuta, *I Malavoglia* ne sono la realizzazione paradigmatica, incarnando una forma di romanzo familiare profondamente italiana e radicata nella realtà del Meridione post-unitario.

2.3 Il *genus loci*

Nel romanzo di famiglia, il luogo d'origine – sia esso casa ancestrale, quartiere, paese o regione – assume un ruolo centrale e identitario, ben più che semplice scenario narrativo. Esso costituisce una matrice simbolica che delimita la soglia tra l'identità collettiva del “noi” familiare e quella dell’“altro”, segnando i confini di appartenenza e alterità. La narrazione familiare si articola così su un duplice asse: orizzontale, che regola dinamiche di inclusione ed esclusione nello spazio, diatopico, e verticale, diacronico, che stratifica il luogo come «luogo praticato» (*lieu pratique*)²³, impregnato dalle tracce lasciate dalle generazioni nel tempo.

Questa doppia prospettiva fa del luogo generazionale un dispositivo narrativo complesso, dove memoria e trasformazione, tradizione e mutamento si intrecciano costantemente. Lo spazio familiare viene così attraversato, abitato e reinterpretato dai personaggi, diventando depositario sia delle persistenze storiche sia delle aspirazioni individuali, nonché teatro delle tensioni tra conservazione e cambiamento che segnano la parabola della saga familiare²⁴.

L'ambientazione dei *Malavoglia* si configura come elemento strutturale essenziale della narrazione familiare: il borgo di Aci Trezza non è solo scenario, ma vero e proprio luogo generazionale²⁵. Le coordinate morfologiche sono custodi della storia della famiglia Toscano; in essi si riflette il radicamento della genealogia: la casa del Nespolo diventa simbolo di stabilità e di appartenenza, mentre la *routine* del lavoro e delle stagioni scandisce il ripetersi delle esistenze, secondo una ritualità che appartiene sia al destino individuale che a quello collettivo²⁶. In questo senso, *I Malavoglia* incarnano pienamente la funzione del luogo come matrice identitaria tipica del romanzo familiare, laddove la persistenza dei legami è resa inseparabile dalla continuità con uno spazio condiviso, generazione dopo generazione.

2.4 Plurivocità e indiretto libero

Nel romanzo, Verga ingloba l'individuo nel sovraindividuale, sia esso famiglia, comunità di pescatori o natura stessa. Tale artificio avvicinò gradualmente Verga all'eclissi dell'autore-narratore. Ancora prima della stesura dei *Malavoglia*, vi è traccia in un memorabile passo metaletterario della novella *L'amante di Gramigna*, inclusa nella raccolta *Vita dei campi* (1880), nella quale l'autore-narratore delinea come ideale stilistico l'invisibilità di colui che narra, tanto da far apparire che il luogo e l'opera stessa sembrano venir *fatti da sé*: «che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta

dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto reale, senza serbare alcun punto di contatto con su autore»²⁷. Sulla scorta di quanto appena dichiarato, nei *Malavoglia* il narratore, che ricopre il ruolo di testimone anonimo, si astiene dal commentare, limitandosi a utilizzare l'impianto metaforico, la reiterazione anaforica di avverbi uniti all'utilizzo di proverbi²⁸.

Tuttavia, il romanzo, pur concentrandosi sulla crisi della famiglia, amplia costantemente il proprio sguardo alla collettività di Aci Trezza, intrecciando una pluralità di punti di vista e storie individuali che coinvolgono l'intera comunità. I conflitti sociali penetrano così il cuore della famiglia, che non è mai ritratta come un'«isola protetta» contro le tensioni del mondo esterno²⁹, in evidente contrasto con l'ideale borghese. La polifonia del romanzo non si affida a un narratore onnisciente, ma si esprime attraverso il discorso indiretto libero³⁰, che espone il lettore a una molteplicità di voci, giudizi e allusioni, costringendolo a decifrare da sé il senso delle vicende senza mai approdare a una comprensione esaustiva³¹: le voci della comunità diventano così parte costitutiva e limite stesso dell'universo rappresentato.

Verga ottiene l'effetto di una rappresentazione oggettiva e distaccata del mondo narrato anche grazie a una sapiente orchestrazione di artifici retorici, tra i quali spicca l'uso sistematico di proverbi popolari e metafore naturali. Tali elementi, disseminati tra i personaggi ma affidati in particolare a padron 'Ntoni, contribuiscono a costruire l'immagine di una realtà chiusa e circolare, governata da leggi ataviche e immutabili. I «motti antichi» – ad esempio «ad ogni uccello il suo nido è bello», «senza pilota barca non cammina», «fai il mestiere che sai, che se no arricchisci camperai», «donna, gallina di pollaio, triglia di gennaio», «chi corre dietro alle donne cerca i guai con la lanterna» – traducono l'esperienza individuale in forme di saggezza collettiva, legittimando lo *status quo* come ontico e naturale. In questa prospettiva, il ricorso ai proverbi e alle immagini della natura non solo sancisce una visione conservatrice dell'esistenza, ma incorpora nella narrazione il “vero” antropologico: ogni nuovo evento viene così interpretato come conferma e ripetizione di un sistema di valori e credenze preesistenti, che si affermano come verità sovratemporali e imperiture, inscrivendo il singolo nel solco di una tradizione condivisa e immutabile. Va precisato che Verga non mirava a «rappresentare un preciso paese di mare», piuttosto una località nella quale fosse espressa, nella maniera più tipica e generale possibile, la «condizione siciliana» in «un modello deliberatamente artificioso»³². Così facendo, Verga non descrive il contesto attorno al quale ruota il romanzo per accumuli di dettagli e minuziose descrizioni, ma attraverso l'astrazione e la simbologia proprio perché «la vaghezza e la scarsità di elementi descrittivi contribuiscono

a dissolvere gli ambienti nel loro significato sociale. La casa non è una realtà fisica marcata e definita, è [...] l'espressione della famiglia»³³.

2.5 Coppie oppositive: padri contro figli

L'organizzazione del romanzo segue un'architettura a mosaico che dal “*macro*” al “*micro*” si sviluppa attraverso un processo di progressiva focalizzazione³⁴: dalla comunità del borgo marinaro, si passa alla famiglia Toscano, sino ad arrivare all'individualità dei singoli personaggi. L'incipit dell'opera presenta i membri della famiglia Malavoglia attraverso la scena del focolare modesto, offerta al lettore come una sorta di mosaico: ogni elemento, pur nella sua apparente semplicità, contribuisce a delineare un equilibrio armonico che caratterizza la coesione iniziale del gruppo familiare³⁵. Tuttavia, la stabilità della struttura familiare è solo apparente: la rimozione anche di un solo tassello è sufficiente a comprometterne l'integrità, avviando il processo di disgregazione. Il romanzo soddisfa pienamente quella che Marina Polacco identifica come una delle caratteristiche fondamentali del genere, ovvero la rappresentazione di un crollo irreversibile, una disfatta epocale che segna il tramonto di un'era e la dissoluzione di un ordine familiare e sociale destinato a non rigenerarsi³⁶. L'evento scatenante della tragedia familiare è la fallimentare impresa commerciale legata al carico di lupini, che segna l'inizio di una catena di sventure. La barca *Provvidenza* affonda, Bastianazzo muore in mare e il debito contratto con lo zio Crocifisso si rivela insostenibile: a partire da questo momento, il destino dei Malavoglia è segnato da un inesorabile declino³⁷. La Longa muore di colera non riuscendo a fermare 'Ntoni intento a partire, Luca perisce nella battaglia di Lissa, Mena è costretta a rinunciare al matrimonio con Brasi Cipolla, mentre Lia, divenuta ormai emblema della vergogna familiare, fugge nelle grandi città, condannandosi a un'esistenza di disonore. 'Ntoni, incapace di trovare un proprio posto nel mondo, si lascia coinvolgere in attività illecite, finendo in carcere. L'immagine conclusiva del romanzo segna il definitivo scioglimento del nucleo familiare: uscito di prigione, 'Ntoni torna alla casa del nespolo, ma comprende di non poter più appartenere a quel mondo. Escluso dalla comunità e mutato nel profondo, decide di partire, sancendo così il distacco definitivo dalle proprie radici.

Il principio dell'impersonalità, cardine della poetica verghiana, si traduce in una narrazione che si identifica con il punto di vista dei personaggi fino a dissolversi nella loro voce collettiva³⁸. Il tema centrale è quello della decadenza di una famiglia che tenta di riacquistare il proprio *status* originario, senza tuttavia riuscirci. La ricerca dell'equilibrio si

rivela vana: il debito dei lupini segna il progressivo declassamento dei Malavoglia, conducendoli all'emarginazione sociale e alla dissoluzione del loro mondo e al *milieu* di Aci Trezza. Al centro del sistema narrativo si colloca la figura di Padron 'Ntoni, patriarca e nume tutelare della famiglia, emblema della continuità della stirpe e custode della saggezza popolare. Egli incarna i valori tradizionali del lavoro, dell'onore e della solidarietà, tramandandoli attraverso un repertorio di proverbi che fungono da principi regolatori della vita familiare e sociale. L'unità della famiglia viene rappresentata dalla metafora del pugno chiuso, che simboleggia la compattezza e l'indissolubilità del legame tra i suoi membri: «Diceva pure: — Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo»³⁹. Tra i personaggi spicca 'Ntoni, il nipote omonimo del patriarca «un bighellone di vent'anni, che si buscava tutt'ora qualche scappellotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappellotto era troppo forte»⁴⁰, figura centrale nel determinare il destino della famiglia; la sua esperienza militare lo pone a contatto con una realtà diversa, accrescendo in lui il desiderio di emancipazione sociale ed economica⁴¹: andare in «quelle grosse città dove non si faceva altro che spassarsi e non far nulla»⁴². Insofferente alle rigide norme tradizionali e attratto dal miraggio della modernità, 'Ntoni si ribella al proprio destino di pescatore, avviando una parabola discendente che lo condurrà alla rovina e con lui l'intera casata:

La sera mangiava ingrugnato la sua minestra, e la domenica andava a gironzare attorno all'osteria, dove la gente non aveva altro da fare che ridere e spassarsi [...]. La domenica almeno si godeva quelle cose che si hanno senza quattrini, il sole, lo star colle mani sotto le ascelle a non far nulla, e allora gli seccava anche quella fatica di pensare al suo stato, di desiderare quelle cose che aveva visto da soldato, col ricordo delle quali ingannava il tempo nei giorni di lavoro. Gli piaceva stendersi come una lucertola al sole, e non far altro. E come incontrava i carrettieri che andavano seduti sulle stanghe — Bel mestiere che fanno! borbottava. Vanno in carrozza tutto il giorno! e se vedeva passare qualche povera donnicciuola, che tornava dalla città, curva sotto il carico come un asino stanco, e andava lamentandosi per via, secondo il costume dei vecchi: — Vorrei farlo io quello che fate voi, sorella mia! Le diceva per confortarla. Alla fin fine è come andare a spasso⁴³.

L'opposizione tra vecchio e nuovo, tra tradizione e cambiamento, si riflette anche nella struttura dei personaggi, organizzati secondo un sistema di coppie oppostive. Da un lato troviamo coloro che incarnano i valori patriarcali e il codice d'onore familiare, come Padron 'Ntoni e Alessi; dall'altro, figure come 'Ntoni e Lia, che si pongono in contrasto con l'ordine costituito, andando incontro a un destino di esclusione. La tensione tra generazioni

diverse è uno degli assi portanti della narrazione del romanzo familiare: il nonno rappresenta la saggezza arcaica e la concezione statica della gerarchia sociale, «il patriarca del santuario, ma anche umile salmista di quella sua religione della casa e della famiglia»⁴⁴, mentre il nipote incarna l'irrequietezza di chi rifiuta il proprio destino e tenta invano di sfuggire alla propria condizione⁴⁵. Lo sviluppo del racconto registra un doppio processo di degrado ed emarginazione, che si manifesta sia nella progressiva dissoluzione della famiglia sia nella condizione di alienazione dei suoi membri. Se per il nonno la vita si basa sul senso del dovere e sulla religione del lavoro, per il nipote il sogno di felicità coincide con il «non far nulla»; al suo ritorno in paese «lacerato e pezzente» e «senza scarpe» la ribellione contro la tradizione familiare esplode⁴⁶. L'attaccamento tenace del nonno appare come un modello improponibile per il nipote:

Ringrazia Dio piuttosto, che t'ha fatto nascer qui; e guardati dall'andare a morire lontano dai sassi che ti conoscono. «Chi cambia la vecchia per la nuova, peggio trova». Tu hai paura del lavoro, hai paura della povertà; ed io che non ho più né le tue braccia né la tua salute non ho paura, vedi! «Il buon pilota si prova alle burrasche». Tu hai paura di dover guadagnare il pane che mangi; ecco cos'hai! Quando la buon'anima di tuo nonno mi lasciò la *Providenza* e cinque bocche da sfamare, io era più giovane di te, e non aveva paura; ed ho fatto il mio dovere senza brontolare; e lo faccio ancora; e prego Iddio di aiutarmi a farlo sempre sinché ci avrò gli occhi aperti, come l'ha fatto tuo padre, e tuo fratello Luca, benedetto! che non ha avuto paura di andare a fare il suo dovere. Tua madre l'ha fatto anche lei il suo dovere, povera femminuccia, nascosta fra quelle quattro mura⁴⁷.

Al traviamiento di 'Ntoni, alla dissolutezza delle sue scelte, corrisponde l'annichilimento di Padron 'Ntoni causato dal rapido succedersi delle disgrazie. L'esclusione, rappresentata con l'iterazione delle parole di Alfio, «uno che se ne va dal paese è meglio non ci torni più» e «adesso era tutto cambiato e quanto uno se ne va dal paese, è meglio che non ci torni più», istituisce una corrispondenza tra il partire e la morte, accomunandoli nel binomio partenza-morte⁴⁸. Il viaggio diventa la metafora del distacco definitivo dalle proprie radici: ogni partenza segna una perdita irreversibile, ogni ritorno si rivela impossibile.

3. Partire per non tornare: tra modernità e attualità

Dall'undicesimo capitolo del romanzo, 'Ntoni assume il ruolo di protagonista, promuovendo l'intreccio e lo sviluppo verso la conclusione⁴⁹; tale mutamento, come si è già visto, è strettamente legato al ritorno dal suo viaggio di leva che, alimentando il malcontento

della vita condotta sino a quel momento, lo spinge a “ribellarsi” allo *status quo* della famiglia. Nell’undicesimo capitolo si assiste a un mutamento della struttura narrativa amplificando il tempo della storia e riducendo il tempo del racconto⁵⁰; tra l’incontro e la partenza vi sono dei dialoghi con i parenti, prima col nonno e poi con la madre la quale ritarderà⁵¹, senza impedire, la partenza del figlio. Le nuove prospettive del giovane tendono a subordinare i tradizionali vincoli familiari, la voglia di comunità richiamata dalla sorella («a me non me ne importa dell’aiuto, purché tu non ci lasci soli»)⁵², tuttavia non contempla la separazione individualistica dagli obblighi comunitari⁵³, bensì prevede il ritorno al luogo d’origine per restituire un aiuto solidale: «Il proverbio dice “aiutati che t’aiuto”. Quando avrò guadagnato dei denari anch’io, allora tornerò, e staremo allegri tutti»⁵⁴. L’analisi del romanzo evidenzia il *leitmotiv* della partenza, intesa come metafora del distacco definitivo e della morte, e mette in luce il contrasto ideologico-culturale che si articola attorno a due temi strettamente connessi⁵⁵: da un lato, la possibilità o l’opportunità di modificare il proprio *status* sociale; dall’altro, l’accettazione o il rifiuto della condizione naturale come modello fondante dell’organizzazione sociale⁵⁶. Le partenze nei *Malavoglia* non rappresentano semplicemente un allontanamento fisico, ma assumono il valore di un distacco irreversibile: sancendo la frattura definitiva tra l’individuo e il suo mondo di origine partire significa spesso non fare più ritorno. Tale prospettiva è enfatizzata dall’iterazione della formula «lontano lontano», espressione che, con il suo valore iperbolico e fiabesco⁵⁷, suggerisce l’idea di una distanza incolumabile, di una separazione assoluta che non prevede possibilità di ritorno. Questo motivo trova ulteriore rafforzamento nell’uso di termini di paragone come Alessandria d’Egitto e Trieste⁵⁸, città percepite dagli abitanti di Aci Trezza come luoghi mitici ed estremi, simboli di un altrove inconcepibile e irraggiungibile, non tanto per la loro reale distanza geografica, quanto per il loro essere al di fuori dell’orizzonte esperienziale e culturale della comunità⁵⁹.

’Ntoni, che inizialmente sognava la fuga come mezzo di riscatto, si trova infine costretto a partire per necessità, privato delle sue radici e senza possibilità di redenzione in uno dei punti stilisticamente più alti del romanzo: «anch’io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene»⁶⁰.

Il romanzo si chiude su un’immagine di circolarità spezzata: il ciclo della trasmissione familiare è interrotto, la continuità è infranta, e con essa si consuma la disfatta di un’intera visione del mondo: Padron ’Ntoni è deceduto lontano dalla casa del nespolo, tra innumerevoli lutti e con l’onta dell’onore macchiato, «soltanto il mare» infine «brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai faraglioni, perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di

tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole, anzi ad Aci Trezza ha un modo tutto suo di brontolare, e si riconosce subito al gorgogliare che fa tra queglii scogli nei quali si rompe, e par la voce di un amico». ⁶¹ Il romanzo dei *Malavoglia* parla di una famiglia decaduta che cerca di recuperare l'originaria condizione di chi possiede «delle barche sull'acqua, e delle tegole sulla testa» entrambe perdute ⁶², ma nonostante i propri sforzi, viene annichilita dal destino e dalle scelte – o partenze – dei vari personaggi.

Alla conclusione dei *Malavoglia*, all'interno di un quadro narrativo segnato da disgregazione e irrimediabili perdite, emerge la figura di Alessi, unico personaggio che sembra tentare un ripristino, per quanto parziale, dell'ordine familiare infranto. A differenza del fratello 'Ntoni, il quale rappresenta la rottura con il passato e la scelta di un destino errabondo, Alessi si configura come il depositario dei valori tradizionali della famiglia Toscano. La sua vicenda assume un valore emblematico: con il matrimonio con Nunziata e il riacquisto della casa del nespolo, Alessi compie un gesto di resistenza simbolica contro la dissoluzione dell'unità familiare. Tuttavia, questo tentativo di restaurazione non è immune da trasformazioni: la nuova famiglia che egli costruisce non riproduce il modello patriarcale originario, bensì si configura come un nucleo domestico ridimensionato, privato della solidità e della coralità che caratterizzavano l'antico consorzio familiare dei *Malavoglia*. Il ritorno alla casa del nespolo, *genus loci* generazionale ⁶³, non rappresenta un vero e proprio ripristino della continuità familiare, ma piuttosto un fragile tentativo di conservare ciò che resta di un mondo ormai in declino. Alessi non è il nuovo patriarca, né potrebbe esserlo: la struttura sociale è mutata e il ciclo di perdita e dispersione ha lasciato segni irreversibili. Il suo ruolo si configura quindi come quello di un custode della memoria, più che come un reale restauratore dell'ordine infranto. La sua presenza nel finale del romanzo suggerisce una tenue speranza, ma al tempo stesso conferma l'impossibilità di un ritorno integrale all'assetto familiare originario.

I *Malavoglia* rappresentano un'opera che, pur inscrivendosi nel contesto storico e sociale dell'Italia postunitaria, riesce a trascendere la propria epoca, proiettandosi nella modernità e conservando una straordinaria attualità ⁶⁴. L'opera si configura come una riflessione sulla precarietà dell'individuo di fronte ai mutamenti storici e sociali, delineando un universo dominato da leggi inesorabili che regolano il destino della famiglia e della comunità. In questo senso, la vicenda dei *Malavoglia* si iscrive in una dialettica che oppone immobilità e trasformazione, radicamento e dispersione, continuità e frattura. Attraverso questa dinamica del viaggio senza ritorno, Verga anticipa una condizione esistenziale che caratterizzerà la modernità: il senso di spaesamento, la perdita delle radici, la frattura tra

individuo e comunità. Il romanzo, nella sua struttura profondamente tragica, racconta non solo il fallimento di una famiglia, ma il destino di chiunque si trovi a confrontarsi con la lacerazione tra passato e presente, tra appartenenza e dispersione. È in questa tensione irrisolta che *I Malavoglia* si rivelano un'opera di straordinaria attualità, capace di risuonare anche nella sensibilità contemporanea, in un'epoca segnata da migrazioni, distacchi e trasformazioni sociali che rendono ancora più vivo il dramma dell'esilio, della nostalgia e della perdita.

Nel rileggere oggi i *Malavoglia*, ci accorgiamo che le loro partenze senza ritorno non appartengono solo al mondo della finzione letteraria né esclusivamente alla biografia del loro autore, anch'egli segnato dal movimento oscillatorio tra il Sud e il Nord. Quelle partenze investono anche la nostra esperienza contemporanea, toccano le inquietudini e le domande di senso che attraversano la nostra epoca. Nell'orizzonte frantumato della modernità, nel quale ogni certezza sembra dissolversi e le condizioni di vita, un tempo stabili e tramandate, si fanno sempre più precarie e mobili, i *Malavoglia* tornano a interrogarci. La dimensione esistenziale della perdita («ora ne manca un altro della casa!»)⁶⁵, dell'irrimediabile distanza dal *bello* che si colloca solo nella memoria, accomuna *loro*, i personaggi verghiani, e *noi* gli uomini e le donne del XXI secolo, sospesi tra la nostalgia di una comunità solidale ormai scomparsa e l'inquietudine di un progresso privo di approdo.

La modernità, colta da Verga all'alba del suo avvento, con le sue promesse di emancipazione e la sua inesorabile capacità di disgregare ogni forma di appartenenza, si compie oggi davanti ai nostri occhi: il legame tra *il* più e *il* meglio, tra crescita materiale e benessere collettivo, sembra essersi dissolto. Il progresso si è svuotato della sua meta, riducendosi a un moto in avanti senza più orizzonte, una vacua teleologia dell'oltranza dove la partenza, l'esilio e la perdita diventano tratti permanenti della condizione umana⁶⁶.

In questo scenario, la parabola dei *Malavoglia* si offre come una potente metafora della nostra stessa inquietudine: «allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene». Non è più possibile un ritorno alla casa del nespolo, non è più possibile credere che ciò che si è perduto possa essere pienamente ritrovato. Eppure, proprio questa consapevolezza tragica come un'ombra sul nostro presente, ci consegna la lezione più attuale del romanzo: la necessità di fare i conti con la fragilità della condizione moderna, con il senso della perdita e della ricerca inesausta di una patria, di un senso, di una casa che sono sempre altrove.

Così *I Malavoglia* continuano a parlarci, a distanza di oltre un secolo, come un testo imprescindibile per comprendere non solo la storia della nostra letteratura, ma anche le

tensioni profonde che attraversano la nostra società: la difficoltà di conciliare progresso e comunità, la fatica di appartenere, la consapevolezza che, nella modernità, come disse Marx «tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria»⁶⁷.

MAURO DISTEFANO

Università di Catania

Bibliografia

- A. BALDINI, *Dipingere coi colori adatti: I Malavoglia come romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2012;
- ID., *Finzioni che legano la saga familiare come genere interartistico e intermediale*, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, pp. 265-292;
- ID., *I Malavoglia e il progetto dei Vinti*, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Carocci, Roma 2022, pp. 116-145;
- ID., *Il Gattopardo di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale*, «Allegoria», 71-72, 2015, pp. 24-66;
- A. CANDIDO, *O mundo-provêrbio*, in ID., *O Discurso e a Cidade*, Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro 2010, cit., p. 84;
- A. KOSCHORKE, N. GHANBARI, E. E.LINGER, S. SUSTECK, M.T. TAYLOR, *Vor der Familie. Grenzbedingungen einer modernen Institution*, Konstanz University Press, Konstanz 2010;
- A. MANGANARO, *Le partenze senza ritorno dei Malavoglia*, in *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Edizioni del Prisma, Catania 2014, pp. 19-38;
- ID., *Verga*, Bonanno, Roma-Acireale 2011;
- A. A. BERMAN, *The Family Novel (and Its Curious Disappearance)*, in «Comparative Literature», 71, 1, 2020, cit., p. 5;
- C. SARACENO, M. NALDINI, *Sociologia della famiglia*, il Mulino, Bologna 2013;
- F. DE ROBERTO, *I Viceré*, Einaudi, Torino 1990;
- F. TORRACA, *I Malavoglia* (9 maggio 1881), in ID., *Scritti critici*, Perrella, Napoli 1907, cit., pp. 374-390;
- G. ALFIERI, D. MOTTA, *Prime sperimentazioni veriste (1874-80)*, in *Verga e il Verismo*, pp. 79-114;
- ID., *Il motto degli antichi. Proverbo e contesto nei «Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1985;
- ID., *Verga*, Salerno Editrice, Roma 2016;
- G. B. BRONZINI, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1982, pp. 637-684;
- G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1991;
- G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965;
- G. PIRODDA, *L'eclissi dell'autore*, EDES, Sassari 1976;

G. SCARFONE, *Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". Per una genealogia del romanzo familiare italiano, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 16-18;

G. VERGA, *A Salvatore Paola Verdura*, Milano, 21 aprile 1878, in ID., *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, pp. 79-80;

ID., *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Einaudi, Torino 1995;

ID., *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975;

ID., *Tutte le novelle*, a cura di G. Zaccaria, Einaudi, Torino 2011;

H. METER, *Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman: Studien zu Verga, De Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1986;

Il romanzo di famiglia oggi/ Le roman de famille aujourd'hui, a cura di E. Abignente, E. Canzaniello, «Enthymema», 20, 2017;

J. CASEY, *Il ruolo degli antenati*, in *La famiglia nella storia*, Laterza, Roma-Bari 1999;

J. WELGE, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, pp. 38-60, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD) 2015, pp. 38-60, ora in ID., *Progresso e pessimismo: il romanzo verista (Verga e De Roberto)*, trad. di I. Muoio, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". Per una genealogia del romanzo familiare italiano a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 41-74;

L. DANTI, *I Buddenbrook nelle terre dei Viceré. Sul romanzo di famiglia a partire da Paolo il caldo*, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". Per una genealogia del romanzo familiare italiano, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 141-160;

L. MECOZZI, *Il genere cadetto. Il romanzo di famiglia come forma simbolica*, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". Per una genealogia del romanzo familiare italiano, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 121-140;

L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Laterza, Roma-Bari 1979, cit., p. 138;

L. SPERA, «Ancora c'è tempo». *Storia e destini nei Malavoglia*, «Bollettino di Italianistica», 2, 2021, pp. 39-49;

L. SPITZER, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, «Belfagor» 11, 1, 31 gennaio 1956, pp. 37-53;

M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 1988;

Z. BAUMAN, *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari 2001.

M. BERMAN, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernità*, Simon and Schuster, New York, 1982, trad. ital. *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna 1985;

M. DE CERTEAU, *The Politics of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley (CA) 1984;

M. POLACCO, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré in Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, a cura di F. Bertoni, D. Giglioli, Pentagron, Bologna 1999, pp. 149-174;

ID., *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, «Comparatistica», XIII, 2004, pp. 95-125;

ID., *La costruzione della memoria: il racconto delle generazioni e la "fine dell'esperienza"*, «Compar(a)ison», 1-2, 2005, pp. 41-48;

M. ROMANO, *Come leggere i Malavoglia*, Mursia, Milano 1983, pp. 33-34;

N. BORSELLINO, *Il capitolo undicesimo*, in «*I Malavoglia*» di Giovanni Verga. *Lecture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palumbo, Palermo 1982, pp. 171-186;

P. BEVILACQUA, *Miseria dello sviluppo*, Laterza, Roma-Bari 2009;

P. PELLINI, *De Roberto e la coazione di Malpelo. Narrazioni familiari dal verismo al modernismo*, in ID., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004, pp. 212-235;

P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004;

R. CASTELLANA, *Lo spazio sociale de I Malavoglia*, in *Verga e "gli altri". La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, a cura di A. Manganaro e F. Rappazzo, Annali della Fondazione Verga, 11, Catania 2018, pp. 47-64;

R. CHIANURA, *Il romanzo genealogico*, prefazione di E. Zinato, Mimesi, Milano-Udine 2024;

ID., *Un romanzo in costruzione: I Viceré e il tema dell'improduttività*, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 75-96;

R. LUPERINI, «*I Malavoglia*» e la modernità, in F. Moretti, *Il romanzo*, vol. V, Einaudi, Torino 2003, p. 333;

ID., *Capitolo XI. Guida alla lettura*, in G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Mondadori, Milano 1988, pp. 226-228;

ID., *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989;

R. MELIS, *Per una storia del giornalismo letterario milanese: Giovanni Verga, Carlo Borghi e gli amici del "Biffi"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 171, 553, 1994, pp. 553-576;

R. M. DAINOTTO, *Place in Literature: Regions, Cultures, Communities*, Cornell University Press, Ithaca 2000;

S. CALABRESE, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale del XIX secolo*, in *Il romanzo* a cura di F. Moretti, vol. IV, Torino, Einaudi 2003;

S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Invito alla lettura di Giovanni Verga*, Mursia, Milano 1979;

T. PARSONS, *Sistemi di società. I. Le società tradizionali*, Il Mulino, Bologna 1971;

TH. PAVEL, *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992;

V. SPINAZZOLA, *Verismo e positivismo*, Garzanti, Milano 1977;

Y.-L. RU, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, Peter Lang, New York 1992.

Note

¹ Nonostante l'individuo possa appartenere a una famiglia, non possiede una libertà d'azione sociale in senso moderno, ma è definito dalla sua collocazione all'interno di una rete generazionale più ampia. Questa sovrapposizione tra identità individuale e continuità genealogica è efficacemente espressa da M. Bachtin nella teoria del «carattere classico», M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 1988, p. 161 e J. Casey, *Il ruolo degli antenati*, in *La famiglia nella storia*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 21-23.

² L'accezione di «tradizionale» è qui adottata in riferimento alla teoria delle società tradizionali elaborata da Talcott Parsons. In particolare, nell'ambito del romanzo di famiglia, tale definizione si applica alla struttura familiare caratterizzata dalla centralità della figura del capofamiglia, affiancato dalla moglie e dalla prole, configurando un modello gerarchico e normativo che informa le dinamiche narrative e tematiche del genere. T. Parsons, *Sistemi di società. I. Le società tradizionali*, Il Mulino, Bologna 1971.

³ G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1991, pp. 369-373; Th. Pavel, *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992, pp. 160-161.

⁴ Esempio ascrivibile nel romanzo *I Viceré* di De Roberto, F. De Roberto, *I Viceré*, Einaudi, Torino 1990, p. 500. Si rimanda anche a M. Polacco, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré* in *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, a cura di F. Bertoni, D. Giglioli, Pentagron, Bologna 1999, pp. 149-174 e P. Pellini, *De Roberto e la coazione di Malpelo. Narrazioni familiari dal verismo al modernismo*, in Id., *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004, pp. 212-235.

⁵ A.A. Berman, *The Family Novel (and Its Curious Disappearance)*, in «Comparative Literature», 71, 1, 2020, cit., p. 5.

⁶ Y.-L. Ru, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, Peter Lang, New York 1992.

⁷ M. Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, «Comparatistica», XIII, 2004, pp. 95-125; Id., *La costruzione della memoria: il racconto delle generazioni e la "fine dell'esperienza"*, «Compar(a)ison», 1-2, 2005, pp. 41-48.

⁸ J. Welge, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MD) 2015, pp. 38-60, ora in Id., *Progresso e pessimismo: il romanzo verista (Verga e De Roberto)*, trad. di I. Muoio, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 41-74.

⁹ A. Baldini, *Finzioni che legano la saga familiare come genere interartistico e intermediale*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano, pp. 265-292. Ma si vedano soprattutto R. Chianura, *Un romanzo in costruzione: I Viceré e il tema dell'improduttività*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano, pp. 75-96 e L. Danti, *I Buddenbrook nelle terre dei Viceré. Sul romanzo di famiglia a partire da Paolo il caldo*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano, pp. 141-160; L. Mecozzi, *Il genere cadetto. Il romanzo di famiglia come forma simbolica*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano, pp. 121-140.

¹⁰ Oltre al già citato volume «Non poteva staccarsene senza lacerarsi», C. Saraceno, M. Naldini, *Sociologia della famiglia*, Il Mulino, Bologna 2013; *Il romanzo di famiglia oggi/ Le roman de famille aujourd'hui*, a cura di E. Abignente, E. Canzaniello, «Enthymema», 20, 2017; S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale del XIX secolo*, in *Il romanzo* a cura di F. Moretti, vol. IV, Torino, Einaudi 2003 sebbene i concetti di *saga* e *ciclo* svincono in parte lo studio.

¹¹ *Supra* nota 6.

¹² Già letto da Polacco e Welge come primo romanzo familiare, M. Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, p. 96; J. Welge, *Progresso e pessimismo: il romanzo verista (Verga e De Roberto)*, p. 16.

¹³ Il domenicale del «Figaro» del 21 aprile 1878, interamente dedicato a Zola con una recensione di Philippe Gille su *Une page d'amour* e l'edizione illustrata de *L'Assommoir*, segnò un momento cruciale nella diffusione del modello del romanzo familiare in Europa. La lettura da parte di Giovanni Verga, allora a Milano e lettore del «Figaro», appare all'origine della celebre lettera del 21 aprile 1878 a Salvatore Paola Verdura, nella quale per la prima volta l'autore concepisce il progetto del ciclo *La Marea*. La concomitanza delle date suggerisce che proprio il confronto diretto con il modello zoliano abbia ispirato la nascita della saga familiare come genere narrativo nella letteratura italiana.

Si vedano R. Melis, *Per una storia del giornalismo letterario milanese: Giovanni Verga, Carlo Borghi e gli amici del "Biffi"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 171, 553, 1994, pp. 553-576; G. Verga, *A Salvatore Paola Verdura*, Milano, 21 aprile 1878, in Id., *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, pp. 79-80.

¹⁴ R. Chianura, *Il romanzo genealogico*, prefazione di E. Zinato, Mimesi, Milano-Udine 2024, pp. 165-196; A. Baldini, *Il Gattopardo di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell'orizzonte della famiglia patriarcale*, «Allegoria», 71-72, 2015, pp. 24-66.

¹⁵ A. Baldini, *I Malavoglia e il progetto dei Vinti*, in *Verga e il Verismo*, a cura di G. Forni, Carocci, Roma 2022, pp. 116-145.

¹⁶ A. Baldini, *Finzioni che legano la saga familiare come genere interartistico e intermediale*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano, cit., p. 287.

- ¹⁷ M. Romano, *Come leggere i Malavoglia*, Mursia, Milano 1983, pp. 33-34; G. Lukács, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965, p. 9.
- ¹⁸ Tra le varie categorie del romanzo familiare, si segnala un esaustivo schema tripartito proposto da Raffaele Donnarumma e sintetizzato in G. Scarfone, *Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in "Non poteva staccarsene senza lacerarsi". Per una genealogia del romanzo familiare italiano, pp. 16-18.
- ¹⁹ G. Alfieri, *Verga*, Salerno Editrice, Roma 2016, pp. 45-59; Id., D. Motta, *Prime sperimentazioni veriste (1874-80)*, in *Verga e il Verismo*, pp. 79-114.
- ²⁰ G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Einaudi, Torino 1995, cit., pp. 3-7. D'ora in avanti MV. Per l'accezione saga A. Baldini, *Finzioni che legano*, p. 268.
- ²¹ A. Manganaro, *Verga*, Bonanno, Roma-Acireale 2011.
- ²² F. Torraca, *I Malavoglia* (9 maggio 1881), in Id., *Scritti critici*, Perrella, Napoli 1907, cit., pp. 374-390.
- ²³ M. De Certeau, *The Politics of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley (CA) 1984, pp. 117-118.
- ²⁴ A. Baldini, *Finzioni che legano*, pp. 281-282.
- ²⁵ Verga scriverà in una lettera a Capuana che è quanto mai intenzionato a documentare una data realtà sociale, sebbene prenda le dovute distanze. G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975, p. 114.
- ²⁶ L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, «Belfagor» 11, 1, 31 gennaio 1956, pp. 37-53.
- ²⁷ G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di G. Zaccaria, Einaudi, Torino 2011, cit., p. 187.
- ²⁸ G. Alfieri, *Il motto degli antichi. Proverbio e contesto nei «Malavoglia»*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1985.
- ²⁹ A. Koschorke, N. Ghanbari, E. Esslinger, S. Susteck, M.T. Taylor, *Vor der Familie. Grenzbedingungen einer modernen Institution*, Konstanz University Press, Konstanz 2010, p. 21.
- ³⁰ A. Baldini, *Dipingere coi colori adatti: I Malavoglia come romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata 2012; P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004.
- ³¹ Sui *Malavoglia* come romanzo familiare non tradizionale, puntuale la dichiarazione di Welge: «In tal senso, I *Malavoglia* non costituiscono un romanzo di famiglia del tipo tradizionale. Per quanto la famiglia sia ovviamente al centro del racconto, il romanzo presenta in realtà una molteplicità di punti di vista e di storie individuali che investono la collettività tutta, accludendo una vasta gamma di ruoli e tipi.», J. Welge, *Progresso e pessimismo: il romanzo verista (Verga e De Roberto)*, cit., p. 52. Considerando che la molteplicità dei punti di vista dei vari personaggi, narratore compreso, non entrano in conflitto tra di loro, ma si configurano come un'unica espressione, «ne consegue che questa pluralità di voci si avvicina molto di più alla "plurivocità" che alla polifonia narrativa», *Ibidem*. R. Luperini, «I *Malavoglia* e la modernità», in F. Moretti, *Il romanzo*, vol. V, Einaudi, Torino 2003, p. 333; H. Meter, *Figur und Erzählauffassung im veristischen Roman: Studien zu Verga, De Roberto und Capuana vor dem Hintergrund der französischen Realisten und Naturalisten*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1986, p. 24.
- ³² R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989, cit., pp. 22-23, 39. Si veda anche la lettera di Verga indirizzata a Capuana G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, p. 110.
- ³³ A. Candido, *O mundo-provêrbio*, in Id., *O Discurso e a Cidade*, Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro 2010, cit., p. 84.
- ³⁴ Per la costruzione a mosaico su una «rete fittissima di rimandi, echi, allusioni, presagi e riprese» si vedano V. Spinazzola, *Verismo e positivismo*, Garzanti, Milano 1977, cit., p. 183 e S. Zappulla Muscarà, *Invito alla lettura di Giovanni Verga*, Mursia, Milano 1979, pp. 87-93.
- ³⁵ M. Romano, *Come leggere i Malavoglia*, cit., p. 26.
- ³⁶ M. Polacco, *Romanzi di famiglia*, cit., pp. 122-123.
- ³⁷ L. Spera, «Ancora c'è tempo». Storia e destini nei *Malavoglia*, «Bollettino di Italianistica», 2, 2021, pp. 39-49.
- ³⁸ G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli 1980, pp. 112-119.
- ³⁹ MV, cit., p. 11.
- ⁴⁰ *Ibidem*. La precarietà di "equilibrio" di 'Ntoni è sintomo della sua instabilità all'interno del nucleo familiare e della società marinara. Dev'essere proprio il nonno a ristabilirne "l'equilibrio"; gli altri nipoti, Luca e Alessi, a differenza di 'Ntoni rispecchiano il nonno in quanto persecutori della genealogia.
- ⁴¹ «Almeno voleva sapere perché al mondo ci doveva essere della gente che se la gode senza far nulla, e nasce colla fortuna nei capelli, e degli altri che non hanno niente, e tirano la carretta coi denti per tutta la vita?», MV, cit., pp. 279-280.
- ⁴² MV, cit., p. 250.
- ⁴³ MV, cit., pp. 192-193.
- ⁴⁴ L. Russo, *Giovanni Verga*, Laterza, Roma-Bari 1979, cit., p. 138.
- ⁴⁵ 'Ntoni è l'unico personaggio del romanzo a non avere un ruolo fisso ed è l'unico che matura, seppur in modo elementare, un'evoluzione psicologica: egli ha piena coscienza delle differenze sociali e delle ingiustizie, tanto che la sua rabbia comincia a fargli porre domande sulla situazione di *vinti* mettendo in dubbio la laicità di Verga, d'umanità si giustifica per sé stessa, e si giustifica soltanto per il suo soffrire: quelli che sono capaci di soffrire

di più, costoro sono uomini», Ivi, p. 129. «Questo ci tocca a noi! Romperci la schiena per gli altri; e poi quando abbiamo messo insieme un po' di soldi viene il diavolo e se li mangia», MV, cit., p. 99.

⁴⁶ Ivi, p. 276; dopo il suo primo tentativo di evasione verrà considerato un minchione perché incapace ad aver «acchiappato la fortuna».

⁴⁷ Ivi, p. 249.

⁴⁸ L'analogia partenza-morte conferisce al viaggio un senso di «distacco definitivo». G. Pirodda, *L'eclissi* dell'autore, EDES, Sassari 1976, cit., p. 108.

⁴⁹ A. Manganaro, *Le partenze senza ritorno dei Malavoglia*, in *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Edizioni del Prisma, Catania 2014, pp. 19-38.

⁵⁰ R. Luperini, *Capitolo XI. Guida alla lettura*, in G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Mondadori, Milano 1988, pp. 226-228. Le vicende esposte dall'XI cap. sono desumibili grazie agli appunti lasciati da Verga; si veda G. Verga, *Appunti di lavoro. d. I Malavoglia. Personaggi, carattere fisico e principali azioni*, in Id. MV, pp. 356-362, r. 7 e r. 14.

⁵¹ MV, pp. 219-221, pp. 222-225.

⁵² Ivi, p. 233.

⁵³ A. Manganaro, *Partenze senza ritorno*, pp. 21-22.

⁵⁴ MV, cit., p. 233. Si veda anche Z. Bauman, *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 49-51.

⁵⁵ N. Borsellino, *Il capitolo undicesimo*, in «I Malavoglia» di Giovanni Verga. *Lecture critiche*, a cura di C. Musumarra, Palumbo, Palermo 1982, pp. 171-186.

⁵⁶ R. Luperini, *Capitolo XI*, pp. 226-229.

⁵⁷ Facendo riferimento all'accezione fiabesca, all'interno del romanzo è presente la fiaba *del Re di Corona* raccontata dalla cugina Anna, che funge da collegamento con la partenza finale di 'Ntoni «nel paese di là del mare; d'onde non si torna più». MV, pp. 244-246. La fiaba non ha peculiarità magiche, bensì risponde ai cronotipi del «qui» e «ora»; il luogo nel quale arriverà il principe che sposerà la giovane non è un luogo magico, ma Acì Trezza dei vinti «quando la fiaba è rappresentata all'interno di un mondo ordinato a prosa, essa diviene l'unico modo in cui formulare il desiderio di una vita diversa». Si rimanda a A. Manganaro, *Partenze senza ritorno*, pp. 29-33, cit., p. 33.

⁵⁸ L'iperbole delle città di Alessandria d'Egitto e Trieste nei *Malavoglia* sono simboli della distanza spaziale e dell'estraneità culturale, non a caso alla morte di Padron 'Ntoni si fa riferimento ad essi come luoghi del non ritorno: «Invece padron 'Ntoni aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto, dal quale non si ritorna più». MV, cit., p. 366. L'elemento del mare nei *Malavoglia* funge da *porta inferi*, non da elemento che accomuna i popoli; luogo della perdita definitiva che va contro la cultura della terra. G. B. Bronzini, *Proverbi, discorso e gesto proverbiale nei «Malavoglia»*, in *I Malavoglia*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1982, pp. 637-684.

⁵⁹ R. Castellana, *Lo spazio sociale de I Malavoglia*, in *Verga e «gli altri»*. *La biblioteca, i presupposti, la ricezione*, a cura di A. Manganaro e F. Rappazzo, Annali della Fondazione Verga, 11, Catania 2018, pp. 47-64.

⁶⁰ MV, cit., p. 371.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Non a caso i Malavoglia vengono chiamati «quelli della casa del nespolo, e della *Provvidenza* che era ammarata sul gretto». *Ibidem*, cit., p. 10.

⁶³ R.M. Dainotto, *Place in Literature: Regions, Cultures, Communities*, Cornell University Press, Ithaca 2000, pp. 104-112.

⁶⁴ R. Luperini, «I Malavoglia» e la modernità, pp. 333-334.

⁶⁵ MV, cit., p. 264.

⁶⁶ P. Bevilacqua, *Miseria dello sviluppo*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 3-4.

⁶⁷ M. Berman, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, New York, 1982, trad. ital. *L'esperienza della modernità*, il Mulino, Bologna 1985, pp. 25-34, 119-163.

GENEALOGIE FAMILIARI

I VICERÉ (1894) ‘DOPO’ *I BUDDENBROOK* (1901)

Questo contributo analizza il rapporto tra I Viceré di Federico De Roberto e il romanzo familiare canonicamente rappresentato da I Buddenbrook di Thomas Mann. Mentre il lavoro di Mann incarna il modello tradizionale di questo tipo di romanzo, con una genealogia che lega di necessità i destini individuali alle dinamiche familiari, I Viceré sovverte tale schema attraverso elementi di anarchia narrativa e biologia pseudo-deterministica. Centrale è la figura di Teresa Uzèda, la matriarca che, nonostante la sua assenza fisica, domina le relazioni familiari tramite il suo testamento, sconvolgendo il tradizionale determinismo generazionale. Altri aspetti dell'analisi riguardano la Galleria dei ritratti degli Uzèda – una galleria che illustra una singolare deriva somatica all'interno della famiglia – e la creatura mostruosa e innominabile nata nel 1861, simbolo anti-deterministico del 'possibile'. L'articolo mette in luce anche il carattere proto-dadaista del Cavaliere Eugenio, che con le sue genealogie fittizie decostruisce l'aristocrazia siciliana. In definitiva, I Viceré anticipa temi delle avanguardie del Novecento, superando i confini del realismo ottocentesco e offrendo un'interpretazione innovativa del romanzo familiare. In tal modo, De Roberto ridefinisce i nessi tra i membri della famiglia, aprendo spazi per nuovi significati al di fuori della tradizione narrativa ottocentesca.

Parole chiave: *I Viceré, I Buddenbrook, determinismo, biologia, possibilità, genealogia, dadaismo*

*This essay examines the relationship between Federico De Roberto's *The Viceroy* and the canonical family novel represented by Thomas Mann's *Buddenbrooks*. While Mann's work epitomizes the traditional model, with genealogical chains tying by necessity individual destinies to familial dynamics, *The Viceroy* subverts this structure through elements of narrative anarchy and pseudo-deterministic biology. Central to the analysis is Teresa Uzeda, the matriarch who, despite her physical absence, orchestrates family relations through her will, disrupting generational determinism. Key elements include the gallery of the family portraits, showcasing the somatic divergence of the Uzeda lineage, and the monstrous, unnamed creature born in 1861, an anti-deterministic symbol of possibility. The contribution also highlights the proto-Dadaist character of Cavaliere Eugenio, who deconstructs Sicilian aristocracy through fictional genealogies. Ultimately, *The Viceroy* foreshadows themes of 20th-century avant-garde movements, transcending 19th-century realism and offering an innovative take on the family novel. By redefining familial connections, De Roberto opens new interpretative spaces beyond traditional 19th-century narrative conventions.*

Keywords: *The Viceroy*, *Buddenbrooks*, *determinism*, *biology*, *possibility*, *genealogy*, *dadaism*

Introduzione

Il sottotitolo controintuitivo di questo contributo, «*I Viceré dopo I Buddenbrook*», allude provocatoriamente al fatto che, se il romanzo di Mann stabilisce il canone del romanzo familiare, quello di De Roberto – il più noto e importante dei romanzi familiari italiani dell'Ottocento – pur essendo stato pubblicato sette anni prima, rappresenta già una filiazione eterodossa da quel modello (l'altro romanzo italiano accostabile ai *Viceré*, ma strettamente legato al romanzo storico, è *Cento anni*, 1859, di Giuseppe Rovani). A sostegno di questa tesi, il contributo propone d'inquadrare preliminarmente il romanzo familiare, allo scopo di definirlo formalmente, entro delle indicative coordinate spazio-temporali, prendendo proprio *I Buddenbrook* come riferimento. Nel seguito viene messa in luce la specificità dei *Viceré* attraverso una argomentazione in tre passi. In primo luogo, si pone in evidenza come la figura della matriarca Teresa, nel romanzo, organizzi i rapporti tra i personaggi e i suoi familiari, pur essendo di fatto assente dalle pagine del romanzo stesso. In secondo luogo, la libertà da una rigida concatenazione dei nessi familiari permette di mettere a fuoco un singolare intreccio di fisicità e anarchia della pulsione artistico-letteraria, nella descrizione che De Roberto fornisce dei ritratti che si susseguono nella dimora cittadina degli Uzeda, la famiglia protagonista dei *Viceré*. In terzo luogo, il contributo sostiene che quel che emerge dalla analisi della Galleria di ritratti familiari, che affondano nel passato più remoto della

genealogia degli Uzeda, si condensa nell'impossibilità di definire – in termini interamente umani o interamente animali – la creatura mostruosa nata nell'anno dell'unificazione d'Italia (1861) dal matrimonio di Chiara Uzeda e suo marito – una creatura così anarchica e libera (ma anche così innocente), che nessun familiare s'azzarderà a chiamarla con il nome del casato. Nell'analisi svolta in questo contributo, la creatura degli Uzeda diviene una figura anti-deterministica del 'possibile'. In conclusione, si propone una lettura dell'attività del Cavaliere Eugenio, fratello di Donna Teresa, un'attività in bilico tra consumismo delle merci, mitologia fraudolenta delle radici, e *nonsense* dadaista. In questo modo si pone in luce come il romanzo di De Roberto, giungendo pagina dopo pagina ad alludere ad alcuni temi delle più tarde avanguardie novecentesche – in particolare del surrealismo – non si limiti affatto a fotografare l'arretratezza dell'Italia e dell'aristocrazia siciliana, negli anni in cui Mann s'apprestava a celebrare la borghesia ottocentesca della Germania, cogliendo al tempo stesso i segnali della sua crisi incipiente. De Roberto pone invece le condizioni perché i nessi che legano gli anelli delle catene genealogiche possano essere risignificati, sebbene ciò implichi il sacrificio degli alti ideali di appartenenza, autenticità, ed esclusività del passato, per altro carichi di ingombranti presupposti ideologici.

1. Una questione di coordinate? *I Buddenbrook*

Due tra i maggiori studiosi del romanzo familiare individuano l'esordio di questo genere narrativo – per gemmazione dal romanzo storico – in *Castle Rackrent* (1800) di Maria Edgeworth, e la sua canonizzazione nei *Buddenbrook* (1901) di Thomas Mann¹. Tale circostanza implica che il romanzo familiare si è probabilmente sviluppato a tutto tondo nel corso dell'Ottocento, nel secolo dell'imporsi dei valori borghesi sul piano sociale, di quelli nazionali sul piano politico, e del realismo in ambito letterario.

Tuttavia, a quali condizioni un romanzo può definirsi familiare? Si tratta di condizioni riguardanti il piano dei contenuti, della forma, o entrambi i piani?

Se un *novel* include tra i propri temi, ad esempio, il rapporto conflittuale tra padri e figli, in un tempo storico di transizione (l'uscita dal feudalesimo della Russia di *Padri e figli* di Ivan Turgenev, 1862), o se mette in scena le peripezie matrimoniali di personaggi rappresentativi di una certa epoca e mentalità (l'epoca e la mentalità vittoriane di *Middlemarch* di George Eliot, 1872), non per questo esso è un romanzo familiare. La presenza d'alcuni rapporti di parentela, osserva infatti Gloria Scarfone rielaborando dei suggerimenti di Raffaele Donnarumma², non ci dice nulla né della famiglia e delle sue complesse ramificazioni genealogiche – come entità economico-sociale, affettivo-morale, o 'naturale' – né

dell'estensione temporale del racconto. Un conflitto tra un padre e un figlio, da un lato, e un adulterio (nel caso di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, 1857), dall'altro, non specificano se il romanzo dilati o meno negli anni – lungo una, due o più generazioni – la concentrazione di avvenimenti che hanno luogo, o almeno originano, in un circoscritto spazio domestico.

D'altra parte, vi sono romanzi come *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga, o *Gli indifferenti* (1929) di Alberto Moravia che, sebbene possano definirsi familiari in un senso generale – essi rappresentano infatti legami di parentela diversificati e orizzontali – lo sono in modo intensivo, non diacronico. Nei *Malavoglia* e negli *Indifferenti*, sono presenti «diversi piani generazionali», ma come «sullo stesso livello», così che «il fulcro narrativo è la compresenza stretta e intima delle relazioni familiari»³. Nei due romanzi citati, l'assenza di un'ampia diacronia concentra le vicende in un tempo ristretto – approssimativamente il primo quindicennio dopo l'unificazione d'Italia per *I Malavoglia* (1863-1877 o 1878)⁴ e i primi anni di Benito Mussolini al potere per *Gli indifferenti* – e in un luogo che è sempre lo stesso – la casa del nespolo ad Aci Trezza (anche quando questa casa è da riguadagnare) e un interno borghese ai Parioli.

Intuitivamente, pertanto, una diacronia sufficientemente ampia, tale che in virtù di essa si possa parlare di romanzo familiare in senso proprio, dovrebbe comprendere, come suggerisce Marina Polacco, almeno tre generazioni⁵. Queste ultime, secondo Yi-Ling Ru, andrebbero distribuite lungo un «prolungato asse verticale» di alcuni decenni⁶, per fornire l'impalcatura temporale della mutevolezza – anche molto lenta, come nei *Buddenbrook* – all'interno di luoghi dati. Nel romanzo di Mann, ad esempio, il racconto copre quattro generazioni e un quarantennio (1835-1877). In esso, la prestigiosa casa nella *Mengstrasse* a Lubecca, in cui il patriarca Johann riunisce tutta la famiglia all'inizio del primo capitolo, viene venduta da Tom all'odiato Hermann Hagenström solo verso la conclusione dell'intero libro. Questo accade anni dopo che lo stesso Tom e la moglie Gerda sono andati a vivere altrove, lasciando che la casa – pur sempre a Lubecca – ospitasse gli uffici della ditta di famiglia assieme a Tony e Christian, sorella e fratello di Tom.

Nel romanzo familiare, e a maggior ragione nel suo modello canonico, *I Buddenbrook*, l'identità dei singoli protagonisti è quindi parte delle relazioni comprese tra i due assi menzionati in precedenza: quello orizzontale, che organizza i rapporti attorno all'epicentro della *Mengstrasse*, e quello verticale, che li sviluppa nel corso degli anni. Lungo l'ascissa e l'ordinata di tali rapporti, si distribuiscono le funzioni che legano – in maniera ferrea, da «determinismo generazionale»⁷ – le aspirazioni, i desideri e le idiosincrasie degli individui alle loro famiglie («le relazioni familiari vanno trattate come funzioni della psicologia

individuale»⁸.

Il determinismo che connette i termini di queste funzioni – ovvero, di questi rapporti – è illustrato in una lettera che il padre di Tony, Johann, scrive alla figlia. In essa, il padre spiega alla giovane che lui e lei non sono «creature disgiunte, indipendenti e isolate», ma «anelli di una catena», i quali non sarebbero «pensabili» senza «la lunga fila di coloro che [li] precedettero e [gli] indicarono la strada, seguendo da parte loro con rigore, e senza guardare a destra o a sinistra, il dritto cammino di una tradizione provata e degna»⁹. I nomi di chi ha preceduto Johann e Tony, assieme alla descrizione dei principali eventi nelle vite dei membri della famiglia Buddenbrook, sono registrati nelle carte di famiglia gelosamente custodite in un cassetto della scrivania, nello studio dell'abitazione sulla *Mengstrasse*. Queste carte riportano un'«ampia genealogia»¹⁰ che collega, lungo la linea verticale del tempo, il morbilli di Tom e la varicella di Christian all'esistenza del più antico tra i Buddenbrook conosciuti, un antenato vissuto alla fine del sedicesimo secolo, padre d'un consigliere comunale di Grabau.

La tenuta degli anelli della catena familiare, e la leggibilità delle annotazioni conservate nello studio di casa, sono messe a dura prova dalle vicende della vita. Tuttavia, è caratteristico del romanzo familiare nella sua forma più compiuta, che la catena venga presto ripristinata, assieme alla chiarezza dei nessi genealogici. Sono questi nessi, infatti, con il loro rigore funzionale, a definire l'identità degli individui e a rendere possibile il romanzo familiare. Così, quando nel 1850 Tony divorzia dal marito Bendix Grünlich per problemi di carattere economico, la figlia di Johann è consapevole che sul «libro» di famiglia s'è versata una «chiazza d'inchiostro», e che spetta a lei «cancellarla»¹¹. Questo accadrà pochi anni dopo, quando Tony andrà a vivere a Monaco con il nuovo marito, Alois Permaneder. Il fatto che anche questo matrimonio finisca, d'altra parte, non separa nel romanzo gli anelli dalla loro catena, anzi. Il secondo divorzio dà l'opportunità a Tony di ritornare nella 'sua' Lubecca, nel luogo, e nella casa, a cui appartiene di necessità, abbandonando l'estranea Monaco, nella quale non avrebbe mai potuto ambientarsi («Abituarmi all'ambiente? No, fra gente senza dignità, senza morale, ambizione, distinzione e serietà, fra gente così poco *soignée*, così scortese e *salope*, fra gente che è nello stesso tempo fiacca e leggera, sangue spesso e testa vuota... fra gente così non mi posso ambientare, non lo potrei mai»)¹².

Quando su una pagina del libro di famiglia non si versa una macchia d'inchiostro, la cui laboriosa cancellazione fornirebbe al *family novel* le occasioni narrative per continuare a scriversi, ma sono tirate righe che hanno tutta l'aria d'essere conclusive – in quel momento viene formulata la profezia della fine del romanzo. È ciò che accade con il piccolo Hanno, l'enigmatico figlio di Tom e Gerda, estraneo – con la sua improduttiva passione per la musica

(l'*harmonium* per lui «era un sogno sbalorditivo»)¹³ – alla mentalità imprenditoriale della sua stessa famiglia, quella che l'ha tenuta in vita per decenni.

Infatti, il giorno in cui gli occhi ancora infantili di Hanno si posano sui nomi registrati nel libro di famiglia, quel che cattura la sua attenzione sono i «ghirigori» e gli «svolazzi» ornamentali della scrittura, le «tracce di polverina dorata», ovvero il carattere estetico, latamente artistico, della scrittura stessa¹⁴. Così, dopo che il bambino ha letto il proprio nome e la data della propria nascita – 5 aprile 1861 – egli prende «con noncuranza penna e righello», li pone sotto la data, fa scorrere un'ultima volta lo sguardo «su tutto quel groviglio genealogico», e «meccanicamente e come trasognato» traccia «con la penna d'oro due belle linee attraverso tutto il foglio», credendo che dopo quella data e quel nome – i suoi – non debba venire più nulla¹⁵.

In tal modo, si pongono le condizioni perché, non troppo in là nelle pagine scritte da Mann, la diacronia del romanzo familiare s'interrompa. Dopo Hanno, non sarà possibile aggiungere un ulteriore tratto all'albero genealogico dei Buddenbrook, un altro anello alla catena. All'ascesa di una famiglia segue il suo *Verfall*, la sua rovina; il romanzo può finire.

2. Le coordinate dei *Viceré*

I Viceré (1894) di Federico De Roberto è un romanzo che può essere collocato entro le coordinate cartesiane del romanzo familiare, su cui si sono soffermate, in anni diversi, Ru, Polacco e Scarfone. Le generazioni coinvolte sono almeno tre: la generazione della matriarca Teresa Uzeda, nata Risà alla fine del '700, e Principessa di Francalanza e Mirabella; quella dei suoi figli Giacomo e Raimondo (il primo è il maggiore, nato intorno al 1825 e morto verso l'anno della caduta della Destra storica, il 1876); infine quella del nipote Consalvo (nato nel 1851), figlio di Giacomo e Margherita Grazzeri. Tuttavia, come si evince anche a colpo d'occhio dai dettagli dell'albero genealogico degli Uzeda ricostruito da Rossana Chianura in *Appendice* alla sua tesi di laurea magistrale¹⁶, le ramificazioni della famiglia Uzeda sono molto più ampie, sia in orizzontale sia in verticale. Queste ramificazioni risalgono perlomeno al tempo quasi mitico della Beata Ximena Uzeda, discendente del presunto primo Viceré, Lopez Ximenes, sposata contro la sua volontà a un Conte della Motta Reale, e morta nel 1576.

I Viceré copre un arco di tempo che va dal 1855 (quando l'Italia e l'Europa sono ancora attraversate dalle inquietudini del '48) al 1882 (anno del quarto governo di Agostino Depretis, esponente moderato della Sinistra storica e fautore del trasformismo parlamentare).

Il racconto occupa pertanto poco meno di trenta anni, ma flotta su di un 'mare' genealogico molto più profondo – del quale si fa fatica a scorgere un fondale preciso e certo – ed è anche molto esteso in senso orizzontale. Giacomo e Raimondo, ad esempio, hanno a loro volta fratelli e sorelle, le quali – Chiara e Lucrezia – sono sposate; per non parlare di altri parenti, come Don Blasco, Eugenio e Ferdinanda, fratelli e sorella di Donna Teresa.

Per quel che riguarda l'orizzontalità del romanzo e la distribuzione dei personaggi nello spazio, la Sicilia e i dintorni di Catania forniscono l'unità di luogo, ma siamo lontani dalla claustrofobia di Aci Trezza, dalla chiusura negli interni de *Gli indifferenti*, e dall'unicità – quanto a valore simbolico – della *Mengstrasse*. Le proprietà immobiliari degli Uzeda, infatti, sono distribuite in diverse tenute e diversi poderi, il che fornisce un senso di mobilità alle vicende che accadono entro i confini dell'isola. Ferdinando, un altro figlio di Teresa – soprannominato Babbeo dalla madre, perché sempre intento in attività inutili e diseconomiche – viene ad esempio allontanato dal testamento di Teresa nella proprietà di Pietra dell'Ovo. Quando scoppia il colera, gli Uzeda e gli altri catanesi cercano di sfuggire all'epidemia raggiungendo Belvedere, San Gregorio, Gravina, La Punta, Viagrande, Milo, luoghi in cui anche la famiglia dei Viceré ha i propri interessi. Inoltre, come ha sottolineato Chianura, a differenza di quel che accade nei *Buddenbrook* – in cui la casa di famiglia è un punto di riferimento fisso, venduto solo dopo molti anni – gli «spazi comuni» delle tenute degli Uzeda sono sottoposti a una «riprogettazione continua e irrazionale»¹⁷. L'alternanza di distruzione e progettazione da parte dei capicasata, secondo Chianura, mima il «gioco» quale «attività improduttiva e gratuita per eccellenza»¹⁸, un'attività ben lontana dall'immagine d'una catena rigida, che nei *Buddenbrook* informa di sé i rapporti tra i membri della famiglia, e la proiezione di questi rapporti nello spazio domestico. Col tempo, scrive De Roberto, tutti gli edifici finiscono infatti per assomigliare a «parecchie fette di fabbriche accozzate a casaccio: non c'erano due finestre dello stesso disegno né due facciate dello stesso colore; la distribuzione interna pareva l'opera d'un pazzo», anzi, di più «pazzi», ovvero degli stessi Uzeda, che «avevano uno dopo l'altro fatto e disfatto a modo loro»¹⁹.

Questi cenni, riguardanti la folle spazializzazione di altrettanto folli rapporti familiari, servono a introdurre ulteriori elementi che rendono ancor più problematica, senza per questo annullarla, la parentela del romanzo di De Roberto con il capolavoro di Mann. La problematicità intacca direttamente, ora, il determinismo generazionale individuato da Scarfone nei *Buddenbrook*, ovvero quel determinismo in nome del quale gli errori delle funzioni genealogiche che legano un anello della catena familiare all'altro possono essere emendati o cancellati, così da ripristinare l'implacabilità della discendenza. Tali errori,

tipicamente, sono i divorzi, i fallimenti economici o le infedeltà che motivano i divorzi stessi, come nel caso di Tony Buddenbrook.

In che senso, dunque, il determinismo generazionale nei *Viceré* è reso problematico?

3. La presenza di un'assenza: Teresa Risà Uzeda

La storia degli Uzeda prende avvio dall'attesa per la lettura del testamento di Teresa, una lettura che – contro le aspettative del determinismo ereditario stipulato dal diritto familiare d'origine tridentina, come analizzato a suo tempo da Evelyn Cecil, con riferimento al Regno delle Due Sicilie²⁰ – presto deluderà il primogenito Giacomo. Questi si aspetta d'essere l'erede universale – per la legge del maggiorascato – del patrimonio immobiliare, finanziario e simbolico della madre. Chi sarà mai, si chiedono infatti ansiosamente i convenuti alla lettura del testamento, «l'erede del nome»²¹? Contravvenendo in modo irreparabile (non emendabile) alla legge percepita come naturale che lega la primogenitura all'assegnazione dell'eredità, la matriarca degli Uzeda privilegia il fratello scavezzacollo di Giacomo, Raimondo, il quale però pensa più a divertirsi che a preoccuparsi dei propri diritti ereditari («Donna Teresa, per far passare la propria volontà su tutte le leggi umane e divine, invertì l'ordine naturale»)²².

La poderosa «macchina» narrativa dei *Viceré*, come la definì Verga in una lettera a De Roberto del 21 ottobre 1894²³, poggia quindi su di un incancellabile gesto irrazionale e viscerale, dis-ordinato e anti-deterministico (anti-meccanico) di Teresa Risà. Attorno a questo gesto, si organizzano i rapporti successivi tra i personaggi, a partire dal comportamento fraudolento di Giacomo verso i parenti, dalla sua invidia per Raimondo, dalla logorrea di Don Blasco, sempre pronto a biasimare, 'olisticamente', la «manata di pazzi»²⁴ degli Uzeda a cui lui stesso appartiene.

Tuttavia, quel che mette veramente in crisi la canonicità dei *Viceré* come romanzo familiare governato dalla prevedibilità dei nessi genealogici, è stato posto in rilievo molti anni fa da Leonardo Sciascia, all'inizio della rinascita – fatte salve alcune eccezioni precedenti – dell'interesse per De Roberto dopo la scomunica crociana²⁵. In un articolo apparso sul quotidiano *Repubblica* il giorno di ferragosto del 1977, Sciascia scriveva che la figura «centrale e dominante» dei *Viceré* è proprio la madre di Giacomo e Raimondo, solo che tale personaggio – essendo lei morta prima dell'inizio del romanzo – «non c'è», è «un personaggio paradossalmente presente per assenza, un personaggio dal cui funerale prende avvio il racconto e il cui testamento [...] contiene *in nuce* il romanzo, la storia»²⁶. In altri termini, la

funzione-personaggio dominante e centrale del romanzo, quella che dovrebbe regolare i rapporti tra gli Uzeda nel corso del tempo e negli spazi attorno a Catania, è presente, come osserva Rosalba Galvagno²⁷, solo tramite gli effetti della scrittura di un testamento e della sua pubblica lettura da parte del *signor* Marco. Teresa Risà, come scrive Sciascia, è dunque presente per assenza lungo tutta la storia, ne è il *fantasma*, l'*incubus* che in maniera *suggestiva* e *ipnotica* lega paradossalmente la famiglia dall'inizio alla fine del romanzo, come avrebbe potuto sostenere Scipio Sighele nel pressoché coevo *La coppia criminale. Studio di psicologia morbosa* (1893)²⁸.

Neppure queste ultime considerazioni esauriscono però il tema della eccentricità dei *Viveré* rispetto al canone, per il suo genere, definito da Mann. Occorre aggiungere, infatti, che la matriarca degli Uzeda, dalla quale dipende la trasmissione del 'nome' così ambito dal figlio Giacomo, *non è una Uzeda*, al contrario del vecchio Johann, il patriarca del romanzo di Mann, che invece è sempre stato un Buddenbrook. Teresa, infatti, è nata Risà, è stata 'prestata' alla genealogia degli Uzeda, e ha acquisito il nome – proprio quel nome che spetta a lei trasmettere alla discendenza *di sangue* – tramite matrimonio con Consalvo VII, nonno del giovane Consalvo, figlio di Giacomo e Margherita.

4. Chiedilo al sangue: la Galleria di ritratti

Se, nell'analisi testuale del romanzo, si 'interroga' proprio il sangue degli Uzeda – ovvero la natura biologico-materiale del loro legame, della loro aristocrazia – si scopre che nella «razza» sempre uguale a sé stessa, di cui il giovane Consalvo parla in conclusione dell'opera a zia Ferdinanda²⁹, allignano in realtà l'imprevedibilità e la contingenza. Parliamo, più precisamente, di un'esuberanza naturale – barocca, come quella del casato spagnolo di provenienza dei protagonisti – che contraddice la concatenazione lineare – il «dritto cammino»³⁰, lo definisce Mann – da un anello familiare all'altro, ma non l'idea, per così dire, della *familiarità*.

In un lungo brano descrittivo, De Roberto affronta la questione della presunta ereditarietà lineare dei tratti somatici degli Uzeda. In un brano del genere, ci si aspetterebbe la conferma – sotto le insegne della trasmissione delle caratteristiche ereditarie – della necessità intrinseca al romanzo familiare. Così però non è, poiché in queste righe De Roberto non rende affatto scontata l'appartenenza di due individui alla stessa famiglia. Infatti, Giacomo e Raimondo, i due figli di Teresa, non si assomigliano per nulla, e l'«aria di famiglia» che potrebbe apparentarli è appunto solo un'«aria», una vaga impressione soggettiva dell'osservatore, mentre il dato oggettivo dice tutt'altro: «Raimondo [è] bellissimo, Giacomo

più che brutto»³¹. Questa considerazione si giustifica anche alla luce di quello che De Roberto scrive nella *Prefazione a Documenti umani* (1888). Qui egli dice, da un lato, che Émile Zola, con l'oggettività del suo metodo sperimentale (*Le Roman expérimental*, 1880), è stato per lui il «maestro» dei suoi «maestri»³², essendogli maestri di primo grado Luigi Capuana e Verga. Nella stessa *Prefazione*, tuttavia, egli esplicita, dall'altro lato, il nesso aporetico che il metodo sperimentale intrattiene con la soggettività dell'impressione, con il tratto idiosincratico della rappresentazione (il «temperamento» dello scrittore), ritenendolo qualcosa che discende dagli eventi ordinari della vita: «accade un fatto; cento persone vi assistono, nessuna di esse ne darà una versione del tutto corrispondente a quella del vicino. Se in mezzo vi è un morto, uno esclamerà: “Che disgrazia!”, un altro sentenzierà: “La solita storia!”, un terzo dirà: “Vi è un morto”, senza commenti. La vita che i romanzieri e i novellieri si propongono di ritrarre è quella che è; la diversità consiste nell'organismo che la osserva»³³.

Certo, i due tipi fisici personificati dai fratelli Uzeda sono in un qualche modo *oggettivo* legati tra loro. Tuttavia, questo legame può essere affermato solo perché, nella dimora catanese, c'è una galleria di ritratti di antenati a testimoniarlo, con il grado d'arbitrio delle rispettive mimesi pittoriche. Il rapporto che unisce un tipo fisico all'altro, il tipo fisico a cui è ispirato Raimondo e quello a cui è ispirato Giacomo, non è regolato in maniera inequivocabile, come nel caso d'un algoritmo che razionalizzi o addirittura predica la base genetica d'un individuo a fronte dei dati disponibili del suo passato genealogico. E come potrebbe essere altrimenti, dal momento che Teresa Risà Uzeda, la *progenitrice*, è presente per assenza lungo tutta la storia?

In coerenza con ciò, scrive De Roberto, facendo commentare dal narratore i ritratti nella Galleria del casato: «a poco a poco col passare dei secoli, i lineamenti cominciavano ad alterarsi, i volti s'allungavano, i nasi sporgevano, il colorito diveniva più oscuro; un'estrema pinguedine come quella di don Blasco, o un'estrema magrezza come quella di don Eugenio, deturpava i personaggi»³⁴. I nessi fisici, lungo l'albero genealogico raffigurato nei dipinti, sono segnati dall'alterazione, anzi, dalla deturpazione, come se anche in questo caso fossero dovuti a un vuoto di direttive, di istruzioni ripartite e affidabili, provenienti da un centro normativo della fisiognomica, da una 'cabina di comando' della biologia (oggi diremmo dalla sequenza genomica del DNA). Alterazione e deturpazione intaccano i tratti dei progenitori più lontani, ovvero la loro «mescolanza di forza e di grazia»³⁵. I tratti divergenti degli Uzeda – ad esempio, la pinguedine e la magrezza, portate all'estremo – diventano sempre più marcati: la divergenza casuale prende il posto dell'originaria mescolanza. Questa 'deriva' delle caratteristiche somatiche, tuttavia, non è a sua volta una necessità: «in mezzo alle figure imbastardite» –

come le chiama De Roberto – nelle «generazioni più vicine [...] se ne vedeva [...] qualcuna che rammentava le primitive», come nel caso di Raimondo³⁶.

De Roberto non spiega in chiave deterministica il fenomeno della ricomparsa della grazia fisica del tipo originale degli Uzeda. Egli non menziona la teoria di Gregor Mendel sui caratteri dominanti e su quelli recessivi (il saggio *Esperimenti sull'ibridazione delle piante* venne pubblicato nel 1866, e per molti anni passò inosservato). De Roberto non fa neppure ricorso alla teoria dell'atavismo di Cesare Lombroso (il suo lavoro intitolato *L'uomo delinquente* è originariamente del 1876)³⁷. Al contrario, nei *Viceré* l'immaginazione narrativa di De Roberto capovolge deliberatamente il senso scientifico dell'atavismo di Lombroso. Per quest'ultimo, infatti, il comportamento criminale si comprende alla luce della ricomparsa dei tratti deformi e moralmente riprovevoli dell'uomo non ancora evoluto. Nel caso di De Roberto, invece, è la bellezza di Raimondo – che è non meno riprovevole di tutti i suoi parenti, una «manata di pazzi» – a essere richiamata nel presente da «una specie di reviviscenza delle vecchie cellule del nobile sangue»³⁸. È come se nel «nobile sangue» dimorasse un impulso infondato e giocoso – un impulso che potrebbe essere definito *letterario* – il cui scopo è di confondere le acque e spezzare gli anelli della catena ereditaria, senza per questo semplicemente negare i legami familiari. Gli Uzeda hanno certamente dei tratti lombrosiani, ma De Roberto – come scrive Giovanni Maffei³⁹ – nel presentarli manipola la scientificità del lavoro di Lombroso, e la piega alle esigenze della sua tastiera espressiva di scrittore. «I volti s'allungavano, i nasi sporgevano»: queste due brevi proposizioni danno solo un'idea del marcato 'espressionismo' di alcune descrizioni fisiche che s'incontrano nei *Viceré*. Pensiamo, ad esempio, ai tratti caricaturali riservati al possibile ritratto di zia Ferdinanda e ad altre sue parenti: «la zia Ferdinanda, sotto panni mascholini, sarebbe parsa qualcosa di mezzo tra l'usuraio e il sagrestano; ed altrettante figure maschilmente dure spiccavano fra i ritratti femminili di più fresca data»⁴⁰.

Alterazione, deturpazione e «reviviscenza delle vecchie cellule del nobile sangue» sono il corrispettivo, sul piano dell'ereditarietà naturale, del gioco gratuito e improduttivo di cui parla Chianura, quando fa riferimento alla costante distruzione e riprogettazione dei fabbricati, delle stanze e delle finestre, che compongono le 'mobili' dimore degli Uzeda. La mancanza d'una razionalità architettonica, in quel caso, è qui riflessa nella disaggregazione e riaggregazione delle cellule di cui è fatta la biologia degli Uzeda, una biologia così intrisa di elementi artistici (*technè*), da rendere irriconoscibile la necessità naturale che lega Raimondo a Giacomo. Il romanzo di De Roberto gioca con questa irriconoscibilità, con lo 'sfilacciamento' dei nessi ereditari tra le generazioni.

Così facendo, lo scrittore in certa misura si prende gioco anche delle leggi di natura al centro degli studi del positivismo ottocentesco, quelli del medico e fisiologo francese Claude Bernard (*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 1865), e dello storico e sociologo Hyppolite Taine (*De L'intelligence*, 1883). Sono infatti questi ultimi, nel saggio del 1880 di Zola intitolato *Il romanzo sperimentale*, a fornire le basi certe e positive della natura, basi che secondo Zola devono valere tanto per la scienza, quanto per gli scrittori. *Il romanzo sperimentale*, dal quale De Roberto nella *Prefazione* ai *Documenti umani* mostra di iniziare a scostarsi, è d'altronde il manifesto del naturalismo francese, e fornisce l'ideologia di fondo al monumentale ciclo zoliano dei *Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (1871-1893).

Come scrive Jobst Welge, pensando però soprattutto alla commistione della biologia degli Uzeda con il carattere prevalentemente sociale della loro lotta per il potere, i protagonisti dei *Vicerè* di De Roberto hanno una natura «pseudo-biologica»⁴¹, che allontana il loro romanzo familiare dai *Malavoglia* di Verga. Proprio la pseudo-biologia degli Uzeda, secondo Welge, conduce alla biforcazione, o divergenza, dei tipi di Giacomo e Raimondo, minando la continuità familiare che, almeno all'apparenza, risalta nell'altro romanzo siciliano. In quest'ultimo caso, la continuità è biologica in un senso più ristretto, ed è connotata in senso positivo, come quando Padron 'Ntoni – pur nella sua diversità dal figlio 'Ntoni e dai nipoti – elogia Luca e Mena per essere dei veri Malavoglia – dei Malavoglia nati tali.

5. Immaginazione personificata: la «cosa innominabile»

Nei *Vicerè*, v'è un luogo testuale che condensa – in un unico personaggio – quell'impulso anarchico e barocco del *bíos*, ovvero della vita naturale, che De Roberto illustra nella sua analisi della Galleria di ritratti degli Uzeda, distribuendolo in quel caso lungo diverse generazioni.

Nell'ultimo capitolo della prima parte del romanzo, quando l'Italia è appena stata unificata sotto il regno monarchico dei Savoia, Chiara, moglie del marchese di Villardita e figlia di Donna Teresa, dà alla luce quella che De Roberto, all'inizio di un crescendo d'espressionismo verbale, definisce una «cosa innominabile»⁴², che nessuno in famiglia chiamerà Uzeda. Quando le tre levatrici scorgono la creatura, infatti, impallidiscono, «vedendo disperse le speranze di ricchi regali»⁴³ (un pensiero tanto cinico, questo delle levatrici, da giustificare da solo l'interpretazione dei *Vicerè*, da parte di Polacco, come «allegoria del male»)⁴⁴. La «cosa innominabile» è descritta come un «pesce col becco, un uccello spiumato; quel mostro senza sesso aveva un occhio solo, tre specie di zampe, ed era

ancora vivo»⁴⁵. Questo mostro senza una identità sessuale è più un animale che un essere umano. Esso sembra combinare, in maniera imprevedibile, naturale ma anti-normativa – problematica – le «vecchie cellule del nobile sangue» degli Uzeda: la «cosa innominabile» è un ibrido, un prodotto dell'immaginazione incapsulata nella natura, in un modo che sfugge a ogni regolarità, a ogni previsione. Persino Margherita, moglie di Giacomo – e da questi continuamente vessata – «voltava adesso il capo, dal disgusto prodottole da quella vista»⁴⁶. Quando Giacomo entra nella stanza, egli vede «l'aborto il cui unico occhio erasi [ormai] spento»⁴⁷. L'«abominio»⁴⁸, il feto morto «giallo come di cera» – «quel pezzo di grasso» – è poi introdotto da Ferdinando, per volere di Chiara, in una boccia di vetro riempita di spirito.⁴⁹ «Quel pezzo anatomico, il prodotto più fresco della razza dei Viceré»⁵⁰, scrive De Roberto, è quindi osservato – come in un tabernacolo privato, più che in una Galleria di famiglia, aperta al pubblico – da Chiara e dal marchese di Villardita.

Tuttavia, anche se la «cosa innominabile» è repellente per tutta la famiglia, a causa della sua eccezionalità biologica, la sua breve biografia – nell'intero romanzo – è l'unica esente da ferocia e colpa. La creatura di Chiara e suo marito è sì al centro d'una allegoria del male, ma non è essa stessa malvagia: la sua follia ri-combinatoria d'elementi animali e umani, per così dire, non ha nulla in comune con la follia – interessata, avida, cinica – degli Uzeda e di chi sta intorno a loro, come le levatrici. Perfino Margherita, che è vittima del marito Giacomo, ha un moto d'inumano orrore, e non di umana pietà, alla vista della creatura. Perfino Giovannino – cugino del giovane Consalvo – che morirà d'amore per la giovane Teresa, ha condiviso una vita dissoluta con Consalvo al Monastero dei Benedettini. La giovane Teresa, da parte sua, per quanto folle e dedita alla musica, con la sua follia, indifferente alla sorte di Giovannino, è la responsabile morale della morte di quest'ultimo. Infine, neppure i più perdenti tra gli Uzeda, ovvero Ferdinando e il Cavaliere Eugenio, sono immuni dalla colpa dell'avidità.

Come Hanno nei *Buddenbrook*, la «cosa innominabile» degli Uzeda è invece inabile a qualunque attività, e a maggior ragione alla produttività di *roba*. Eppure, a differenza di Hanno, il «mostro» nato negli stessi istanti in cui il collegio di Catania nomina il primo deputato siciliano a Roma, non chiude, idealmente, il romanzo familiare degli Uzeda. Quel «mostro» innocente, infatti, con la sua ingovernabile biologia, spezzando gli anelli della catena genealogica degli Uzeda è una figura anti-deterministica del 'possibile', e mobilita in realtà le risorse immaginative, espressive e creative del romanzo. Non è un caso che, quando la «cosa innominabile» vede la luce, *I Viceré* abbia percorso solo poco più d'un terzo del suo cammino.

Sul piano dei grandi eventi storici, che fanno da sfondo alla narrazione, Roma deve

essere ancora ‘presa’, e la Destra storica deve ancora andare incontro alla propria crisi. Proprio da questa crisi, sorgerà il trasformismo politico nel Parlamento italiano, un trasformismo baroccheggiante di cui il giovane Consalvo si rivelerà maestro, e che gli consentirà addirittura di ‘migrare’, da deputato, oltre i limiti testuali dei *Viceré*, in un altro romanzo di De Roberto, a sua volta inconcluso e postumo, *aperto*, come il *bíos* ricco d’effetti espressivi di uno dei suoi personaggi: *L’Imperio* (1929).

6. **Nonsense proto-dadaista: il cavaliere Eugenio**

Che cosa costituisca, in epoca moderna – post-risorgimentale – una genealogia familiare aristocratica, è nei *Viceré* rappresentato dalla storia – bizzarra, più che ironica, e costeggiante il *nonsense* – di Eugenio, il Cavaliere Uzeda, fratello inetto di Donna Teresa.

Eugenio, escluso con metodi fraudolenti dal testamento d’un altro fratello – Don Blasco – cerca in tutti i modi di vendere dei *vanity books* di sua composizione, incluso il suo presunto capolavoro, l’«*Araldo sicolo, opera storico-nobiliare del cavaliere don Eugenio Uzeda di Francalanza e Mirabella*»⁵¹. In queste pubblicazioni, Eugenio descrive delle fittizie genealogie di famiglie aristocratiche, che chiunque può sottoscrivere e comprare, provando così il piacere di trovare stampati – in volumi inventati di sana pianta – il proprio nome e quello della propria famiglia. In questo modo, tutti i catanesi, indipendentemente dalle loro origini effettive, possono alimentare il «sogno narcisistico»⁵² d’essere considerati degli aristocratici come gli Uzeda. Il fatto è, e *I Viceré* lo racconta lungo il suo ampio arco narrativo, che questo accade proprio quando la classe aristocratica siciliana sta cercando di sopravvivere, economicamente e politicamente, all’annessione dell’isola al Regno d’Italia, alla cui guida v’è la ricca classe dirigente del Nord, e in particolare del Piemonte, l’ex Regno dei Savoia.

In passato – ma in un passato quasi immemorabile, le cui radici sono disperse tra i fondali sfuggenti della lontana epoca barocca – il carattere ‘naturale’, vero e autentico, dell’aristocrazia siciliana, a partire da quella degli Uzeda, era garantito dal «*Libro d’oro*»⁵³ della nobiltà. Questo *Libro*, in cui erano scritti i nomi delle ‘vere’ famiglie aristocratiche, è invocato da zia Ferdinanda quando il *signor* Marco s’appresta a leggere il testamento della matriarca Teresa Risà Uzeda. Ora che, tuttavia, è ormai nota la decisione di Donna Teresa – una decisione che sovverte l’ordine naturale e divino del maggiorascato, punendo Giacomo e privilegiando Raimondo – al *Libro d’oro* non può che sostituirsi un lavoro di *fiction* come l’*Araldo sicolo* del Cavaliere Eugenio. Questi, da parte sua, è del tutto spiantato, ed è ridotto a chiedere l’elemosina lungo le strade di Catania supplicando per un sigaro, e dando così

pubblico spettacolo della propria follia. Quel che resta a Eugenio, non è che il suo linguaggio, unito alla sua fantasia caratterizzata da tratti megalomaniaci – egli sembra davvero credere di poter rivitalizzare l'aristocrazia siciliana negli anni della sua decadenza, trasformandola in un prodotto di *marketing* librario.

Questo fa ora Eugenio a Catania: pubblicizza, in cambio d'una moneta, la sua «celebre opera storico-araldico-blasonico-gentilescro cronologica intitolata l'*Araldo sicolo* con supplimento...»⁵⁴. Purtroppo per lui, però, anche il *supplimento* che si prende la briga di scrivere non fa che aggiungere del *niente* al *niente*, o meglio, una *traccia scritta* a un'altra *traccia scritta*, radicalizzando per così dire il carattere *suggestivo* e l'*illusorietà*, ricca d'implicazioni ed effetti, dei legami genealogici incentrati sulla presenza/assenza di Teresa Risà Uzeda.

L'attiva «pratica del *nonsense*»⁵⁵ di Eugenio mina alle fondamenta la compattezza e il dritto cammino della catena di relazioni, che strutturano la genealogia nel romanzo familiare canonico. Eugenio si fa beffe, ironicamente e creativamente, di quel vero e proprio «complesso delle origini»⁵⁶, che da *Cronaca di famiglia* (1856) di Sergej Aksakov a *Il giorno del giudizio* (1977) di Salvatore Satta, rende il romanzo familiare il racconto, o la messinscena, di una *fondazione*, a cui si può associare – a seconda dei casi – un significato ideologico. Eugenio, facendo dell'aristocrazia un prodotto in vendita, la svuota proprio di questo presunto senso ideologico, equiparandola, piuttosto, a uno dei tanti prodotti del più cieco capitalismo borghese e liberale. «La satira qui è chiara», scrive Welge, «facendo il *marketing* capitalista del *pedigree* aristocratico, Eugenio mostra che la nuova retorica del liberalismo e dell'uguaglianza sociale, in realtà alimenta la vanteria degli alberi genealogici, reali o immaginari»⁵⁷.

Se questo è vero per quel che riguarda le implicazioni sociopolitiche della figura di Eugenio, va detto, però, che l'ideale passaggio di testimone dall'aristocrazia alla borghesia – dalla Sicilia dei *Viceré* alla Lubeca dei *Buddenbrook*, fino alla crisi di questa stessa borghesia – lascia in ombra l'estrema novità, sul piano artistico, del personaggio di Eugenio.

Il gesto del Cavaliere, svuotando di senso la sua stessa genealogia familiare, pone le condizioni perché essa possa essere ri-significata, al di fuori della logica del realismo ottocentesco (che è ancora la logica dei *Buddenbrook*), e al di là delle concatenazioni necessarie dei personaggi e degli eventi tra di loro. Quello di Eugenio, insomma, è uno sguardo anticipatore gettato oltre quella (perduta) «ovvietà dell'arte» e della tradizione, con cui Theodor W. Adorno apre la sua *Teoria estetica*, quando individua intorno al 1910 l'esordio dei «movimenti artistici rivoluzionari», cioè delle avanguardie novecentesche (il *Manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti era stato scritto e pubblicato l'anno precedente, nel 1909)⁵⁸. Come non pensare, per analogia con Eugenio, all'anarchia e al dadaismo del gesto di

ri-significazione del *readymade* di Marcel Duchamp (*Fountain*, 1917)?

Infatti, ne *I Vicerè*, i libri fittizi di Eugenio – con i quali chiunque può comprarsi un blasone inventato – trasformano l'aristocrazia in un prodotto di mercato, rivelandone il vuoto ideologico. Tuttavia, questa satira non è solo sociopolitica: segna anche una rottura estetica. A differenza dei tradizionali romanzi familiari (come *I Buddenbrook*), che raccontano il declino attraverso una logica realista, la «pratica del nonsense» di Eugenio anticipa il frammentarismo modernista. La sua mania di vendere genealogie inesistenti, mentre mendica sigari per le strade di Catania, ricorda i successivi gesti avanguardisti, come quello della *Fontana* di Duchamp, dove il significato è arbitrariamente attribuito. La catena genealogica si sfalda in un vuoto, e la forma stessa del romanzo che quella genealogia dovrebbe illustrare, come i libri di Eugenio, diventa un artefatto che in prospettiva, ormai, si autodistrugge, al pari d'un qualunque, effimero e prosaico, oggetto di mercato.

E d'altra parte, come ha ricordato Louis Sass, attento studioso del rapporto tra follia, avanguardie e modernismo, per un surrealista come André Breton, nel *non* romanzo *Nadja* (1928) – il cui *incipit* coincide con la domanda «Chi sono io?», interrogativo sotteso a ogni complesso delle origini – «i fatti si presentano come segnali, senza però la possibilità di dire che cosa venga *in realtà* segnalato»⁵⁹. Che cosa c'è allora oltre il segno, oltre la traccia scritta? Ha senso porsi questa stessa domanda? Un quindicennio prima del 1910, De Roberto lo fa implicitamente chiedere al 'suo' Cavaliere Eugenio, e la risposta sembra essere che, oltre il segno, oltre il lucore delle merci, dietro il girovagare da una allucinazione urbana all'altra – a Catania chiedendo l'elemosina, o a Parigi, come nel picaresco *Nadja* – non c'è davvero *nulla*.

Il giudizio di Benedetto Croce, secondo il quale non c'era «bisogno di un così grosso libro» (*I Vicerè*), per «dimostrare [...] che una gente, usa per secoli a dominare, non abbandona questa sua pratica», in virtù di una «capacità ricevuta ereditariamente»⁶⁰, ha contribuito non solo a una prolungata *damnatio memoriae* di De Roberto. Quel giudizio ha anche offuscato la specificità dei *Vicerè* come romanzo familiare, quel che in esso significa essere una «gente», e come questa «gente» eredita «capacità» lungo i rami della sua genealogia, ammesso che lungo le ramificazioni del tempo s'annidi davvero qualcosa che sia più consistente di un'illusione (*L'illusione* è il titolo leopardiano del primo romanzo di De Roberto, dedicato alla vita della nipote della Teresa con cui si aprono *I Vicerè*).

ANDREA SARTORI

Bibliografia

- ADORNO, Th. W., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.
- BOYERS, R., *The Family Novel*, in «Salmagundi», XXVI, 1974, p. 3-25.
- CECIL, E., *Primogeniture: A Short History of Its Development in Various Countries and Its Practical Effects*, John Murray, Londra 1895.
- CHIANURA, R., *La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»*, in «Allegoria», XXXIII, 84, luglio/dicembre 2021, pp. 22-44.
- CHIANURA, R., *Un romanzo in costruzione: I Viceré e il tema dell'improduttività*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 75-95.
- CHIANURA, R., «Après moi le déluge»: I Viceré come romanzo di famiglia, Tesi, Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna, Università degli Studi di Padova, a. a. 2018/2019.
- CIAVARELLA, A., (a cura), *Verga, De Roberto, Capuana. Celebrazioni bicentinarie*, Biblioteca Universitaria, Catania 1755-1955, Giannotta, Catania 1955.
- B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Vol. 6, Laterza, Bari 1940.
- DE ROBERTO, F., *I Viceré*, Newton, Roma 1995.
- DE ROBERTO, F., *Documenti umani*, Milano, Treves 1888.
- GALVAGNO, R., *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Marsilio, Venezia 2017.
- GRANA, G., *I Viceré e la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Marzorati, Milano 1982.
- LOMBROSO, C., *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza, e alle discipline carcerarie*, Fratelli Bocca, Torino 1896.
- LUPERINI, R., *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- MADRIGNANI, C. A., *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, De Donato, Bari 1972.
- MAFFEI, G., *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Franco Cesati, Firenze 2017.
- MANN, Th., *I Buddenbrook*, trad. di F. Jesi e S. Speciale Scalia, Garzanti, Milano 1991.
- MARIANI, G., *Federico De Roberto narratore*, Il Sagittario, Roma 1950.
- PELLINI, P., *De Roberto e la coazione di Malpelo. Narrazioni familiari dal verismo al modernismo*, in *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004, pp. 212-235.

POLACCO, M., *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2005, pp. 95-125.

POLACCO, M., *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, in F. Bertoni, D. Giglioli (a cura), *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, Pendragon, Bologna 1999, pp. 149-174.

RU, Y.-L., *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, Peter Lang, New York 1992.

RUSSO, L., *Ritratti e disegni storici*, Vol. 4, Sansoni, Firenze 1964.

SARTORI, A., *The Struggle for Life and the Modern Italian Novel, 1859-1925*, Palgrave, Cham 2022.

SASS, L., *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Basic Books, New York 1992.

SCARFONE, G., *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 7-22.

SCIASCIA, L., *Croce aveva torto: I Viceré è un grande romanzo*, in *La Repubblica*, 14-14 agosto 1977.

WELGE, J., *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2015.

Note

¹ M. Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2005, pp. 95-125, si veda p. 96; J. Welge, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2015, pp. 16 ss.

² G. Scarfone, *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 7-22, in particolare pp. 16-18.

³ Ivi, p. 17.

⁴ R. Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza 2005.

⁵ M. Polacco, *Romanzi di famiglia, per una definizione di genere*, cit., p. 111.

⁶ Y.-L. Ru, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, Peter Lang, New York 1992, pp. 36-37. Trad. di A. S.

⁷ G. Scarfone, *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, cit., p. 16.

⁸ R. Boyers, *The Family Novel*, in «Salmagundi», XXVI, 1974, pp. 3-25, qui p. 8. Trad. Di A. S.

⁹ Th. Mann, *I Buddenbrook*, trad. di F. Jesi e S. Speciale Scalia, Garzanti, Milano 1991, p. 98.

¹⁰ Ivi, p. 37.

¹¹ Ivi, p. 153.

¹² Ivi, p. 251.

¹³ Ivi, p. 343.

¹⁴ Ivi, p. 335.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ R. Chianura, «Après moi le déluge»: I Viceré come romanzo di famiglia, Tesi, Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna, Università degli Studi di Padova, a. a. 2018/2019, pp. 160-161.

¹⁷ R. Chianura, *La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldtime Be Light»*, in «Allegoria», XXXIII, 84, luglio/dicembre 2021, pp. 22-44, qui p. 25.

¹⁸ R. Chianura, *Un romanzo in costruzione: I Viceré e il tema dell'improduttività*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 75-95, qui p. 91.

¹⁹ F. De Roberto, *I Viceré*, Newton, Milano 1995, pp. 68 e 43.

²⁰ E. Cecil, *Primogeniture: A Short History of Its Development in Various Countries and Its Practical Effects*, John Murray, Londra 1895, pp. 149 e 152.

²¹ F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 22.

²² Ivi, p. 32.

²³ A. Ciavarella (a cura di), *Verga, De Roberto, Capuana. Celebrazioni bicentarie*, Biblioteca Universitaria, Catania 1755-1955, Giannotta, Catania 1955, p. 129.

²⁴ F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 37.

²⁵ Prima della *renaissance* dell'interesse per De Roberto inaugurata da Sciascia, si vedano, ad esempio, G. Mariani, *Federico De Roberto narratore*, Il Sagittario, Roma 1950; L. Russo, *Ritratti e disegni storici*, Vol. 4, Sansoni, Firenze 1964, pp. 321-332; C. A. Madrigani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, De Donato, Bari 1972. Questo ultimo studio prende decisamente le distanze dalla stroncatura di Benedetto Croce, della quale si dirà in conclusione del testo. Tra gli studi più recenti, oltre alla tesi di laurea magistrale di Chianura (vedi nota 16), cfr., ad esempio, M. Polacco, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, in F. Bertoni, D. Giglioli (a cura), *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, Pendragon, Bologna 1999, pp. 149-174; P. Pellini, *De Roberto e la coazione di Malpelo. Narrazioni familiari dal verismo al modernismo*, in *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004, pp. 212-235.

²⁶ L. Sciascia, *Croce aveva torto: I Viceré è un grande romanzo*, in *La Repubblica*, 14-15 agosto 1977.

²⁷ La Principessa Teresa rappresenta un «vuoto», ma «continua nondimeno a essere il centro della narrazione, generando degli effetti altrettanto, e forse, più incisivi, di quelli prodotti mentre era in vita», R. Galvagno, *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Marsilio, Venezia 2017, p. 83.

²⁸ Su questo aspetto dei *Viceré*, si veda A. Sartori, *The Struggle for Life and the Modern Italian Novel, 1859-1925*, Palgrave, Cham 2022, pp. 142-171. L'accostamento con la terminologia medica di Sighele, *succubus* e *incubus*, è stata proposta da G. Grana, *I Viceré e la patologia del reale. Discussione e analisi storica delle strutture del romanzo*, Marzorati, Milano 1982, p. 400.

²⁹ «No, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa», in F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 304.

³⁰ Th. Mann, *I Buddenbrook*, cit., p. 98.

³¹ F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 43.

³² F. De Roberto, *Documenti umani*, Milano, Treves 1888, ix.

³³ Ivi, vii.

³⁴ *I Viceré*, cit., p. 43.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ C. Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza, e alle discipline carcerarie*, Fratelli Bocca, Torino 1896.

³⁸ F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 43.

³⁹ G. Maffei, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Franco Cesati, Firenze 2017, pp. 305-308.

⁴⁰ F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 43.

⁴¹ J. Welge, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, cit., p. 54.

⁴² F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 124.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ M. Polacco, *Il romanzo come allegoria del male: I Viceré*, cit.

⁴⁵ F. De Roberto, *I Viceré*, cit., p. 124.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ Ivi, p. 126.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ Ivi, p. 237.

⁵² A. Sartori, *The Struggle for Life and the Modern Italian Novel, 1859-1925*, cit., p. 153.

⁵³ Ivi, p. 24.

⁵⁴ Ivi, p. 263.

⁵⁵ R. Chianura, *Un romanzo in costruzione: I Viceré e il tema dell'improduttività*, cit., p. 92.

⁵⁶ R. Chianura, *La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»*, cit., p. 26.

⁵⁷ J. Welge, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, cit., p. 56. Trad. di A. S.

⁵⁸ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. 3.

⁵⁹ L. Sass, *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Basic Books, New York 1992, p. 84. Corsivo mio.

⁶⁰ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Vol. 6, Laterza, Bari 1940, p. 143.

GENIO E SREGOLATEZZA.
PERCORSO NARRATIVO
DI UNA FAMIGLIA DISGREGATA
IN *I DIVORATORI* (1911) DI ANNIE VIVANTI

*L'opera di Annie Vivanti rappresenta un affascinante punto d'incontro fra la cultura anglo-americana e quella italiana dei primi del Novecento. Cresciuta a Londra e negli Stati Uniti, si accosta fin da giovane alla letteratura italiana, grazie anche all'amicizia con Giosuè Carducci. Amante della mondanità, ma indifferente all'estetismo dannunziano, la Vivanti sa dosare con ironia spunti autobiografici e pura creazione, diremmo quasi surreale. L'autrice viene spesso accomunata ad altri scrittori rosa o d'appendice; eppure di rado scende a compromessi con forme narrative preconfezionate. È il caso del romanzo *I divoratori* (1910 in inglese; 1911 in italiano), una saga familiare improntata sul tema della genialità, vista come un oscuro sortilegio che annienta non solo chi ne è provvisto, ma anche chi la asseconda. Il narratore onnisciente neutralizza molti dei luoghi comuni che contraddistinguono i racconti familiari – dalla saggezza del patriarca, al ruolo salvifico delle nuove generazioni – passando per una prospettiva femminile dove istintività e slancio creativo, non privi di cinica autoironia, prevalgono sul buon senso della madre di famiglia. A partire da queste premesse, il saggio intende evidenziare alcune soluzioni narratologiche adottate in questo romanzo*

famigliare sui generis.

Parole chiave: *famiglia, narratologia, realismo, ereditarietà, genio, Vivanti*

*The work of Annie Vivanti stands at a fascinating crossroads between early 20th-century Anglo-American and Italian cultures. Raised in London and the USA, she approached Italian literature early in her life, also thanks to her friendship with Giosuè Carducci. A great socialite, but indifferent to D'Annunzio's aestheticism, Vivanti is able to merge ironic autobiographic cues and pure fiction, verging on the surreal. The writer is often compared with other romance or feuilleton authors; yet she rarely compromises with pre-packaged narrative forms. It is the case of the novel *I divoratori* (1910 in English; 1911 in Italian), a family saga centred on the theme of genius as an obscure spell that annihilates not only those who possess it, but also anyone who champions it. The omniscient narrator neutralises many of the clichés of family fiction – from the wisdom of the patriarch, to the saving role of the new generations – adopting a female perspective where instinct and creative impulse, not without cynical self-irony, prevail over the common sense of the mother figure. Starting from these assumptions, this essay intends to highlight some of the narrative solutions adopted in this atypical family novel.*

Keywords: *family, narratology, realism, heredity, genius, Vivanti*

E sai pure come sono le donne!... Per loro 'la famiglia'
è sempre una cosa insopportabile¹.

Il nome di Annie Vivanti rievoca un episodio di cronaca rosa che sollevò non poco scalpore negli ambienti letterari, e non, di fine Ottocento. Si tratta dell'insolita storia d'amore e d'amicizia fra la giovane autrice, allora ventitreenne, e Giosuè Carducci, di trent'anni più anziano. Vivanti aveva ottenuto di pubblicare un suo volume di poesie presso Treves a condizione che fosse riuscita a carpire una prefazione dal sommo poeta. La poetessa gli invia un biglietto nel quale chiede udienza, spiegando di non essere italiana, ma, «profonda ammiratrice del Vostro linguaggio e di Voi, il più forte dei suoi poeti»². In effetti Annie era nata in Inghilterra nel 1866, seppur da genitori non anglofoni. Il padre Anselmo, commerciante di seta mantovano di origine ebraica, oltre che mazziniano convinto, per sfuggire alla polizia austriaca si era rifugiato in Svizzera e, dal 1855, a Londra. La madre, invece, era una scrittrice e traduttrice tedesca, grande amica di Karl Marx e promotrice di un

salotto letterario che radunava l'élite tedesca in esilio nella capitale inglese.

La Vivanti figura di rado nelle antologie. Infatti, al successo di pubblico di cui godette nell'arco della sua prolifica carriera letteraria non corrispose un altrettanto unanime apprezzamento da parte della critica, spesso prevenuta nei confronti del binomio donna-letteratura. Lo stesso Carducci, nella sopracitata prefazione alle poesie della Vivanti, afferma di aver concesso per la prima volta una deroga al suo personale «codice poetico» secondo cui alle donne sia «proibito far versi», ma non risparmia un commento beffardo ed evasivo: «La sua poesia, Signorina, è ciò che è [...], ma poesia è; quale dee quasi fatalmente prorompere da un temperamento di femmina lirico (caso rarissimo)»³. Uno dei primi cauti estimatori della scrittrice, Benedetto Croce, ne ammira la spontaneità, «la passione fulminea, violenta e fuggevole, che si dà per quel che è, senza reticenze e scrupoli e contrasti morali, come senza inganni sentimentali»⁴. Ne traccia un ritratto che evidenzia la carica istintiva e la ribellione all'accademia, ma sottintende una mancanza di ricercatezza formale. Va spiegato però che i commenti di Croce qui riportati si limitano alle liriche e al primo romanzo della Vivanti, *Marion artista di caffè-concerto* (1891). Anche sul fronte femminile la scrittrice sembra trovare ben poca solidarietà. Dalle colonne del *Mattino* di Napoli, Matilde Serao inventa l'appellativo di 'vivantine' per definire le giovani imitatrici dello stile semplice, audace e fuori dagli schemi dell'autrice di *Lirica* (1890)⁵. Non meno lusinghiera la definizione che l'autrice napoletana riserva alla Vivanti, un «ingegno virile», a evidenziarne la singolarità irriverente. Un altro contemporaneo, Giuseppe Antonio Borgese, nega alla scrittrice una vera consapevolezza artistica, parlando della sua capacità di «creare capolavori senza volerlo e senza saperlo»⁶. Luigi Russo, come vedremo, sottolinea più gli aspetti scandalistici dei soggetti della scrittrice che non una coerente scelta letteraria. Ci vorrà il postmodernismo, attorno agli anni Ottanta del secolo scorso, con la messa in dubbio della netta separazione fra letteratura “alta” e “di consumo”, ad aggirare l'ostacolo di definire l'opera della Vivanti come “degn” di essere riscoperta sulla base di presunti canoni estetici. In questa direzione, una recente raccolta di saggi edita da Sharon Wood ed Erica Moretti⁷ ha finalmente messo in luce non solo la portata sociologica e di genere dell'opera della scrittrice, ma anche la rilevanza cosmopolita, la forte carica polemica nei confronti della mentalità imperialista inglese, il giornalismo militante, l'adesione, mal ricambiata, al fascismo, per citare solo alcuni punti di interesse. Insomma, la Vivanti, al di là di oziosi giudizi di valore, si profila come una figura a tutto tondo della prima metà del ventesimo secolo. Detto questo, il presente breve saggio è dedicato a un aspetto della narrativa di Annie Vivanti ancora in parte trascurato, vale a dire il modo in cui le motivazioni che sottostanno a una diegesi spesso tortuosa forniscano l'occasione alla

scrittrice e al suo alter ego narrante per ridisegnare i confini assai labili fra realtà e finzione.

L'innegabile elemento cosmopolita che contraddistingue la Vivanti emerge con particolare rilevanza nella scelta bilingue, o trilingue, se consideriamo il tedesco di molti suoi articoli e reportage. A dimostrazione della sua duttilità linguistica è il romanzo al centro di questa analisi, *I divoratori* del 1911, versione autotradotta, e in larga parte riscritta in italiano dall'originale inglese apparso l'anno precedente. Il romanzo esce dopo alcuni anni di relativo silenzio, nei quali la Vivanti si era dedicata anima e corpo – o così pare dai suoi scritti dell'epoca⁸ – alla figlia Vivien, nata dal matrimonio con il corrispondente e separatista anglo-irlandese John Smith Chartres⁹. Vedremo in seguito il motivo di questa dedizione così esclusiva, quasi simbiotica, nei confronti della figlia.

Per quale ragione ci siamo soffermati sull'incontro fra Vivanti e Carducci? Prima di tutto per ribadire la matrice culturale dalla quale prende le mosse la scrittrice, vale a dire un'aderenza al tardo romanticismo e alla scapigliatura, oltre a una marcata distanza dal decadentismo estetizzante di D'Annunzio, così come dal verismo, la cui fiamma stava per estinguersi dopo il quasi completo ritirarsi di Verga dalla scena letteraria. D'altro canto, il richiamo al fatto di cronaca rosa serve a evidenziare il costante parallelismo fra vita reale e finzione che non solo rispecchia l'esistenza rocambolesca, "zingaresca", della Vivanti, ma anche, e soprattutto, si ripercuote sulla sua poetica narrativa, con particolare enfasi sul romanzo *I divoratori*. A riprova di questo uso metaforico e semiotico del nesso realtà-finzione si dimostra fondamentale l'apporto teorico di Jurij Lotman, in particolare gli scritti in cui descrive la semiosi del comportamento quotidiano fra i ranghi dell'aristocrazia russa di fine Settecento, oltre a un saggio sul rapporto arte-realtà nel ritratto¹⁰. Nonostante le oggettive differenze storico-culturali tra gli esempi illustrati da Lotman e il vissuto cosmopolita di Vivanti, è possibile ravvisare più di un'affinità con la visione letteraria e la tensione fra vita quotidiana e dimensione artistico-narrativa, soprattutto di fronte a una delle opere più schiettamente autobiografiche della scrittrice.

Quale posto occupa la Vivanti nel panorama storico-letterario del suo tempo? A quali correnti si ispira? Nella sua disamina di tre degli -ismi artistici fondamentali dell'Ottocento, Pierluigi Pellini riconosce nel trinomio realismo, naturalismo e verismo una matrice comune, condensata nella «retorica del nuovo e dell'originalità» di stampo romantico¹¹. Citando Auerbach, Pellini afferma come la poetica realista degli anni Trenta dell'Ottocento – in primis di Stendhal e Balzac – faccia uso di tre innovazioni stilistiche che si tramutano in scelte estetiche: un'accurata ricostruzione storica di ambientazioni e stili di vita; la presenza di personaggi di varia estrazione sociale; la polifonia di linguaggi e socioletti con cui la realtà

viene riscoperta¹². Il naturalismo fa sue queste innovazioni, ma amplia lo spettro visivo e sensoriale ai ceti più umili, fino a oltrepassare, per l'epoca, i limiti della decenza e del buon gusto. Inoltre, il romanziere naturalista spinge oltre la molteplicità di prospettive adottando un punto di vista impersonale, acritico, ostile alla «vocazione moraleggiante e consolatoria, se non moralista»¹³ dei tardo-romantici. Compie quindi un passo avanti nella ricreazione del “vero” rispetto al narratore realista che invece si poneva come osservatore privilegiato della società. Inoltre, nel romanzo realista si attua spesso un processo di identificazione del lettore con i protagonisti, anche nei loro risvolti tragici, mentre l'intreccio naturalista, privo di eroi positivi, offre ben pochi appigli a un'emulazione. D'altro canto, la varietà di luoghi e tipi umani consente al naturalista una polifonia ancora più accentuata che non nel romanzo realista. Questa pluralità di voci e registri linguistici, che in Zola appare talvolta strumentale a un'indagine clinica del microcosmo narrativo, nel romanzo verghiano, per esempio, assume dimensioni corali, epiche. Come ci dice Luigi Russo, il verismo siciliano ha conferito «vita artistica e letteraria all'etica vigorosa dei primitivi della provincia»¹⁴. In effetti, la Vivanti pare non aderire ad alcuna di queste linee programmatiche sebbene, come vedremo, sappia sfruttare, e sovvertire alcune peculiarità ascrivibili al naturalismo.

Il titolo dell'opera, *I divoratori*, è lo stesso dell'originale inglese, *The Devourers*. Entrambe le versioni riportano un notevole successo di pubblico e, per l'autrice, l'edizione italiana significa un rientro trionfale sulla scena letteraria dopo un'assenza dal continente di circa dieci anni. La stessa Vivanti spiega come le due versioni differiscano in maniera vistosa per forma e scelte stilistiche e, in effetti, come segnalato da Marianna Deganutti, la presenza di anglicismi più o meno consapevoli nell'autotraduzione italiana, oltre a una diversa sensibilità nei confronti di lettori italiani e anglofoni, evidenziano una maggior disinvoltura della Vivanti in inglese¹⁵. Non a torto, Carlo Caporossi parla di riscrittura in lingua italiana, non di traduzione¹⁶. D'altro canto, va notato come il linguaggio a volte idiosincratico della versione italiana¹⁷ conferisca alla narrazione un tono più immediato e colloquiale, alquanto inconsueto per la prosa d'arte italiana dell'epoca.

Chi sono i divoratori del titolo? L'autrice ci presenta già una metafora che associa i rapporti familiari, in particolare fra madre e figlia, ma non solo, all'atto di inghiottire, consumare le energie fisiche e morali altrui senza una reale consapevolezza né da parte del divoratore, né di quella del divorato. I tre brevi aneddoti che fanno da epigrafe al romanzo evidenziano questa ineluttabilità. Eccone due:

C'era un uomo che aveva un canarino; e disse: “Che caro canarino! Se potesse diventare un'aquila!” Iddio disse: “Nutrilo del tuo sangue, e diverrà un'aquila”. Allora l'uomo lo nutrì del suo

cuore.

E il canarino divenne un'aquila, e gli strappò gli occhi.

[...]

C'era un uomo e una donna che avevano un bambino. E dissero: “Che caro bambino!... se potesse diventare un genio^{18!}”

Fin dal principio emerge il tema portante del romanzo: l'estro naturale, la genialità come frutto, o scherzo del destino, e il sacrificio imposto a chi deve nutrire questo processo inarrestabile. Significativa è anche la dedica con cui la Vivanti rende omaggio alla figlia, al tempo quasi diciottenne, che suona come un avvertimento, soprattutto alla luce di quanto letto prima:

Ad una meravigliosa bambina ch'io amo dedico questo libro perché lo legga quando avrà dei meravigliosi bambini suoi.¹⁹

La versione italiana non rende con esattezza l'originale inglese, che parla di *wonderchild*, “bambina/figlia prodigio”. Era stato questo il destino di Vivien (1893-1941), fenomeno del violino e celebrità europea negli anni fra il 1900 e il 1907, fino al definitivo ritiro dalle scene nel 1913. La data della dedica è pertanto di tre anni successiva all'epilogo della carriera fulminante della musicista, tanto che Anne Urbancic ipotizza vi si possa leggere un sentimento inconfessato di rivalsa della madre, ora libera di riprendere la propria carriera letteraria²⁰.

Da queste premesse tutt'altro che idilliache si sviluppa l'idea di famiglia che attraversa le oltre quattrocento pagine del romanzo. Al centro della storia troviamo tre generazioni di donne, di figlie e di madri, che si allontanano con un progressivo moto di indipendenza dalle figure maschili e da quello che esse rappresentano. La prima di queste figure maschili a comparire nel testo è il patriarca, suocero di una delle protagoniste, il quale soffre di demenza senile e muore assiderato in aperta campagna in seguito a una fuga di cui nessuno si accorge, poiché l'attenzione è tutta rivolta alla rampolla della famiglia, la piccola Annunziata, detta Nancy, che si era allontanata anche lei da casa. Il nonno non è il solo personaggio maschile della famiglia a soffrire di condizioni psico-fisiche debilitanti. È il caso infatti di Tom, il padre inglese di Nancy, gravemente malato ai polmoni e per questo mandato in una sorta di esilio dorato a Davos, in Svizzera, in cui viene confinato fino alla morte, per non recare danno alla salute della neonata. Va da sé invece che la moglie Valeria, di origini italiane, gode di ottima salute²¹.

Ricollegandoci alle categorie testuali descritte da Pellini, la polifonia, tipica del romanzo realista e verista, sembra lontana anni luce dalla monodia onnisciente della Vivanti, e altrettanto possiamo dire della vena sociologica e polemica perseguita, almeno formalmente, dal naturalismo o dal verismo. D'altro canto, un elemento cruciale nella narrativa zoliana e, seppure con intenzioni diverse, nella poesia simbolista è, continua Pellini, il «ricorso frequente a una tecnica di ripetizione anaforica riconducibile, sia pure con una certa approssimazione, a quella musicale del *Leitmotiv*».²² La Vivanti autrice implicita pare infatti attingere in piena libertà a uno dei *Leitmotiv* più cari al naturalismo, l'eredità di vizi e tare fisiche e morali. Riesce però a svuotarlo del senso programmatico o pseudoscientifico originario, facendone uno strumento polemico contro la disparità di genere. Nel caso de *I divoratori*, infatti, l'ereditarietà si accanisce sulle principali figure maschili del romanzo. Che si tratti di mariti malati, assenti, o talmente perfetti da risultare intollerabili, o cugini di vario grado aspiranti consorti di rimpiazzo, come lo sfaccendato Antonio, gli uomini del romanzo si trovano intrappolati dalla nomea di individui segnati nel fisico e nell'animo. In particolare, il marito di Nancy, Aldo, playboy napoletano che si fa strada negli ambienti altoborghesi di New York grazie al fatto di essere, come lo descrive la cognata, «visualmente dilettevole»²³. Nei momenti di maggiori ristrettezze della coppia, veniamo a sapere che il giovane napoletano di buona famiglia discende invece da volgari commercianti di Corallo di Via Chiaia, e da questi ha ereditato la grettezza e l'avidità. A questo punto è interessante notare come il tema dell'ereditarietà dei caratteri negativi influisca sul modo in cui i personaggi vengono rappresentati, vale a dire tramite l'uso dello straniamento e dell'indiretto libero tipici della poetica naturalista-verista. La voce narrante sembra così astenersi da giudizi di valore su quasi tutte le figure maschili: come ci dice Giulio Herzeg, parlando di De Roberto, «si ritira in disparte, mette avanti il suo personaggio»²⁴. Eppure, è nel sottotesto di tali discorsi indiretti che la narratrice prende una posizione critica e polemica nei confronti di un realismo ormai di facciata. Lo fa quando, ad esempio, riporta discorsi dei personaggi senza interpunzione e li contamina con espressioni idiosincratiche che la voce narrante, esterna alle vicende, ha appreso, grazie alla sua presunta onniscienza, dai discorsi di altri personaggi, quasi sempre femminili. In definitiva, abbiamo una voce narrante che prende posizione nei confronti della realtà romanzesca grazie ai suoi stessi personaggi, e trasmette loro informazioni e valori che essa sola sarebbe stata in grado di carpire, negando, in questo modo, il principio d'impersonalità, seppur utilizzando i presunti stilemi del realismo.

Ad esempio, quando Nancy e la figlia vengono abbandonate da Aldo, la donna riflette, attraverso una forma discorsiva libera, sulle ragioni di quel gesto:

Aldo non sarebbe tornato! Non sarebbe più ritornato. Le aveva lasciate sole, lei e Anne-Marie; sole ad affrontare la vita.

[...]

Povero Aldo! Così decorativo, così estetico, così inetto alla lotta per l'esistenza! Dunque non sarebbe tornato più. Dopo tutto, come biasimarlo? Che cosa trovava quando veniva a casa? Queste bruttezze, queste meschinità. Null'altro.

[...]

E per Aldo non ebbe che pietà²⁵.

In questo brano i commenti, filtrati dal discorso indiretto libero, riprendono considerazioni cariche di cinismo della cognata di Nancy, la quale, in sua assenza, aveva detto al proprio marito che ben presto Nancy si sarebbe stancata della piattezza morale di Aldo, si sarebbe trovata un amante e sarebbe stata contenta lo stesso. Il fatto che Nancy non voglia biasimare la fuga del marito non appare come una resa della donna di fronte ai colpi di testa del padre di famiglia, a cui è concessa ogni libertà, bensì la rivendicazione di una piena uguaglianza, tale per cui la moglie, non senza ironia, tralascia di proposito ogni riferimento alle responsabilità tradizionali dell'uomo nel reggere le sorti della famiglia. Altrove Nancy, preso di nuovo a prestito il gergo della cognata, aveva affermato che Aldo non sarebbe stato l'uomo «baluardo»²⁶ che ci si sarebbe potuti aspettare da lui.

Di particolare efficacia, sempre ai fini di una dinamicità senso-testo, è l'ulteriore impiego del discorso indiretto libero, non al fine di creare immediatezza e impersonalità, bensì a scopo antirealistico. È il caso dell'episodio, diremmo farsesco, del ritorno di Aldo dopo anni trascorsi fra i fasti del belmondo europeo. La scena si apre con un dialogo alquanto convenzionale, se non fosse per l'inversione dei ruoli, dove il marito traviato pretende di riappropriarsi del ruolo di protettore e patriarca. Incapace, tuttavia, di convincere la moglie a riammetterlo in casa, soprattutto dopo le accuse di Aldo che Nancy avesse approfittato del talento di Anne-Marie per trarne profitto, il marito si affida al giudizio *super partes* della bambina della coppia, sperando di far breccia nella sua sensibilità. La bambina, incredula e diffidente, arriva a chiedere dapprima conferma alla madre che si tratti del genitore e poi, dopo averlo respinto, lo richiama a sé, non per dimostrargli di averlo perdonato, ma solo perché, essendo più alto, può aiutarla a recuperare un palloncino volato fino al soffitto. Il discorso indiretto libero in questo caso non sta a indicare l'obiettività della rappresentazione, bensì una presa di distanza dal personaggio giudicato indegno di far parte della famiglia, ma anche della diegesi. Infatti, viene prima liquidato da Anne-Marie con una breve uscita

sarcastica: «“Che strano uomo! [...] Era davvero mio padre?”»²⁷. Infine, il congedo definitivo dal personaggio si svolge in poche parole attraverso l'unisono fra personaggi e voce narrante: «Aldo tirò giù il pallone. Poi se ne andò. Fuori dalla stanza – fuori dalla loro vita – fuori dal racconto»²⁸.

Un altro stilema caro al realismo, soprattutto naturalista, è la descrizione minuziosa di ambienti e personaggi che conduce spesso a definirne la personalità, talvolta oscura, attraverso un nesso fra caratteristiche fisiche e ambiente e individualità. La voce narrante de *I Divoratori* utilizza anche in questo caso la descrizione ma a un livello iperbolico tale da rendere vana ogni intenzione di resa obiettiva dei soggetti o degli ambienti. Per esempio, la descrizione dell'attrice Nunziata Villari in fuga d'amore con Nino, il cugino di Valeria, rileva dettagli surreali, spersonalizzanti: «Nunziata era docile e leggiadra, drappeggiata in vesti meravigliose, e adorna di grandi cappelli inverosimili»²⁹. Altrove è il dialogo, altro accorgimento tipico dello stile naturalista-verista che, per eccesso di prolissità, si rivela intenzionalmente vacuo, come vacui sono i rapporti fra i membri della famiglia. Per esempio l'arrivo di Nino, tutt'altro che un esempio di rettitudine, viene reso con un dialogo ridondante e insipido come il personaggio, il cui tono di rimprovero per Aldo ci appare alquanto inconsistente:

– Come va, Valeria? – e la baciò in fronte. – Come va, Nancy? – e le baciò la mano. – Come va, Anne-Marie? – e la baciò sul capo biondo. – Cos'è successo? Che cosa ha fatto Aldo?³⁰

Da quanto detto si delinea un doppio filo polemico fra il realismo di stampo naturalista per cui l'ereditarietà dei caratteri fisici e morali alla Zola è un po' l'emblema e, d'altro lato, il sistema patriarcale, anch'esso fondato su un criterio di successione patrilineare dei privilegi destinato però a fallire per oggettiva inettitudine di chi ne fa parte. Questo fallimento si esprime a livello narratologico con il ripudio delle strategie diegetiche che contraddistinguono il realismo, che la Vivanti smonta per fasi successive. Al riguardo, il commento, diremmo non troppo lusinghiero, di Luigi Russo per cui l'autrice più che di «drammi di anime», viene ad occuparsi di «fatti di cronaca palpitanti» raccontati con «nervi sensibili e fantasia allucinante»³¹, diventa quasi un complimento perché non farebbe che confermare la natura aleatoria della realtà extradiegetica intesa come precisione storica, poiché è proprio nella cronaca, vista come rappresentazione “in soggettiva” di un evento, che realtà e finzione vengono spesso a confondersi.

Alla luce di quanto detto, la dominante del romanzo, il “divorare”, tanto concreta nella sua crudezza, viene a traspirare sul piano metaforico della genialità letteraria o musicale,

e ci pone di fronte non tanto alla negazione, quanto allo svuotamento di senso di ogni riduzione del reale alla sua dimensione concreta, letterale. Come ci dice Franciscu Sedda, richiamandosi a Lotman, il realismo e il positivismo quali correnti artistiche si fondano sulla «autoconvinzione di un linguaggio che possa semplicemente descrivere la realtà»³² attraverso la metonimia, vale a dire una figura retorica basata sulla «sostituzione per contiguità, associazione, causalità»³³. Per giunta, la nozione stessa di realtà si presta ad almeno due concezioni diverse. Secondo Lotman sussistono, da un lato, «la realtà come gerarchia di valori, essenza di un fenomeno», vale a dire un evento emblematico che ne riassume tanti altri; dall'altro «la realtà come episodio colto per un istante»³⁴, dove prevale l'immediatezza della percezione del reale, al di là del fatto che sia rappresentativo di una condizione più generale. Questa contrapposizione si manifesta, nel romanzo, nello scontro fra genialità e quotidiano, fra narrazione e aneddoto autobiografico. A proposito, che ruolo riveste la genialità nello scambio semiotico fra vita quotidiana e finzione romanzesca? La genialità di Anne-Marie, con la sua dose di concretezza, fatta di senso pratico piuttosto che di ispirazione metafisica, fa da codice intermedio-traduttore fra vita quotidiana e arte (musicale, narrativa), stabilendo una sorta di equivalenza, per cui l'arte viene ad assumere la stessa capacità di significazione della realtà quotidiana, e viceversa, al punto che le due entità vengono spesso a sovrapporsi. Un esempio di questo ruolo da intermediaria della piccola Anne-Marie si ha nell'episodio in cui la bambina esegue al violino cinque variazioni della Chaconne di Bach di fronte a un Musicista Vero, scettico sulle capacità della giovane interprete di saper sondare le profondità artistiche del grande compositore. Una volta eseguiti i brani, la bambina si rivolge al critico con fare irruento: «“E adesso che cosa avete capito? Che cosa dice Bach a voi, sciocco uomo, più di quello che dice a me?”»³⁵. Il critico reagisce con sarcasmo: «“Temo – disse – che per le ragazzine troppa musica non faccia bene ai nervi”»³⁶. Per tutta risposta, la bambina chiede alla madre di rammentarle quel che le aveva detto dei piccoli alberghi messicani. La madre ricorda: «“Ho detto che non vi si trova che quello che si porta con sé”»³⁷. Tramite questo stralcio di vita vissuta, e attraverso le parole di Nancy, Anne-Marie trae un insegnamento sul concetto di arte applicato all'esecuzione musicale: «“Vuoi dire che nella musica non si trova che quello che si porta con sé, nella propria anima?”»³⁸. A quelle parole il Musicista Vero se ne va disgustato perché incapace di cogliere il nesso fra quotidiano e arte.

In definitiva, che valore ha questo ingresso dell'arte nella vita? Sedda ci dà una risposta esemplare che può servire da emblema di senso per *I divoratori* e, forse, per l'intera opera narrativa della Vivanti: «l'arte entra nella vita per rendere presente, visibile, ciò che della vita necessariamente sfugge»³⁹. Quali aspetti della vita emergono per il tramite dell'arte nel

romanzo? Innanzi tutto, l'idea di "genio" quale livello superiore, individualizzato, dell'esistere, in grado di sciogliere ogni tipo di legame filiale e disgregare i preconetti attorno all'idea di coesione familiare.

Volendo sondare più in profondità il ruolo svolto dai personaggi e dalla loro pluridiscorsività nel definire nuove 'realtà' alternative a quella autobiografica, idealizzata, della voce narrante, ci viene in aiuto un saggio di Jurij Lotman sul ritratto, che il semiologo definisce «il genere pittorico più "metaforico"»⁴⁰ per la sua natura «polifonica»⁴¹ e la capacità di evocare uno spazio-tempo «pluristratificato»⁴². In questo saggio, Lotman osserva come la dinamicità, un aspetto che potremmo definire secondario in un'opera pittorica, ha invece una rilevanza di significato che altre arti cinetiche quali la danza o il cinema non posseggono, poiché esse si servono del movimento come dispositivo retorico convenzionale. Nel ritratto, invece, «la dinamicità è una delle dominanti artistiche [...]. Il tempo del ritratto è dinamico, il suo "presente" è sempre gravido di memoria del passato e di presentimento del futuro»⁴³. Nel descrivere questo dinamismo, Lotman passa agevolmente dal ritratto pittorico a quello poetico o romanzesco, citando Puškin, Gogol', Zabolockij. Sulla base di questa fluidità, possiamo chiederci dove si costruisce la dinamicità semiotica di un ritratto quando il mezzo non è pittorico, bensì narrativo. In particolare, possiamo chiederci quale nesso ci possa essere fra il romanzo della Vivanti e la tecnica ritrattistica con cui la scrittrice intende trasferire sulla tela narrativa un riflesso "speculare" della propria esperienza autobiografica. In primo luogo, grazie a questa poliedricità semiotica – cui concorrono soggetto rappresentato, spazio-tempo della rappresentazione, presenza o assenza di altre figure, soggetto rappresentante, punto di vista, e quant'altro – la realtà narrata viene a prendere il sopravvento su quella extranarrativa. Come rileva Caporossi, Vivanti rientra in Europa nel 1900 dopo una serie di traversie personali e uno scandalo extraconiugale, seguito al misterioso suicidio di un corteggiatore, Sydney Samuel, figlio di un rabbino ed erede di una delle famiglie ebraiche più in vista di Londra⁴⁴; notizia che ha vasta eco anche in Italia. La celebrità riflessa della figlia, l'occasione per Annie di riscattare la propria reputazione vestendo i panni (più o meno genuini) della madre sollecita e premurosa, uniti all'operazione letteraria-commerciale del romanzo di famiglia contribuiscono a quella che Caporossi descrive come una «ben studiata rinascita del personaggio Vivanti [...] madre e sposa felice, di cultura e di livello internazionale, ironica e compassata»⁴⁵. Con questo non si vuole tacciare la Vivanti di ipocrisia o calcolo personale, anche perché, come evidenziato, sussiste un nesso talmente intrinseco fra personaggio pubblico e privato da non poterli in alcun modo scindere, né tantomeno farne oggetto di giudizio etico-morale. In secondo luogo, un aspetto fondamentale della dinamicità del ritratto

in Vivanti che, per molti versi, trascende il dato biografico, è la permeabilità del narratore esterno alle vicende, e solo in apparenza onnisciente, che assimila elementi del vivere e del sentire dei suoi personaggi. Questo cambio di prospettiva e schema di valori, famigliari e non, che pone realtà e finzione sullo stesso piano di veridicità, fa dimenticare al lettore, come detto, ogni presunto mascheramento da parte dell'autrice implicita.

Lotman intravede nel ritratto l'espressione massima di un quesito essenziale che riveste l'identità più intima dell'individuo. Infatti, alla base del ritratto come indagine filosofica «si trova il confronto tra *ciò che l'uomo è* e *ciò che l'uomo dovrebbe essere*» (78; enfasi dell'autore). È rilevante, ai fini del nostro studio, come il ritratto trascenda l'oggetto reale che, anzi, rispecchiandosi nel ritratto stesso (sia esso il proprio o quello della divinità), viene esortato a trovare in esso «un parametro per giudicare se stesso»⁴⁶.

Applicando la semiosi del ritratto al genere letterario, quale poetica viene a sostituire il realismo di stampo naturalista nel romanzo? Si tratta, a ben vedere, di una nuova metafora dell'ereditarietà che non ha più a che vedere con l'evoluzione darwiniana dei caratteri fisici o morali, ma che tuttavia comporta una selezione della specie, vale a dire la metafora dei divoratori. Si tratta quindi ora non più di un'eredità psicofisica patriarcale, bensì di un'ereditarietà metafisica e matrilineare; un ritratto d'artista che si tramanda di generazione in generazione. La genialità, quella che T.S. Eliot chiama «individual talent»⁴⁷, nel senso di una perfezione poetica cui si giunge per rinuncia a trasporre nel testo la propria individualità autobiografica, si tramanda qui da madre a figlia e si manifesta come continua rifrazione dell'immaginario soggettivo nella realtà, tale per cui la netta separazione fra i due mondi tende a scomparire. Così, ad esempio, Nancy crea di sé una sofisticata, seppur vezzosa immagine poetica nelle lettere che scrive a uno sconosciuto inglese che le aveva regalato, in maniera del tutto involontaria, un mazzo di orchidee. Il discorso indiretto libero con cui viene descritto l'intento ammaliatore della protagonista riesce a fondere, anziché separare, voce narrante e personaggio:

Pingerebbe di sé una fantastica immagine, nella veste chiarazzurra, su cui le orchidee a tinte di pastello viola poserebbero, fuse in una divina dissonanza di colore [...] Ah sì! ella si servirebbe del suo ingegno letterario per stupire e incantare questo sconosciuto – lo cingerebbe, lo attorciglierebbe di frasi fini e fiammanti...⁴⁸

Lo sconosciuto, la cui personalità richiama i tratti alquanto rudi del recentemente scomparso Carducci, smaschera fin da subito l'identità e le intenzioni della donna. Nancy infatti conduce un'esistenza tutt'altro che gaudente o poetica in un sobborgo di New York.

Mentre redige lettere piene di iperboli e dettagli inventati, riconosce il proprio travestimento: «Non era più Nancy. Era “Quella delle lettere”! E Quella delle Lettere era una creatura selvatica, libera, ardente e lieta»⁴⁹. La donna cerca di sfuggire alle proprie frustrazioni creandosi un alter ego poetico, molto simile a quello della Vivanti degli esordi, con lo scopo, ben dichiarato a se stessa, di irretire lo sconosciuto, chiaramente ricco, e assicurarsi un sostegno finanziario per provvedere alla figlia, nella quale già si intravede il genio musicale. Lo sconosciuto, poi soprannominato il Selvaggio, e l'Orco, per la sua natura schiva, rivela fin da subito a Nancy, incontrata a Londra, di aver capito quali sono le sue mire verso di lui. Eppure è disposto a cedere a questa messa in scena a condizione che Nancy porti a termine il suo tanto agognato Libro, che quindi venga a scindere la figura di poetessa evanescente e sofisticata che si era costruita da quella della donna reale. È una richiesta a cui Nancy, consapevole dell'importanza esistenziale di questa fusione, non può acconsentire. Nelle ultime pagine del romanzo, appunto, Nancy dichiara morto ogni progetto letterario e riversa, in una sorta di transfer generazionale, la propria vocazione metafisica sulla figlia Anne-Marie. Senonché, proprio la figlia decide di rifugiarsi nella vita matrimoniale e rinviare quella che la narratrice chiama «ispirazione vaporosa e vaga» fatta di «melodie come mistici nastri diafani»⁵⁰ a un prossimo futuro che non arriverà più, anch'ella ormai assorbita dall'incombenza di una nuova creatura – di cui non sappiamo il genere – che, pur non parlando, già le fa capire che ha fame. Di nuovo la metafora del divorare le energie artistiche e creative rinvia al tema centrale del romanzo. In definitiva, è un'opera nella quale il personaggio femminile si allontana dalle proprie ambizioni artistiche non a causa della prevalicazione maschile, ma in onore di una discendenza tutta al femminile.

In conclusione, quindi, dal punto di vista narratologico il testo si sbarazza dei vincoli imposti dall'impersonalità del romanzo familiare naturalista-verista di fine Ottocento per abbracciare un non facile autobiografismo. Anzi, dissolve a tal punto il nesso tra finzione e realtà che il personaggio fittizio diventa reale quanto il suo riflesso autobiografico. La voce narrante è già di per sé stessa immersa nei propri meandri cronachistici per poterci restituire un quadro obiettivo della propria esperienza di madre. Ne è una riprova il primo racconto-reportage che la Vivanti dedica al cammino artistico di Vivien in *The True Story of a Wunderkind* (1905) sorta di preambolo al romanzo, poi reso in italiano, seppure in una versione assai differente, all'interno della raccolta di scritti intitolata *Zingaresca*. In questo breve sunto della vita di Vivien, non priva di incongruenze, la madre esprime soprattutto riluttanza nel vedere la figlia immolare l'infanzia al genio creativo. Pur paragonando il talento di Vivien a una «Via Dolorosa della Gloria»⁵¹, dolore e sofferenza ricadono infine sulla madre, poiché la giovane

violinista è del tutto ignara dei «pericoli e dei dolori dell'Arte»⁵².

Allo stesso modo, nel romanzo abbiamo episodi legati alla vita di Anne-Marie che ci ricordano da vicino le vicende reali – o presunte tali – occorse alla figlia. Tuttavia i personaggi reali, Annie e Vivien, sono talmente semiotizzati dalla realtà parallela degli eventi di 'cronaca' in cui sono coinvolte da travolgere ogni pretesa di realismo, ma anche ogni pretesa di simbolismo per cui un elemento narrativo sia un riflesso emblematico del reale. Questo discorso si collega per molti versi a un altro studio del semiologo Jurij Lotman sull'aristocrazia russa di fine Settecento. Lotman nota un intensificarsi del «grado di semiotizzazione, di percezione cosciente, soggettiva, della vita quotidiana come segno», tale per cui la vita quotidiana acquista «le caratteristiche del teatro»⁵³. Una volta individuata una parte da impersonare di fronte a se stessi e al pubblico, questa parte dà inizio a una serie infinita di intrecci. Si tratta di quella che l'autore definisce «poetica del comportamento» che, rinnegata dai realisti, tornerà a caratterizzare gli intellettuali di primo Ottocento. Nel romanzo della Vivanti possiamo cogliere una poetica simile: la voce narrante trasforma il comportamento quotidiano delle tre protagoniste, Valeria, Nancy e Anne-Marie, in gesti carichi di significati ulteriori, che si richiamano a due ruoli essenziali e coesistenti: da un lato la figlia prodigio, genio tirannico da assecondare; dall'altro la madre prodigio, rassegnata a vivere questa genialità esclusivamente di riflesso⁵⁴.

Viene da porsi un ultimo quesito. Il romanzo è la prima opera di un certo spessore della Vivanti dopo una lunga battuta di arresto – per lo meno in lingua italiana – che viene a coincidere con la nascita della figlia, la sua carriera folgorante, quanto effimera, di portento del violino e, evento non indifferente, la morte del Carducci nel 1906. Resta allora da chiedersi se il romanzo sia una condanna dell'autrice contro una legge dispotica secondo la quale il genio creativo trasmesso di madre in figlia non trova mai piena espressione perché inibito da un prepotente richiamo "biologico". Va detto che la figlia della Vivanti fu un talento riconosciuto in maniera unanime, cosa che non si può dire della madre, abile promotrice di se stessa, ma spesso non apprezzata o sminuita dalla critica. Forse *I divoratori* è un atto di umiltà, il riconoscimento della propria fallibilità artistica, oppure un atto di accusa verso il ruolo di madre cui la donna dei primi del Novecento doveva sottostare per una strana combinazione di leggi che era conveniente chiamare "naturali". Fatto sta che la figlia reale di Annie Vivanti chiamerà la propria figlia secondogenita Anne Marie, come la bambina prodigio del romanzo e, come la Nancy de *I divoratori*, andrà incontro all'oblio e a una fine ancor più tragica. Infatti, nel 1941 si suicida insieme al secondo marito, affetto da una malattia incurabile – ecco di nuovo emergere, stavolta sul piano biografico, il legame fra elemento

maschile e malattia. Un anno dopo muore anche Annie, ridotta in assoluta indigenza e, quale inglese di origine ebraica, invisa a un regime fascista che pochi anni prima ne aveva tollerato, seppur con sufficienza, le intemperanze.

LUIGI GUSSAGO

La Trobe University, Melbourne

Bibliografia

- ANONIMO, *Sidney Samuel A Suicide*, in «New York Times», 13 dicembre 1900.
- ANONIMO, *Mrs Chartres and Sidney Samuel. Their Religious Differences a Barrier to their Wedding*, in «Portland Daily Press», 14 dicembre 1900.
- C. CAPOROSSO, *Introduzione*, in A. VIVANTI, *I divoratori*, Sellerio, Palermo 2008.
- G. CARDUCCI, *Prefazione*, in A. VIVANTI, *Lirica*, Treves, Milano 1915, pp. ix-x.
- G. CARDUCCI - A. VIVANTI, *Addio caro orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di A. Folli, Feltrinelli, Milano 2019.
- B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, vol. 2, Laterza, Roma 1973.
- M. DEGANUTTI, *A 'Mistaken' Choice of Language? A Case of Self Translation*, in *Annie Chartres Vivanti: Transnational Politics, Identity, and Culture*, a cura di S. Wood e E. Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, N.J. 2016, pp. 297-344.
- T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, in «The Egoist», Settembre 1919, pp. 54-55 e 72-73.
- R. HAWKINS, P. J. DEMPSEY, *John Smith Chartres*, 2009. <https://www.dib.ie/biography/chartres-john-smith-a1625>.
- G. HERCZEG, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Sansoni, Firenze 1963.
- J. M. LOTMAN, *Retorica*, a cura di F. Sedda, Luca Sossella, Venezia 2021.
- J. M. LOTMAN, *Il ritratto*, in *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, pp. 63-96.
- J. M. LOTMAN, *Lo stile, la parte, l'intreccio. La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo*, in *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Meltemi, Roma 2006, pp. 261-296.
- P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016.
- L. RUSSO, *I narratori (1850-1950)*, Casa editrice Giuseppe Principato, Milano-Messina 1951.
- L. RUSSO, *Verga romanziere e novelliere*, Edizioni Radio Italiana, Roma 1959.
- A. URBANCIC, *Staging Motherhood: Considering Annie Vivanti's Fact and Fiction*, in *Italian Women Writers, 1800–2000: Boundaries, Borders, and Transgression*, a cura di P. Sambuco, Fairleigh Dickinson University Press, Madison and Teaneck 2015, pp. 81-91.
- A. VIVANTI, *I divoratori*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1922.

- A. VIVANTI, *Tutte le poesie*, a cura di C. Caporossi, Olschki Firenze 2006.
- A. VIVANTI, *Lirica*, Treves, Milano 1915.
- A. VIVANTI, *The True Story of a Wunderkind*, in «Pall Mall Magazine», volume 35, 1905.
- A. VIVANTI, *Zingaresca*, Quinteri, Milano 1918.
- C. VIVANTI, *Annie Vivanti (1866-1942): L'immagine letteraria e l'opera* [tesi di laurea non pubblicata], Università Ebraica, Gerusalemme 2017.

Note

- ¹ A. Vivanti, *I divoratori*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1922, p. 172.
- ² A. Vivanti, [Bologna] *Hôtel d'Italie*, 5/XII 89, in G. Carducci - A. Vivanti, *Addio caro orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di A. Folli, Feltrinelli, Milano 2019, p. 180.
- ³ G. Carducci, *Prefazione*, in A. Vivanti, *Lirica*, Treves, Milano 1915, p. ix.
- ⁴ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, vol. 2, Laterza, Roma 1973, p. 387.
- ⁵ A. Vivanti, *Tutte le poesie*, a cura di C. Caporossi, Olschki, Firenze 2006, pp. 37-38.
- ⁶ C. Caporossi in A. Vivanti, *Tutte le poesie*, cit., p. 111, citato da C. Vivanti in *Annie Vivanti (1866-1942): L'immagine letteraria e l'opera* [tesi di laurea non pubblicata], Università Ebraica, Gerusalemme 2017, p. 71.
- ⁷ *Annie Chartres Vivanti: Transnational Politics, Identity, and Culture*, a cura di S. Wood e E. Moretti, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, N.J. 2016.
- ⁸ In particolare, un racconto-reportage, *The True Story of a Wunderkind* pubblicato sulla rivista «Pall Mall», volume 35, 1905, racconta la sua esperienza di madre-mentore di una bambina prodigio.
- ⁹ La biografia del marito della Vivanti presenta anch'essa tratti da romanzo di spionaggio. Si ipotizza persino, pur senza conferme ufficiali, che fosse un agente del governo britannico. Si veda al riguardo il link: <https://www.dib.ie/biography/chartres-john-smith-a1625>.
- ¹⁰ J.M. Lotman, *Lo stile, la parte, l'intreccio. La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo*, in *Tesi per una semiotica delle culture* Meltemi editore, Roma 2006, pp. 261-296; J.M. Lotman, *Il ritratto*, in *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Moretti & Vitali Editori, Bergamo 1998, pp. 63-96.
- ¹¹ P. Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016, p. 14.
- ¹² P. Pellini, Ivi, pp. 15-16.
- ¹³ P. Pellini, Ivi, p. 18.
- ¹⁴ L. Russo, *Verga romanziere e novelliere*, Roma, Edizioni Radio Italiana, Roma 1959, p. 7.
- ¹⁵ M. Deganutti, *A 'Mistaken' Choice of Language? A Case of Self Translation*, in *Annie Chartres Vivanti: Transnational Politics, Identity, and Culture*, cit., pp. 297-344: «It is evident that the writer possesses a better knowledge of the English language, while she is less fluent in Italian» (p. 332).
- ¹⁶ C. Caporossi, *Introduzione*, in A. Vivanti, *I divoratori*, Sellerio editore, Palermo 2008, pp. 12-13.
- ¹⁷ Ad esempio, l'uso del gerundio temporale con cui l'autrice traduce la forma in -ing; per esempio: «Di giorno, Aldo era quasi sempre in casa, fumando sigarette, leggendo gli interminabili giornali della domenica [...] e sospirando» (A. Vivanti, *I divoratori*, cit., p. 240).
- ¹⁸ A. Vivanti, *I divoratori*, cit., p. xi.
- ¹⁹ A. Vivanti, Ivi, p. ix.
- ²⁰ A. Urbancic, *Staging Motherhood: Considering Annie Vivanti's Fact and Fiction*, in *Italian Women Writers, 1800-2000: Boundaries, Borders, and Transgression*, a cura di P. Sambuco, Fairleigh Dickinson University Press, Madison and Teaneck 2015, p. 87.
- ²¹ In questo caso, come in altre occasioni, avviene un capovolgimento fra l'elemento autobiografico e quello narrativo. Infatti, è la madre di Annie ad avere la tubercolosi. L'esilio forzato imposto al padre Tom nel romanzo, e poi alla sorella di lui, richiama quello cui fu destinata la scrittrice stessa, mandata in un collegio in Svizzera per scongiurare un possibile contagio indotto dalla vicinanza della madre. Si veda G. Carducci - A. Vivanti, *Addio caro orco*, p. 23.
- ²² P. Pellini, *Naturalismo e modernismo*, cit., p. 20.
- ²³ A. Vivanti, *I divoratori*, cit., p. 93, espressione poi ripresa a p. 98 dalla voce narrante.
- ²⁴ G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in Italiano*, Sansoni, Firenze 1963, p. 100.
- ²⁵ A. Vivanti, *I divoratori*, cit., pp. 258-259.
- ²⁶ A. Vivanti, Ivi, p. 176. Lo stesso termine viene poi riservato al gentiluomo inglese, personaggio ricalcato sulla figura del Carducci: «Fortunata la donna che appartiene a un baluardo» (p. 328).
- ²⁷ A. Vivanti, Ivi, p. 393.
- ²⁸ A. Vivanti, Ivi, p. 393.
- ²⁹ A. Vivanti, Ivi, p. 66.
- ³⁰ A. Vivanti, Ivi, p. 155.
- ³¹ L. Russo, *I narratori (1850-1950)*, Principato, Milano-Messina 1951, p. 270.
- ³² J.M. Lotman, *Retorica*, cit., p. 50.
- ³³ J.M. Lotman, Ivi, p. 89.
- ³⁴ J.M. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 81.
- ³⁵ A. Vivanti, *I divoratori*, cit., p. 375.
- ³⁶ A. Vivanti, Ivi, p. 376.
- ³⁷ A. Vivanti, *Ibidem*.
- ³⁸ A. Vivanti, *Ibidem*.

³⁹ J.M. Lotman, *Retorica*, cit., p. 42.

⁴⁰ J.M. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 68.

⁴¹ J.M. Lotman, *Ibidem*.

⁴² J.M. Lotman, *Ivi*, p. 73.

⁴³ J.M. Lotman, *Ivi*, pp. 66-67.

⁴⁴ Si veda, a mo' di esempio, un reportage piuttosto accurato dell'episodio su un quotidiano di non vasta tiratura, il «Portland Daily Press». In *Mrs Chartres and Sidney Samuel. Their Religious Differences a Barrier to their Wedding*, 14 dicembre 1900, p.6, il giornalista evidenzia il fatto che Annie fosse divorziata dal primo marito, dettaglio negato da alcuni giornali newyorkesi. Inoltre, l'articolo sembra accennare alla coincidenza fra l'argomento di un racconto pubblicato dalla Vivanti, incentrato sulla figura di una donna che respinge un uomo d'affari, con la realtà biografica. Il reportage riferisce inoltre dell'interferenza del padre di Sidney nel mancato matrimonio, rifiuto che avrebbe poi indotto il figlio a togliersi la vita. D'altro canto, l'articolo riporta l'opinione del rabbino, il quale nega ogni responsabilità, definendo Annie una donna perfida e "senza scrupoli" («unscrupulous»). Si presume che la Vivanti avesse portato Sidney in tribunale per ottenere un risarcimento per la rottura dell'impegno matrimoniale e che poi le fosse stato versato un indennizzo. Tra le varie osservazioni del giornalista, la presunta incompatibilità di carattere fra i due coniugi Chartres. Si veda anche *Sidney Samuel A Suicide*, in «New York Times», 13 dicembre 1900.

⁴⁵ C. Caporossi, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ J.M. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 78.

⁴⁷ T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in «The Egoist», Settembre 1919, p. 72.

⁴⁸ A. Vivanti, *I divoratori*, cit., pp. 251-252.

⁴⁹ A. Vivanti, *Ivi*, p. 274.

⁵⁰ A. Vivanti, *Ivi*, p. 404.

⁵¹ A. Vivanti, *Zingaresca*, Quinteri, Milano 1918, p. 130.

⁵² A. Vivanti, *Ivi*, p. 131.

⁵³ J.M. Lotman, *Il ritratto*, cit., p. 265.

⁵⁴ Questo duplice ruolo richiama l'esempio posto da Lotman di un maresciallo russo, Suvorov, la cui biografia mescola eroismo e burla: «La presenza nel comportamento della stessa persona di due ruoli che dovrebbero escludersi a vicenda è in rapporto col significato del contrasto nella poetica del preromanticismo» (*Ivi*, p. 280). Questa duplicità produce sorpresa e, come osserva Lotman riguardo al personaggio di Suvorov, impedisce ai suoi interlocutori «di sapere in anticipo quale dei due possibili ruoli sarebbe stato utilizzato» (*Ivi*, p. 280).

ELISA FILOLOGA ROMANZESCA:
L'EPISTOLARIO DI ANNA ED EDOARDO
IN *MENZOGNA E SORTILEGIO*

La zona conclusiva del romanzo morantiano Menzogna e sortilegio è dominata dalla decadenza fisica e psicologica di alcuni fra i personaggi principali, come zia Concetta, Anna e Francesco. L'alterazione mentale dei familiari della narratrice Elisa si lega alla presenza invadente del fantasma di Edoardo, la cui potenza si riflette nel finto epistolario redatto da Anna. Le lettere elaborate dalla madre di Elisa sono fondamentali nell'economia del libro, poiché in esse viene sublimata letterariamente la confusione tra realtà e immaginazione che aveva costituito il nocciolo ideologico dell'opera. Per tale motivo un'analisi approfondita di tutti gli aspetti legati al falso carteggio nel loro rapporto con il libro nella sua interezza appare fondamentale per un'efficace interpretazione critica del capolavoro morantiano.

Parole chiave: epistolario, scrittura, decadenza, follia, finzione, realtà

The final part of Morante's novel Menzogna e sortilegio is dominated by a massive physical and psychological decline of some of its main characters, such as aunt Concetta, Anna and Francesco. The mental alteration of the narrator Elisa's relatives is linked to the invasive presence of Edoardo's ghost, whose power

is reflected in the fake epistolary written by Anna. The letters produced by Elisa's mother are fundamental to the economy of the book, because they sublime literary the confusion of reality and imagination developed in the rest of the work. For this reason a deep analysis of all the aspects linked to the fake correspondence's relationship with the book in its entirety appears fundamental for an effective critical interpretation of Morante's masterpiece.

Keywords: *epistolary, writing, decadence, madness, fiction, reality*

La pubblicazione di *Menzogna e sortilegio* nel 1948 rivelò all'intero panorama letterario italiano lo straordinario talento compositivo di Elsa Morante¹. Dopo avere pubblicato numerosi scritti per bambini durante gli anni Trenta e una raccolta di racconti², *Il gioco segreto*, nel 1941, l'autrice romana diede infatti alle stampe un'opera dalla struttura narrativa altamente complessa e dallo stile raffinato³, che mostrava come il genere romanzesco possedesse ancora un elevato grado di produttività in una direzione altra rispetto a quella neorealista dominante⁴. Concepito nel 1943 un primo abbozzo del futuro romanzo dal titolo *Vita di mia nonna*, per le vicende belliche Elsa Morante dovette riparare a Fondi con Alberto Moravia, lasciando i quaderni manoscritti all'amico e regista Carlo Lodovico Bragaglia⁵. Nell'estate del 1944 ritornò a Roma e riprese a lavorare sul progetto originario mutandolo però completamente, e attendendo per anni alla stesura d'«un romanzo familiare, una storia sepolta, metà vera e metà inventata, di quelle che il tempo, dopo averle sotterrate, trasforma nelle ombre di un sogno o nella tirannia di un funesto incantesimo»⁶. Come confermato dall'autrice stessa, l'esperienza della guerra aveva accelerato in lei il passaggio naturalmente traumatico dalle illusioni giovanili alle consapevolezze disincantate dell'età adulta⁷. Di quell'esperienza tragica, che diverrà centrale ne *La Storia* del 1974⁸, delle risonanze intime erano udibili proprio in *Menzogna e sortilegio*, una sinfonia letteraria che celebra il progressivo svelamento delle fantasie giovanili, culminando in un vero e proprio trionfo della morte.

I molteplici modelli della grande letteratura europea e italiana disponibili rappresentavano degli elementi di confronto assai importanti per la concezione di un romanzo familiare la cui impalcatura monumentale si sviluppava lungo un arco cronologico molto esteso⁹. Gli ultimi episodi raccontati da Elisa, narratrice onnisciente ma inaffidabile dai tratti parzialmente autobiografici¹⁰, interessano infatti la morte dei genitori e sono riferiti al periodo della sua fanciullezza, mentre l'opera aveva avuto inizio addirittura con le vicende riguardanti la gioventù dei suoi nonni.

A complicare ulteriormente il piano narrativo è il fatto che la distanza temporale di quindici anni intercorsa dalla conclusione degli episodi cui si è fatto riferimento abbia una valenza davvero riconoscibile in una loro considerazione più disincantata soltanto nelle zone liminali dell'opera, ovvero *L'Introduzione alla Storia della mia Famiglia* e *L'Epilogo seguito da un commiato in versi*¹¹. Tale prospettiva emerge per il resto in tonalità umoristiche che si alternano con le accorate fantasie infantili di Elisa bambina¹², «sorta di ambigua figura proteiforme ed intermedia senza stabilità»¹³. Questa soluzione conferisce un particolare sapore ad una forma narrativa limpidamente ottocentesca, ma modernissima nei ritratti introspettivi dei personaggi¹⁴, nello sviluppo della voce autoriale e nell'alternanza dei registri stilistici¹⁵.

L'epopea familiare degli aristocratici Cerentano-Massia e dei piccolo-borghesi-contadini De Salvi è raccontata dal punto di vista soggettivo di Elisa, come i propri avi ideatrice di una realtà immaginaria che sovente si sovrappone a quella oggettiva¹⁶. Ciò appare tanto più evidente nell'ultima parte del libro, ove i vapori della menzogna e della fantasia puerile si dissolvono per lasciare spazio ad una verità difettiva e mediocre. La zona conclusiva del romanzo appare segnata oltre che dalla morte, anche e soprattutto dalla follia, condizione che nell'anestetizzare la vitalità biologica dei personaggi conferisce un'intensa energia narrativa all'opera¹⁷.

Esemplificativo è il finto epistolario di Anna ed Edoardo¹⁸, oggetto di un'analisi filologica e di un'interpretazione critica da parte della narratrice che denotano un legame ideologico profondo con il resto del romanzo¹⁹. In tale porzione del libro si può ravvisare un certo grado di rielaborazione di motivi topici della storia della letteratura²⁰, anche in rapporto alla volontà falsamente ingenua di Elisa di non fingere la classica, suggestiva perdita del manoscritto originario:

S'io fossi una raccontatrice astuta e appena un poco disonesta, mi sarebbe facile di togliermi d'impaccio rispondendo che la famosa corrispondenza, fra le sventure e le peripezie seguite nella mia famiglia, andò tutta perduta; che la mia memoria, attraverso tanti anni, non serba se non una illusoria, ineffabile eco dei messaggi letti dalla voce di mia madre, in quei lontani pomeriggi, e tanto dolci alle mie orecchie puerili. Che, insomma, i testi delle finte lettere non esistono più, né possono quindi venir chiamati a testimonio; e che sul conto di essi, come per certe storie di popoli distrutti, bisogna accontentarsi delle incerte risonanze trasmesse dalla leggenda.

In tal modo, io potrei lasciare i miei lettori, sebbene inappagati, illusi tuttavia che quel carteggio racchiudesse chi sa qual meraviglioso poema d'amore. Un simile poema, benché non manifesto a nessuno, farebbe pur sempre parte della mia storia: e compensando, coi suoi splendori invisibili, le visibili pecche di questa, darebbe forse un pregio alla mia opera oscura, fornirebbe

occasione di ricerche agli storici, e procurerebbe, forse, fama all'autrice.

Tutto ciò, non lo nego, è assai tentante; ma avendo io promesso una cronaca veritiera, e non dei giochi letterari, scaccio ogni tentazione, e rimango fedele alla verità²¹.

Rinunciando ad una trascrizione fedele come pure ad un totale silenzio, Elisa preferisce optare per una riscrittura del testo materno da inserire in un impianto labirintico ricco di percezioni illusorie e rovesciamenti, che preservandola svelano la sostanza reale della mitica epopea familiare²². La narrazione disincantata degli eventi gravitanti intorno alle lettere si snoda lungo la *Parte sesta. Il Postale*²³, e ha inizio con la scoperta di un'attività di scrittura praticata in segreto da Anna. Nella stanzina della madre la donna attende tutte le sere con diligenza alla stesura di epistole d'amore di e per il cugino Edoardo, già morto di malattia. L'operazione diviene parte integrante di un rituale che vede nella consegna di una nuova lettera a zia Concetta un momento assai suggestivo. Due volte a settimana Anna e la figlia si recano infatti presso Palazzo Cerentano, dove vengono ricevute dalla madre e dalla sorella di Edoardo, Augusta. Le due donne custodiscono come delle reliquie gli oggetti appartenuti all'amato defunto, come dei capelli tagliatigli all'età di sette anni e conservati in uno scrigno al pari di gioielli²⁴. Matite, fogli, pettini e altri effetti personali dell'infanzia e dell'adolescenza sono tutti simboli dell'eccezionale percorso di crescita di Edoardo, di cui sono sempre celebrate le straordinarie qualità intellettive e il fascino. In tali occasioni emerge il carattere capriccioso del giovane, i cui vizi e la cui incapacità affettiva emergono più chiaramente in episodi in cui la madre ravvisa i segni più tangibili della superiorità del figlio. L'amore materno, che aveva sempre posseduto una declinazione morbosa²⁵, acquisisce ora una sfumatura di delirio in cui tutto il dolore per la morte di Edoardo non è stato chiaramente assorbito. La non accettazione della perdita non permette un'elaborazione del lutto, e di conseguenza un'alienazione mentale intervallata da rari lampi di lucida presa di coscienza degli eventi da parte di Concetta presiede agli incontri che avvengono presso la dimora dei nobili Cerentano:

Fermandoci, così, un poco davanti ai diversi ritratti, mia madre, ed io che la seguivo passo passo, percorremmo insieme la stanza come una galleria di pitture, dietro la dissennata guida della zia. La quale, oltre a non distinguere più i ritratti coi suoi occhi infermi, sembrava (come i miei lettori avran già notato), aggirarsi disorientata nelle dimensioni del tempo, sì che presente, passato e futuro eran tutt'una cosa per lei. Nel giro di un minuto, la udivi parlare di suo figlio Edoardo or come di uno tuttora bambino, e presente nella casa, magari intento a giocare nella prossima stanza o immerso nel sonno dentro il suo lettuccio; or come di una creatura da lungo tempo trapassata; or come di un bel

giovane che in questo momento stesso, mentre noi chiacchieravamo di lui, godeva ogni sorta di onori e di passatempo in qualche cortese metropoli del globo. Si sarebbe detto, insomma, che la mente di zia Concetta fosse una stanza devastata, donde ella raccoglieva i tragici oggetti familiari senz'ordine o coerenza alcuna. Ciò faceva sì che alla mia fantasia, il personaggio di questo grande cugino o fratellino di mia madre, già alquanto misterioso, apparisse sempre più vago e multiforme²⁶.

La follia di zia Concetta è ulteriormente alimentata dalle visite di Anna, che ad ogni incontro le porge una nuova lettera scrittale nella *factio epistolare* dall'amato Edoardo. La medesima scena si ripete invariabilmente come se fosse uno spettacolo teatrale in cui le due donne recitano una parte²⁷. Entro il seguente scenario Anna si dedica alla lettura dell'ultima missiva di Edoardo a zia Concetta, che estasiata dalle sue parole ne celebra la grandezza spirituale paragonandolo ad una creatura angelica. Asse portante di tali lodi infatti è proprio «la smaterializzazione del corpo» di Edoardo, rivestito «di un'aura nuova, divinizzata, quasi beata, con le fattezze di un martire santificato che si eleva al di sopra della miseria terrena»²⁸. Le due donne appaiono in momenti come questi «una doppia incarnazione della loro chimera unica»²⁹, vittime e carnefici di un'immaginazione insana e perturbante. Estasiata da un prodotto del genio compositivo del figlio, Concetta persiste nel chiedere in dono lo scritto appena letto; ma Anna, custode gelosa di quella prova esemplare dell'amore di Edoardo, rifiuta ogni volta di acconsentire alle richieste dell'anziana.

Durante tali dispute le due donne alternano dunque una piena consapevolezza dell'inganno e l'abbandono totale ad esso, immaginando una realtà diversa superiore a quella in cui concretamente si trovano a vivere. Concetta accusa infatti Anna di volerla illudere «con falsi scritti», poiché lungi da esserle «fidanzato» o «cugino», Edoardo in verità è morto e «sta sotto terra, con le braccia in croce»³⁰. In contraddizione con quanto detto in precedenza, Concetta riconosce dunque nella morte del figlio e nella finzione delle lettere le uniche verità oggettive, ma in seguito ricade comunque nella mistificazione partorita da Anna, che al contempo ne è vittima. Le emozioni intense provate durante la lettura e nel difendersi dalle accuse di Concetta mostrano come la scrittrice delle lettere si convinca di essere l'ispiratrice e la destinataria di missive che le appaiono davvero elaborate da Edoardo.

La stessa grafia delle lettere si rivela molto simile nell'aspetto a quella dell'adorato cugino, sebbene la loro fattura stilistica smentisca che la paternità di esse sia la sua, come affermato da Elisa mediante un confronto tra l'*usus scribendi* di Edoardo e quello di Anna³¹. Ricorrendo a tre diverse modalità, «la voce narrante oscilla costantemente tra il codice stregonesco, la sua rivisitazione in chiave scettico-relativista e un codice iper-realistico»,³² portando a compimento un'analisi filologicamente ineccepibile nel motivare perché le

missive siano da considerare, in maniera indubitabile, come prodotti esclusivi della donna:

L'Epistolario è sparso d'errori d'ortografia, di grammatica e di sintassi: tali che già al tempo ch'esso fu scritto la prima della classe Elisa non ne avrebbe ammesso di simili. Io temo proprio che Edoardo, più letterato di sua cugina, avrebbe arricciato il naso vedendo la propria firma sotto simili spropositi. Allo stesso modo che, avvezzo a poetare fin dai suoi primi anni, egli rinnegherebbe con disdegno, io temo, lo stile di questi componimenti epistolari. Il quale non si può certo chiamare un bello stile: nei suoi momenti più accesi, esso tocca tutt'al più un'enfasi a buon mercato, imitata dai romanzi a dispense. Non si vergogna di mostrarsi maligno, dissoluto e perverso (non di rado argomenti crudeli, e perfino infami, vi son trattati con un tono che diremmo ingenuo se la parola non fosse fuor di luogo), e d'altra parte, invece, usa modi tortuosi e sibillini, quasi un linguaggio cifrato, per nominare cose di cui tutti usano pronunciare il nome apertamente: ad esempio, la morte. Si direbbe che per lo svergognato mandatario di queste lettere la morte sia la peggior vergogna³³.

Nonostante la madre maestra, Anna aveva mantenuto costantemente fin dall'infanzia un basso livello culturale, a differenza di Edoardo. La raffinatezza che aveva caratterizzato l'intera vita del cugino traspariva anche dalle sue composizioni giovanili, ancora conservate gelosamente dalla madre ed oggetto di un vero e proprio culto. Scartata qualsiasi suggestiva ipotesi di influssi soprannaturali, l'epistolario viene perciò riconosciuto come prodotto realizzato unicamente da Anna per finalità ben precise.

Oltre al desiderio di accettazione da parte della famiglia del cugino³⁴, l'operazione compositiva nasce dalla volontà di colmare un'assenza, di sanare una ferita tanto profonda quanto duratura, perché la morte si somma agli anni in cui Anna ha dovuto patire la non corresponsione del proprio amore per Edoardo. Tale sentimento febbrile echeggia nell'elaborazione di una creatura artificiale che però, nelle sue estremizzazioni, non appare poi tanto dissimile da quella reale di cui appare come immaginaria controfigura. Il fantasma del cugino, il magnifico Pensiero che aveva tanto affascinato Elisa e tutte le altre donne della famiglia, si rivela essere infatti nient'altro che il parto di una falsa corrispondenza. Tuttavia, a ben vedere l'Edoardo del carteggio appare paradossalmente più realistico dell'immagine ideale e distorta che si erano fatti di lui molti di coloro che lo avevano amato.

Entrando nel dettaglio del loro contenuto, le finte missive appaiono inviate da diverse città più o meno remote, descritte secondo elementi basilari attribuiti loro da consuetudini secolari e tutte, pur nella loro lontananza, in verità così simili fra loro da sembrare «un'unica metropoli estesa [...] per quella parte del globo cui si dà il nome di *Esteros*»³⁵. Anticipando le città invisibili calviniane, Anna definisce una geografia immaginaria

che recuperando suggestioni infantili provenienti dalle parole del padre Teodoro trova una perfetta corrispondenza con il carattere di Edoardo³⁶. In tutti i luoghi citati da questa scrittura odeporica vige infatti una monarchia assoluta dispotica e crudele, bacino di azioni ingiuste e violente che godono il plauso del falso viaggiatore³⁷.

Un gusto capriccioso e infantile per il soddisfacimento di ogni desiderio è infatti una delle caratteristiche principali del finto Edoardo, egoista e vanesio ricercatore di piaceri mondani che non si perita di esercitare pure *in absentia* il proprio dominio emotivo su Anna. La loro relazione appare totalmente sbilanciata, giacché la donna ricopre un ruolo ancillare nei confronti dell'amato, destinatario di un'insana devozione. Tale legame non differisce invero in nulla da quello che era stato il reale rapporto amoroso fra i due, presto divenuto un'ossessione autodistruttiva per lei e un continuo esercizio di sadica dominanza affettiva per lui. Nella *fictio* epistolare Edoardo esige da Anna continue penitenze a dimostrazione del suo amore, ricalcando le medesime modalità relazionali che avevano connotato la loro storia reale. Esempio emblematico di tale legame fra verità amorosa e finzione letteraria appare una ferita all'angolo della bocca di Anna che Edoardo le impartisce per segnarla eternamente come sua esclusiva proprietà³⁸. L'episodio rimane impresso nella memoria della donna, che nella propria rielaborazione epistolare lo trasforma in un marchio inferto sul suo seno³⁹. Nel medesimo alveo s'inscrive poi la prospettiva di una vita coniugale segregata in un palazzo senza finestre né porte, evocato nell'epistolario per simboleggiare la dimensione altra in cui Anna si era rifugiata mentalmente allontanandosi da qualsiasi affetto.⁴⁰

Questi rappresentano solo i casi più esemplari e macabri delle umiliazioni che Anna è costretta a subire a causa dell'amore provato per Edoardo. Il compiacimento della donna nell'acconsentire ad ogni suo volere svela come quella dipendenza sia destinata a perdurare senza alcuna possibilità di mutamento. L'epistolario ribadisce infatti la potenza del vincolo che ha condizionato l'esistenza autolesionistica di Anna, rendendole ancor più invisibile il mondo intero da cui si estranea ulteriormente attraverso una serie di prove degradanti:

Prima di tutto, egli le aveva ordinato di tagliarsi le trecce, delle quali, fin da ragazza, s'era troppo compiaciuta: e adesso lui le voleva in pegno. L'ordine era stato di reciderle subito, avanti il sorgere del sole; ella aveva ubbidito, e nel pomeriggio si recherebbe sola dalla zia Concetta, affinché le trecce venissero poste nella camera d'Edoardo, come offerta votiva, fra i ricordi delle sue molte amanti: e ciò doveva servirle di mortificazione. Ella insisterebbe per essere ricevuta ad ogni costo da zia Concetta, pur se i parenti di Ruggero si trovavano ancora nella città; e, ammessa alla presenza della zia, si getterebbe ai suoi piedi, confessando d'essere una svergognata e una sudicia sgualdrina, e supplicando la vecchia di perdonarle. E se la vecchia le negava il perdono, ella si umilierebbe ancor

peggio, e le bacerebbe i piedi, chiamandola madre benedetta e madre santa, finché non la muovesse a pietà. Così dicendo, mia madre, s'era alzata dal lettuccio, e lagrimava, con atti, però, di esaltata vanagloria, piuttosto che di contrizione. Ella sembrava vedere nella sua prossima umiliazione quasi un gesto da rapina, e si sarebbe detto che mai s'era lusingata d'esser l'eletta, e la sposa d'Edoardo, come oggi che lui la sfidava a umiliarsi⁴¹.

La riproduzione delle medesime dinamiche secondo cui si era sviluppata la storia tra Anna ed Edoardo evidenzia una proprietà del carteggio rivelatoria piuttosto che risarcitoria. Lungi dal narrare un amore ideale e felice, la madre di Elisa racconta, estremizzando alcuni dettagli ma non la sostanza dei fatti, nient'altro che quello che ha davvero vissuto. Solo attraverso la trasfigurazione letteraria Anna riesce a vedere il reale, ma il distanziamento necessario per farlo non porta con sé una presa di consapevolezza della natura difettiva e squilibrata del proprio amore. L'inversa proporzionalità che ne connota ogni azione e ogni risvolto più inquietante trova alimento nella natura vampiresca di Edoardo. Egli viene paragonato ad un Narciso che nel suo immenso amore per se stesso, lungi dal consumarsi⁴², trae forza dalla consunzione imposta a chi lo venera votandosi al dolore e all'infelicità. Il giovane si nutre infatti della sofferenza di Anna, delle mortificazioni a cui la costringe a sottoporsi per ribadire il proprio imperio. Dalle ferite concrete e metaforiche di Anna sgorga il sangue che conferisce vitalità ad Edoardo, e come più si strugge la donna, tanto più cresce in potenza il suo fantasma. Una sorta di rovesciamento paradossale è la vera cifra ideologica di questa porzione del romanzo, visto che Anna, sebbene sia viva, conduce un'esistenza mortuaria come estremo sacrificio preteso da Edoardo, un morto che impone il proprio giogo su di lei.

Una dinamica affine è rilevabile nello stesso torno di pagine per quel che riguarda il destino di Francesco De Salvi. Dopo aver appreso dalla moglie la notizia della morte dell'amico, il padre di Elisa rimane sconvolto a tal punto da palesare umori e comportamenti ben diversi da quelli usuali. Accecato dalla gelosia per Anna, da cui non riesce a ricavare il nome dell'amante per il quale ha maturato un distacco completo dalla sua famiglia, il Butterato si trasforma da vittima inerme delle ingiustizie della moglie in suo carceriere⁴³. Un'insolita aggressività verbale connota le sue parole nei confronti di Anna, oggetto di minacce e rimbrotti mai uditi prima né da lei né da Elisa. La narratrice ravvisa nel padre un cambiamento notevole la cui causa, insieme ad un abbandono sempre più frequente ai fumi dell'alcool, è da ricercare in uno stato mentale progressivamente alienato. La minore puntualità al lavoro, cui si era dedicato con mirabile acribia per garantire il sostentamento della famiglia svolgendo anche molte ore di straordinari, è la prima spia di uno stato di

malessere. La scarsa cura della persona e un umore più incline alla rabbia, laddove non prevale l'indolenza, svelano un avvicinamento di Francesco alla fine dei suoi giorni.

Come Anna e zia Concetta, anche Francesco non riesce ad elaborare il lutto per la morte di Edoardo, da cui assorbe in maniera graduale consigli molesti che lo conducono alla rovina. Il fantasma del cugino appare in sogno al Butterato con una certa frequenza, a far fede ai racconti di Francesco. La condotta di quest'ultimo è influenzata proprio dalla presenza di Edoardo, che ne fomenta la gelosia per Anna alimentando con insistenti allusioni i suoi sospetti circa la fedeltà della donna. Gli inviti ripetuti a scoprire il nome dell'amante di Anna, definita con accezioni sprezzanti, costituiscono un gioco sadico per Edoardo. Quest'ultimo rafforza la propria egemonia su Francesco ricordandogli la sua solitudine, le origini umili ed illegittime, nonché la bruttezza: tutti elementi negativi che gli hanno alienato i favori del mondo, soprattutto l'amore di Anna. In virtù dell'amicizia terrena, pure da morto Edoardo pretende il suo tributo d'amore e di riconoscenza dal padre di Elisa, controllandone ogni azione. Tale presenza quasi soprannaturale non è altro che la medesima declinazione del fantasma multiforme che ad intermittenza asseconda le illusioni materne di Concetta. Ma di analoga fattura è lo stesso finto cugino della corrispondenza che Anna ha composto in notti fredde e solitarie per esorcizzare ed allo stesso tempo sublimare un amore frutto di una fantasia insana. Come fatto con Anna, l'immagine di Edoardo conduce pure Francesco verso una continua rovina interiore che è solo l'anticipazione del tragico epilogo che lo vedrà protagonista di un incidente mortale sul lavoro. Ancora una volta, è dalla prospettiva dell'Elisa matura che viene ricostruita, senza aloni di favoloso mistero, quel che realmente è avvenuto al genitore nell'ultimo periodo della sua vita:

Per esempio, nel caso di cui si tratta, io vedo bene, oggi, quale sia l'unica spiegazione sensata delle visite fatte dal cugino a mio padre. È verosimile che costui, commosso dalla notizia che l'amico era morto, lo rivedesse più d'una volta in sogno, e che tali visioni si stampassero con un risalto singolare nel suo cervello dolorante e inquieto. Ma non è altrettanto verosimile che il suo visitatore rassomigliasse esattamente a quello da lui descrittomi durante il colloquio all'osteria e, in verità, conoscendo mio padre, sono oggi alquanto scettica sulla fedeltà della sua descrizione. E non mi pare troppo ingiusto supporre che certi caratteri prodigiosi e quasi soprannaturali di quelle visite sognate fossero un'aggiunta fatta da mio padre nel fuoco del racconto. Si può pensare, del resto, ch'egli mentisse in buona fede, ubbidendo alle suggestioni dei suoi nervi malati e del vino. Ovvero che la sua mente, in quei giorni, fosse rimasta impigliata nei suoi propri inganni. Ad esempio, la puntuale assiduità del visitatore il quale, secondo mio padre, pareva aspettarlo al varco non appena egli oltrepassasse di poco i limiti della veglia; tale misteriosa frequenza, dico, non era forse una bugia di

mio padre, ma un'illusione della sua memoria. Non più di tre o quattro volte, forse, gli era apparsa in sogno l'immagine del cugino; ma in quei suoi giorni confusi e torbidi, e quasi senza tempo, in quel disuguale alternarsi di lunghe insonnie, di sonni gravi e cupi e di effimeri sopori, tali rade apparizioni si erano moltiplicate nella sua mente come una multipla Fata Morgana attraverso i vapori del deserto. In conclusione, oggi mi appare del tutto evidente che, non meno del fatuo viaggiatore di mia madre, il fedele visitatore di mio padre era creatura dell'immaginazione malata⁴⁴.

In seguito a quella del padre, dopo mesi di sacrifici e deliri la morte coglie anche Anna, divenuta ormai un doppio fisico e mentale di Concetta⁴⁵. Estrema consolazione di un'esistenza infelice, qualche giorno prima di morire la madre di Elisa aveva ottenuto la possibilità di indossare nuovamente un anello appartenutole in gioventù che in seguito Edoardo aveva donato a Rosaria⁴⁶. Nonostante fosse fidanzata con Francesco, la donna era stata infatti sedotta da Edoardo, che l'aveva poi rapidamente liquidata. Simbolo di un amore tradito e «cifra narrativa di una felicità cinetica sempre sfuggente»⁴⁷, il gioiello rappresenta agli occhi di Anna una preziosa testimonianza del rapporto avuto con Edoardo. Mantenuto anche dopo la morte dell'amato, tale legame è rinsaldato dalla scelta di Anna di tenere vicine a sé *in articulo mortis* altre testimonianze fondamentali della sua passione come le finte lettere, nascoste sotto il materasso⁴⁸. Solo in questo caso si può ravvisare una piccola complicità della madre nei confronti della figlia; mentre per il resto tale rapporto si configura, al pari di quello che c'era stato fra Anna e sua madre Cesira, come una «duplicità senza soluzione»⁴⁹.

Sostanzialmente anaffettiva e indifferente verso la figlia e ancor più crudele con il marito, solo sui fogli del carteggio con il cugino Anna aveva riversato tutto il proprio amore, conservandoli con dovizia di cure, ma consumandoli per la qualità scadente del loro supporto materiale⁵⁰. Inoltre le lacrime cadute sulle carte avevano ulteriormente complicato la leggibilità delle parole, vergate con un inchiostro di scarso valore, a simbolica rappresentazione del deterioramento fisico nonché psicologico di Anna. La donna a ben vedere non è soltanto vittima di una metamorfosi decadente, ma figura che si svela agli occhi della figlia Elisa soltanto attraverso la rifrazione metaforica e metanarrativa del finto epistolario⁵¹. Nei momenti di minore lucidità a causa della febbre Anna aveva parlato di fogli da tenere segreti e che il marito non avrebbe mai dovuto vedere. Per questo Rosaria, incapace di comprenderne il contenuto poiché analfabeta, aveva custodito tali documenti in una cassetta affinché Elisa, una volta cresciuta, potesse leggerli. In tal modo si spiega come le false missive del cugino siano entrate in possesso della narratrice, che avendo già in precedenza illustrato i motivi di una mancata trascrizione del contenuto delle lettere⁵², annuncia una loro prossima distruzione. Al termine del romanzo, infatti, esse verranno

bruciate, con omaggio ad un motivo topico. Evocato in precedenza da Elisa come tentazione narrativa, lo stilema del manoscritto perduto diviene per lei soluzione pratica oltre che formale, completando con perfetta circolarità romanzesca e biografica la narrazione delle sue favole familiari e delle care immaginazioni della giovinezza:

Nei disordinati e tetri giorni ch'eran seguiti alla nostra doppia sventura, ella non aveva neppure trascurato di mettere in salvo le carte, lettere e fotografie già appartenute ai miei genitori, le quali certo in avvenire mi sarebbero state care per il loro ricordo. Fra l'altro, v'era un fascio di lettere, di cui, nelle smanie della febbre, io avevo parlato più volte, gridando spaventata che mio padre non doveva vederle, e ripetendo ch'erano nascoste in un materasso: dove appunto, dopo le esequie di mia madre, Rosaria, sola nella nostra casa vuota, le aveva ricercate e trovate. Ella ignorava, disse, quel che v'era scritto, giacché non sapeva leggere; ma, nel dubbio che contenessero dei segreti, le aveva rinchiuse in una cassetta che mi affidò, promettendo di consegnarmene la chiave appena fossi più grande. Eccovi, dunque, spiegato il motivo per cui le fantastiche lettere del Cugino sono in mio possesso. Questo possesso mi appare oggi una colpa, ed io sono presa da timore come chi abbia commesso un furto: poiché intendo che Anna, celando gli amati fogli nel suo letto di morte, si lusingava forse di portarli via con sé, insieme all'anello col diamante e il rubino. Or se il suo desiderio fu esaudito riguardo all'anello, la sorte volle, invece, che l'epistolario rimanesse nel mondo; e forse, mentr'io lo sfoglio, la sua gemmata padrona s'aggira intorno a me gelosa, fra rimpianti e sospiri. Ma non passerà molto che, scritta appena la parola *fine* a queste memorie io darò alle fiamme l'Epistolario fantastico: in tal modo, spero, l'ombra materna sarà placata⁵³.

EMANUELE DELFIORE

Bibliografia

M. BARDINI, *Dei fantastici doppi, ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico*. In *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*, a cura di L. Lugnani, E. Scarano, M. Bardini, D. Diamanti, C. Vannocci, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 173-256.

G. BASSI, *Natalia Ginzburg e Menzogna e sortilegio*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, a cura di L. Di Nicola, Carocci, Roma 2021, pp. 211-226.

A. BORGHESI, *L'anno della Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2019.

A. BUBBA, *Elsa Morante madre e fanciullo. Intensità di archetipi e sogni nella vita di una scrittura*, prefazione di T. Notarbartolo, postfazione di G. Zagra, Carabba, Lanciano 2016.

S. CALABRESE, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo, IV. Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, pp. 611-640.

E. CARDINALE, «O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri»: prime osservazioni sul quaderno di Narciso, in *Santi, Sultani e Gran capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante*, Biblioteca nazionale centrale, Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013, a cura di G. Zagra, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2012, pp. 93-101.

E. CARDINALE, *Nuove osservazioni sul quaderno di Narciso*, in «Nacqui nell'ora amara del meriggio». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Roma, Quaderni della Biblioteca nazionale Centrale di Roma, 2013, pp. 21-31.

F. DANELON, *Né domani, né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio 2005.

R. DONNARUMMA, *Menzogna e sortilegio oltre il bovarismo*, in «Allegoria», XI, 31, 1999, pp. 121-135.

T. DE ROGATIS, *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*, in «Allegoria, Per uno studio materialistico della letteratura», XXXI, 80, 2019, pp. 97-114.

E. FRATOCCHI, *Da Elsa a Elisa. Le postille sui quaderni di Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, in *Postille e marginalia nella letteratura italiana*, Bulzoni, Roma 2019, pp. 175-184.

C. GARBOLI, *Introduzione*, in E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 2014, pp. V-XXVII.

C. GARBOLI, *Le finte lettere di Anna*, in «Studi novecenteschi. Vent'anni dopo *La Storia*. Omaggio a Elsa Morante», a cura di C. D'Angeli e G. Magrini, 47/48, XXI, giugno-dicembre 1994, pp. 149-173.

C. KOTORRI, *Raccontare il genere maschile. Una lettura di Menzogna e sortilegio*, in «Kepos-Semestrale di Letteratura Italiana», numero speciale «Donne che scrivono di... uomini», IV, 2/2021, pp. 168-189.

S. LUCAMANTE, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, Firenze 1998.

P. V. MENGALDO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», XXI/47-48, 1994, poi in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000 pp. 147-168.

E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, introduzione di C. Garboli, Einaudi, Torino 2014.

P. P. PASOLINI, *Elsa Morante*, La Storia, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, prefazione di P. Mauri, Garzanti, Milano 2016, pp. 461-473.

A. PETRUCCO BECCHI, *Stabat mater: le madri di Elsa Morante*, in «Belfagor», XLVIII, 1993, pp. 436-451.

M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», VIII, 2004, pp. 95-125.

E. PORCIANI, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Iride, Soveria Mannelli 2006.

E. PORCIANI, *La scelta di Don Chisciotte. Sulle tracce del Familienroman di Elsa Morante*, in «Contemporanea», 11, 2013, pp. 85-96.

E. PORCIANI, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Sapienza University Press, Roma 2019.

E. PORCIANI, *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*, Quodlibet, Macerata 2023.

E. PORCIANI, *Menzogna e sortilegio e le «lettere d'affari» di Elsa Morante (1942-1948)*, in «OBLIO. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», XIII, 48, 2023, pp. 145-164.

E. PORCIANI, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Carocci, Roma 2024.

L. RICCIO, «O cameretta che già fosti un porto»: *tanatologia tragica e alibi autoriali in «Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante*, in «Aura. Rivista di letteratura e storia delle idee», IV, 2, 2023, pp. 1-17.

G. ROSA, *Cattedrali di carta*, Il Saggiatore, Milano 2010.

P. SAMBUCCO, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2014.

G. SCARFONE, *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020,

pp. 7-24.

P. M. VESCOVO, «*Menzogna romantica*» e «*sortilegio romanzesco*». *Tre paragrafi*. In *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di R. Ricorda e A. Zava. Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2020, pp. 101-17.

E. VIVALDI, «*Specchiati nella mia faccia, non siamo forse uguali?*». *Desiderio mimetico e forme della mediazione in Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, «Annali d'Italianistica», 42, 2024, pp. 353-377.

Note

¹ Sulle dinamiche relative all'edizione del romanzo cfr. G. Bassi, *Natalia Ginzburg e Menzogna e sortilegio*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, a cura di L. Di Nicola, Carocci, Roma 2021, pp. 211-226 ed E. Porciani, *Menzogna e sortilegio e le «lettere d'affari» di Elsa Morante (1942-1948)*, in «OBLIO. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», XIII, 48, 2023, pp. 145-164.

² Per un quadro dettagliato della prima produzione morantiana cfr. E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Iride, Soveria Mannelli 2006 ed Ead., *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Carocci, Roma 2024, pp. 47-94; per un recupero recente di altri testi del medesimo periodo cfr. Ead., *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*, Quodlibet, Macerata 2023.

³ Cfr. T. de Rogatis, *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*, in «Allegoria, Per uno studio materialistico della letteratura», XXXI, 80, 2019, p. 103; in merito a ciò, opportuno è un rimando alla categoria di «ipergenere» formulata da Elena Porciani e fruibile in E. Porciani, *La scelta di Don Chisciotte. Sulle tracce del Familienromance di Elsa Morante*, in «Contemporanea», 11, 2013, pp. 85-96.

⁴ Il libro infatti «fu percepito come un romanzo anacronistico, serenamente estraneo alla temperie neorealista di quegli anni, fuori da quel canone e da quel gusto» (T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., p. 98).

⁵ Cfr. C. Garboli, *Introduzione*, in E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 2014, p. V; da tale edizione provengono le citazioni del romanzo poste a testo.

⁶ Ivi, p. VI.

⁷ In merito cfr. Ivi, pp. VI-VII ed E. Porciani, *Elsa Morante*, cit., pp. 101-108.

⁸ Sulla ricezione dell'opera cfr. A. Borghesi, *L'anno della Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2019.

⁹ Cfr. S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo, IV. Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, pp. 611-640, M. Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», VIII, 2004, pp. 95-125, G. Scarfone, *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo-I. Muoio-G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 7-24 ed E. Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2021. Riguardo l'originale rielaborazione morantiana del genere, di una «formazione di compromesso» si parla in E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Sapienza University Press, Roma 2019.

¹⁰ Per l'operazione romanzesca di trasfigurazione autoriale importanti i manoscritti per i quali cfr. E. Fratocchi, *Da Elsa a Elisa. Le postille sui quaderni di Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, in *Postille e marginalia nella letteratura italiana*, Bulzoni, Roma 2019, pp. 175-184.

¹¹ A riguardo cfr. L. Riccio, «O cameretta che già fosti un porto»: *tanatologia tragica e alibi autoriali in «Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante*, in «Aura. Rivista di letteratura e storia delle idee», IV, 2, 2023, pp. 1-17.

¹² T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., p. 107.

¹³ M. Bardini, *Dei fantastici doppi, ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico*. In *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*, a cura di L. Lugnani-E. Scarano-M. Bardini-D. Diamanti-C. Vannocci, Nistri-Lischi, Pisa 1990, p. 210.

¹⁴ S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, Firenze 1998.

¹⁵ Cfr. P.V. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», XXI/47-48, 1994, poi in Id., *La tradizione del Novecento*. Quarta serie, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 147-168.

¹⁶ P.M. Vescovo, «Menzogna romantica» e «sortilegio romanzesco». *Tre paragrafi*. In *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di R. Ricorda-A. Zava. Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2020, pp. 101-17.

¹⁷ Considerazioni nel medesimo senso in P.P. Pasolini, *Elsa Morante*, La Storia, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, prefazione di P. Mauri, Garzanti, Milano 2016, p. 467.

¹⁸ C. Garboli, *Le finte lettere di Anna*, in «Studi novecenteschi. Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante», a cura di C. D'Angeli-G. Magrini, 47/48, XXI, giugno-dicembre 1994, pp. 149-173.

¹⁹ E. Porciani, *Elsa Morante*, cit., p. 125.

²⁰ Cfr. E. Porciani, *Nel laboratorio della finzione*, cit.

²¹ *Menzogna e sortilegio*, p. 587.

²² T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., p. 121.

²³ *Menzogna e sortilegio*, pp. 533-693.

²⁴ Ivi, pp. 566-568.

²⁵ Cfr. A. Petrucco Becchi, *Stabat mater: le madri di Elsa Morante*, in «Belfagor», XLVIII, 1993, pp. 436-451 e, per la completezza della disamina, A. Bubba, *Elsa Morante madre e fanciullo. Intensità di archetipi e sogni nella vita di una scrittura*, prefazione di T. Notarbartolo, postfazione di G. Zagra, Carabba, Lanciano 2016; cfr. inoltre P. Sambuco, *Corpi e linguaggi. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2014, p. 83.

²⁶ *Menzogna e sortilegio*, pp. 564-565.

²⁷ Una lettura affine sulla valenza teatrale dei personaggi, immersi in una dimensione romanzesca in cui «la storia compone un immenso palcoscenico teatrale, un ininterrotto melodramma, una straordinaria macchina narrativa», è offerta da T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., p. 99.

²⁸ C. Kotorri, *Raccontare il genere maschile. Una lettura di Menzogna e sortilegio*, in «Kepos-Semestrale di Letteratura Italiana», numero speciale «Donne che scrivono di... uomini», IV, 2/2021, p. 179.

²⁹ *Menzogna e sortilegio*, p. 584.

³⁰ Ivi, p. 586.

³¹ Ivi, pp. 590-591.

³² T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., p. 119.

³³ *Menzogna e sortilegio*, p. 591.

³⁴ Sul bovarismo e sul suo superamento come chiavi di lettura del romanzo cfr. R. Donnarumma, *Menzogna e sortilegio oltre il bovarismo*, in «Allegoria», XI, 31, 1999, pp. 121-135.

³⁵ *Menzogna e sortilegio*, p. 593.

³⁶ Ivi, pp. 57-73.

³⁷ Cfr. Ivi, p. 593.

³⁸ *Menzogna e sortilegio*, pp. 184-185.

³⁹ Ivi, p. 640.

⁴⁰ Ivi, pp. 594-595.

⁴¹ Ivi, pp. 618-619.

⁴² Sull'importanza di tale mito nel testo, e sulla valenza del quaderno autografo *Narciso* in rapporto alla genesi del romanzo, cfr. E. Cardinale, «O genio rinchiuso in una / cupola rossa ornata di papaveri»: prime osservazioni sul quaderno di *Narciso*, in *Santi, Sultani e Gran capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'archivio di Elsa Morante*, Biblioteca nazionale centrale, Roma, 26 ottobre 2012-31 gennaio 2013, a cura di G. Zagra, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2012, pp. 93-101 ed Ead., *Nuove osservazioni sul quaderno di Narciso*, in «Nacqui nell'ora amara del meriggio». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Roma, Quaderni della Biblioteca nazionale Centrale di Roma, 2013, pp. 21-31.

⁴³ Per un'analisi delle modalità rappresentative del matrimonio in letteratura cfr. F. Danelon, *Né domani, né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio 2005.

⁴⁴ *Menzogna e sortilegio*, pp. 659-660.

⁴⁵ Cfr. Ivi, p. 683.

⁴⁶ *Menzogna e sortilegio*, pp. 262-282.

⁴⁷ T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., p. 109.

⁴⁸ Cfr. *Menzogna e sortilegio*, p. 691.

⁴⁹ G. Rosa, *Cattedrali di carta*, Il Saggiatore, Milano 2010, p. 100.

⁵⁰ Cfr. *Menzogna e sortilegio*, p. 590.

⁵¹ T. de Rogatis, *Realismo stregato*, cit., pp. 120-121.

⁵² Cfr. *Menzogna e sortilegio*, p. 588.

⁵³ Ivi, p. 698.

RICOSTRUIRE L'ALBERO.
IL ROMANZO DI FAMIGLIA
DI NATALIA GINZBURG, TRA DISSOLVIMENTO E
CONNESSIONI INTERTESTUALI

Il presente articolo vuole analizzare alcuni elementi tematici e strutturali della narrativa di Natalia Ginzburg in relazione alla formula del “romanzo di famiglia”. Lo studio si presenta così diviso in due parti: la prima, che ricostruisce le fonti storiche e d'archivio della produzione dell'autrice, offre una panoramica cronologica delle opere e mette in evidenza i motivi di frizione del romanzo in prospettiva del family novel. La seconda, attraverso una prospettiva narratologica e intertestuale, ricostruisce le parentele tra i personaggi dei vari romanzi, prestando particolare attenzione alle figure del padre, della madre, e del “figlio mancato”. Attraverso tale operazione si vuole evidenziare come questi personaggi svolgono delle funzioni-chiave rispetto ad alcuni nuclei tematici e ideologici della narrazione. L'obiettivo è mostrare come la fragilità della struttura familiare nel singolo romanzo venga “risarcita” in prospettiva intertestuale, per mezzo dello sviluppo di profili romanzeschi che creano, a un livello più profondo, una stretta connessione tra i testi.

Parole chiave: Natalia Ginzburg, romanzo familiare, figure-chiave, intertestualità

This article aims at analysing some thematic and structural elements of Natalia Ginzburg's fiction in relation to the framework of the 'family novel'. The study is thus divided into two parts: the former reconstructs the historical and archival sources of the author's production, offering a chronological overview of her writings and highlighting the points of discord of the novel from the perspective of the family novel genre. The latter, through a narratological and intertextual approach, traces the kinship between the characters in the various novels, paying particular attention to the figures of the father, the mother, and the 'surrogate son'. This analysis seeks to show how these characters perform key functions in relation to the narrative's thematic and ideological cores. The aim is to demonstrate how the fragility of the family structure in the individual novel is 'compensated for' on an intertextual level, through the development of fictional profiles that create, at a deeper level, a close connection between the texts.

Keywords: *Natalia Ginzburg, family novel, key-figures, intertextuality*

Se il filo conduttore nelle storie raccontate dai romanzi di Natalia Ginzburg è la famiglia – con tutto l'apparato di idiosincrasie, conflitti, memoria individuale, istantanee di gruppo – è altrettanto vero che il tema attraverserà insieme alla sua autrice i decenni che vanno dal dopoguerra agli anni '80, campata temporale in cui l'istituzione familiare andrà incontro a profonde trasformazioni, a livello sociale e simbolico¹. Questa constatazione preliminare spiega, in parte, perché il genere del *family novel* del secondo Novecento non solo fa fatica a riproporre gli stessi criteri di organicità e articolazione interna dei modelli che l'hanno delineato nei decenni precedenti, ma anche perché con il progressivo cambio di paradigma sociale ed economico entra in crisi la formula stessa di questo genere. Inoltre va constatato che nel romanzo di famiglia contemporaneo si indeboliscono gli anelli che legano i personaggi alla storia degli antenati e alla responsabilità di perpetuarla, mentre le trame spesso realizzano la «frammentazione della storia familiare in una sequenza non ordinata di eventi, spesso inficiata da salti cronologici, parzialità delle informazioni o veri e propri buchi narrativi²». Proveremo ad osservare la crisi del romanzo di famiglia attraverso l'arco narrativo delle opere della Ginzburg, mettendo in campo gli strumenti dell'analisi formale e tematica e, soprattutto, mostrando l'interconnessione tra scelte stilistiche e soluzioni contenutistiche. Da una parte, infatti, osserviamo il dispiegamento di un formulario tematico e figurale riconoscibile: la casa come luogo centripeto «in dialettica costante con un esterno, il mondo di fuori³», la tensione dei personaggi tra appartenenza al gruppo familiare e necessità di individuarsi come soggetti autonomi⁴, la memoria come connettore della storia familiare ma

anche lente soggettiva che piega il tempo oggettivo della Storia alla *propria* narrazione. L'ultimo aspetto è evidente soprattutto in *Lessico familiare* in cui il punto di vista di Ginzburg-figlia, restituendo una sorta di grado zero della percezione, ha la facoltà di riportare tutto su un piano orizzontale, accostando le figure della vita familiare alle personalità più importanti del Novecento italiano. Questi ultimi compaiono sulla scena come in una carrellata, da Filippo Turati ad Adriano Olivetti, fino a Leone Ginzburg; l'organizzazione soggettiva della storia offre una prospettiva uniformante, rivelando la precedenza della memoria – che crea legami, smussa le gerarchie – rispetto all'anamnesi storica. Un esempio di quanto detto è offerto dalle pagine in cui vengono riportati gli arresti dei dissidenti antifascisti: i fatti vengono ricapitolati velocemente, la narrazione scivola dalle reazioni dei genitori alla serietà del vissuto, il senso della temporalità si assottiglia e uno spazio di anni può convivere in poche righe:

Mio padre però era felice di avere un figlio cospiratore. Non se l'aspettava: e non aveva mai pensato a Mario come a un antifascista. Mario usava dargli sempre torto, quando discutevano, e usava parlar male dei socialisti di un tempo, cari a mia madre e a mio padre: usava dire che Turati era stato un grande ingenuo [...] Ora Mario era diventato un famoso fuoriuscito politico. Tuttavia a mio padre dispiaceva che il suo arresto e la sua fuga fossero avvenuti mentre Mario era un impiegato della fabbrica Olivetti, perché temeva che avesse compromesso la fabbrica, Adriano e il vecchio ingegnere [...] Sion Segre e Ginzburg furono processati al Tribunale Speciale, e condannati uno a due anni, l'altro a quattro; la pena fu però dimezzata, per un'amnistia⁵.

Da un punto di vista della strategia narrativa l'autrice adotta una modalità che coniuga la memoria di un particolare intimo, privato, con un altro di tipo storico, collettivo, quasi che la responsabilità del racconto verso la Storia e verso il mondo interiore sia un'unità inscindibile⁶. Inoltre, il collante della narrazione familiare, così come evidenziato dalla critica, è in primo luogo l'illusione del dispositivo linguistico, che nei verbi all'imperfetto rimanda ai tempi lunghi di una storia che si estende nel tempo⁷ ed offre al passato una cornice in cui si muovono i personaggi. Allo stesso tempo l'assorbimento della Storia nella vita della famiglia, il suo calarsi nelle categorie interpretative dei genitori e dei fratelli, l'alternarsi della gravità degli eventi all'ironia del linguaggio familiare, colora il realismo di quella «densità del quotidiano⁸» che sarà una costante delle opere di Ginzburg.

Sin dagli esordi, però, l'autrice si percepisce inadeguata rispetto alle grandi narrazioni, ed è questa consapevolezza che incrina – in primo luogo – il dispositivo del narratore onnisciente⁹. È quanto emerge dall'ammirazione nei confronti della scrittura di *Menzogna e*

sortilegio, romanzo che riceve da Elsa Morante nel 1948 e di cui Ginzburg si fa mediatrice presso la casa editrice Einaudi: l'attenzione di Ginzburg è catturata dallo sguardo dall'alto della narratrice e dalla linearità del tempo che avanza tra le pagine per larghe campiture, riconoscendo che «Elsa si dà alla letteratura con la stessa fiducia che potevano permettersi gli autori classici, gli autori del secolo precedente¹⁰», mentre dirà di sé stessa «Io invece quando scrivo un libro ho l'impressione che bisogna strappare in fretta quello che c'è da strappare prima di essere stritolati¹¹». Con questa dichiarazione l'autrice sembra affermare che a venire meno, nella sua possibilità di scrittrice, è il campo lungo che organizza gli oggetti, le cose, le memorie della narrazione in una cornice stabile e permanente¹². Al contrario, le storie su cui si posa il suo sguardo sembrano dei fotogrammi “strappati” al fluire incessante della vita dove la dimensione del passato è appena accennata e quella del futuro sfuma nell'indistinto. Si prenda come esempio l'incipit di *Caro Michele*, in cui neanche la focalizzazione esterna restituisce la conoscenza degli oggetti descritti:

Una donna che si chiamava Adriana si alzò nella sua casa nuova. Nevicava. Quel giorno era il suo compleanno. Aveva quarantatré anni. La casa era in aperta campagna. In distanza si vedeva il paese, situato su una collinetta.¹³

Ogni informazione che proviene da questa introduzione è caratterizzata dall'indeterminatezza, nessun dettaglio si rivela utile a chiarire l'immagine, ma anzi, paradossalmente, rende la scena ancor più lontana e impenetrabile. Il racconto ritaglia volutamente uno spaccato anonimo di vita quotidiana, in cui il vero protagonista è la solitudine: Adriana è solo “una donna” qualsiasi, la casa è circondata da distese di spazio vuoto su cui si posa la neve, il paese e la vita possono essere guardati unicamente da una posizione ribassata e in lontananza. Ma la temperatura del racconto non cambia neanche quando si passa dalla cornice introduttiva alle lettere, attraverso le quali la narrazione si fa più densa di personaggi e luoghi: niente sembra riuscire a trasmettere il calore dei legami – e di questo è emblematica la figura di Michele, nel suo continuo sfuggire alle richieste affettive della madre – e i personaggi appaiono ancora più sfilacciati nella loro moltitudine. Un correlativo testuale di questa condizione di non dialogicità tra i soggetti del romanzo è il flusso interiore che dà espressione ai pensieri di un singolo personaggio, in cui si sovrappongono ricordi, riflessioni, passato e presente:

Ho ricevuto una lettera di una persona che dice di chiamarsi Mara Castorelli e di avermi conosciuto l'anno scorso a una festa nel tuo scantinato. La festa me la ricordo, ma c'era tanta gente e

non ricordo nessuno con precisione. La lettera mi è arrivata al vecchio indirizzo in via dei Villini. Questa persona mi chiede se l'aiuto a trovare un lavoro. Scrive da una pensione dove però non può restare perché paga troppo. Dice che ha avuto un bambino e vorrebbe venire da me per farmi vedere questo bel bambino. [...] Sul momento non ho dato peso a questa lettera, ma a un certo punto mi è venuto il dubbio che il bambino sia tuo¹⁴.

Anche quando la storia viene introdotta da un narratore interno, Caterina, non cambia la sensazione che il racconto cominci *in medias res*, fermando in un punto casuale la pellicola della quotidianità di una famiglia come tante:

Abitavo con mio padre, mia madre e mio fratello in un piccolo alloggio del centro. Avevamo la vita dura e non si sapeva mai come pagare l'affitto [...] Mio fratello studiava medicina e ci volevano sempre dei soldi, ora per il microscopio, ora per i libri e le tasse. Mio padre credeva che sarebbe diventato un grand'uomo...¹⁵

Attraverso questi esempi si vuole mettere in evidenza un punto centrale nel romanzo di Ginzburg rispetto al romanzo familiare, ossia l'inversione tra lo sfondo e il primo piano: quanto avviene, o non avviene, attorno ai personaggi è il punto in cui converge il senso della narrazione; l'apparato familiare di linee parentali, luoghi condivisi, coercizioni, è solo la struttura esteriore che permette di mettere in scena «il dramma dell'esistenza¹⁶». Sebbene *Valentino* sia un romanzo breve scritto quasi due decenni prima di *Caro Michele*, entrambi i romanzi riguardano un figlio-fantasma: Valentino è la costruzione illusoria delle fantasie di successo e riscatto dei suoi genitori, quella che in termini psicoanalitici verrebbe definita una proiezione narcisistica¹⁷; Michele è il figlio perduto e votato all'autodistruzione, ma rappresenta anche un'intera generazione che le madri – reali e immaginarie – non riconoscono più¹⁸. L'aspetto "esistenziale", ossia l'accentuazione dell'incomunicabilità e del vuoto che inghiotte la vita dei personaggi, diventa maggiormente visibile nelle opere successive a *Lessico familiare*, romanzo che secondo la critica traccia un solco tra un prima e un dopo nello stile narrativo dell'autrice¹⁹. Nelle opere degli anni '70 aumentano le interferenze tra il rumore di fondo – che potremmo identificare nelle ragioni profonde da cui prende vita il romanzo, la storia non scritta che incombe sull'esile trama principale – e il congegno narrativo²⁰. A testimonianza di quanto detto possiamo indicare *Famiglia*, romanzo in cui la struttura familiare esplode e, in mancanza di un centro, anche gli elementi costitutivi della narrazione vengono risucchiati in vortici di caos. Il primo livello che testimonia questa condizione di diminuita decifrabilità della trama e del senso delle sequenze narrate è il

linguaggio; come suggerisce infatti Domenico Scarpa:

Prese una per volta, le frasi funzionano; sono brevi, precise, caute. Sono però come dei mattoni posati senza malta nel mezzo, e le fessure si notano: tra il punto fermo che chiude una frase e la lettera maiuscola che apre la frase successiva il lettore subisce un salto impercettibile [...], cosicchè la disunione dei suoni si converte in disunione del mondo²¹.

La «disunione del mondo» coinvolge i piani temporali, dove il passato e il presente si accavallano, ma anche la gerarchia dei contenuti, tanto che risulta nulla la distinzione tra eventi principali e riempitivi. Si può prendere come esempio la sequenza in cui Carmine e Ivana si incontrano dopo una lunga separazione: la prosa non lascia spazio ai dialoghi, ma li comprime in una successione serrata di periodi:

Gli disse poi che non capiva perché quel bambino veniva chiamato Dodò, trovava odioso chiamare i bambini con vezzeggiativi e nomignoli [...] Lui si offese e le disse che non era diventata noiosa, perché noiosissima, lunatica e piena di fisime lo era sempre stata²².

passa indistintamente da un argomento all'altro, per chiudersi poi con l'allusione al trauma che ha causato la loro separazione e che entrambi hanno voluto rimuovere (e che, probabilmente, è il vero “discorso” tra i due):

Sembrava a entrambi un'epoca strana e remota, nella quale essi, chissà perché, avevano coltivato l'idea assurda di stare insieme, essendo così diversi, avendo nature contrastanti e inconciliabili. Ricordavano qualche volta, con affetto, il gatto Fidèl. Della loro bambina che era morta, non parlavano mai²³.

Famiglia, sotto l'aspetto dell'operazione linguistica e ideologica, può essere considerato un rovescio di *Lessico familiare*: in quest'ultimo, infatti, le parole sono il «contrassegno di un'identità di gruppo» e seppur parte di un bagaglio intimo, esclusivo rispetto al lettore, non si alienano dalla funzione della comunicazione perché l'obiettivo della narratrice è quello di «restituire il senso di una rete di discorsi²⁴». Ed è proprio questa coesione che restituisce a *Lessico familiare* la statura del *family novel*.

Tuttavia, se quelli fin qui analizzati sono gli elementi di “corrosione” del genere, ossia i fattori che destabilizzano la narrazione nei termini di continuità e di ciclicità della forma chiusa²⁵, è possibile individuare altri elementi di coesione nei romanzi di Ginzburg adottando

la lente dell'intertestualità interna. Ponendo a confronto, infatti, i personaggi più significativi – da un punto di vista tematico e narratologico – si evidenzia una trasmigrazione dei loro tratti somatici da un romanzo all'altro²⁶. In questa sede offriremo alcuni esempi, a partire dalla figura del padre in *Lessico familiare* e *Le voci della sera*. Anche quest'ultimo, che apre la strada all'opera più celebre di Ginzburg, scaturisce dai luoghi e dai personaggi dell'infanzia, di cui vengono celati i riferimenti più espliciti per quella tensione, sempre presente nell'autrice, tra rifiuto dell'autobiografismo e lavoro di scavo nell'archivio personale di fonti e memorie²⁷. L'indubbia vicinanza dell'architettura narrativa e delle scelte stilistiche tra le due opere, è rafforzata dalla presenza in *Le voci della sera* di quel "lessico familiare" che sarà protagonista nel romanzo del 1963 e di cui è portavoce il signor Balotta, capofamiglia della famiglia De Francisci. E infatti è lecito supporre che le espressioni idiolettiche «sono già trame nascoste dentro alle parole di casa²⁸», andando a formare, quindi, un nucleo gravido di sviluppi narrativi. Tuttavia, la sovrapposizione di queste figure maschili, che con i loro tic linguistici²⁹ creano una correlazione tra espressioni colorite e dirette – da una parte – e profilo comportamentale – dall'altra – non è l'unica strategia intertestuale adoperata. Sappiamo, infatti, che dietro alla figura del signor Balotta si adombra quella di Camillo Olivetti, ma l'autrice inserisce anche una citazione del personaggio dentro a *Lessico*, nei panni però del personaggio reale. Balotta veniva così introdotto nelle *Voci*:

Era piccolo e grasso, con una gran pancia tonda tonda che gli scoppiava fuori dai calzon, e aveva grossi baffi spioventi, ingialliti dal sigaro, che mordeva e fumava³⁰.

Nel romanzo del 1963 riemergeranno i lineamenti del personaggio nella nuova figura di Olivetti:

... era piccolo, grasso e con una grande barba bianca: e aveva nella barba, un viso bello, delicato e nobile, illuminato dagli occhi celesti [...] Mio padre, forse per via della barba bianca, lo chiamava sempre «il vecchio Olivetti», ma avevano all'incirca la stessa età³¹.

Quello che cambia tra queste due descrizioni è il piano dell'espressione: in entrambi i casi è la ripetizione che calamita l'attenzione del lettore, ma nel primo esempio il raddoppiamento dell'aggettivo (*tonda tonda*) si focalizza su un dettaglio fisico afferente alla sfera del "basso", del comico; mentre nel secondo la ripresa anaforica della *barba bianca* sottolinea le qualità implicite della saggezza e dell'autorevolezza. Le analogie non si limitano alla descrizione fisica, ma riguardano anche la sfera comportamentale e valoriale: lo scarso

valore dato alla ricchezza, l'estrema importanza data al lavoro, la fede socialista (tratti che accomunano i due anche al padre Beppino). In *Lessico*, quindi, il personaggio di Balotta perde i tratti macchiettistici che nel romanzo precedente erano coerenti con la formula del racconto orale, cioè con quelli di una storia di cui la narratrice non è testimone diretta ma che ha solo ascoltato. Il passaggio da una narrazione inizialmente allodiegetica a quella registrata in prima persona comporta, quindi, uno scarto stilistico: il personaggio dapprima restituito alla pagina in maniera comico-grottesca si eleva al registro del serio non appena entra nel reame del mondo borghese di Natalia, senza che ciò alteri la sua connotazione essenziale. Il triangolo Olivetti-Balotta-Beppino compatta le caratteristiche della generazione dei padri, dipingendo quindi la fisionomia di una parte virtuosa della cultura italiana primonovecentesca, la cui etica ha influenzato le idee e le battaglie dei figli che hanno avuto il compito di riparare il mondo dopo la caduta del fascismo³². *Le voci* e *Lessico*, inoltre, chiudono un'ideale trilogia familiare che nasce nella memoria degli anni del fascismo, iniziata con *Tutti i nostri ieri* (1952): ma mentre quest'ultimo affida lo spazio della narrazione soprattutto ai giovani protagonisti della Resistenza, i successivi romanzi restituiscono peso alle figure dei "vecchi", quasi a completare il pantheon della memoria col fine di darle un senso e archivarla.

Oltre a quella del padre anche la figura materna presenta dei tratti di continuità nei romanzi, pur nelle differenze di status e caratterizzazione. Si può osservare il ritorno di un identico archetipo in due narrazioni molto distanti a livello ideologico e temporale, *La strada che va in città* e *Famiglia*. In entrambe le narrazioni la madre è una figura arcaica, che porta su di sé la gravità di un destino femminile e millenario:

Odiavo la minestra verde e amara che mia madre ci metteva davanti ogni sera e odiavo mia madre. Avrei avuto vergogna di lei se l'avessi incontrata in città. Ma non veniva più in città da molti anni, e pareva una contadina. Aveva i capelli grigi spettinati e le mancavano i denti davanti. –Sembri una strega, mamma [...] Mia madre diceva che i figli sono come il veleno e che mai si dovrebbero mettere al mondo³³.

Le sembrava ben strano di vivere con un uomo che aveva una madre con il fazzoletto nero in testa, con i denti rotti e neri, quasi analfabeta³⁴.

Ambedue i romanzi mettono in evidenza l'imbarazzo della generazione delle figlie – nel primo caso la narratrice parla della madre naturale, nel secondo viene descritta la madre acquisita, del marito – nei confronti di una figura materna pre-moderna e proletaria. È ipotizzabile che la presenza di questa figura, che ritorna come un rimosso o che si vorrebbe rimuovere, rappresenti nella coscienza della scrittrice il rapporto della realtà nata dal

dopoguerra con un passato regressivo, rappresentato dal mondo uterino delle madri. Ma nei romanzi di Ginzburg osserviamo pure uno sdoppiamento della madre; oltre al tipo sopra descritto compaiono anche le madri di estrazione borghese che nei romanzi citati rimangono figure sbiadite e dal ruolo marginale. La madre borghese fa invece il suo ingresso al centro della scena in *Lessico familiare* e in *Valentino*, ma quello che cambia è soprattutto l'educazione che permette loro di addomesticare gli eccessi del comportamento. Ginzburg sembra prendersi gioco affettuosamente delle maniere borghesi, caricandole di una leggera venatura melodrammatica: si veda a tal proposito la reazione della madre di Valentino al fidanzamento del figlio («s'asciugò le lagrime e si lisciò i capelli e si raddrizzò. – Sono un po' debole in questo periodo e mi viene da piangere sovente. La notizia m'ha colto un po' di sorpresa³⁵»). Inoltre anche *Valentino*, al pari delle *Voci della sera*, potrebbe rientrare nel laboratorio narrativo che precede *Lessico familiare*: osserviamo, infatti, la proposta di un analogo schema di rapporti familiari. La figlia-testimone che è anche la voce narrante; il conflitto tra i fratelli (Alberto-Mario/Valentino-Clara); la dualità madre-padre, in cui il padre è un “maestro”, dal temperamento impulsivo, la madre invece è “beneducata”, suona il pianoforte e tenta di smussare i lati più aspri del marito. Un altro elemento di continuità, connesso al mondo dei genitori, è la casa paterna. La casa, infatti, è il luogo per eccellenza del tempo immobile³⁶, in cui tutto rimane uguale a se stesso e che blocca la trasformazione dei personaggi: la protagonista della *Strada che va in città* può accogliere la nuova condizione della maternità solo dopo aver abbandonato la propria casa (in cui non farà più ritorno); la nuova vita di Valentino e della sorella inizierà dopo aver lasciato l'angusta casa dei genitori, finendo però – per ironia del destino – nel ricreare un nucleo ancora più angusto; la fine della generazione dei padri, per la famiglia De Francisci, inizierà con la rovina della casa di famiglia.

La figura più complessa e di maggior spessore simbolico è però quella che si potrebbe definire del figlio mancato, rappresentato da un personaggio orbitante intorno alla casa di famiglia ma estraneo al nucleo familiare³⁷. Questo personaggio, apparentemente defilato dal cuore della trama, è importante per la sua funzione cinetica che rompe l'equilibrio dei protagonisti, mettendo in moto il desiderio e o generando l'illusione da cui nasce la narrazione. Poiché è sia parte della comunità familiare che esterno ad essa, si configura come una sorta di “straniero interno”³⁸ e la sua azione è quella di introdurre un elemento di “instabilità” nella narrazione, influenzando indirettamente la coscienza dei protagonisti (Nini, in *La strada che va in città*, Kit in *Valentino*), o rimanendo nella sfera liminare dell'ambiguità (Tommasino, *Le voci della sera*). Nini, Tommasino, Kit, Pavese: a quest'ultimo Ginzburg rende omaggio “contaminando” gli altri personaggi fittizi dei suoi tic, come quello dell'«arrotoalarsi

i capelli»³⁹.

Ciò che più li accomuna, però, sono i tratti da antieroe – intellettuale e antiborghese – di chi preferisce la fuga dalla realtà, attraverso il ripiegamento interiore, come dimostrano le voraci letture o la pigra oziosità che li caratterizza. Un primo *trait d'union* è la corrispondenza tra connotazione psicologica e caratteristiche fisiche:

Se ne andava giù per il corso Francia, alto, pallido, col bavero alzato, la pipa spenta fra i denti bianchi e robusti, il passo lungo e rapido, la spalla scontrosa⁴⁰.

Il suo viso era pallido, che neanche al sole diventava bruno, con un ciuffo che gli cascava sugli occhi⁴¹.

E poi lo trova strano, trova che va vestito come un povero, e che è sempre pallido, e deve avere cattiva salute⁴².

Era lungo e magro, un po' calvo, con pochi capelli umidi e lunghi sulla nuca che parevano i capelli d'un bambino appena nato⁴³.

Le descrizioni rivelano un'ascendenza letteraria dei personaggi: il pallore, l'aspetto imbronciato, suggeriscono una filiazione dal modello byroniano dell'antieroe⁴⁴. La connotazione più anonima di Kit viene compensata da altre caratteristiche soggettive che contengono quasi un presagio, nel rimando alla sfera *maudite* («Kit è uno scombinato e un ozioso, glielo dico sempre; e poi non ha molta salute⁴⁵»), rafforzata dall'ulteriore connotazione ossimorica di «neonato vecchissimo⁴⁶». Un ulteriore tratto “romantico” è il rifiuto di far parte del mondo economico e produttivo: Nini lavora malvolentieri e scherza sulla possibilità di vivere alle spalle di una donna più grande, Kit è un perdigiorno, Pavese mostra uno sdegnoso disinteresse verso le questioni pratiche. Ancor più interessante è questa dualità, tra appartenenza e rifiuto del mondo, in Tommasino, che si articola nella contrapposizione con il suo alter ego, borghese e integrato, Purillo («Lui, sì, ha molta carica vitale. È stupido ma ha molta carica vitale. O meglio, non ce l'ha, ma si comporta come se l'avesse, e ottiene i risultati che vuole⁴⁷»).

Questi giovani, figli del periodo fascista e della guerra non diventeranno quasi mai adulti, come se lo spezzarsi delle loro esistenze fosse metafora di una generazione perduta, che non può integrarsi nel mondo per un rifiuto integrale dell'esistenza così come è (da questo punto di vista è emblematica la figura di Pavese). Il personaggio di Tommasino esprime con efficacia il senso della fine di una giovane generazione che si sente “vampirizzata” e non può costruire nulla di nuovo. Nel caso specifico il personaggio esprime la propria inadeguatezza dinanzi al futuro, ma l'intero periodo può essere letto come una metafora di morte:

– Vedi, non c'è in me, – disse – una vera carica vitale. È questa la mia più grande mancanza. [...] – Perché ho sempre l'impressione, – disse – che abbiano già vissuto abbastanza gli altri prima di me. Che abbiano già consumato tutte le risorse, tutta la carica vitale disponibile⁴⁸.

Questa tipologia di personaggio viene introdotta sempre da una figura femminile che lo osserva con curiosità e ammirazione; è questo il caso di Nini, figlio di un parente del padre e rimasto orfano da bambino, che viene accolto nella famiglia: Nini viene descritto con gli occhi della protagonista e dell'attrazione che suscita in lei; il giovane è un tutt'uno con la città che rappresenta per la ragazza una possibilità di emancipazione e di crescita⁴⁹. Lo sviluppo narrativo che vede scorrere in parallelo le vite dei due giovani nel momento del loro affacciarsi al mondo potrebbe inserirsi nello schema del romanzo di formazione, se un'improvvisa deviazione non facesse virare bruscamente il corso degli eventi. Le scelte della protagonista e la conseguente morte di Nini indirizzano la storia su altri binari e impediscono qualsiasi evoluzione; sotto questa prospettiva la portata vitale del personaggio appare come un'occasione mancata perché, come ci ricorda Moretti, «il lutto non si addice alla *Bildung*⁵⁰». La funzione comune di queste figure maschili è quella di introdurre un elemento creativo, quindi di promuovere un progetto, in termini ideali o materiali: Pavese contribuisce al sorgere della casa editrice Einaudi e ne diventa l'editor di riferimento; Nini, Tommasino e Kit risvegliano la possibilità di una vita nuova e imprevedibile nelle protagoniste grazie all'amore promesso, o solo accennato. Quando questo processo di "espansione" viene interrotto dall'arrestarsi delle loro esistenze, l'effetto è un'inevitabile contrazione del destino degli altri personaggi (le protagoniste di *Valentino* e *La strada*, ad esempio, seguiranno il corso di eventi che non hanno scelto fino in fondo). Il naufragio del matrimonio rappresenta una vera e propria figura tematica, dal forte significato simbolico, poiché sembra azzerare totalmente per le donne la prospettiva di divenire. Per le giovani, infatti, l'abbandono del progetto amoroso indebolisce il loro legame con la realtà perché nessuna «sostituzione immaginaria viene a compensare la perdita⁵¹». Osserviamo inoltre come lo schema della rottura si ripete quasi identico, con poche variazioni: Kit e Tommasino si tirano indietro dopo il fidanzamento, per mancanza di coraggio o inettitudine dinanzi al compito "vitale" del matrimonio; l'avvicinamento tra Nini e la protagonista fallisce a causa di un altro matrimonio che invece si concretizzerà.

Quello che porta i personaggi alla morte è un istinto di autodistruzione assoluto, cioè indipendente dalle circostanze, quasi fosse l'impronta di una tragedia inscritta nel proprio destino:

Non aveva, in fondo, per uccidersi, alcun motivo reale. Ma compose insieme più motivi e ne calcolò la somma, con precisione fulminea, e ancora li compose insieme e ancora vide, assentendo col suo sorriso maligno, che il risultato era identico e quindi esatto. Guardò anche oltre la sua vita, nei nostri giorni futuri, guardò come si sarebbe comportata la gente, nei confronti dei suoi libri e della sua memoria⁵².

Lo stesso asciutto cinismo privo di spiegazione aveva caratterizzato la morte di Kit:

[...] s'è ammazzato. Ha mandato via di casa la serva con una scusa, ha acceso nella stanza da letto quella sua stufa a carbone, l'ha scoperchiata e ha chiuso il tiraggio⁵³.

La morte di Nini invece è più teatrale, in quanto direttamente conseguente al mal d'amore:

Di una polmonite era morto. Invece Antonietta diceva che era colpa mia [...] aveva perso la testa e s'era messo a vivere da disperato, in quella stanza che sembrava un cesso, senza mai dormire né mangiare e ubriacandosi sempre⁵⁴.

Gli esempi qui riportati non esauriscono di certo il repertorio di rimandi intertestuali nell'opera di Natalia Ginzburg, ma suggeriscono un'ipotesi di analisi in relazione al romanzo familiare, almeno per quel che riguarda le opere composte tra il 1942 e il 1963. La diminuita possibilità di articolare la narrazione della famiglia in un discorso interno al romanzo sembra poter trovare una compensazione figurale nei lineamenti dei personaggi e nella loro funzione all'interno del testo che suggeriscono una continuità narrativa al di là degli elementi di frammentazione del family novel.

LUCIA FAIENZA

Note

¹ Si rimanda all'articolato volume *Non poteva staccarsene senza lacerarsi*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa, 2020; in particolare all'introduzione «La famiglia è uno dei più rilevanti temi del nostro immaginario sociale e letterario, perché ha un duplice volto: è una costante antropologica e, allo stesso tempo, uno spazio profondamente influenzato dalle dinamiche storiche che ne determinano la configurazione», G. Scarfone, «Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria», pp. 7-23.

² R. Chianura, *La rappresentazione delle origini nel romanzo di famiglia: «Like the oldentime Be Light»*, in «Allegoria», n. 84, anno XXXIII, luglio/dicembre 2021, p. 25.

³ E. Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in «Enthymema», XX 2017, p. 90.

⁴ Sono i figli, infatti, a far fallire il disegno familiare con il loro desiderio di procedere su un sentiero che non è già stato tracciato dalla famiglia. Come scrive Clementelli: «In fondo, quello che salva i figli nelle famiglie della narrativa ginzburghiana è l'anarchia tutta moderna che li contrassegna, rovesciando polemicamente le posizioni di tradizionali strutture [...] il nuovo disordine, che ha sapore di libertà e di autogoverno, si sostituisce vittoriosamente sugli spalti abbattuti del vecchio ordine costituito» E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Milano, p.115.

⁵ N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino 1999, pp. 102-103. (d'ora in avanti *Lessico*)

⁶ A sostegno di quanto detto si può riportare la riflessione di Calvino che individua nella figura duale della sillessi un tratto distintivo dello stile e del pensiero di Ginzburg, vd. G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino, 1994.

⁷ E. Abignente, *Rami nel tempo*, Donzelli, Roma, 2021.

⁸ D. Starnone, *L'umanità è un tirocinio*, Einaudi, Torino 2023, p. 131.

⁹ N. Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, Einaudi, Torino 1999, p. 112.

¹⁰ S. Pettrignani, *La corsara*, Neri Pozza, Milano 2018, p. 342. L'autrice non nasconde la sua "sana invidia" nei confronti di Morante quando ammetterà con la stessa che *Menzogna e sortilegio* ha risvegliato «la voglia di provare anch'io a costruire una casa con scale e piani e il fumo che esce fuori dal camino». (N. Ginzburg, *Lettera a EM*, Torino, 30 gennaio 1948, in *L'amata*, a cura di D. Morante, Einaudi, Torino, 2012). Un analogo entusiasmo è manifestato nell'omaggio post-mortem raccolto in *Festa per Elsa*, a cura di G. Fofi e A. Sofri, Sellerio, Palermo, 2011.

¹¹ Ivi, p. 173.

¹² Nonostante l'autrice dichiari che la fascinazione per la figura di Elsa provenga dall'opera di Wagner, *Lohengrin*, è ipotizzabile che *Le voci della sera* contenga anche un omaggio a *Menzogna e sortilegio*, come suggerirebbero il nome e il ruolo della narratrice, il suo ingresso nella storia, così anche la ricostruzione di un racconto di cui sono protagonisti i cari "fantasmi". (vd. N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, Garzanti, Milano, 1970; E. Papa, *Le voci della sera: suggestioni onomastiche di un piccolo mondo*, in «Il nome nel testo», XXI, 2019, pp. 75-86).

¹³ N. Ginzburg, *Caro Michele*, GEDI, Torino, 2021, p. 3.

¹⁴ Ivi, p.6.

¹⁵ N. Ginzburg, *Valentino*, Einaudi, Torino 1957, rist. 1972, p. 9.

¹⁶ E. Clementelli, *op cit.*, p. 111.

¹⁷ Il personaggio di Valentino esprime in maniera esemplare una modalità ricorrente nel romanzo ginzburghiano del rapporto dei genitori con i figli: «Within the traditional family which she depicts daughters are discounted or exploited, and all expectations of achievement are invested in the sons. Both daughters and sons grow up to form unhappy, uncommunicative marriages, and so, it is implied, the cycle is perpetuated from generation to generation» A.M. O'Healy, *Natalia Ginzburg and the Family*, «Canadian Journal of Italian Studies» 9, no. 32 (1986), pp. 21-36.

¹⁸ M. Penchini, «La morte della famiglia» e il femminismo negli anni sessanta e settanta. *I romanzi di Lalla Romano e Natalia Ginzburg*, in *Narrativa italiana degli anni Sessanta e Settanta*, a cura di G. Ania - J. Butcher, Dante & Descartes, Napoli 2007.

¹⁹ Il riferimento va alle parole di Cesare Garboli in merito al tratteggiamento delle figure femminili che rispecchia la modalità autobiografica della scrittura della Ginzburg: «...la prima Ginzburg [...] è volutamente 'povera', ruvidamente attaccata alla cecità, al rigore, alla milizia dell'autobiografia trasposta in abitudini narrativi di taglio coevo alla maniera pavesiana [...]; la seconda, la Ginzburg uscita dall'esperienza liberatrice di *Lessico familiare* e dal fraseggio 'a vapore' delle *Voci della sera*, si è ormai staccata da sé, guarda il mondo dall'alto [...]» C. Garboli, *Prefazione*, in *Opere di Natalia Ginzburg*, Mondadori, Milano, «I Meridiani», 2013⁶, p.xxi.

²⁰ A tal proposito non è trascurabile l'influenza di Ivy Compton-Burnett, in particolar modo sulla Ginzburg degli anni '60 e '70: da un lato, infatti, grazie all'incontro con la scrittrice «il tessuto della sua scrittura era divenuto più arioso», dall'altro viene assimilata la struttura dei dialoghi volti a «stilizzare la conversazione reale». G. B. Erriu, *L'incontro letterario tra Natalia Ginzburg, Ivy Compton-Burnett e Harold Pinter*, in *Natalia Ginzburg, «Autografo»*, n. 58, anno XXV, 2017, pp. 144-145.

- ²¹ D. Scarpa, *L'offerta*, in *Famiglia*, Einaudi, Torino 2018, pp. ix-x.
- ²² N. Ginzburg, *Famiglia*, cit., p. 14.
- ²³ Ivi, p. 15.
- ²⁴ M. Barengi, *Natalia, Elsa e gli spinaci. Il contributo di 'Lessico familiare' alla teoria letteraria*, in «Enthymema», XXII, 2018.
- ²⁵ Il riferimento va alle categorie del genere assimilabili ai pattern del mito tra cui quelli di “ascesa” e “declino”, individuate da R. Yi-ling in *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, in «Comparative Literature: East & West», pp. 99-133, 3(1), <https://doi.org/10.1080/25723618.2001.12015297>.
- ²⁶ Si rimanda alle riflessioni contenute nell'analisi di M. Rizzarelli, *Il passo e la voce: Natalia Ginzburg e l'arte del ritratto*, in *Le forme brevi di Natalia Ginzburg*, a cura di B. Manetti e M. Martinengo, in «Ellisse», XVIII, 2, 2023.
- ²⁷ N. Ginzburg, *Prefazione*, in *Cinque romanzi brevi*, Einaudi, Torino 1964.
- ²⁸ S. Petrignani, *op. cit.*, p. 259.
- ²⁹ Anche per *Le voci della sera*, seppure in maniera meno articolata, troviamo le tracce di quel «lavoro di stile astuto e discreto» «che trasceglie ed enuclea tratti fisiognomici e soprattutto linguistici peculiari, attribuendoli ai suoi personaggi e mimandoli nelle parti diegetiche», M. A. Grignani, *Natalia Ginzburg tra narrativa e teatro*, in *Natalia Ginzburg, op.cit.*
- ³⁰ N. Ginzburg, *Le voci della sera*, in *Cinque romanzi brevi*, Einaudi, Torino, 1964, p. 277. (d'ora in avanti *Le voci*)
- ³¹ Ead., *Lessico*, cit., p. 61.
- ³² Nell'intervista con Marino Sinibaldi l'autrice mette proprio in evidenza lo scarto generazionale che esisteva, nell'atteggiamento verso il presente, tra «il vecchio socialismo» di suo padre e la nuova militanza antifascista (N. Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit.).
- ³³ Ead., *La strada che va in città*, Einaudi, Torino 1942, p. 10. (d'ora in avanti *La strada*).
- ³⁴ Ead., *Famiglia*, Einaudi, Torino, 1977, rist. 2018, p.10.
- ³⁵ N. Ginzburg, *Valentino*, cit., p.12.
- ³⁶ G. Iacoli, *...un effetto come di prigionia. Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in «Architetture interiori» a cura di C. Cretella, S. Lorenzetti, Franco Cesati Editore, 2008.
- ³⁷ L'unica eccezione, tra i personaggi presi in esame, è Tommasino: sebbene figlio legittimo viene a tutti gli effetti scansato e sostituito dal Purillo, erede acquisito del padre, che porterà avanti l'azienda di famiglia. Ma le caratteristiche psicologiche e la sua funzione nel testo lo inseriscono, a nostro avviso, nella schiera dei “figli mancati” (e in questo caso la definizione acquista maggiori sfumature per quanto riguarda il concetto di “famiglia”).
- ³⁸ G. Simmel, *Sociologia*, a cura di A. Cavalli, Edizioni Comunità, Torino, 1998. È interessante notare che adottando questa lente d'osservazione rientrebbero nella categoria dello straniero interno anche Michele e Valentino, perché percepiti come diversi, fonti di conflitti, non completamente conoscibili dagli stessi famigliari.
- ³⁹ S. Petrignani, *op. cit.*, p. 17.
- ⁴⁰ N. Ginzburg, *Lessico*, cit., pp. 111-12.
- ⁴¹ Ead., *La strada*, cit., p. 15.
- ⁴² Ead., *Le voci*, cit., p. 330.
- ⁴³ Ead., *Valentino*, cit., p. 28.
- ⁴⁴ M. Praz, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Rizzoli, Milano 2008.
- ⁴⁵ *Valentino*, cit., p. 43.
- ⁴⁶ *Valentino*, cit. p. 46.
- ⁴⁷ Ead., *Le voci*, cit. p. 359.
- ⁴⁸ *Le voci*, p. 358.
- ⁴⁹ E in effetti l'incontro diventa fenomenologia di quello che Garboli definisce “il rapporto fisiologico col mondo” dove a fare da protagonista è «il comporsi e l'evolversi del rapporto carnale con la realtà in un sistema contagioso di relazioni che hanno sede nel proprio corpo», pp. xviii-xix in C. Garboli, *Prefazione*, cit.
- ⁵⁰ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p. 53.
- ⁵¹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, 1977, rist. 2014, Torino, p.75.
- ⁵² N. Ginzburg, *Lessico*, cit., pp. 177-78.
- ⁵³ Ead., *Valentino*, cit., p. 52.
- ⁵⁴ Ead., *La strada*, cit., p. 90.

HOMELY/UNHOMELY: IL PERTURBANTE FAMILIARE. NATALIA GINZBURG TRA SPAZIO DOMESTICO E SCRITTURA MINORE

Il presente intervento si propone di rileggere l'opera narrativa di Natalia Ginzburg alla luce dei cultural studies, dei gender studies e delle teorie sullo spazio e sull'identità, con particolare riferimento al concetto di unhomey, così come definito da Freud e rielaborato in chiave postcoloniale da Homi Bhabha. Tale prospettiva consente, infatti, di superare il retaggio critico che l'ha a lungo relegata a "scrittrice della famiglia", rilevando il suo precocissimo intuito nell'analisi dei cambiamenti avvenuti nella società italiana del secondo dopoguerra.

*Il saggio approfondisce le diverse funzioni acquisite dello spazio domestico tra una prima fase della produzione di Ginzburg che va dalla pubblicazione de *La strada che va in città* nel 1942 al 1963, anno di *Lessico Familiare* e una seconda, coincidente con la parabola compresa tra *Caro Michele* (1973) e *La città e la casa* (1984). In questi due momenti l'abitazione è intesa come campo di forze storicamente determinato e microcosmo simbolico della disgregazione della modernità e dei sistemi valoriali tradizionali.*

In particolare, nella connotazione della scrittura ginzburghiana è possibile rintracciare la volontà di decostruire alcuni retaggi della famiglia borghese allineandosi, al tempo stesso, ad una scrittura "minore" (Deleuze e Guattari) in cui si rivendica, attraverso l'oralità e la ripetizione, il valore politico del privato e

dell'intimità. Per mezzo della rappresentazione di soggettività ibride e dissonanti, l'autrice inserisce nella letteratura italiana del Novecento un discorso sul passaggio dalla liberazione all'emancipazione femminile, sulla crisi del maschile e sulla performatività di genere.

Parole chiave: *casa, spazio, genere, famiglia, femminile, ibrido*

This paper aims to reread Natalia Ginzburg's narrative work in the light of cultural studies, gender studies, and theories on space and identity, with particular reference to the concept of unhomely, as defined by Freud and revisited by Homi Bhabha in a postcolonial key. This perspective allows to reveal her very early intuition in the analysis of the profound changes that occurred in Italian society after the Second World War and finally overcome the critical legacy that has long relegated the author as a "family writer,"

*This essay examines the various functions acquired by domestic space between the first phase of Ginzburg's narrative production, from the publication of *La Strada che va in città* in 1942 to 1963 – the year of *Lessico Famigliare* –, and the second, coinciding with the parable between *Caro Michele* (1973) and *La città e la casa* (1984). In these two moments, the home is understood differently as a historically determined field of force and as a symbolic microcosm of the disintegration of modernity and traditional value systems.*

In particular, in the connotation of Ginzburg's writing, it is possible to trace the desire to deconstruct some inheritances of the bourgeois family while aligning with a "minor" writing" (Deleuze and Guattari), in which the political value of the private and intimacy is claimed through orality and repetition. Through the representation of hybrid and dissonant subjectivities, the author inserts a discourse into Twentieth-century Italian literature that mirrors the passage from female liberation to emancipation, the crisis of the masculine, and the performativity of gender.

Keywords: *home, space, gender, family, feminine, hybrid*

«Nessuno scrittore italiano capisce, come Natalia Ginzburg, cosa sia una famiglia», sosteneva Pietro Citati in un articolo pubblicato su «Il giorno» nel 1962¹. Lo ricorda Sandra Petri in *La corsara* riflettendo su quanto questa etichetta abbia a lungo condizionato «in modo restrittivo l'analisi critica condannando la scrittrice [...] a un binomio che non ha permesso di comprendere la carica innovativa delle sue scelte narrative e saggistiche»². L'idea di analizzare la produzione ginzburghiana dal punto di vista dei *cultural studies* nasce dalla necessità di sfidare le categorie critiche più consolidate nel tentativo di suggerire nuove possibilità d'interpretazione. Sebbene negli ultimi anni la critica abbia ridefinito il contributo di Ginzburg nell'ambito del canone novecentesco rivelando nuove prospettive di ricerca narrativa, rimane ancora da colmare il vuoto di indagine critica circa la profondità raggiunta

dall'autrice sul piano teorico e politico coinvolgendo precocemente tematiche legate all'identità, al femminile e alla *diversità*.

In una prospettiva diacronica, già suggerita da critici come Luciano Parisi³, è possibile suddividere la produzione dell'autrice in due momenti: il primo che va dal 1942 al 1963 e un secondo compreso tra il 1973 e il 1984. Tale angolatura appare coerente con la cesura individuata nel famigerato 1968 da Julia Kristeva⁴ nell'ambito dell'evoluzione del femminismo europeo. L'autrice di *Women's Time*, infatti, opera una distinzione tra un primo movimento femminista, centrato sull'inserimento delle donne in un tempo "lineare", "maschile", "storico" che aveva, quindi, come fine principale l'uguaglianza tra i sessi e una seconda fase, scandita da un salto generazionale, il cui obiettivo non è l'emancipazione ma la liberazione dai retaggi simbolici e storici. Se Ginzburg si è sempre professata una femminista tiepida, come dichiarerà ne *La condizione femminile* nel 1973, condivide «però tutto quello che chiedono i movimenti femminili»⁵. La sua evoluzione narrativa sembra attagliarsi in modo congruo all'arco suggerito da Kristeva, fotografando le conseguenze che, all'interno delle dinamiche familiari, i due momenti mettono in atto nel torno di tempo che va dal dopoguerra agli anni Sessanta e poi fino agli Ottanta. Il punto di vista prescelto per analizzare questi cambiamenti antropologici è la famiglia che non funge soltanto da contenitore narrativo ma è un campo di forze in cui si esercitano poteri sottili e impercettibili, una struttura liminale che, nella sua forte ambivalenza, ricorda quelle zone di contatto all'interno delle quali, secondo Homi Bhabha, avviene una negoziazione continua dell'identità⁶. Attraverso la rappresentazione delle ambiguità connaturate ai legami familiari, Ginzburg mette in scena soggettività che sfuggono alle dicotomie canoniche collocandosi in una posizione inconsueta rispetto alla narrazione dominante. Inoltre, nonostante l'esplicita e dichiarata intenzione nella Prefazione ai *Cinque romanzi brevi* di voler scrivere come un uomo, la voce che emerge è inequivocabilmente femminile – seppur attenuata da uno stile essenziale e privo di enfasi – esprimendo la necessità di centrare l'osservazione da una prospettiva laterale, marginale rispetto alla Storia ufficiale. È nell'ambito di questa dinamica che deve essere interpretato il rifiuto alla tentazione autobiografica, deviata smussando gli spigoli dell'io e radicandolo profondamente nel suo tempo. Per Ginzburg l'identità è sempre storicamente determinata, come affiora dalla sensibilissima recensione a *La storia* di Elsa Morante in cui l'io narrante è «un punto insieme altissimo e sotterraneo, dotato di uno sguardo che vede l'infinita estensione degli orizzonti e le infinite e minime rughe e crepe del suolo»⁷. Un simile atteggiamento è riscontrabile anche nel rapporto intertestuale che l'autrice intrattiene con l'assimilazione e la traduzione dei propri modelli letterari. Emblematico il caso della

traduzione proustiana: imperfetta, imprecisa eppure fedelissima a sé stessa e al testo quando, nel 1990, decide di ripubblicare *La strada di Swann* emendata delle correzioni apportare senza il suo consenso⁸. In una nota polemica, ella rivendica la “gioia nervosa”⁹ della sua prima traduzione in cui traspariva l’esperienza del confino, della Resistenza, della morte di Leone e gli anni della guerra. Anche nella traduzione, l’autrice di *Lessico familiare* si sottrae all’autorità e all’autorevolezza della lingua del canone – maschile e borghese – del romanzo ottocentesco, rivendicando l’autenticità dell’espressione viva e vissuta. D’altronde, come sottolineato anche da Mario Barenghi, «Proust, oltre ad essere prodigo di dettagli idiosincratici sul modo di parlare o di pronunciare le parole, offre esempi mirabili di descrizioni ambientali»¹⁰. L’autore della *Recherche* sarà assimilato e rovesciato, attualizzato tramite la capacità di integrare il parlato e il quotidiano all’interno del tessuto narrativo¹¹ per cui l’oralità diviene sinonimo di familiarità¹² nel segno di un’operazione anti-egemonica che rivendica il valore politico dell’intimità e dell’esperienza privata¹³ e «l’appropriazione umana e personale dello spazio passa attraverso l’intreccio delle voci»¹⁴. Al tempo stesso, il minimalismo espressivo, così come la ripetizione, sembrano aderire a quella “scrittura minore” teorizzata da Deleuze e Guattari secondo la quale anche ciò che è più privato assume valore collettivo, storico¹⁵. Se nella letteratura “maggiore” «il fatto individuale (familiare, coniugale, ecc.) tende a congiungersi con altri fatti altrettanto individuali, mentre il contesto sociale serve soltanto da contorno e sfondo»¹⁶, al contrario, nelle “letterature minori”, l’elemento individuale si manifesta, seppur piccolissimo, poiché necessario a un disegno più ampio facendo sì che «il triangolo familiare si connetta agli altri triangoli, commerciali, economici, burocratici, giuridici, che ne determinano i valori»¹⁷. Ginzburg seguirà lo stesso procedimento di decostruzione e sovversione di una letteratura “maggiore”, maschile e dominante anche ne *La famiglia Manzoni*, in cui l’autore de *I promessi sposi* viene smantellato proprio attraverso il dispositivo familiare e restituito nella sua umanità più minuta, con le sue strampalate manie e tenere fragilità. Alessandro Manzoni è ritratto, pagina dopo pagina, come il figlio di un padre manchevole e genitore assente a sua volta, distratto, incapace di offrire protezione ai suoi numerosi figli o ai suoi personaggi: «Renzo, ne *I promessi sposi*, non ha né padre, né madre. Lucia non ha padre. La Monaca di Monza ha un padre terribile, che le rovina l’esistenza per sempre»¹⁸.

Contrappunto simbolico della scrittura “minore” di Ginzburg è, senza dubbio, lo spazio domestico, concepito come vero e proprio *medium* narrativo, definito da Giulio Iacoli come cronotopo “architettonico”, capace di superare la bidimensionalità della pagina conferendo spessore e rilievo «a figure e motivi dell’infinito intreccio fra realtà, storia e

narrazione»¹⁹. L'abitazione è un ambiente mobile, vulnerabile, attraversato dalla Storia (in *Lessico familiare*, ad esempio, è la dimensione in cui si proiettano le conseguenze delle leggi razziali e del secondo conflitto mondiale), ma anche da tensioni interiori ed esistenziali. Le abitazioni, in particolare nei *Cinque romanzi brevi*, diventano zone di passaggio, segnate dal cambiamento storico, dalla memoria e dalle relazioni di potere tra uomini e donne, genitori e figli. In *Le voci della sera* le case sono indicate con dei soprannomi: la “Casetta”, la “Casa Mercanti”, la “Casa Tonda” diventando esse stesse personaggi.

Nei primi romanzi l'abitazione simboleggia l'illusione borghese e le sue contraddizioni e, insieme, il fallimento del sogno legato all'ascesa socio-economica. In tal senso, essa si presenta come un dispositivo ideologico molto simile alla città dove i protagonisti finiscono per ridimensionare le loro aspirazioni scontrandosi con meccanismi di esclusione e alienazione sociale. È paradigmatico, in tal senso, il racconto *Sagittario* che esordisce già nell'*incipit*: «Mia madre aveva comprato una casa in un sobborgo della città»²⁰ e poco dopo aggiunge: «Per comperare quella casa in città, mia madre aveva venduto certi terreni che ancora possedeva fra Dronero e San Felice, e si era litigata con tutti i parenti, i quali erano contrari a quella vendita e alla divisione della proprietà»²¹. La casa in città appare sin da subito come una forza centrifuga che irrompe nelle relazioni familiari. L'anonima narratrice descrive l'abitazione come un ambiente ibrido: «Era una casetta a due piani, cintata d'un giardino incolto e umido. Di là dal giardino c'erano degli orti di cavoli, e di là dagli orti i binari della ferrovia. Il giardino, in quel mese di ottobre, era tutto tappezzato di foglie fradice»²². Si tratta, quindi, di uno scenario che sintetizza elementi della città e della campagna, in cui la natura sembra acquisire una valenza di marcescente allegoria barocca di degrado morale e storico. Questa casa è anche punto di incontro tra due differenti modelli culturali: quello del consueto salotto borghese e l'essenzialità della società moderna:

La casa aveva stretti balconcini di ferro, e una scaletta esterna che scendeva in giardino. Nelle quattro stanze del primo piano, e nelle sei stanze del piano di sopra, mia madre aveva disposto le poche cose che aveva portato da Dronero: gli alti letti di ferro cigolanti e gementi, con le pesanti trapunte di seta fiorata; certe seggioline imbottite, con una gonnellina di mussola; il pianoforte; la pelle di tigre; una mano di marmo posata sul cuscinetto²³.

Quando Homi Bhabha riprende il concetto di *unheimlich/unhomely* trasferendolo da un dominio semantico di tipo psicologico a una sfera culturale e politica, afferma che esso è inequivocabilmente legato alla (post)modernità. Nel momento in cui i confini tra ciò che consideriamo familiare iniziano a confondersi con l'esterno che ci è anche ignoto, il pubblico

e il privato si mescolano provocando una sensazione di disorientamento²⁴. L'elemento urbano si inserisce in modo stridente nell'immaginario crepuscolare da salotto gozzaniano e ancor più nell'idea di una natura idillica, intesa come ornamento e paesaggio, portando alla luce l'ambiguità di una presenza storico-politica in un ambiente legato per consuetudine alla sfera privata intesa come luogo di "normalizzazione" dell'egemonia²⁵. Come sottolineato anche da David Morley, con la modernità inizia a delinearsi la distinzione tra spazio interno ed esterno sottolineato anche dal frazionamento delle abitazioni creando, di conseguenza, classificazioni di ordine gerarchico e simbolico²⁶. In Ginzburg la dinamica interno/esterno e "homely"/"unhomely" si gioca tutta nella contrapposizione tra casa e città piuttosto che nella polarizzazione tra città e campagna: trattandosi in entrambi i casi di ambienti esterni²⁷, esse provocano uno spaesamento che si ripercuote anche all'interno dell'abitazione. L'*unhomeliness*, infatti, fa sì che chi non si sente a casa in nessun luogo non lo sia neanche con sé stesso vivendo, di conseguenza, una condizione di costante ibridità esistenziale come accade nell'*excipit* del breve racconto *Mio marito*:

Quando ritornai a casa, mi aggirai assorta per le stanze. Quella casa mi era divenuta cara, ma mi pareva di non avere diritto di abitarvi, perché non mi apparteneva, perché l'avevo divisa con un uomo che era morto senza una parola per me. Eppure, non avrei saputo dove andare. Non c'era un luogo al mondo in cui desiderassi andare²⁸.

Ne *La strada che va in città*, la giovane protagonista si lascia sedurre da uno studente di medicina sperando che questi possa realizzare il suo sogno di fuggire dalla campagna. Quando rimane incinta, costretta a trasferirsi dalla zia in un paese vicino, continuerà a evocare la città non riuscendo a percepire alcuna consonanza con il paesaggio che la circonda:

Passeggiavo qualche volta nell'orto, perché la zia diceva che una donna incinta non deve star sempre seduta. Mi spingeva fuori dalla porta. L'orto era cintato da un muro e si usciva in paese da un cancello di legno. Ma io non aprivo mai quel cancello. Il paese lo potevo vedere dalla finestra della nostra camera e non aveva niente che invitasse.

Come in altri romanzi appartenenti alla prima produzione ginzburghiana, la protagonista incorrerà nel rimpianto e la morte giungerà a significare una frattura necessaria, uno shock che determinerà il riconoscimento definitivo dell'*unhomely*, portando alla luce una verità latente apparentemente nascosta sotto la coltre del quotidiano.

Nelle opere più tarde, Ginzburg sembra concepire la casa come residuo ideologico della cultura borghese. Assai significativo il caso di *Famiglia*, uscito nel 1977, che racchiude i

due racconti lunghi *Famiglia* e *Borghesia*, quasi a voler impostare le narrazioni su un impianto teorico ben definito vedendo nell'abitazione un'ossessiva tensione tra pubblico e privato, un ambiente storicizzato in cui si contrappongono vecchie e nuove ideologie. I personaggi degli ultimi racconti, come quelli di *La città e la casa*, cercano continuamente un tetto sulla testa da comprare, da affittare, da vendere, cercano riparo: quella protezione che non riescono a trovare nei rapporti familiari o matrimoniali:

È una ragazza che cerca sempre dei luoghi dove stare – disse Ivana. – E soprattutto cerca delle madri, e dei padri, e dei fratelli. Poi si stufa, le sembrano sbagliati quelli che ha trovato, le sembra che è capitata nel posto sbagliato, cambia posto²⁹.

Eppure, come sottolinea Domenico Scarpa nella prefazione a questa raccolta, l'oppressione e la noia, che sembrano addirittura condurre alla morte i due protagonisti, risuonano in modo discordante con lo spirito dei tempi in cui furono immaginati, lontani dal contesto di liberazione che ha caratterizzato gli anni Settanta segnalando, invece, «una disgregazione, una scomparsa, un vuoto, alludono a istituzioni venute a mancare»³⁰.

La casa si configura, inoltre, come luogo della costruzione del femminile, sempre compromessa e interrotta dallo spazio esterno essendo spesso descritta più come una *tana* che come un *nido*: metafora di una protezione precaria, agitata dall'impossibile compatibilità tra famiglia reale e famiglia immaginata, incarnando la disgregazione dei valori abitualmente assegnati al domestico, luogo accogliente e rassicurante per eccellenza. Non a caso, in *Lessico per Natalia*, Giorgio Bertone ha individuato il termine “tana” nel novero dei lemmi fondamentali all'interno della galassia narrativa dell'autrice, interpretandola come riparo ma anche «una inerme trincea da cui fuoruscire per incursioni fulminanti»³¹. In È stato così il senso di prostrazione esperito dalla protagonista nella casa della suocera è incarnato dallo studio della defunta, traduttrice dal sanscrito – lingua arcaica ed esotica – e dei suoi oggetti altrettanto antichi, preziosi e inquietanti: il bocchino in avorio, lo scialle di lana a crochet, le scatole di cipria vuote con un batuffolo di cotone tratteggiati in una sorta di sottile derisione di quella polverosa e preziosa cultura borghese che sarà rimpianta dal Montale de L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili. Nello stesso racconto, anche lo studio del marito Alberto è sarcasticamente connotato dalle consunte “buone cose di pessimo gusto” gozzaniane di cui è sintomo il busto di Napoleone di gesso³². La protagonista non ha accesso alla stanza che viene sempre chiusa a chiave con la scusa della presenza di una rivoltella. In realtà, allegoricamente, lo spazio domestico le viene interdetto nella sua interezza e la donna, che si illude di poter, infine, sentir sua quell'abitazione, viene da subito esclusa da questa ipotesi. A questo proposito,

Emanuela Forgetta³³ sottolinea che si tratta di una chiusura volta a metaforizzare la preclusione di un'intimità da parte dell'uomo che attraverso la cassa di libri, a mo' di provocazione sempre riempita a metà, inscena una costante minaccia di abbandono e di cesura definitiva del rapporto matrimoniale. Tuttavia, la descrizione dello studio del marito (dove troneggia anche la foto della madre che viene, quindi, edipicamente raddoppiata) non rimanda soltanto a un'esclusione di natura sentimentale ma anche e soprattutto sociale e culturale. Lo studio di Alberto ricorda in qualche modo la biblioteca del manzoniano Don Ferrante che, nella brillante analisi di Italo Calvino, è interpretato come «il museo della falsa scienza»³⁴ con cui l'autore de *I promessi sposi* esprime la condanna morale nei confronti della corruzione della cultura. Ginzburg riproduce qui gli stessi rapporti di forza tra chi ha e chi non ha accesso alla parola scritta, stigmatizzando al tempo stesso la "letteratura maggiore", patriarcale ed escludente. Se lo studio dell'anziana madre sembra quindi riprodurre una continuità simbolica del potere patriarcale qui estetizzato e reso inaccessibile, quello del marito rappresenta il consueto retaggio del sapere maschile egemonico. Quando la donna spara non lo fa mossa soltanto dall'infedeltà del marito ma per il protrarsi di un profondo senso di subalternità vendicando, così, un'insostenibile esclusione epistemica. Inoltre, la protagonista narra che anche nella sua infanzia le era impedita la lettura ed era costretta a nascondere il libro sotto il materasso: l'omicidio appare come una sorta di sovversione nei confronti di un accesso alla cultura che le è precluso per tutta la vita e contro cui decide, infine, di ribellarsi³⁵. In questo caso, l'accesso allo spazio domestico equivale a quello dell'educazione e, di conseguenza, dell'emancipazione. Anche in *Sagittario* c'è un omicidio: Barbara, figlia della losca signora Fontana, è vittima di un delitto d'onore e la sua morte provocherà, in qualche modo, anche quella di Giulia, la figlia primogenita. Tra le due diversissime giovani nasce un'empatia quasi gemellare e la loro morte appare come una sorta di sacrificio alla cultura piccolo borghese che le concepisce come vittime delle ambizioni materne e, al tempo stesso, esprime il fallimento della trasmissione generazionale femminile. Si tratta di madri che si rifiutano di identificare l'abitazione con il domestico e di aderire a una funzione femminile stereotipata finendo, poi, per cadere nella trappola di modelli altrettanto opprimenti. In modo significativo, i quadri della signora Fontana rimandano a quella «sostanza della vita moderna» incarnata da soggetti umani «con teste livide e bislunghe, non si capiva se di uomo o di donna» e «sullo sfondo case e case addossate contro un cielo a sbarre, case e case con comignoli storti, che mandavano fuori fumo livido»³⁶. C'è quindi un'omologazione tra i corpi umani e le case fatte di croci e di sbarre: non tane, quindi, ma prigioni, celle, immagini di una condizione esistenziale che concepisce il domestico come una forma di vessazione e di censura. Difatti, la madre protagonista di *Sagittario* rimarrà delusa dalla scarsa inclusività e

vivacità culturale del mondo cittadino («[...]ma dov'era la gente colta, gl'intellettuali e gli scrittori e i pittori, quelli a cui mia madre contava d'offrire un giorno una tazza di tè nella sua galleria?») finendo per camminare stancamente per le strade del centro «sbirciando le vetrine e mormorando sull'aumento dei prezzi [...]»³⁷. Ne *La strada* che va in città, lo spazio urbano coincide con il fallimento rispetto a un'agognata crescita economica e sociale. All'interno della narrativa ginzburghiana, l'*unhomely* viene riprodotto, inoltre, sotto forma di matrimoni mancati o falliti, in legami che, al pari delle abitazioni, possono rivelarsi trappole nelle quali il pubblico entra nel privato sotto forma di coazione sociale. L'unione coniugale è percepita come un'invasione nella sfera individuale, la convivenza è vissuta come un'esperienza di alienazione. In *Le voci della sera* Tommasino confessa l'impossibilità di sposarsi non tanto per mancanza di affetto quanto per un disorientamento interiore determinato da una pressione esterna che mina profondamente il proprio senso di intimità:

Prima potevo scegliere, se trovarmi con te un pomeriggio, o no. Ora invece in questi mesi, ho sentito che non potevo più scegliere, che dovevo venir da te senza scampo, là a casa tua perché ormai avevo bell'e scelto, una volta per sempre. Dovevo fare quello che tutti si aspettavano da me che io facessi, quello che anche tu, con gli altri, ti aspettavi da me³⁸.

I personaggi di questi romanzi si sposano per interesse o per noia. In *È stato così* si afferma a chiare lettere che «è molto difficile e raro quando due si sposano che si vogliano bene tutti e due»³⁹. Ne *La città e la casa* si susseguono matrimoni senza senso mentre si rompe l'unico che sembra avere presupposti per resistere. Il matrimonio non è garanzia di un'unione spirituale, anzi, esso nasce spesso da dinamiche fortuite: «Non credere che non mi stupisco di averla sposata. Me ne stupisco ogni giorno. Se lei si stupisce di avermi sposato, non lo so. Ancora non l'ho capito»⁴⁰. Nei primi romanzi a rompere gli equilibri familiari è spesso la Storia, l'esperienza della guerra che, in *Le voci della sera*, costituisce una vera e propria cesura nelle vite dei protagonisti:

Dopo la guerra, il Vincenzino e la Cate si separarono. I bambini li avevano a Roma, in collegio. Per tutto il tempo della guerra, la Cate e Xenia erano state, con i figli, a Sorrento. [...] Poi, litigarono, la Cate e Xenia, per una questione di lenzuola [...]»⁴¹.

Anche la sintassi, qui, si fa meno affabulatoria: le parole si dispongono sulla pagina staccate, isolate, divise da moltissime virgole alternate al ritmo rituale del “diceva” volto a enfatizzare il prorompere di una forza divisiva, esterna ma in grado di agire all'interno dei legami familiari in modo decisivo e capillare. Negli ultimi romanzi, a sottolineare

un'impossibile comunicazione tra i personaggi, il loro isolamento e la loro necessità di essere compresi e ascoltati è la forma epistolare,⁴² come accade in *Caro Michele* e *La città e la casa*. Essa, però, è anche strumento di introspezione e memoria, delineandosi come «una forma comunicativa che, mentre chiede un dialogo, tuttavia ferma e storicizza una situazione»⁴³ contribuendo, inoltre, a creare all'interno dello sviluppo narrativo delle fratture temporali che rendono il racconto familiare discontinuo, sempre periferico e parziale.

La narrativizzazione dell'*unhomely* si concretizza, pertanto, come uno strumento di erosione del romanzo borghese che non si limita allo spazio domestico ma che mette in discussione anche il binarismo maschile/femminile, intesi non solo come generi e soprattutto come polarità epistemiche. Sebbene sia fuori luogo pensare che vi sia già un discorso teorico dichiarato, l'inserimento di personaggi omosessuali si allinea alla poetica ginzburghiana della scrittura minore. In *Gender Trouble*, Judith Butler sostiene che il genere è costituito *da e nel* linguaggio, è un atto performativo, una reiterazione di gesti, una strategia culturale volta a perpetrare la binarietà come struttura di potere: «Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the Subjects of Sex/Gender/Desire appearance of substance, of a natural sort of being»⁴⁴. Nel racconto *Estate*, l'autrice sembra alludere all'ipotesi che il genere sia sovraordinato: non si è necessariamente uomo o donna ma ci si comporta come tali mettendosi una maschera, recitando una vita piuttosto che un'altra:

Andavo ogni giorno in ufficio per fingere d'essere un uomo, ero stanca d'essere una donna. Ciascuno si diverte a sostenere una parte non sua per un certo tempo, io giocavo a essere un uomo, sedevo al grande tavolo lurido dell'ufficio e mangiavo in un'osteria, oziavo per le strade e nei caffè con amici e amiche, rientravo tardi la sera. Mi stupivo a pensare com'era stata diversa la mia vita una volta, quando cullavo i miei bambini e cucinavo e lavavo, pensavo come c'è sempre tanti modi diversi di vivere, e ognuno può fare di sé stesso esseri sempre nuovi, magari anche nemici l'uno dell'altro⁴⁵.

Anche la moglie di Valentino, nel racconto omonimo, cambia più volte il proprio atteggiamento sovvertendo le aspettative tradizionali di genere:

Maddalena arrivava, spettinata e stanca, e con la voce rauca perché aveva gridato coi contadini, e si metteva a litigare con l'amministratore e tiravano fuori certi registri e discutevano un pezzo lì sopra. Io mi stupivo che non chiedesse neppure del bambino: quando la balia glielo portava lo prendeva un attimo in collo, e per un attimo il suo viso diventava giovane, mite e materno; ma subito annusava il bambino alla nuca e diceva che non aveva un buon odore pulito e lo ridava alla balia perché lo lavasse⁴⁶.

Maddalena poi, in seguito al divorzio e dopo quanto accaduto tra Valentino e Kit, recupera la propria femminilità ristabilendo anche un equilibrio all'interno della famiglia ormai divisa: «Vedo Maddalena qualche volta. È diventata molto grassa, tutta grigia, e fa proprio la vecchia signora. Si occupa dei suoi bambini, li porta a pattinare e organizza per loro delle feste in giardino»⁴⁷.

Valentino esce nel 1951 introducendo anzitempo all'interno della letteratura italiana il tema dell'omosessualità, percepibile a livello superficiale come una sorta di funzione narrativa volta a generare sorpresa e spaesamento disseminando nel testo indizi e allusioni reinterpretabili solo alla luce del discreto risvolto finale. *L'unbomely* che, secondo la definizione di Bhabha, si palesa per mezzo di un disvelamento e non una scoperta, qui è rivelato passo dopo passo grazie a una serie di indizi. Il perturbante è quindi innescato da un'oscillazione dell'identità di genere volta a smascherare la binarietà della costruzione borghese della famiglia tradizionale. Anche *La città e la casa* risulta fondamentale nella rappresentazione dei mutamenti generazionali e registra un passaggio importante nella normalizzazione dell'omosessualità all'interno della famiglia⁴⁸: i protagonisti hanno già acquisito l'omosessualità del figlio di uno dei protagonisti, al contrario della generazione precedente: «Io non lo so se la zia Bice abbia mai capito che Alberico era omosessuale. Crederei di no. Nel suo mondo gli omosessuali non c'erano»⁴⁹. Grazie al disvelamento dell'ipocrisia dei legami famigliari Ginzburg mette sotto attacco lo stereotipo della sessualità procreativa che era stata cara al Fascismo e che permaneva come malcelata intolleranza verso qualsivoglia diversità⁵⁰. In tal senso, appare emblematica l'ironia amara con cui la madre piccolo borghese di *Sagittario* definisce il dottor Wesser, futuro marito della primogenita Giulia:

Ma come? Gridava mia madre. Con quello lì doveva finire Giulia? Un comunista? Un ebreo? Un apolide? Le cugine e le zie scrollavano il capo, comunista era il Wesser, strano che non l'avevano sentito dire; ma che era ebreo cosa gliene importava a mia madre, non aveva sempre gridato ai quattro venti che coi negri e gli ebrei siamo tutti fratelli⁵¹.

La fitta presenza di personaggi omosessuali all'interno della narrativa ginzburghiana costituisce una sorta di rifiuto, guadagnato pagina dopo pagina, a obbedire a un ordine simbolico e fallogocentrico che impone a donne e uomini comportamenti precostituiti: l'identità sessuale di Valentino appare come un diniego nei confronti del padre ossessionato dall'idea che il figlio diventi un "grand'uomo". Possibili cenni ad atteggiamenti omoerotici sono sparsi in tutti i testi a significare «l'inadeguatezza delle norme che regolano i ruoli

sessuali nella nostra società, norme dannose per entrambe le categorie ma soprattutto a svantaggio delle donne, spesso costrette a sopportare non solo le proprie mancanze ma anche quelle altrui»⁵². Così anche Vittorio Spinazzola che, occupandosi di *Caro Michele*, afferma che «vero oggetto del suo interesse è la crisi della mascolinità» e che «nello sfacelo dell'istituto familiare, sono le donne a perdere più desolatamente il significato della loro funzione [...]»⁵³. È innegabile che proprio al termine di *Valentino* sia rintracciabile nelle parole della sorella Caterina la volontà di rispecchiarsi nel fratello, in una liberazione paradigmatica dall'interiorizzazione dei dettami patriarcali: «Mi rallegro del suo passo ancora così felice, trionfante e libero: mi rallegro del suo passo ovunque lui vada»⁵⁴. Allo stesso tempo, Ginzburg sembra erodere il retaggio di una mascolinità egemonica che, secondo R. W. Connell agisce non solo marcando i confini rispetto al femminile ma anche da altre tipologie di mascolinità, per così dire, “subordinate” e che non riescono a inserirsi e riconoscersi in una gerarchia di cui, ovviamente, gli omosessuali occupano l'ultimo tassello: «Gayness, in patriarchal ideology, is the repository of whatever is symbolically expelled from hegemonic masculinity»⁵⁵. Il dopoguerra libera le esistenze dai legami collettivi e interindividuali e, in questo nuovo scenario, il maschile perde consistenza e in una sorta di sconfitta storica e generazionale e gli uomini si muovono in modo incerto: «Mio padre non diceva mai niente di sensato: forse il fondo del suo pensiero era sensato ma non arrivava mai a dire il fondo del suo pensiero: si perdeva in tante parole inutili e digressioni d'infanzia e cincischia e annaspava».⁵⁶ E in *Le voci della sera* del 1961, Tommasino afferma:

Vedi non c'è in me, – disse – una vera carica vitale. È questa la mia più grande mancanza. Sento come un brivido di ribrezzo quando sto per buttarmi. Voglio buttarmi, e ho quel brivido. Un altro, un brivido così, magari non ne fa nessun conto, e lo scorda subito. Ma io lo porto a lungo nel cuore. Perché ho sempre come l'impressione, – disse, – che abbiano già vissuto abbastanza gli altri prima di me. Che abbiano già consumato tutte le risorse, tutta la carica vitale che era disponibile.⁵⁷

Il protagonista del breve racconto *Casa al mare* confida all'amico: «[...] tu potessi capire come tutto mi è lontano! Neppur io so quello che voglio –. Ebbe un gesto come d'impotenza. – Io...io non so, disse»⁵⁸. Viceversa, Alberto, marito fedifrago di *È stato così*, ammette con un certo candore: «non sono né coraggioso né sincero. Lo so. Mi conosco molto bene»⁵⁹. Allo stesso modo, in *La città e la casa*, uno dei protagonisti scrive all'ex amante della moglie in un rispecchiamento solidale fondato su una mascolinità non performativa: «Tu non sei uno che lacera, sei uno che passa avendo cura di non lacerare, non calpestare, non distruggere niente. Sei uno della mia razza. Sei di quelli che perdono sempre»⁶⁰.

La rappresentazione della crisi o dell'attenuazione del maschile evidenzia quella più profonda della disgregazione dei codici della famiglia tradizionale intesa come tribù. In questo contesto le donne cercano con fatica di ristabilire un baricentro proprio a partire dallo spazio della narrazione da intendersi non solo come un atto di resistenza individuale, ma anche come processo di costruzione identitaria che, al termine del secondo dopoguerra, riguarderà entrambi i sessi. Ginzburg sembra voler scattare l'istantanea in cui il vecchio equilibrio si rompe e un nuovo assetto cerca di emergere: lo spazio familiare e domestico, scopertosi *unhomely* e sottratto una volta per tutte all'autorità narrativa del maschile, non può che mettere in scena la disgregazione di quei legami sacri che l'Italia del dopoguerra avrebbe lentamente e faticosamente elaborato⁶¹.

SILVIA ANNAVINI

Ricercatrice indipendente

Bibliografia

A. ALBANESE, "Essere formica e cavallo insieme". *Natalia Ginzburg e la traduzione*, in «Griseldaonline», 16 (2016-2017); www.griseldaonline.it/speciale-ginzburg/natalia-ginzburg-e-la-traduzione-albanese.html.

M. BARENGHI, *Natalia, Elsa e gli spinaci. Il contributo di Lessico familiare alla teoria letteraria*, in «Enthymema», n. XXII, 2018, pp. 50-61.

M. BERTINI, *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta*, in A. DOLFI, *Non dimenticare di Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna*, F. University Press, Firenze 2014.

G. BERTONE, *Lessico per Natalia. Brevi "voci" per leggere Natalia Ginzburg*, Il Melangolo, Genova 2015.

H. BHABHA, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York 2006.

J. BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge 1999.

A. BULLOCK, *Uomini o Topi? Vincitori e Vinti Nei Cinque Romanzi Brevi Di Natalia Ginzburg*, in «Italice», LX, no. I, 1983, pp. 38–54.

I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Mondadori, Milano 1995, vol. I.

I. CALVINO, "I Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza", in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano 1995.

R. CONNELL, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, Allen & Unwin Berkeley, University of California Press, Sydney 2005.

G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010.

J.M. FORTNEY, *Con quel tipo lì: Homosexual Characters in Natalia Ginzburg's Narrative Families*, in «Italice», LXXXIV, no. IV, 2009, pp. 651–673.

A. FRANCO, *L'immaginario della traduzione nell'opera di Natalia Ginzburg*, in «Italian Studies», 75(3).

N. GINZBURG, *Famiglia*, Einaudi, Torino 2011.

N. GINZBURG, *La città e la casa*, Einaudi, Torino 1984.

N. GINZBURG, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino, 1983.

N. GINZBURG, *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, Mondadori, Milano 1986, vol. I e vol. II.

N. GINZBURG, *Vita immaginaria*, Mondadori, Milano 1974.

F. GNERRE, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini & Castoldi, Milano 2000.

G. IACOLI, *Tre movimenti descrittivi degli anni Sessanta*, in *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

G. IACOLI, “...un effetto come di prigioniero”. *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in C. CRETELLA E S. LORENZETTI, *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano*, Franco Cesati Editore, Firenze 2022.

J. KRISTEVA, A. JARDINE, H. BLAKE, *Women's Time*, in «Signs» 7, no. 1, 1981, pp. 13–35.

E. MONDELLO, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, in «Bollettino di italianistica» II, 2017, pp. 101-117.

D. MORLEY, *Home Territories: Media, Mobility and Identity*, London, Routledge 2000.

L. PARISI, *I romanzi di Natalia Ginzburg*, «Quaderni d'italianistica», Volume XXIII, No. 2, 2002.

S. PETRIGNANI, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2018.

V. SPINAZZOLA, “I contestatori lagnosi di Ginzburg e di Paris”, in *Il gusto di criticare. 35 recensioni controcorrente*, goWare, 2018.

L. STARITA, *Canone ambiguo. Della letteratura queer italiana*, Effequ, 2021.

F. VASARRI, *Proust/ Ginzburg. Il registro familiare*, in «Quaderni Proustiani», 10(1), 2016, pp. 91-108.

Note

¹ P. Citati in «Il Giorno», 19 dicembre 1962, citato da C. Garboli, *Apparati bibliografici e fortuna critica* in N. Ginzburg, *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, Mondadori, Milano 1986, vol. II, cit., p. 1585.

² S. Pettrignani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2018, cit., p. 280.

³ L. Parisi, *I romanzi di Natalia Ginzburg*, «Quaderni d'italianistica», vol. XXIII, n. 2, 2002.

⁴ «In a second phase, linked, on the one hand, to the younger women who came to feminism after May 1968 and, on the other, to women who had an aesthetic or psychoanalytic experience, linear temporality has been almost totally refused, and as a consequence there has arisen an exacerbated distrust of the entire political dime». J. Kristeva, A. Jardine, H. Blake, *Women's Time*, in «Signs» 7, no. 1 (1981), pp. 13–35, cit., p. 19.

⁵ N. Ginzburg, «La condizione femminile», in *Vita immaginaria*, Mondadori, Milano 1974, pp. 182-190.

⁶ «These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. It is in the emergence of the interstices – the overlap and displacement of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated». H. Bhabha, *The Location of culture*, Routledge, London and New York 2006, cit., p.2.

⁷ N. Ginzburg, *I personaggi di Elsa*, in «Corriere della Sera», 21 luglio 1974, p. 12.

⁸ Angela Albanese sottolinea la forte coerenza tra la Ginzburg scrittrice e la Ginzburg traduttrice in A. Albanese, «Essere formica e cavallo insieme». *Natalia Ginzburg e la traduzione*, in «Griseldaonline», 16 (2016-2017); www.griseldaonline.it/speciale-ginzburg/natalia-ginzburg-e-la-traduzione-albanese.html. Su Ginzburg traduttrice si veda anche A. Franco, *L'immaginario della traduzione nell'opera di Natalia Ginzburg*, «Italian Studies», 75(3).

⁹ N. Ginzburg, *Come ho tradotto Proust*, in «La Stampa», 11 dicembre 1963.

¹⁰ M. Barengi, *Natalia, Elsa e gli spinaci. Il contributo di Lessico familiare alla teoria letteraria*, in «Enthymema», XXII, 2018, pp. 50-61, cit., p. 54.

¹¹ «La scrittura di *Lessico familiare* non riprenderà in nessun modo il fraseggiare proustiano, non lo riecheggerà, non lo adotterà come modello, non ce ne offrirà un pastiche. Raggiungerà, però, con altri mezzi, lo stesso risultato raggiunto da Proust in *Combray*: l'integrazione del "parlare" peculiare di una famiglia nel "tessuto stilistico" di un'opera letteraria, nella pluralità di voci che la costituisce e la fonda». M. Bertini, *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta*, in A. Dolfi, *Non dimenticarsi di Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna*, F. University Press, Firenze 2014, pp. 196-7.

¹² «La nozione di "style familier" è consolidata in Francia a partire dal classicismo. Ricordo che se ne trovano tracce nell'elogio del "noble badinage" formulato da Boileau. E nella voce "Familier" dei suoi *Éléments de littérature*, Marmontel celebra il "familier noble" di Racine, autore di cui lo stesso Proust dichiara di ammirare "[l]es tours de langage familiers jusqu'à la singularité et jusqu'à l'audace". L'aggettivo "familiare" sarà preferito qui a "orale" o "parlato" per definire questo registro dello stile proustiano. Esiste certamente un'oralità della *Recherche*, e non solo nei dialoghi. Ma si tratta di una messinscena dell'orale e di un effetto di spontaneità, e non di una fedele riproduzione». F. Vasari, *Proust/Ginzburg. Il registro familiare*, in «Quaderni Proustiani», 10(1), 2016, p. 2.

¹³ «C'è nella Ginzburg una sensibilità, una passione oscurantista; questa passione non privilegia l'antichità, l'ignoranza, l'oscurità del passato; essa esprime un allarme, un'ansia, la paura del buio pieno di cognizioni del futuro; non è dunque una passione antiquaria, custode estetizzante e raffinata della sopravvivenza, del ricordo, della tradizione, ma un istinto di specie animale, custode e testimone di una intelligenza «inferiore», interessata al Privato, all'Individuale, al Particolare, al Piccolo, all'Irreversibile (a tutto ciò che può riassumersi nella formula: "ciò che è destinato a perire")». C. Garboli, Prefazione alle Opere, cit., p. XXVI.

¹⁴ M. Barengi, *Natalia, Elsa e gli spinaci*, cit., p. 55.

¹⁵ Per un approfondimento su Natalia Ginzburg e la politica: G. Mattarucco, «A prescindere, un corno». *Natalia Ginzburg e la politica*, in G. Mattarucco, M. Quaglino, C. Riccardi, S. Tamiozzo Goldmann, *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, Cesati Editore, Firenze 2016, «Quaderni della Rassegna», 117, pp. 105-113.

¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet 2010, cit., p. 30.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ N. Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, cit., p. 234.

¹⁹ G. Iacoli, *Tre movimenti descrittivi degli anni Sessanta*, in *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, Mimesis, Milano-Udine 2019, cit., p. 220.

²⁰ N. Ginzburg, *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, Mondadori, Milano 1986, vol. II, cit., p. 577.

²¹ *Ivi*, pp. 577-8.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ «The recesses of the domestic space become sites for history's most intricate invasions. In that displacement, the borders between home and the world become confused; and, uncannily, the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting». H. Bhabha, *The Location of culture*, p. 13.

²⁵ «The unhomely moment relates the traumatic ambivalences of a personal, psychic history to the wider disjunction of political existence». Ivi, p. 15.

²⁶ «Thus, nineteenth-century reforms were designated to more explicitly designate various forms of social and symbolic order by means of more clearly distinguishing between spaces. Prior to that time, the home had not necessarily been the exclusive terrain of a single family but often contained a mixture of biologically related persons, friends, associates and work partners. [...] Thus reforms were designed precisely to enforce a clearer separation between the private and the public, home and work, and between feminine and masculine spheres (often designated to different parts, or rooms of the house». D. Morley, *Home Territories: Media, Mobility and Identity*, London, Routledge, 2000, cit., p. 22.

²⁷ «Anche le pagine saggistiche e giornalistiche confermano l'antitesi fra città e casa, negatività e positività, spazio "disforico" e spazio "euforico", per usare le definizioni di Greimas: l'abitazione è il luogo della crescita, il territorio identitario della famiglia ed offre un rifugio conosciuto in cui trovare riparo, mentre lo spazio urbano è un mondo ignoto e insicuro, una scena sociale in cui si è obbligati a relazionarsi con gli altri e a dimostrare di continuo le proprie capacità». E. Mondello, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, in «Bollettino di italianistica» II, 2017, pp. 101-117, cit., p. 106.

²⁸ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 202.

²⁹ N. Ginzburg, *Famiglia*, Einaudi, Torino 2011, cit., p. 60.

³⁰ D. Scarpa, Ivi, p. XIII.

³¹ G. Bertone, *Lessico per Natalia*, Il Melangolo, Genova 2015, cit., p. 41.

³² «Nello studio c'era sempre un gran disordine perché lui non lasciava che venissimo a riordinare. [...] C'era polvere e cattivo odore. Sul tavolo aveva il ritratto di sua madre e un busto di Napoleone di gesso che aveva fatto lui a sedici anni. Non assomigliava a Napoleone ma era abbastanza ben fatto. Aveva poi delle navi da guerra che costruiva da sé quando era un ragazzino, rifinite minuziosamente nei più piccoli particolari». N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 125.

³³ «Quella cassa e quella stanza sono metaforicamente eloquenti. Servendosi di esse, l'uomo comunica alla donna che una parte di sé, probabilmente quella più intima, le sarà sempre preclusa». E. Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*, Edizioni Ca' Foscari - Venezia University Press, Venezia 2022, cit., p. 155.

³⁴ I. Calvino, *I Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano 1995, pp. 322-335.

³⁵ «Sebbene appaia una normale storia della vita di una giovane donna, è interessante constatare quanto i personaggi agiscano impulsivamente seguendo soltanto le emozioni, quindi distaccandosi nettamente dal proprio ruolo nel mondo. La quotidianità raccontata dalla scrittrice erode la libertà e il pensiero femminile ed è proprio nella quotidianità che trova il suo spazio una ribellione silenziosa, che prende forma nella mente della protagonista». L. Starita, *Canone ambiguo. Della letteratura queer italiana*, Effequ, 2021, cit., p. 147.

³⁶ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 613.

³⁷ Ivi, p. 603.

³⁸ Ivi, pp. 355-356.

³⁹ Ivi, p. 99.

⁴⁰ N. Ginzburg, *La città e la casa*, Einaudi, Torino 1984, cit., p. 128.

⁴¹ Ivi, p. 315.

⁴² Garboli a questo proposito dirà che ogni lettera rappresenta sia «un testamento e un chiarimento». N. Ginzburg, *Opere*, (vol. I), Milano: Mondadori, IX-XLIV, cit., p. XLII.

⁴³ S. Romagnoli, *Il lessico familiare e i silenzi di casa Manzoni*, in «Rinascita», XL, 21, 1983, 32-33; cit., p. 32.

⁴⁴ J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge 1999, cit., pp. 43-4.

⁴⁵ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 408.

⁴⁶ Ivi, p. 173.

⁴⁷ Ivi, p. 261.

⁴⁸ «Ginzburg's discussion of the homosexual in her writings is not politically motivated. [...]. She includes the homosexual not for political reasons but because he exists in her conception of the contemporary family». J.M. Fortney, *Con quel tipo lì: Homosexual Characters in Natalia Ginzburg's Narrative Families*, in «Italica», LXXXIV, n. IV, 2009, p. 668.

⁴⁹ N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 17.

⁵⁰ «Ogni tentativo di liberazione, anche di forme di sessualità inconciliabili con l'istituto familiare come l'omosessualità, non si è mai caratterizzato in Italia come liberazione e emancipazione dalla famiglia, ma sempre come liberazione e emancipazione entro la famiglia, che in questo modo ha continuato a conservare forti elementi di dipendenza, di controllo e di conformismo». F. Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini & Castoldi, Milano 2000, p. 16.

⁵¹ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 211.

⁵² A. Bullock, *Uomini o Topi? Vincitori e Vinti Nei Cinque Romanzi Brevi Di Natalia Ginzburg*, in «Italice», LX, n. I, 1983, pp. 38–54.

⁵³ V. Spinazzola, *I contestatori lagnosi di Ginzburg e di Paris*, in *Il gusto di criticare. 35 recensioni controcorrente*, goWare, 2018, cit., p. 61.

⁵⁴ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 193.

⁵⁵ R. Connell, *Masculinities*, Polity Press, Allen & Unwin; Berkeley, University of California Press, Cambridge 2005, cit., p. 79.

⁵⁶ N. Ginzburg, *Opere*, p. 226.

⁵⁷ Ivi, p. 358.

⁵⁸ Ivi, p. 381.

⁵⁹ Ivi, p. 127.

⁶⁰ N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 112.

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 *Althénopis*, 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 *rêveries*, 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 (*texere* / *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'istallazione 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 *Althénopis* 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'indicabile 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. Sgavicchia, «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, portapennne, 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 vetruzzii 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.

ARIA DI FAMIGLIA NEL CONTESTO BRIGATISTA

Questo studio analizza Il tempo di vivere con te di Giuseppe Culicchia e La linea del silenzio di Gianluca Peciola attraverso il paradigma delle memorie di famiglia, un genere ibrido che mette in luce l'interazione tra narrazione personale e Storia collettiva in un discorso polifonico e spesso conflittuale. I romanzi esplorano la trasmissione intergenerazionale della memoria in relazione al passato brigatista italiano, affrontando la tensione tra silenzio, trauma e ricerca di senso. L'analisi si concentra sulle strategie narrative impiegate per negoziare l'eredità della violenza politica, interrogando il ruolo della memoria familiare nella costruzione della soggettività individuale e della coscienza storica.

Parole chiave: *memorie di famiglia, Brigate Rosse, lotta armata, conflitto intergenerazionale*

This study examines Il tempo di vivere con te by Giuseppe Culicchia and La linea del silenzio by Gianluca Peciola through the framework of family memoirs, a hybrid genre that foregrounds the interplay between personal narratives and collective History in a polyphonic and often conflictual discourse. These novels explore the intergenerational transmission of memory in relation to Italy's brigatista past, addressing the tension between silence, trauma, and the search for meaning. The analysis focuses on the narrative strategies employed to negotiate the legacy of political violence, interrogating the role of family memory

in the construction of both individual subjectivity and historical consciousness.

Keywords: *family memories, Red Brigades, armed struggle, intergenerational conflict*

Il 28 marzo 1978, nel pieno del sequestro Moro, Rossana Rossanda pubblica su «il manifesto» un corsivo polemico¹ contro il PCI, accusandolo di non saper cogliere l'indole che si cela dietro alle Brigate Rosse né di porsi come alternativa valida alla strapotenza democristiana. Analizzando il linguaggio dei comunicati brigatisti, Rossanda rileva singolari affinità con il lessico adottato nel corso degli anni Cinquanta dagli ambienti legati al PCI o al socialismo riformista: parla di un «album di famiglia»², in cui si riconoscono le formule sovietiche di Stalin e Zdanov. La stessa espressione darà il titolo ad un successivo intervento di Rossanda (2 aprile 1978), in risposta alla polemica suscitata dal precedente³.

Il significato del termine riaffiora anche nelle testimonianze dei brigatisti: nell'intervista condotta da Sergio Zavoli, Patrizio Peci definisce l'organizzazione brigatista come una vera e propria famiglia, che lo ha accolto e sostenuto. «Tutto quello che avevo era l'organizzazione»⁴: non viene concepita una realtà alternativa a quella della militanza, che si sostituisce alla famiglia d'origine e la ricalca. Dal focolare domestico si passa all'intimità clandestina, forzata ma necessaria, regolata dal codice normativo delle BR. Il paradigma familiare viene così conservato, ma subisce una declinazione politica, possibile solo alla luce della latitanza: un contesto compartimentato, in cui gli unici rapporti concepiti sono quelli interni al dominio brigatista.

La famiglia però non è solo un nucleo privato che si rende politico, ma anche struttura narrativa, «segno e significante»⁵ del racconto della lotta armata. Appare come espediente retorico e specchio del mondo circostante, soggetto collettivo che ingloba esperienze individuali, conferendo loro importanza storica e rilevanza affettiva; oppure, un modo per riallacciare i rapporti con chi ha intrapreso una strada radicale, che ha comportato una scelta altrettanto estrema, quella di abbandonare la famiglia per la lotta armata.

Il tempo di vivere con te di Giuseppe Culicchia e *La linea del silenzio* di Gianluca Peciola non si limitano a raccontare semplici resoconti biografici di protagonisti della lotta armata tramite la voce di un parente vicino: si configurano piuttosto come memorie di famiglia, il cui nucleo originario diventa «percorso privilegiato per parlare d'altro»⁶. Il tentativo di entrambi i romanzi sembra quello di porsi come occasione per rivivere e riallacciare i rapporti che caratterizzavano l'ambiente familiare, in un momento che ha preceduto quello del

cosiddetto “salto”, ovvero l’ingresso volontario nelle Brigate Rosse, con conseguente trasformazione in direzione totalizzante della propria vita.

Nel corso dell’analisi i romanzi in questione verranno considerati memorie di famiglia, secondo la definizione di Elisabetta Abignente⁷, in cui la narrazione delle vicende familiari è filtrata dal punto di vista di uno dei componenti, che si affida ai propri ricordi per concepire un racconto ibrido tra la testimonianza storico-realistica e la ricostruzione soggettiva, «nello spazio di confine tra documento e rielaborazione fantastica»⁸. Un’intersezione che avvicina queste memorie al romanzo storico, dove emerge principalmente l’incontro tra microstorie e macrostoria, equilibrio tra «dimensione diacronica (intergenerazionale) e dimensione sincronica (intragenerazionale)»⁹. La storia della famiglia diviene così una «metonimia della società»¹⁰, immagine riflessa di quello che contraddistingue il contesto storico di riferimento, e vero e proprio significante attraverso cui si intrecciano la storia del nucleo domestico e la Storia, alibi per parlare di ciò che valica i confini privati.

1. **Gianluca Peciola e Anna Laura Braghetti**

La linea del silenzio si presenta, sin dal sottotitolo, come una storia di famiglia e di lotta armata. L’autore racconta la storia della propria famiglia, più precisamente il rapporto che intrattiene con sua sorella Anna Laura Braghetti, direttamente implicata nel sequestro di Aldo Moro. La peculiarità di questo genere narrativo consiste nella posizione assunta da chi racconta: «non più un narratore onnisciente e extradiegetico come nella saga tradizionale ma un narratore testimone, interno alla diegesi, che parla quasi sempre in prima persona sebbene non coincida pienamente con il protagonista della storia»¹¹.

Prendendo in prestito le parole dello stesso autore, la storia narrata assume la forma di una «nomenclatura problematica del mio album di famiglia»¹², in cui il narratore funge da filtro delle dinamiche familiari, fornendo una prospettiva personale e affettiva, influenzata dall’ambiente in cui ha vissuto. La narrazione mette in scena così una dialettica tra interno ed esterno, tra lo spazio domestico e il tempo storico. Non si tratta dunque di una biografia né di un’autobiografia, ma di una memoria familiare, la cui natura polifonica si realizza attraverso il punto di vista dei vari membri, resa possibile dalla parziale ellissi che subisce la prima persona.

Sin dal principio Gianluca sperimenta una condizione tra vergogna e senso di colpa: prova la sensazione di essere stato, per una parte consistente del tragitto, compagno inconsapevole di chi aveva scelto deliberatamente la strada sbagliata, quella che ha segnato con la violenza non solo la storia degli anni Settanta. Il senso di paranoia è l’estrema colpa

per chi ha avuto nella cerchia parentale qualcuno che ha preso le armi ed ha ucciso. Il primo incontro che introduce la figura di Anna Laura Braghetti avviene all'interno della casa familiare: all'inizio viene presentata non come la sorella di Gianluca, bensì come la cugina. L'angoscia e la preoccupazione per le sue condizioni rendono l'ambiente uno spazio claustrofobico, anticamera dei conflitti interni alla famiglia, prodromi di quelli appartenenti al mondo esterno: la concentrazione spaziale è una caratteristica strutturale delle memorie di famiglia, laddove un solo luogo diventa teatro di eventi determinanti che si pongono in un rapporto dialettico con gli eventi storici al di là del cortile di casa.

A tale concentrazione spaziale si contrappone una narrazione caratterizzata da una scansione temporale per *flashback* continui, all'interno dei quali si intersecano il piano diacronico e sincronico della narrazione. Il pranzo di famiglia si conclude con un salto temporale: è la fine di maggio del 1980 quando sullo schermo del televisore appare la faccia di Francesco, coinvolto nell'omicidio di un politico democristiano a Napoli. Lo schermo, collocato nel cuore dello spazio domestico, diventa un portale da cui penetra la violenza, fatale per la compattezza familiare.

L'ultimo incontro tra Gianluca e Laura avviene poco lontano da casa; successivamente, i colloqui nel carcere di Voghera ricreano uno spazio oppressivo simile alla claustrofobia domestica. Come vedremo, al contrario, in *Il tempo di vivere con te* di Giuseppe Culicchia la casa non viene percepita come uno spazio claustrofobico, bensì come un terreno di riconoscimento familiare, un vero e proprio riparo.

I conflitti privati costituiscono il motore della dinamica narrativa: «nel semplice conflitto andrà letta un'epitome di ogni possibile conflitto generale nelle relazioni umane, anche all'esterno del mondo familiare»¹³. «L'incidente fu preceduto da quelle che potevano somigliare a schermaglie di frontiera, quegli episodi che nella storia appaiono minori ma in realtà anticipano fatti ben più seri»¹⁴: il confronto prende forma durante il pranzo, cerimonia privata che replica il rito della fondazione del nucleo familiare. Non solo luogo di unione "liturgica", ma spazio adibito alle battaglie familiari, in cui la politica, categoricamente bandita, fa irruzione nel momento conviviale, rivelando la vulnerabilità del nido domestico. La tavola assume i tratti di un cronotopo, nella quale «il tempo grande della Storia attraversa lo spazio domestico della mensa»¹⁵: lo schermo del televisore diventa un confine poroso tra affetti familiari e violenza sistematica. Uno degli esempi è la visione del volto di Francesco, in cui la violenza comincia ad affacciarsi, turbando la quiete familiare costruita con tanta fatica.

Il primo tentativo di ricostruire le vicende familiari da parte dell'autore coincide con

un fallimento, con la ricerca di un passato negato, oscurato dall'assenza del padre: le prove fotografiche e le fonti visive tentano goffamente di colmare il silenzio sistematico delle fonti orali. L'album fotografico, potenziale fonte di chiarimento, si rivela un'occasione mancata, causa la volontà da parte della zia Ersilia di conservare il silenzio come bastione difensivo contro il dolore dei ricordi intimi e la violenza dei fatti esterni; allo stesso modo, il nome di Laura svanisce, vittima di una sorta di *damnatio memoriae*, di una «genealogia della rimozione»¹⁶. Non è concessa neanche l'evocazione, quasi ad esorcizzarne l'estremo ritorno: lentamente l'assenza si protrae, diviene vuoto dai contorni rarefatti, e il suo nome pronunciato obiettivo di una censura familiare.

Il vuoto che provoca l'assenza di Laura anticipa il fuoco della tragedia della Storia: al momento dell'arresto, anche solo l'evocazione di Laura inietta nel nucleo domestico una certa dose di quello che sono e rappresentano le Brigate Rosse, ossia violenza e morte. Da quel momento Laura non viene percepita più come sorella tanto attesa, bensì come mostro sanguinario, appartenente all'imprendibile organizzazione: «Laura stava con loro, era parte del male e del dolore che ci entrava la sera in casa con le parole della paura»¹⁷. L'immagine si sdoppia, la ragazza devota al focolare e la traditrice del nido: le colpe che le vengono attribuite non sono direttamente collegate all'omicidio, ma al tradimento del nucleo domestico.

La concentrazione claustrofobica dello spazio domestico è direttamente proporzionale alla durezza del silenzio imposto dalla censura familiare, diventato ormai struttura normativa. Laura viene abbandonata dalla comunità, in attesa che ancora una volta la minaccia della Storia possa riaffacciarsi: «Ogni minaccia esterna è una forza centrifuga cui il nucleo familiare deve, per perdurare, dimostrarsi impenetrabile»¹⁸. La famiglia tenta in tutti i modi di proteggersi dalle incursioni violente della Storia, con il fine ultimo di preservare una certa identità. Tuttavia, la riappacificazione con l'immagine di Laura, grazie alla possibilità dei colloqui carcerari, porta Gianluca ad una ricostruzione identitaria, legata ad un dialogo serrato con la sorella e con la madre: «Componevo la mia identità con [...] tutto ciò che aveva una qualche assonanza con le parole ascoltate in carcere e con quelle della famiglia»¹⁹.

Un'identità che emerge da un intreccio tra parole e ricordi condivisi: brandelli estetici di un'esperienza precedente, eredità raccolta «di una battaglia all'ultimo sangue che nella città in cui vivevo la generazione precedente aveva combattuto e perso»²⁰. I residui generazionali vengono raccolti e branditi come vessilli, assegnando all'eredità generazionale/familiare una notevole centralità narrativa: la famiglia e la generazione diventano protagonisti collettivi. La soggettività non è più solo individuale, ma si apre alla collettività generazionale: Laura ne assume le vesti simboliche, sineddoche di un'esperienza affettiva e politica. Il protagonismo

collettivo non si risolve in una corallità narrativa, ma si esplicita attraverso la voce di Gianluca, che si fa portavoce delle rivendicazioni di un'intera generazione.

La *kefiyah* palestinese, i ritratti stilizzati di Che Guevara, Lenin e Mao, gli anfibi al posto delle Clarks: segni tangibili di un profondo cambiamento e allo stesso tempo simboli di un pericolo imminente, che si riaffaccia nuovamente all'interno della cerchia più intima. Nello stesso armadio in cui andava cercando le tracce genealogiche e i pezzi sparsi del passato, Gianluca viene a contatto con un vero e proprio repertorio ideologico, trafugato da *L'ape e il comunista*, testo teorico che incita alla lotta armata, scritto dai detenuti delle Brigate Rosse, seme del pericolo cresciuto nel nucleo familiare.

Il protagonismo corale assume i connotati non di una necessità strutturale e diegetica del racconto di famiglia, bensì di una vera e propria conquista, di un esito del cambiamento attraversato da Gianluca, la cui consapevolezza, ereditando i simboli della generazione precedente, si eleva a prospettiva collettiva: «desideravo far parte di quella storia, [...] compresa quella dove si collocava la mia famiglia, compresa la mia famiglia»²¹. Compresa Laura: progressivamente l'eredità riguarda non tanto i molteplici tratti generazionali, quanto quelli che si accostano più radicalmente al vissuto della sorella, esperienza singola che viene percepita come generazionale. I militanti della lotta armata smettono di essere dei fantasmi che popolano le discussioni serali, mostri dai quali difendere il nucleo familiare, per diventare dei «parenti lontani e ingombranti, ma membri della famiglia dei rivoluzionari»²².

Il conflitto intrafamiliare, iniziato con l'assenza di Laura, si prolunga nell'esperienza politica di Gianluca, che si scaglia contro la passività della famiglia nel condurre una lotta in cui, almeno in parte, crede: «per stanare la loro paura, per trascinarli nel campo dove stavo combattendo la battaglia che loro non vedevano o se vedevano avevano abbandonato indossando la divisa della normalità e della resa»²³. Il tradimento che era stato di Laura in questo caso si ripercuote sui membri dell'ambiente familiare, colpevoli di non seguire fino in fondo la battaglia, rimanendo fermi sulle posizioni passive attribuite al PCI e a Berlinguer. La radicale apertura al cambiamento intrapresa da Gianluca crea un duplice effetto: da un lato porta pubblicamente all'esposizione del rapporto parentale con Laura, che esce dall'alone clandestino in cui era stata relegata; dall'altra, contribuisce a creare uno spazio interno al contesto familiare, contraddistinto da una certa complicità da parte della madre nei confronti delle scelte dei figli.

L'intimità raggiunta nel rapporto con la madre e con Laura permette a Gianluca di accedere finalmente alla sua vera identità: l'uscita dalla clandestinità del legame parentale però non cessa di tormentarlo, divenendo una vittima dei continui «andirivieni tra le dogane delle

identità familiari»²⁴ in cui, in base alle circostanze, assume il ruolo di cugino o di fratello, come se fosse sempre necessario consultare la carta d'identità, linea di demarcazione tra il “micronucleo” e l'esterno. Le occasioni familiari non divengono solamente un terreno di conquista identitaria, ma anche spazio di scontro, in cui Laura rimarca ancora una certa distanza, che prima di essere politica è privata, familiare. La morte provocata da Laura, nel racconto dell'omicidio di Bachelet, ha un risvolto radicale su Gianluca, come se anch'egli fosse presente sulla scena del delitto, come se si sentisse diretto responsabile:

La famiglia evidentemente non è soltanto una ragnatela di affetti; è quella materia invisibile che riempie i vuoti anche quando la tua storia personale ti porta distante dai suoi membri, materia in cui possono scorrere sinapsi che in qualche modo formano un unico organismo, che tu lo voglia o no. In questa materia ci deve essere un elemento che ha la funzione o il potere di farti sentire parte di scelte non tue, spingendoti a condividere responsabilità che non hai²⁵.

In questo caso, la responsabilità percepita è di natura familiare: Gianluca porta il peso degli errori e della violenza perpetrata da Laura e dall'organizzazione brigatista, sentendosi un complice involontario, solo perché appartenente a quel legame familiare che definisce «materia limacciosa»²⁶, groviglio intricato di relazioni tra i membri, in una responsabilità collettiva che annulla la volontà individuale. L'altra faccia della medaglia dell'eredità generazionale: accanto ai residui estetici raccolti per rilanciare una battaglia ideologica, vi è l'esperienza vissuta da Laura e il vuoto lasciato nel contesto familiare, che influenza il percorso di Gianluca. L'eredità generazionale diviene patrimonio collettivo, si rivela un'arma a doppio taglio, fulgido esempio di come il protagonismo corale si trasformi allo stesso tempo in estrema condivisione e responsabilità verso atti non compiuti, ma che implicano una certa partecipazione: «Potevo provare quanto volevo a prendere la distanza dalle azioni di Laura ma, in qualche modo, sentivo che c'entravo»²⁷.

Con l'ausilio di alcuni riti quotidiani, che dovrebbero imporre una veste di normalità e contribuire ad una rifondazione, i membri tentano di arginare la tragedia imminente, le cui vesti sono quelle di un nuovo attacco esterno, introdotto in questo caso da Gianluca stesso: l'irruzione della polizia per prelevare dopo i violenti scontri avvenuti alla Sapienza ripropone il trauma originario, la violenza che continua imperterrita ad attaccare l'ambiente familiare.

Il timore dello zio Angelo, paragonato al ritorno di una violenza mai sopita, diventa metafora di una nuova minaccia, una promessa di ritorno. «La nostra famiglia temeva di riammalarsi e stava con le orecchie ben piantate sul terreno a sondare i sintomi del risveglio, a capire se il ritorno del contagio [...] potesse raggiungerci di nuovo»²⁸: la metafora dissimula

il rischio della malattia, vista come violenza politica che si affaccia con più insistenza, la cui forza mette a dura prova l'immunità della famiglia. Il rischio del contagio rappresenta perfettamente la paura percepita, nel momento in cui si avvicina il rischio tangibile del crollo, del dramma domestico che si rende tragedia.

La scelta estrema di Gianluca si inserisce ancora una volta nel discorso che riguarda il connubio tra il lato familiare/privato e il lato politico/pubblico. L'avvicinamento di Laura nel carcere di Latina viene letto all'insegna dello stesso binomio: la vicinanza permette assidui contatti, che rivelano a Gianluca l'umanità della sorella, lontana da quel lato mostruoso che le aveva assegnato; si confida, rivela al fratello le faglie e i dissidi interni alle Brigate Rosse, mostrando tutta la debolezza accumulata durante la detenzione. Quest'apertura scombussola la prospettiva di Gianluca, lo destabilizza, ma al tempo stesso lo rende felice di quel salto di intimità, in direzione di una fratellanza più concreta.

La percezione dell'umanità di Laura, a discapito della sua mostruosità, permette a Gianluca di sottrarre dall'oblio la figura paterna. Laura diventa la mediatrice del passato negato, ricomponendo la geografia degli affetti: interviene radicalmente sul silenzio normativo, ossia sulla coltre di fumo e di mistero che avvolge la figura assente del padre. Prima del ricordo di Laura, Gianluca aveva involontariamente relegato la figura del padre nell'oblio creato proprio da questa regola, aderendo quasi per sfinimento a questa logica rispettata dalla famiglia intera. La testimonianza della sorella apre ad una riappropriazione del tempo perduto: gli incontri che si svolgono in carcere aprono alla possibilità di una ricomposizione, grazie anche ai tasselli forniti dalla testimonianza.

La volontà di Laura resta quella di emanciparsi dalla famiglia, privilegiando i legami affettivi e la reciproca condivisione con il fratello e la madre. Il nuovo rapporto intrattenuto e fortemente auspicato dalla sorella porterà Gianluca a seguire una linea di distacco dalla famiglia: i temi della facoltà universitaria e dell'indipendenza economica rappresentano la resistenza che Gianluca, con il supporto di Laura, oppone al destino genealogico che si impone su quello individuale. La legittimazione proveniente dalla sorella funge da innesco per le aspirazioni impronunciabili: il trasferimento a Rebibbia e i colloqui ravvicinati la rendono ancora più vicina, non più considerata una parentela ingombrante da nascondere agli occhi esterni.

Nel momento in cui Laura riceve un premio per un'uscita dal carcere, Gianluca risulta consapevole dell'esigenza di costruire un «noi che negli anni aveva preso le misure del carcere, in quella geometria obbligata della relazione»²⁹, in quella detenzione che corrisponde alla claustrofobia difensiva che subiva nel contesto familiare. Il ritorno di Laura nella casa di

Quarto Miglio riattiva i riti domestici, conferendo al pranzo l'ennesima parvenza di normalità: indicativa è l'espressione della sorella, che sottolinea come si sia conservato tutto nell'ambiente domestico, come se nulla fosse cambiato. L'affermazione di Laura, pronunciata sulla soglia di casa, risulta essere un monito di rassicurazione più che un momento di constatazione: dopo il suo ritorno è possibile respirare l'aria di famiglia solo all'interno di quello spazio, dove si realizzano pienamente affetti, oscurità, conflitti.

La riunione familiare dopo la morte dello zio Angelo offre a Gianluca l'occasione per forzare finalmente il muro della menzogna. L'oggetto che viene scelto da Gianluca per rivelare alla famiglia una verità per troppo tempo nascosta è lo stesso album di fotografie della zia Ersilia, prmissimo contatto con il mondo del ricordo negato.

Le immagini costituiscono l'ultimo rituale attraverso il quale Gianluca tenta di recuperare la figura del padre, affinché essa possa finalmente sostituirsi a quella di zio Angelo, figura paterna mai accettata del tutto. «I miei familiari erano davanti all'album dalla copertina gialla e ai fantasmi che evocava»³⁰: ancora una volta è la tavola della sala da pranzo ad ospitare il rito, con al centro le fotografie che evocano un silenzio rinnovato, libero dall'omertà e dalla pretesa di protezione. La narrazione diventa così il luogo della verità condivisa, l'unico in grado di trasformare il dolore in memoria e la frammentazione in consapevolezza.

2. *Il tempo di vivere con te: Giuseppe Culicchia e Walter Alasia*

Giuseppe Culicchia impiega più di quarant'anni per mettere per iscritto la storia che ha segnato profondamente la sua vita. Una storia familiare che si concentra sul rapporto fraterno con il cugino Walter Alasia, militante delle Brigate Rosse, ucciso nel 1976. Un romanzo che si configura come un ibrido tra una testimonianza autobiografica e un resoconto biografico della vita del cugino, che sin dall'inizio appare come il vero protagonista della vicenda. Memoria di famiglia di tipo testimoniale, come la definisce Elisabetta Abignente³¹, in cui il dolore personale sperimentato da Culicchia si intreccia con la memoria collettiva. La prospettiva, seppur ricostruita *a posteriori*, è quella maturata dal giovane Giuseppe, che vive la tragedia in prima persona, vedendo Walter Alasia come un fratello e non come un mostro.

Un resoconto di famiglia quindi, in cui le parole di Giuseppe e di Walter si inseriscono in uno scenario corale che conferisce dinamicità alla narrazione: quest'ultima offre la possibilità all'autore di rivivere la figura del cugino, di intrattenere un dialogo con l'assenza mai veramente accettata. Il desiderio di instaurare un contatto diretto si trasforma in una conversazione polifonica, rievocata attraverso l'uso sistematico di *flashback* che conferiscono

una certa ampiezza cronologica. Il “colloquio” intrafamiliare, forte di un inscindibile legame parentale, costituisce uno dei motori della narrazione in *Il tempo di vivere con te*, che si pone come un momento per far riemergere Walter tra le pagine, prima che esse arrivino a raccontare i fatti del 15 dicembre 1976: «Morto tu, Walter, muore un pezzo di noi, di me»³².

La narrazione inizia con una foto che ritrae Walter da neonato (alle prese, forse non casualmente, con una pistola giocattolo): l'elemento iconografico permette a Culicchia di recuperare una dimensione temporale che gli riconsegna una certa purezza, estranea alla logica mortifera, proiettando la narrazione in un passato quasi mitico e incontaminato dalla violenza. A questo si aggiunge un espediente onirico: sogna Walter ventenne nella casa dei nonni a Grosso Canavese, costantemente presente e sempre pronto a divertirsi. Entrambe le immagini, fotografiche e oniriche, anticipano quella che è l'ottica che muove la scrittura dell'autore, ossia il tono rievocativo, nella volontà di risolvere l'assenza tramite il recupero di una presenza nel testo. Ma già dalle primissime pagine il motivo che scatena la tragedia familiare si fa ingombrante: sin da subito vengono evocati i momenti che hanno contraddistinto la notte in cui Walter Alasia trovò la morte.

La causa del dramma domestico non viene presentata come una sorpresa inaspettata che determina il crollo della famiglia: è un motivo incipitario, ripetuto fino al parossismo. Il primo capitolo si chiude con un'altra foto, che instaura un legame con le precedenti: Walter è seduto in una specie di passeggino, accompagnato dalla madre Ada. Il luogo in cui viene posta la fotografia, oltre a chiudere il capitolo del dolore rinvenuto, non è neutrale, anticipato dalle parole che a loro volta saranno fondamentali per capire la costruzione della memoria di famiglia da parte di Culicchia: «Tu Walter prima di morire hai ucciso a tua volta senza che nessuno di noi sapesse che eri entrato nelle Brigate Rosse. Nessuno tranne tua madre Ada. Che per me era una seconda madre. Ed era la madre di Walter Alasia»³³.

Giuseppe Culicchia ricorda il momento in cui la famiglia apprende la notizia della morte, riunita attorno alla tavola. La fototessera che ritrae Walter appare sullo schermo televisivo: è la tavola che ospita, durante la narrazione, i momenti più importanti dell'elaborazione del ricordo, terreno di scontri in chiave politica, di divertimento, di estrema condivisione, ma anche di attacchi provenienti dalla violenza del “fuori”, della Storia che preme sui destini individuali e domestici. La tavola riunisce entrambe le famiglie in una sola: diventa luogo simbolico, spazio della condivisione e, al contempo, della disgregazione. Gli aneddoti degli adulti vengono ascoltati dai bambini, che partecipano attivamente al racconto genealogico, costruito in maniera polifonica. La fotografia del pranzo di agosto del 1968, in cui tutta la famiglia è riunita in apparente stato di quiete, viene riletta alla luce delle parole

riportate poco prima: «Sta per arrivare l'Autunno caldo. E con questo i cortei e gli scioperi, le stragi di Stato, la Strategia della tensione, le prime bombe, i primi morti. Nessuno di noi sa che uno di questi morti sarai tu, otto anni dopo questa fotografia»³⁴.

Otto anni dopo, la morte di Walter s'inserirà a dovere nella genealogia delle morti e delle stragi che segnano il decennio. La storia di Walter, raccontata dal cugino, attribuisce grande rilevanza agli affetti e al legame parentale che unisce gli Alasia con i Culicchia, unione proveniente dalla parentela tra le sorelle Elisabetta e Ada. Quest'ultima sarà la sola a custodire il segreto della militanza brigatista di Walter, in una dialettica sottile tra condivisione dei propositi iniziali delle lotte e il rigetto categorico della violenza perpetrata. Ada, come d'altronde suo marito Guido, è un'operaia iscritta al PCI: la storia delle lotte sindacali e politiche e la tradizione comunista inseriscono l'esperienza domestica nella genealogia delle lotte e delle rivendicazioni, nello spazio più ampio della Storia.

Giuseppe capta la portata degli eventi intercettandoli sullo schermo di un Emerson, acceso durante i pasti, nel momento di riunione e condivisione: come nella famiglia della casa di Quarto Miglio in *La linea del silenzio*, così anche nella famiglia Culicchia/Tibaldi la televisione proietta sul contesto familiare riunito l'influenza dei fattori esterni e i cambiamenti storici. Questo processo segna la prospettiva infantile di Giuseppe, che vede diversamente il vortice di violenza inarrestabile rispetto alla visione adolescenziale che ne ha Walter, maturata indipendentemente da quella ascoltata all'interno dell'area familiare, soprattutto da quella concepita dal padre Guido, con il quale si creano i presupposti per uno scontro generazionale. L'occhio del narratore si immedesima nella sua prospettiva infantile, ignaro dell'esperienza brigatista, che continua a vedere il cugino come un fratello e non come uno dei militanti più attivi della colonna milanese delle BR, ucciso il 15 dicembre 1976: «Tu e io siamo cugini. Ma per me tu Walter sei un fratello»³⁵. Entrambi devono il primo nome al nonno materno Giuseppe Tibaldi, originario di Nole, in provincia torinese, dove gli Alasia ereditano una casa, un ambiente di condivisione massima, che non lascia alcuno spazio alla concentrazione claustrofobica tipica delle memorie familiari³⁶. Nelle riunioni di famiglia i fatti storici diventano il principale motivo di discussione e di scontro: la tavola diviene luogo di condivisione e di conflitto tra diverse generazioni, tra diversi volti della lotta e della tradizione comuniste.

Walter, in questo prolungato scontro generazionale interno alla famiglia, eredita l'impegno materno, radicalizzandone i presupposti, portandoli oltre il limite dell'ironia e della complicità della condivisione familiare. Il tempo della fine del pranzo assume i contorni di un ulteriore rito, dedicato interamente alla discussione politica: l'argomento principale è la

situazione operaia in fabbrica, affrontata principalmente dalle due sorelle Tibaldi secondo una prospettiva ideologica, agli antipodi rispetto a quella sostenuta dai due mariti, prettamente di stampo economicistico. Alla volontà di difendere lottando i diritti dei lavoratori si aggiunge in Walter un altro tratto, quello di sentirsi prigioniero in casa: ritorna il rifiuto categorico della concentrazione claustrofobica, dal quale scaturisce la volontà di fuggire dal contesto domestico, per abbracciare una precisa visione ideologica, che considera gli operai membri di una grande famiglia, con la medesima dose di sostegno e affetto.

L'esempio di questa tensione verso una famiglia "allargata" è il momento del funerale di Walter: insieme ai familiari, per l'ultimo saluto sono presenti cinquecento operai della Magneti Marelli e della Breda, insieme ai militanti di Lotta Continua della sezione di Sesto San Giovanni, che intonano all'unanimità *L'Internazionale*, per poi gridare vendetta contro il sostituto procuratore Alessandrini. La solidarietà però non è solamente prerogativa dei militanti di Lotta Continua e degli operai della Magneti Marelli, ma anche di Renato Curcio, che in *Progetto Memoria* riporta una testimonianza su Walter, rilasciata in carcere nel 1995: ricorda il momento in cui ha appreso della morte, e rievoca il primo incontro con Walter, in zona Ticinese, a Milano. «Pur se di generazioni diverse eravamo entrambi in quel gioco d'armi pieno e vero e tu, per me, rappresentavi il futuro»³⁷: Curcio adotta un registro familiare e insiste sui momenti di risate e scherzi che hanno contraddistinto il rapporto. Non si affida al tono politico, ma preferisce rievocare una relazione intrattenuta umanamente.

A colpirlo è l'occasione in cui Walter presenta la madre, sottolineando ancora una volta una profonda comunanza di intenti tra i due: da quel momento Curcio intuisce la motivazione per cui la casa in via Giacomo Leopardi rappresenta il miglior rifugio per Walter, anche nella notte tra il 14 e il 15 dicembre del 1976. Ada comprende il figlio, ma non lo segue fino in fondo. Il legame inscindibile tra madre e figlio si arresta sulla soglia generazionale, che non permette a Ada di condividere i metodi di lotta sposati da Walter. La risata di scherno prodotta da Ada nei confronti della bravata del figlio di dipingere i muri di Nole apre in realtà a un dialogo intergenerazionale: una volontà che non si concretizza mai in un'effettiva possibilità, ma che allo stesso tempo crea le condizioni per la conservazione di una complicità, base consolidata del rapporto tra madre e figlio.

Un altro momento rituale che rinsalda l'unione tra le due famiglie avviene in occasione del periodo estivo, sacro per Giuseppe: l'estate rappresenta l'unica occasione per poter passare del tempo con il cugino Walter. Nel 1976, all'iniziale assenza di Walter segue la sorpresa, il suo arrivo a Ferragosto, ultimo momento che i due cugini passeranno insieme, all'insegna del divertimento e del gioco. L'atmosfera ludica cede il passo al presentimento di

Gabriella, sorella di Giuseppe, che avverte la possibilità concreta di non rivedere più suo cugino. Walter, escludendo *a priori* la possibilità di confessare la militanza brigatista, finge preparativi per un viaggio imminente a Londra.

Le lacrime di Gabriella, nel momento in cui saluta per l'ultima volta Walter, anticipano il dolore del nucleo domestico: pochi giorni dopo la fototessera che ritrae Walter fa capolino sullo schermo del della casa di Grosso Canavese, annunciandone la morte. La tragedia irrompe dal televisore, in una tavola apparecchiata a metà: l'immagine trasmessa evoca la fine della storia familiare così come era stata percepita da tutti i membri. La casa di Grosso Canavese da luogo di condivisione estrema diventa spazio del trauma.

La morte di Walter segna una cesura: la famiglia risulta incapace di affrontare l'assenza, che risulta essere la fine della storia familiare, la conclusione definitiva, insieme all'incapacità di proseguire davanti al dolore letale. «Dopo quel giorno gli anni di piombo continuano per un pezzo, seminando altri lutti. La mia adolescenza invece finisce prima ancora di cominciare. Da un giorno all'altro tutto cambia. Morto tu, Walter, muore un pezzo di noi, di me. Davanti a me, un'altra vita»³⁸: la Storia prosegue imperterrita nella serie di lutti e di stragi, mentre la storia familiare si ferma, incapace di proseguire davanti alla tragedia.

La dialettica tra Storia e storia si conclude proprio nel momento in cui risulta più forte, quando la loro interconnessione si manifesta in maniera radicale. Il dramma domestico segna per sempre la storia familiare, delineata dall'esperienza vissuta in prima persona da Ada, che muore nel gennaio 1985, incapace di andare avanti dopo la morte di Walter. La morte raggiunge Ada in seguito a tre infarti, che l'avevano colpita dopo l'uccisione del figlio: il quarto, quello decisivo, la sorprende nella stessa casa che aveva ospitato l'evento traumatico.

Culicchia riporta alcune parole scritte da sua zia a sua madre Elisabetta, il 31 ottobre 1978, vigilia della commemorazione dei defunti: «Con Walter ho perso tutto, e tutto è proprio tutto...vorrei tanto essere morta anche io. [...] Eppure ti giuro che non ho più voglia di vivere»³⁹. Da queste parole si evince il senso di disfatta provato da Ada in seguito alla morte del figlio. Il luogo che ospita non solo gli ultimi istanti di vita di Walter e di Ada, ma anche l'intreccio tra la Storia e la storia familiare, è la casa in via Giacomo Leopardi. Quest'ultima non si presenta come un bastione difensivo, ma piuttosto come terreno di scontro: l'illusoria funzione protettiva viene svelata dalla pistola impugnata da Walter, che non si cura della presenza della sua famiglia durante lo scontro a fuoco, focalizzando la sua attenzione principalmente sulla lotta armata.

La Storia non si presenta più come uno sfondo da contemplare attraverso lo schermo,

bensi diventa una presenza ingombrante nel nucleo domestico. Tra le testimonianze raccolte da Culicchia, è interessante focalizzarsi su quella espressa da Chiara, fidanzata di Walter, testimone durante il processo del 1984 a proposito del suo arresto la mattina del 1976. Chiara definisce Walter «figlio del suo tempo e di Sesto San Giovanni, la rossa Sesto, la grossa cittadella operaia impregnata fino in fondo e in ogni ambito della vita sociale della cultura operaia comunista»⁴⁰, riconsegnando la sua vita all'ambiente delle lotte operaie, dell'antifascismo militante, delle occupazioni e delle stragi, insomma, alla Storia.

Walter non è solo il figlio di Ada e Guido: è anche figlio della Storia, di quegli eventi che hanno segnato gli anni Sessanta e Settanta. La sua storia personale non era diversa, secondo le parole riportate da Chiara durante il processo, da quella di molti altri militanti, appartenenti ad una generazione che desiderava attuare un cambiamento radicale della società e della struttura politica. Walter appartiene a questa generazione, unita non tanto dalla vicinanza anagrafica quanto dalla lotta per il cambiamento, la stessa che esprime vicinanza e solidarietà a Ada, durante i mesi successivi alla morte del figlio.

Il luogo che più si contrappone alla tragedia familiare avvenuta in via Giacomo Leopardi è proprio la casa di Nole, dimora dei nonni materni. Giuseppe la visita a più di quarant'anni di distanza, ormai adulto, in compagnia dei suoi due figli: la casa conserva tutti i ricordi e le sensazioni che hanno contraddistinto l'unità familiari precedenti alla catastrofe, che assume le vesti di una tragedia collettiva. Culicchia torna nei luoghi che evocano i ricordi: quando i figli chiedono al padre chi fossero la zia Ada e il cugino Walter, l'autore tenta per l'ultima volta una riappacificazione tra il tempo intimo e il tempo storico. In quel gesto di compie un passaggio di testimone: il racconto familiare trascende il dolore e si apre al futuro, affidato a chi può rinnovarne le premesse.

Giuseppe diventa l'anello di congiunzione tra una storia che sembra tragicamente conclusa e la Storia che è andata avanti, ben più in là degli anni di piombo. È l'unico a reggere il peso di una testimonianza ingombrante, che è allo stesso tempo necessaria a rilanciare la storia familiare, a preservarne i tratti dal rischio sempre presente della fine. Trasformando la memoria in responsabilità.

L'analisi proposta, attraverso le memorie familiari di Peciola e Culicchia, sottolinea come la narrazione della violenza politica non si possa più comprendere effettivamente alla luce della rigida retorica pubblica sugli "anni di piombo": i due romanzi si pongono come un momento di rielaborazione del ricordo, capaci di restituire complessità alla memoria individuale e collettiva, e di focalizzare l'attenzione sui legami familiari che troppo spesso vengono esclusi dal discorso sul terrorismo.

Peciola e Culicchia non ricostruiscono semplicemente un passato traumatico, ma concepiscono una memoria che interroga, muovendosi tra l'assenza e la necessaria continuità. Attraverso la dimensione domestica il trauma collettivo si traduce in racconto, in genealogia: la memoria familiare, in questo senso, non rappresenta un semplice contenitore affettivo, ma un vero e proprio spazio critico in cui si rielaborano l'eredità, la colpa, la perdita. A fronte di una narrazione sempre più appiattita sulla logica della violenza e del sangue, il percorso intrapreso da questi romanzi suggerisce l'esigenza di un cambiamento di prospettiva. Non si tratta di assolvere né di condannare: si tratta di ascoltare, di riconoscere la pluralità delle voci e la profondità delle storie.

Questo saggio si inserisce nel tentativo, già avviato da alcuni studi⁴¹, di decostruire la grande narrazione incentrata esclusivamente sul piombo e sulla violenza, proponendo invece uno sguardo che sappia tenere insieme soggettività e contesto, affetto e ideologia, silenzio e parola. Le memorie familiari rappresentano allora non una fuga dalla Storia, ma uno spazio in cui dialogano il pubblico e il privato, restituendo complessità agli eventi passati. È da questo intreccio che la memoria ritrova voce.

MARCO MARZI

Bibliografia

- Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, a cura di M. BELPOLITI, G. CANOVA, S. CHIODI, Skira, Milano, 2007.
- Anni Settanta: la grande narrazione*, a cura di S. CONTARINI, C. MILANESI, Cesati, Firenze, 2024.
- E. ABIGNENTE, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido nel romanzo contemporaneo*, in «*Enthymema*», XX, 2017.
- E. ABIGNENTE, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2021.
- A. BALDINI, *Finzioni che legano: la saga familiare come genere interartistico e intermediale*, in “Non poteva staccarsene senza lacerarsi”. *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone (a cura di), Pisa University press, Pisa 2020.
- M. BELPOLITI, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2010.
- S. CALABRESE, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in «*Il romanzo*», IV, F. MORETTI, Einaudi, Torino 2003, pp. 611-40.
- E. CANZANIELLO, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, in «*Enthymema*», XX, 2017.
- G. CULICCHIA, *Il tempo di vivere con te*, Mondadori, Milano 2021.
- F. DE CRISTOFARO, *Controcanto epico. Vie del romanzo di famiglia tra postmoderno e ipermoderno*, in «*Enthymema*», XX, 2017.
- R. LAPIA, *Parlare d'altro. Il romanzo di famiglia e i mutamenti socioeconomici nell'Italia contemporanea*, in «*Narrativa*», 42, 2020, pp.199-139.
- G. PECIOLA, *La linea del silenzio. Storia di una famiglia e della lotta armata*, Solferino, Milano 2024.
- M. POLACCO, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «*Comparatistica*», XIII, 2004, pp. 95-125.
- R. ROSSANDA, *Il discorso sulla DC*, «il manifesto», 28/03/1978.
- R. ROSSANDA, *L'album di famiglia*, «il manifesto», 2/04/1978.
- G. SCARFONE, *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in “Non poteva staccarsene senza lacerarsi”. *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone (a cura di), Pisa University press, Pisa 2020, pp.7-24.
- S. ZAVOLI, *La notte della Repubblica*, Mondadori, Milano 1992.

Note

¹ R. Rossanda, *Il discorso sulla DC*, in «Il manifesto», 28 marzo 1978.

² *Ibidem*.

³ R. Rossanda, *L'album di famiglia*, in «Il manifesto», 2 aprile 1978.

⁴ S. Zavoli, *La notte della Repubblica*, Mondadori, Milano, 1992, p. 464.

⁵ E. Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, «Enthymema», XX, 2017, p. 98.

⁶ R. Lapia, *Parlare d'altro. Il romanzo di famiglia e i mutamenti socio-economici nell'Italia contemporanea*, «Narrativa», 42, 2020, p. 119.

⁷ E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, «Enthymema», XX, 2017, p. 7.

⁸ M. Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2004, p. 102.

⁹ S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo*, dir. da F. Moretti, vol. IV, Einaudi, Torino, 2003, p. 635.

¹⁰ A. Baldini, *Finzioni che legano: la saga familiare come genere interartistico e intermediale*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University press, Pisa, 2020, p. 287.

¹¹ Abignente, *Memorie di famiglia*, cit., p. 7.

¹² G. Peciola, *La linea del silenzio. Storia di famiglia e di lotta armata*, Solferino, Milano, 2024, p. 208.

¹³ Canzaniello, *Il romanzo familiare. Tassonomia e New Realism*, cit., p. 94.

¹⁴ Peciola, *La linea del silenzio*, cit., p. 21.

¹⁵ Abignente, *Memorie di famiglia*, cit., p. 14.

¹⁶ Peciola, *La linea del silenzio*, cit., p. 80.

¹⁷ Peciola, *La linea del silenzio*, cit., p. 59.

¹⁸ G. Scarfone, *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University press, Pisa, 2020, p. 10.

¹⁹ *Ivi*, p. 101.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 110.

²² *Ivi*, pp. 115-6.

²³ *Ivi*, p. 120.

²⁴ *Ivi*, p. 123.

²⁵ *Ivi*, p. 148.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 170.

²⁹ *Ivi*, p. 229.

³⁰ *Ivi*, p. 243.

³¹ E. Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma, 2021, p. 50.

³² G. Culicchia, *Il tempo di vivere con te*, Mondadori, Milano, 2021, p. 29.

³³ *Ivi*, p. 11.

³⁴ *Ivi*, p. 15.

³⁵ *Ivi*, p. 10.

³⁶ Abignente, *Rami nel tempo*, cit., pp. 5-6.

³⁷ *Ivi*, p. 140.

³⁸ *Ivi*, p. 29.

³⁹ *Ivi*, p. 149.

⁴⁰ *Ivi*, p. 136.

⁴¹ Mi permetto di riportare solo alcuni tra gli studi: *Anni Settanta: la grande narrazione*, a cura di S. Contarini, C. Milanesi, Cesati, Firenze, 2024; M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2010; *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, a cura di M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi, Skira, Milano, 2007.

«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*^A.

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 culturel*»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 incomprensione, 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 miezo 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 convivii 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'abborro, 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 iscriversi 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, *Narciso 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 onnipotente.

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.

L'ABUSIVO E IL FUOCO CHE TI PORTI DENTRO
DI ANTONIO FRANCHINI: UN RAFFRONTO
TRA FAMIGLIE E GENERI*

*In una delle sue declinazioni contemporanee, il tema familiare si concretizza nel racconto delle figure genitoriali. Sembra inoltre possibile individuare una tendenza secondo cui lo spazio familiare è adottato come contesto nel quale sviluppare delle riflessioni sul sé. Attraverso uno studio di caso incentrato su due romanzi di Antonio Franchini, *L'abusivo* (2001) e *Il fuoco che ti porti dentro* (2024), l'articolo delinea un caso esemplificativo di evoluzione del motivo familiare nel corso degli ultimi vent'anni.*

Parole chiave: *Antonio Franchini, studio di caso, romanzo contemporaneo, confronto, madre, memorie familiari*

*In one of its contemporary articulations, the theme of the family is expressed through the telling of parental figures. A discernible trend also emerges in which the familial space serves as setting for reflections on the self. This article examines a case study centred on two novels by Antonio Franchini, *L'abusivo* (2001) and *Il fuoco che ti porti dentro* (2024), to outline an exemplary instance of the evolution of the family motif over the past two decades.*

Keywords: *Antonio Franchini, case study, contemporary novel, comparison, mother, family memories*

1. Vent'anni dopo

Il ritorno sulle scene della narrativa italiana di Antonio Franchini con *Il fuoco che ti porti dentro* (2024) stimola una riflessione orientata a definire l'evoluzione della sua opera in relazione al tema della famiglia. In particolare, si intende mettere a confronto l'ultimo romanzo dell'autore napoletano con *L'abusivo* (2001), che lo precede di circa vent'anni. La scelta è giustificata dal fatto che nei romanzi emerge in maniera significativa il motivo familiare incarnato dagli stessi personaggi: ciò permette non solo di carpirne le peculiarità in termini di genere letterario, ma anche di comprendere come è cambiato l'approccio al tema. Inoltre, si ritiene che l'attenzione per il nucleo familiare, con *focus* sulle figure genitoriali, rappresenti su scala ridotta una tendenza più generale della narrativa contemporanea, che mi riservo di indagare altrove.

In una recente intervista apparsa su «Snaporaz», Antonio Franchini rivela a Gianluigi Simonetti quanto segue: «Su che cosa è cambiato tra questi due libri nel modo di concepire i temi, di elaborare la materia e di predisporre la scrittura – a parte le fisiologiche trasformazioni che il tempo porta inevitabilmente con sé – mi verrebbe da dire: poco»¹. Durante l'incontro con Simonetti, inoltre, Franchini esplicita il forte legame tra le due opere, che è rappresentato nel *Fuoco* da una «sorta di dichiarazione di poetica»², dove il narratore fornisce un riferimento diretto all'*Abusivo*³. La relazione tra i romanzi si rivela tanto solida da indurre l'autore ad ammettere di «aver chiuso un percorso»⁴ con la pubblicazione del *Fuoco*. Si tenterà pertanto di comprendere costanti e differenze tra queste due opere.

2. Due romanzi a confronto

L'abusivo è una «narrativizzazione di un fatto di cronaca»⁵: il testo s'interroga sulla storia dell'aspirante giornalista Giancarlo Siani, assassinato per mano della camorra nel 1985. È Antonio Franchini, conoscente e coetaneo dell'ex cronista, a riavvolgere le fila di quanto accaduto e a svolgere, nella seconda parte del romanzo, un'inchiesta che affermi «una verità storica, parallela e non necessariamente sovrapponibile [a quella giudiziaria]»⁶, che permetta cioè di mettere in luce «gli sfondi, i contesti»⁷. Ne *Il fuoco che ti porti dentro* invece la cronaca è quasi del tutto inesistente: il racconto si concentra sulla figura di Angela Izzo, donna

napoletana dal temperamento sanguigno, di cui vengono rievocate le vicende dalla gioventù fino agli ultimi anni di vita. La voce narrante è quella del figlio Antonio Franchini.

In entrambi i romanzi si configura un narratore omodiegetico che condivide molteplici tratti biografici con l'autore reale e che esprime, in qualità di «testimone diretto e autorevole»⁸, opinioni o giudizi su fatti in gran parte vissuti a «garanzia della veridicità del racconto»⁹. Allo stesso tempo le due opere documentano anche «un gran numero di voci altrui»¹⁰, soprattutto attraverso testimonianze quali interviste o articoli di giornale nell'*Abusivo* e in presa diretta nel *Fuoco*, dove primeggiano i monologhi in dialetto napoletano di Angela. Il motivo scatenante della scrittura è anch'esso in parte analogo: se per il primo romanzo il pretesto coincide con l'omicidio di Giancarlo («Hanno ammazzato un mio amico»¹¹), per il secondo l'occasione è verosimilmente rappresentata dall'imminente morte di Angela («lei che adesso sta chiusa in casa e aspetta la morte»¹²). Tali accadimenti chiudono una vicenda biografica e permettono all'autore di svolgere un'indagine, pubblica o privata, sulla vita dei due personaggi.

Analizzando l'impianto narrativo delle due opere si riscontra però una prima sostanziale differenza. *L'abusivo* si sviluppa attorno a due filoni narrativi, collegando una vicenda pubblica, l'omicidio di Siani, a una vicenda privata, che si declina in episodi di vita familiare¹³. Lo sviluppo dell'indagine sulla morte di Siani è dunque alternato alle polemiche di Angela, madre dell'io narrante, o ancora alle liti tra nonna Michela e zio Rino. La struttura eterogenea del romanzo è ben evidente, poiché all'alternarsi della materia si accompagnano degli stacchi grafici¹⁴; Franchini rivendica inoltre questa scelta strutturale al termine del romanzo con la metafora del muro a secco¹⁵.

Al contrario, la diegesi nel *Fuoco* è più lineare e non presenta sviluppi di trame parallele: manca la parte legata all'inchiesta del fatto di cronaca, e con questa anche la componente documentaria presente nell'*Abusivo*. In generale, la tecnica del «reportage narrativo»¹⁶ ha caratterizzato molte opere di Franchini: dall'*Abusivo* fino al *Signore delle lacrime* – e in opere come *Cronaca della fine* e *Gladiatori* – domina il ricorso a documenti di vario tipo, inserti iconotestuali come fotografie, fonti orali e scritte. Nonostante il valore testimoniale della voce narrante, nel *Fuoco* l'autore rinuncia a questo genere di marche formali: non vi sono testimonianze scritte o immagini che riguardano la protagonista né nel testo né nel paratesto. In copertina del resto non figura il volto di Angela, ma quello di una donna sconosciuta, immortalata dal fotografo Charles H. Traub nel 1985. Queste scelte dimostrano la volontà dell'autore di allontanarsi dalla realtà concreta della donna per avvicinarsi maggiormente alla dimensione del *personaggio* (Angela ha «forzato i toni, ha calcato la mano, ha esagerato

abdicando a ogni delicatezza, pestando con strepito ogni passo sul palcoscenico della vita»¹⁷). La donna assume dunque una duplice funzione all'interno del romanzo: da un lato rappresenta l'elemento più realistico (dopotutto, chi potrebbe mentire nel narrare della propria madre?)¹⁸; dall'altro prende le distanze dal *pattern* dell'inchiesta e dona al volume una connotazione più romanzesca.

A interrompere la linearità diegetica de *Il fuoco che ti porti dentro* vi è una discontinuità a livello temporale, poiché la trama procede per tessere narrative non sequenziali, saldate tra loro mediante il sapiente intervento del narratore, che rievoca episodi e aneddoti e li espone attraverso una fluida narrazione in tempo presente¹⁹. L'arco temporale percorso è pertanto ampio e gli episodi che vi si inseriscono non seguono una rigorosa sequenza cronologica, sebbene sia possibile riconoscere un ordine complessivo delle vicende in linea con le principali fasi della vita di Angela; l'autore ricorre periodicamente all'analessi, omettendo però gli estremi cronologici dell'evento narrato. Da questo punto di vista *L'abusivo* procede seguendo una successione temporale stretta (ca. 1980-2000): il racconto è al passato e le vicende narrate sono disposte prevalentemente in ordine cronologico, organizzate tra loro da una serie di precisi riferimenti temporali. Anche questo aspetto contribuisce alla formazione di un forte legame con la realtà.

Come riporta lo stesso Franchini nell'intervista citata, Napoli rispecchia sicuramente un nucleo importante e condiviso dai due romanzi: tuttavia, se nell'*Abusivo* viene descritta soprattutto in relazione alla violenza sociale e alla contravvenzione della legge – da cui la riflessione sugli *abusivi* in apertura del romanzo – nel *Fuoco* la città diventa un pretesto per riflessioni più generali, legate all'identità meridionale e al più ampio rapporto nord-sud. I romanzi non si distinguono nel motivo quanto nella riflessione che esso veicola: lo sforzo dell'autore nel *Fuoco* sembra quello di astrarre più che di specificare, assegnando così, anche in questo caso, una connotazione più antropologica al testo.

Alcune differenze sono evidenti anche a livello linguistico-stilistico. Il primo testo esibisce un'ampia polifonia: il tessuto stilistico dell'*Abusivo* concilia le diverse voci dei personaggi ad alcune testimonianze rese per iscritto²⁰. L'autore si cimenta inoltre nella resa mimetica di alcuni documenti concernenti il processo (si veda per esempio articoli di giornale²¹, e verbale di udienza²²). Le diverse modalità espressive sono «riportate fedelmente, senza alcuna pulizia linguistica così da esibirne l'autenticità»²³: la scelta rivela dunque un intento mimetico. Ai fini del discorso la priorità sarà data alle peculiarità stilistiche del narratore e ai tratti distintivi delle pagine di ambientazione familiare.

Di seguito si riporta un estratto contenente una riflessione metanarrativa del

narratore:

Che il giornalismo possa rientrare nel novero delle professioni umanitarie è un abbaglio imputabile forse all'ingenuità di quei popolani nient'affatto ingenui che solo per scarso interesse archiviano in un limbo rispettoso le persone e le professioni con cui non hanno commercio. In napoletano, poi, o'giornalista è anche, o è solo, colui che i giornali li vende, l'edicolante²⁴.

Lo stile della voce narrante si distingue per l'utilizzo di una sintassi piuttosto estesa e prevalentemente ipotattica. Il lessico ospita vocaboli appartenenti ad un registro più alto rispetto al tono generale del testo («novero», «abbaglio imputabile», «limbo», «commercio»); la componente dialettale è minima e rivela intenti quasi lessicografici: il sostantivo «o' giornalista» viene infatti utilizzato solo a fronte di una traduzione puntuale con fini argomentativi. La scrittura appare pertanto saggistica e scorrevole, e riflette la condizione sociolinguistica del personaggio. In generale, l'*ordito* sintattico del romanzo presenta una vasta gamma di costrutti frasali: l'autore non rinuncia a soluzioni brevi e paratattiche nelle parti più narrative, lasciando invece spazio alla gerarchizzazione dei periodi nei luoghi testuali più introspettivi, nei quali si osservano inversioni nella disposizione sintattica a scopi espressivi o di innalzamento stilistico. In modo analogo il lessico si presenta vario, accogliendo varianti comuni accanto a parole che denotano un registro più elevato. Le voci di Angela e Michela irrompono nel tono sostenuto del testo: i loro interventi si presentano sotto forma di discorso diretto, motivo per il quale negli enunciati compaiono molteplici fenomeni tipici del parlato. Le unità testuali sono generalmente brevi e, quando non si tratta di frasi semplici, sono organizzate tra loro soprattutto per coordinazione; a livello lessicale si registrano forme dialettali, ingressi di natura familiare («abbampato», «atturniava», «musichiava»²⁵) e lessemi di registro molto basso («Le accuse che più spesso si scaricano addosso sono quelle di “zoccola” e “puttana”. O le ridondanti “gran puttana”, “puttana pubblica”, “zoccola di marciapiede” e “troia di casino”»²⁶). Anche in questo caso le caratteristiche stilistiche riflettono la postura sociale di Angela e Michela, che si fanno portavoce di una cultura vernacolare gravata da un degrado sociale. Di seguito un esempio dove l'oralità emerge con il massimo vigore, rappresentato da un monologo di Michela.

Non ti so dire che mi sta facendo...che brutta vecchiaia! Chi mai pensava questo! Mi chiude le porte! Mi chiude dentro...zio! Sei visto, zio! Io le sono detto di non mi parlare e quella mi parla! Se tu non lo vedissi non lo putissi crede...sparisci! Mi dice sparisci! Mi so' stancata di ti vede! Songo l'intrusa...io non ti caccio, ma quella è la porta...sei pazza, sei matta, sei senza pudore, sei senz'anima...e che è? Si è scordato il Padreterno di te? E quando muori? E quando ti levi da miezo?

Non mangiano i bambini? È colpa mia. Non si vende la casa? È colpa mia²⁷.

Sono ben evidenziabili fenomeni linguistici che orientano la scrittura verso la dimensione del parlato: ripetizioni («Mi chiude...! Mi chiude...!, sei., sei..., sei..., sei...»), cambi di progetto («Songo l'intrusa...io non ti caccio»), periodi brevi e talvolta nominali («che brutta vecchiaia!>). L'erroneo impiego dell'ausiliare *essere* in luogo di *avere* («Sei visto, zio! Io le sono detto di non mi parlare») è emblematico di una lingua diastraticamente bassa. Si notano inoltre alcuni ingressi di dialetto napoletano a fini espressivi («vedissi», «putissi», «Mi so' stancata di ti vede'», «Songo», «miezo»), sebbene le donne si esprimano anche in italiano. Infine, l'utilizzo della punteggiatura: la reiterazione di punti esclamativi ed interrogativi conferisce enfasi alle dichiarazioni del personaggio²⁸. Questi elementi concorrono ad affidare alla parte testuale di ambientazione familiare una «funzione impressiva»²⁹.

Il fuoco che ti porti dentro presenta invece uno stile più omogeneo, basato su un sistema a due voci (narratore e personaggi). La costruzione stilistica rilevata nell'*Abusivo* è meno presente in favore di una maggior espressività estesa a tutto il romanzo: la voce narrante presenta nel *Fuoco* una più marcata propensione verso l'enfasi, volta a suscitare l'emotività del lettore³⁰. In termini linguistici ciò si traduce nella presenza di una sintassi complessivamente più lineare, anche in occasione di riflessioni introspettive, e nella scelta di un lessico più diretto.

Mi rendo conto che l'odore materno è complesso e ha tante sfumature e i figli piccoli lo cercano su cuscini e vestiti, e crescendo ancora lo riconoscono, affievolito dal tempo, sugli abiti vecchi e negli armadi stipati della biancheria dei genitori defunti, e mi chiedo quanto abbia pesato su di me che l'odore di mia madre fosse una puzza e quanto abbia contribuito a un'avversione che dura da sempre. Ai miei occhi, alla luce di tutto ciò in cui ho creduto, lei che adesso sta chiusa in casa e aspetta la morte ha avuto una vita di merda³¹.

In un intervento assimilabile per modalità e tipologia al passo considerato per *L'abusivo* si osserva un generale abbassamento del tono su più livelli, che sembra conferire un maggior effetto di verosimiglianza alla voce narrante. Questo cambiamento è supportato dal tema più quotidiano (l'odore materno) e da un lessico più accessibile («puzza», «vita di merda»). Riguardo la sintassi l'abbassamento è, in questo passo come in altri, solo apparente: a fronte di un uso insistito della paratassi si evince una costruzione consapevole del periodo, che predilige la formula coordinante in favore di una miglior espressione del sovraffollamento emotivo descritto.

Di particolare importanza nelle sezioni dialogiche risultano gli aspetti legati al fenomeno del discorso riportato. Un esempio:

Tu? Nun ne parlammo. Tu m'he' acciso 'a dint' e 'a fore...E i libri e lo sport e gli amici, non hai mai trovato pace...E 'o pallone e 'a palestra e 'a lotta e 'a muntagna e 'a boxe e 'o fumme e 'a canoa, e manco 'a vuo' fernì mò che tieni 'na famiglia e sì addiventato vecchìo ...Chilli ca morono facenn' 'e ccose che fai tu nun me fanno nisciuna pena, è meglio che 'o ssaie!³²

Anche nel *Fuoco* molti dialoghi sono resi con il discorso diretto. Il passo sintetizza uno dei tanti confronti tra Angela e il figlio Antonio. La somiglianza fra il passaggio riportato sopra, attribuito a Michela, e il passo qui espresso da Angela è indubbia: tuttavia, elementi che nell'*Abusivo* erano tipici dello spettro familiare, come l'uso del dialetto, acquisiscono nel *Fuoco* un'importanza più marcata. In tal senso, il secondo romanzo presenta una *mimesis* linguistica più riuscita, laddove la resa grafica e fonetica del dialetto era nell'*Abusivo* solo accennata. L'oralità è presente anche in questo caso e si esprime attraverso fenomeni come l'indebolimento della testualità e l'inclinazione allo stile nominale. Il monologo di Angela appare più spontaneo, organico e sfrontato: l'autore conferisce al testo maggior espressività ed enfasi, caratteri di una scrittura più affine a una dimensione letteraria³³.

3. **L'ambientazione familiare**

Nell'*Abusivo* il nucleo familiare, composto dalla madre Angela, la nonna Michela e lo zio Rino, si fa specchio della violenza sociale napoletana: i rapporti tra parenti si traducono in continui e interminabili scontri che rappresentano, in una dimensione privata, il clima sociale della città³⁴. Più in generale, è possibile affermare che nell'*Abusivo* macro e microstoria si intersecano, sviluppandosi poi parallelamente. Nel *Fuoco*, Franchini parte da una realtà privata per farne il fulcro di una riflessione antropologica sulle origini, sulla maternità e sul senso di appartenenza. Inoltre, nel primo romanzo la descrizione familiare è prevalentemente sincronica: l'autore traccia un ritratto di tipo giornalistico della famiglia, in linea con uno dei temi principali dell'opera. Nel secondo si ricostruisce invece una storia, l'intera parabola della vita di una donna, più orientata dunque a schemi narrativi letterari.

Angela Izzo appare in entrambi i romanzi: sembra dunque legittimo domandarsi se esiste una continuità tra il personaggio nell'*Abusivo* e quello descritto nel *Fuoco* tale da permettere una totale sovrapposizione. A questo proposito, è possibile osservare che una prima grande differenza si concretizza nella funzione che i due personaggi svolgono nell'economia dell'impianto narrativo, poiché nell'*Abusivo* Angela ricopre un ruolo

secondario, mentre nel *Fuoco* è lei stessa la protagonista della vicenda narrata. In più, nell'*Abusivo* la donna appare costantemente in binomio con sua madre Michela.

Nel primo romanzo Angela si presenta come una donna rabbiosa e polemica: del suo personaggio conosciamo il nome («Io non sono Gina, sono Angela!»³⁵) e l'età, più volte ricordata («mia madre e mia nonna [...] vivono assieme da sessantacinque anni», «So' sessantacinque anni che ti tengo annanzil»³⁶). Non si hanno invece informazioni riguardo l'aspetto fisico e il passato della donna. Il personaggio conosce uno sviluppo psicologico incentrato prevalentemente sulla violenza da lei espressa che, contrariamente a quanto accade alla madre, si manifesta attraverso un logorio fisico e mentale che trova sfogo in sfuriate rabbiose e piene di rancore. Angela predilige un lessico basso e scurrile e si avvale anche di elementi dialettali. Il personaggio di Michela trova invece più spazio tra le pagine dell'*Abusivo*. Nonostante i 93 anni è contraddistinta da singolare vitalità, continuamente ribadita all'interno delle discussioni quotidiane con la figlia («È muorto... [...] E tu... tu stai ancora ccà!», «A novant'anni! Qua' vestito? Tu ti devi ingegna' 'o taùto (la bara)!»³⁷). D'altro canto, il suo profilo psicologico è caratterizzato da una marcata negatività: Michela si distingue per la malvagità («indole malvagia»³⁸), l'aggressività («minacciava»³⁹), la gelosia («gelosia vicaria di quella della figlia»⁴⁰) e l'egoismo («Come tutte le indoli caratterizzate dal più assoluto egoismo, il Locusto...»⁴¹); inoltre, è una maniaca del controllo («ansia di controllo»⁴²) e adotta atteggiamenti di evidente falsità («falsi tentativi di conciliazione», «Era superfluo chiedersi fino a che punto [...] realmente le dispiacesse», «Sembrerebbe un pianto verosimile»⁴³). Nel *Fuoco*, Angela è addirittura la «figura simbolo degli orrori dell'Italia»⁴⁴). Gli episodi descritti dal narratore mettono costantemente in luce aspetti decisamente negativi di una personalità atipica: lo stesso autore afferma che «laddove [Angela] compare sta lì a esprimere qualche forma di disvalore»⁴⁵. La donna viene descritta ampiamente a livello psicologico, con qualche accenno, decisivo per importanza, alla sua fisicità⁴⁶: si pensi alle prime pagine, interamente dedicate alla descrizione del suo odore sgradevole. Dalla sua origine *sgherra* sino ai deliri incontrollabili pervenuti in tarda età – passando per il trasferimento a Milano e le liti con i condomini – la vita di questa madre napoletana viene scandagliata dal figlio, il quale se ne distanzia fermamente documentandone «il qualunquismo, il razzismo, il classismo, l'egoismo, l'opportunismo, il trasformismo, la mezza cultura peggiore dell'ignoranza, il rancore»⁴⁷. Il ritratto che ne fa il narratore risulta spesso difficile da accettare a causa della sua assoluta schiettezza. Nondimeno, l'autore avvicina il personaggio ad una dimensione più letteraria: le semplici questioni private di una qualunque donna meridionale assumono una portata universale. Nel suo piccolo, Angela rappresenta un «coacervo di mali nazionali»⁴⁸, in lei si

osservano «tutta una serie di orrori contemporanei»⁴⁹.

Si osserva come nell'*Abusivo* emerge principalmente nonna Michela, figura che nel *Fuoco* si eclissa lasciando completamente il *palcoscenico* ad Angela. È evidente che il personaggio di Michela sia destinato a raffigurare nell'ambiente circoscritto della famiglia il degrado sociale descritto in larga scala da Franchini⁵⁰; nello specifico, il motivo dell'importanza di Michela sembra legato al suo rapporto con la morte⁵¹. La nonna raffigura il simbolo di una violenza sociale radicata, e si contrappone alla caducità di chi, come Siani, vuole cambiare il sistema⁵². Giancarlo Siani non è l'unico personaggio a contrastare simbolicamente la violenza e la corruzione di Michela, vi è anche Rino: uomo dal carattere schivo e morigerato, lo zio incarna perfettamente questa opposizione, che si intravede anche nella sua sentenza «io sono già morto»⁵³.

Anche se il personaggio di Angela delineato ne *Il fuoco che ti porti dentro* non nega o contraddice lo stesso rappresentato nell'*Abusivo*, non è possibile sostenere che ne raffiguri la diretta evoluzione. Nel *Fuoco* Angela eredita infatti molti tratti che nell'*Abusivo* pertengono al duo Angela-Michela, a cominciare dal suo soprannome: nell'ultimo romanzo la donna viene denominata *la Talpa*⁵⁴. Il narratore esplicita il legame tra il soprannome e la volontà della donna di «starsene rintanata»⁵⁵. La dimensione animale definisce spesso nell'*Abusivo* il personaggio di Michela, non solo attraverso diverse similitudini e/o metafore («animale pernicioso», «puorcospino», «Come due vecchi animali», «sibillava strappando il piacere di scodinzolare», «bestia»⁵⁶) ma, in maniera del tutto analoga, anche all'anziana signora viene attribuito un soprannome di derivazione animale: *il Locusto*. Inoltre, con il sopraggiungere della vecchiaia, Angela acquisisce un ulteriore tratto tipico di Michela: la voracità. Nel primo romanzo l'anziana viene rimproverata da Angela per la sua golosità, tanto irresistibile da spingerla a rubare il cibo per saziarsi («E la vecchia è golosa, è *cannaruta*», «Così il Locusto ruba»⁵⁷); nel secondo, il narratore sottolinea come «la Talpa non fa che cucinare e non parla che di mangiare»⁵⁸. Da un primo apparente distacco con la dimensione culinaria nell'*Abusivo*, Angela si spinge fino ad avere una relazione simbiotica con il cibo, tanto da giungere a «curarsi con l'aglio»⁵⁹. I piatti da lei confezionati diventano inoltre rappresentativi della sua parabola esistenziale: con l'avanzare dell'età Angela «schizza olio e grasso dappertutto», «insozza» il cibo, lo «riduce in poltiglia o lo carbonizza in bocconi pietrosi»⁶⁰, al punto da portare suo figlio a «non mangiare più il cibo che prepara», poiché «è come se la sua cucina avesse seguito la parabola della decadenza fisica»⁶¹. Il legame di Angela con il cibo diventa intimo, viscerale, proprio come accadeva a Michela nell'*Abusivo*. La simbiosi delle due donne si compie anche a livello espressivo, soprattutto per quanto riguarda i monologhi: forme di espressione

analoghe al soliloquio di Michela analizzato in precedenza vengono ereditate da Angela al termine dell'*Abusivo*⁶², ma soprattutto sono caratteristiche della sua figura nel *Fuoco*⁶³. La cultura popolare di Michela, che si traduce soprattutto in proverbi e modi di dire⁶⁴, è inoltre trasmessa alla figlia Angela, che nel *Fuoco* ne fa uno dei suoi tratti distintivi a livello comunicativo⁶⁵.

4. Divergenze e affinità

Differenze sostanziali da una parte, vera e propria omologia dall'altra: le affermazioni di Franchini riguardo la somiglianza tra i due testi si rivelano esatte ed elusive al contempo. In termini di genere letterario si registra un'effettiva continuità tra i due romanzi: *Il fuoco* continua il percorso narrativo avviato da Franchini con *L'abusivo*, e dunque si inserisce nella tradizione della *non fiction*, genere che secondo la definizione di Mongelli «si serve di strategie e modalità finzionali per raccontare episodi realmente accaduti e vite veramente vissute»⁶⁶. Entrambi i romanzi possono essere ricondotti a questa categoria poiché caratterizzati da alcuni ingredienti specifici della *non fiction* contemporanea, come la «centralità del soggetto» e il «rapporto elastico con la finzionalità dei racconti»⁶⁷. Il ruolo centrale del soggetto è testimoniato dall'utilizzo di una prima persona realisticamente connotata e direttamente partecipe al racconto. Se la struttura dell'*Abusivo* alterna l'esperienza del singolo, rielaborata attraverso i ricordi, a una testimonianza di fatti concreti, nel *Fuoco* il narratore carpisce i pensieri di Angela, facoltà riservata esclusivamente a un romanziere nei confronti di un personaggio d'invenzione, il quale «non ha cose che non sa perché le inventa»⁶⁸. I romanzi intrattengono inoltre una relazione differente con la *fiction*. Seppur in misura inferiore, infatti, *L'abusivo* esibisce una componente squisitamente saggistica attraverso la riflessione metanarrativa sulla scrittura, e più nello specifico sulle differenze tra giornalismo e letteratura⁶⁹. Memore della propria esperienza personale in qualità di cronista, che gli permise di conoscere Siani, il narratore riflette infatti sull'atto di scrivere e sul ruolo che la scrittura ha avuto nell'omicidio del giornalista, concludendo che «Giancarlo Siani è morto per aver scritto»⁷⁰. L'attenzione per le isotopie tipiche del romanzo si rivela inoltre attraverso una serie di simmetrie tra l'inchiesta e la trama secondaria, evidenti ad una lettura più attenta⁷¹. Infine, il coinvolgimento emotivo conferito dall'utilizzo della prima persona orienta il romanzo verso la dimensione della *fiction*⁷². Nel *Fuoco* il coefficiente romanzesco emerge però in maniera più decisa: oltre ai motivi precedentemente enunciati (digressioni temporali, assenza della componente documentaria, resa narrativa della figura di Angela), è possibile osservare come nel suo ultimo romanzo il narratore-testimone esibisca un registro linguistico più

espressivo ed enfatico in linea con la prossimità della materia narrata. Nei due casi la *fiction* viene inoltre mescolata ad altri generi: da una parte *L'abusivo* si presenta come un'inchiesta giornalistica, dall'altra il ritratto della madre nel *Fuoco* si orienta più verso il genere del romanzo familiare. La prima opera dimostra di saper andare oltre la realtà giudiziaria del *fait divers* non volendo condurre una controinchiesta sui fatti⁷³, ma indirizzando la riflessione verso «una dimensione diversa, a-storica e tragica»⁷⁴, con introspezioni metanarrative o esistenziali. Anche nel caso del secondo romanzo si denota un distanziamento dal canone del romanzo familiare. *Il fuoco che ti porti dentro* non corrisponde *in toto* alle caratteristiche di questo genere (il *family novel* implica, secondo la definizione di Calabrese, una narrazione che coinvolga almeno tre generazioni)⁷⁵, ma sembra avvicinarsi alle *memorie di famiglia*, genere del romanzo contemporaneo che «si pone al confine tra la saga familiare e le molteplici forme di scrittura del sé»⁷⁶. Si tratta di un genere ibrido, sospeso tra la realtà autobiografica, più privata e soggettiva, e l'attendibilità conferita dal motivo familiare, referente «presunto reale o veridico»⁷⁷. A distanziarlo dalla forma tradizionale del *family novel* vi è inoltre il punto di vista (il narratore extradiegetico e onnisciente lascia spazio a quello intradiegetico e con focalizzazione interna) e lo spazio dedicato al narratore, protagonista di svariate riflessioni sullo «sviluppo della propria personalità individuale»⁷⁸. Le vicende familiari sono dunque presentate attraverso la prospettiva di uno dei suoi componenti, che le alterna a riflessioni legate alla propria personalità⁷⁹.

Al di fuori del più specifico ambito familiare, sembra delinearsi nel nuovo millennio una tecnica narrativa secondo cui il narratore in prima persona propone il racconto di un Altro, estraneo da Sé, ma con l'intento di indagare attraverso questo la propria identità⁸⁰. Franchini si inserisce perfettamente in questa nuova tendenza poiché entrambi i romanzi sono in costante dialogo con l'Altro. Nel primo, l'autore espone la propria dimensione più personale attraverso una riflessione metanarrativa che si sviluppa lungo l'intero romanzo: al centro di quest'opera, solo in apparenza destinata alla mera analisi retrospettiva del caso di cronaca, appare la passione irresistibile per la scrittura, il coraggio e la tenacia necessari per accedere al mondo del giornalismo. Con l'avanzare dell'inchiesta, a confronto non vi sono «solo due vite, ma due opposte vocazioni [...]: da una parte la vocazione all'inchiesta, allo sguardo frontale e alla denuncia; dall'altra la vocazione alla letteratura»⁸¹. La prima, inizialmente condivisa dai due personaggi (sino al momento in cui l'io narrante fuggerà da Napoli per trovare rifugio in un impiego più confortante a Milano), appartiene infine esclusivamente a Siani; la seconda è invece più conforme al narratore, che preferisce non «esporsi con le proprie parole fino al rischio personale»⁸² ma piuttosto stare nel «luogo ideale

per chi decide di parlare del mondo senza avere opinioni»⁸³. Alla diffidenza iniziale verso la dimensione letteraria (l'autore si distanzia dalla definizione di *romanzo*⁸⁴) segue un progressivo avvicinamento, che lo spingerà a preferire lo sguardo della letteratura a quello del giornalismo. Nell'ultimo romanzo l'Altro è costituito dalla madre. Tale materia ha trovato legittimazione: ciò che nel 2001 era relegato a sfondo è oggi in primo piano. È altrettanto vero che *Il fuoco* chiude la parabola iniziata con *L'abusivo*: le tecniche narrative impiegate da Franchini si mostrano rarefatte, a tratti esaurite. È il caso della componente documentaria menzionata in precedenza, quasi inesistente ne *Il fuoco che ti porti dentro*, malgrado all'autore non mancasse l'accesso al materiale. L'opera si presenta dunque come una scrittura che si nutre di realtà soprattutto grazie ad espedienti narrativi relativi alla prima persona (ovvero la quasi totale coincidenza tra l'io narrante e Antonio Franchini) ma si rivela esserlo solo in parte. A questo proposito si può ampliare la riflessione riguardo la copertina: l'immagine selezionata acquisisce un valore simbolico non in virtù della rappresentazione della madre, ma per il suo titolo, "Napoli". Essa si rivela pertanto in linea con la metafora letteraria della maternità in relazione al paese d'origine, paragone molto presente nella narrazione in questione. La funzione del paratesto non si vuole dunque improntata unicamente alla creazione dell'effetto di realtà, ma al contrario estende maggiormente la portata del valore simbolico della madre. Da questo punto di vista anche la presenza del discorso diretto nel tessuto narrativo de *Il fuoco* si rivela significativo, poiché conferisce una parvenza di realtà pur essendo un segnale stilistico di finzione⁸⁵.

Nel primo romanzo, l'io narrante prende con decisione le distanze dalla materia esposta: nel volume è infatti sviluppata la tesi secondo cui la letteratura è più conforme alla posizione del narratore rispetto al giornalismo, da cui la dichiarazione poetica dello stare *dietro le quinte*⁸⁶. Anche nei confronti della dimensione più autobiografica vi è un distacco: come ben sintetizza Alberto Casadei «i battibecchi tra questi personaggi [...] appartengono certo all'autobiografia del protagonista, ma ne esulano in quanto non essenziali a una più piena comprensione del sé».⁸⁷ Al contrario, *Il fuoco* è un libro di progressivo e lento avvicinamento: il racconto della vita di Angela si configura per il figlio come una parabola verso l'accettazione della propria madre, colei che, pur avendogli conferito «un'educazione a rovescio»⁸⁸, ha «sacrificato volentieri il suo ruolo di madre»⁸⁹ in favore di un suo riconoscimento sociale in qualità di scrittore. La morte di Angela argina definitivamente il *fuoco* che l'ha logorata per una vita intera, così come il romanzo attenua la *cenere calda*, l'odio imperante che soggiace nelle profondità di Antonio («Io lo so che è da qui che nasce il male di Angela», «Non è colpa loro, non ne sono responsabili, è come se avessero dentro un fuoco»⁹⁰). Anche lo spazio

narrativo in cui sono ambientati i romanzi assume un ruolo simbolico. *L'abusivo* narra le vicende di un giovane napoletano che si sposta verso Milano in attesa di una nuova vita: la separazione è dunque fisica ed emblematica. Nel *Fuoco* il movimento è inverso: dopo una vita trascorsa nella città partenopea, Angela raggiunge il figlio a Milano e trascorre con lui gli ultimi anni della propria esistenza. Il ricongiungimento tra i due si compie simbolicamente nel momento in cui il narratore si impegna a comprendere il motivo dell'odore sgradevole emanato dalla madre e descritto ampiamente nelle prime pagine del romanzo: «Anche la sua puzza [...] forse serve [...] a ribadire la presenza e a tenere lontano chi sconfina nel suo territorio»⁹¹. Per quanto graduale, questo processo non è confinato al rapporto madre-figlio, ma coinvolge anche il lettore, spettatore diretto della *recita* messa in atto da Angela e Antonio con i loro litigi: alcuni studiosi hanno segnalato che un personaggio così sgradevole può comunque esercitare un «fascino»⁹² notevole o di identificazione⁹³.

5. Prospettive future

In conclusione è possibile confermare, in linea con quanto dichiarato da Franchini, che *Il fuoco che ti porti dentro* rappresenta l'ultimo atto di una stagione letteraria iniziata con *L'abusivo*. D'altra parte, lo scarto tra i due libri non è «poco». Dalla compresenza di un io narrante autobiografico fino al piano tematico, l'analisi ha permesso di evidenziare tra i due romanzi tante analogie quante discrepanze. L'approfondimento familiare realizzato mediante la figura di Angela ha permesso di testimoniare su scala ridotta lo sviluppo del soggetto legato alla famiglia, il quale ha acquisito importanza al punto da costituire il motivo principale di un intero volume. Le pubblicazioni dell'ultimo decennio suggeriscono l'affermarsi di una tendenza nel romanzo familiare contemporaneo⁹⁴, che spesso si declina in un racconto focalizzato su una singola figura (genitoriale), la cui vicenda viene riportata dalla prospettiva di un narratore appartenente allo stesso nucleo familiare. Inoltre, nonostante queste figure si presentino con caratteri diversi, sono legate ad una storia capace di illuminare alcuni aspetti del narratore⁹⁵. Seppure in una conformazione più ridotta, l'istituzione familiare continua a ricoprire uno spazio importante negli scritti del giorno d'oggi; una più marcata evoluzione riguarderebbe piuttosto la sua funzione. Si riscontra nella narrativa della *non fiction* l'inclinazione ad adottare l'ambito familiare prevalentemente nelle vesti di un referente «garante di realtà», che testimoni dunque la veridicità del racconto⁹⁶. Riportare vicende della vita di un proprio caro, ricordando così persone e luoghi realmente esistenti, esclude essenzialmente la possibilità di alterare il vero. In aggiunta, la prossimità dei membri del cerchio familiare sembra costituire per il narratore uno «spazio sicuro», una zona abbastanza

vicina al Sé da permettere una vasta gamma di riflessioni introspettive pur nel contesto di un discorso sull'Altro. Nella prospettiva di ampliarne lo studio e definirne più precisamente le peculiarità è necessario estendere l'esame ad altri romanzi contemporanei narrati in prima persona che presentino ambientazioni familiari: di certo il materiale non manca⁹⁷.

SONIA GLAUSER

Université de Lausanne

Bibliografia

Edizioni

- A. FRANCHINI, *L'Abusivo*, Marsilio, Venezia 2001 (poi Feltrinelli, Milano 2020).
 A. FRANCHINI, *Cronaca della fine*, Marsilio, Venezia 2003.
 A. FRANCHINI, *Gladiatori*, Mondadori, Milano 2005.
 A. FRANCHINI, *Signore delle lacrime*, Marsilio, Venezia 2010.
 A. FRANCHINI, *Il fuoco che ti porti dentro*, Marsilio, Venezia 2024.

Bibliografia critica

- E. ABIGNENTE, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2021.
- AA. VV., *Il romanzo di famiglia oggi*, a cura di E. Abignente-E. Canzaniello, in «Enthymema», XX, 2017, pp. 1-111.
- C. BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009.
- S. CALABRESE, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in AA.VV., *Il romanzo*, IV. *Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, pp. 611-640.
- A. CASADEI, *Stile e tradizione del romanzo contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007.
- R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019.
- AA.VV., *Fiction e non-fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Carocci, Roma 2021.
- M. DARDANO, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Carocci, Roma 2010.
- R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.
- M. FARINA, *Il fuoco che ti porti dentro*, recensione, in «il Mulino», 03.05.2024.
- C. GIUNTA, *Vent'anni fa usciva L'abusivo di Antonio Franchini*, in «Il Foglio», 17.04.2021.
 URL: <https://claudiogiunta.it/2021/04/ventanni-fa-usciva-labusivo-di-antonio-franchini/> (consultato in data 27 marzo 2025).
- C. GIUNTA, *Su "Il fuoco che ti porti dentro" di Antonio Franchini*, in «Il Foglio», 06.04.2024.
 URL: <https://claudiogiunta.it/2024/04/su-il-fuoco-che-ti-porti-dentro-di-antonio-franchini/> (consultato in data 27 febbraio 2025)
- A. FERRARI-L. LALA, *Interpunzioni creative. Esempi letterari degli anni Duemila*, Franco

Cesati, Firenze 2021.

AA.VV., «*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo, I. Muoio, G. Scarfone, Pisa University Press, Pisa 2020.

L. MARCHESE, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata 2019.

L. MATT, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne, Roma 2014.

L. MATT, *Manuale di stilistica*, Vallecchi, Firenze 2024.

M. MONGELLI, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre», IV, 2015, pp. 165-184.

R. PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Gaffi, Roma 2014.

R. PALUMBO MOSCA, *Che cos'è la non fiction*, Carocci, Roma 2023.

S. RICCIARDI, *Gli artefici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa 2011.

G. SIMONETTI, *La letteratura circostante, narrativa e poesia dell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.

G. SIMONETTI, *La letteratura richiede forza. Intervista ad Antonio Franchini*, in «Snaporaz», 30 aprile 2024. URL: <https://www.snaporaz.online/la-letteratura-richiede-forza-intervista-ad-antonio-franchini/> (consultato in data 27 febbraio 2025)

G. SIMONETTI, *Narratori italiani, purché si resti in famiglia*, in «Il Manifesto», 08.03.2025. URL: <https://ilmanifesto.it/narratori-italiani-purche-si-resti-in-famiglia> (consultato in data 27.03.2025).

C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino 2012.

C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018.

Note

* Ringrazio Gianluigi Simonetti per l'attenta revisione e i preziosi suggerimenti, nonché tutte le colleghe e i colleghi della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna con cui è stato possibile confrontarsi durante l'elaborazione del presente contributo. Un ringraziamento particolare va inoltre a Domenico Starnone, con il quale ho avuto il piacere di discutere dell'argomento nel contesto delle sue lezioni losannesi tenutesi lo scorso ottobre.

¹ G. Simonetti, *La letteratura richiede forza. Intervista ad Antonio Franchini*, in «Snaporaz», 30 aprile 2024.

² *Ibidem*.

³ A. Franchini, *Il fuoco che ti porti dentro*, Marsilio, Venezia 2024. D'ora in poi solo *Fu*.

⁴ G. Simonetti, *La letteratura richiede forza. Intervista ad Antonio Franchini*, in «Snaporaz», 30 aprile 2024.

⁵ R. Palumbo Mosca, *La non fiction*, in AA.VV., *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Carocci, Roma 2021, p. 152.

⁶ A. Franchini, *L'abusivo*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 192. D'ora in poi solo *Ab*.

⁷ R. Palumbo Mosca, *op. cit.*, p. 152.

⁸ G. Simonetti, *La letteratura circostante, narrativa e poesia dell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, p. 84.

⁹ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 187.

¹⁰ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 84.

¹¹ A. Franchini, *Ab*, cit., p. 46.

¹² A. Franchini, *Fu*, cit., p. 12.

¹³ *Ivi*, p. 85.

¹⁴ Fa eccezione un unico caso, in cui le due trame convergono (*Ab*, p. 46): il forte contrasto dato dall'incontro di materia comica e tragica rende immediatamente evidente il cambio di prospettiva (vd. A. Casadei, *Stile e tradizione del romanzo contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 130-131).

¹⁵ A. Franchini, *Ab*, cit., pp. 199-200: «Allora ho capito che forse stavo facendo una cosa simile, stavo scrivendo un muro a secco usando vecchie e difformi pietre, le macerie inutili che si accumulano in un angolo di ogni stanza della vita [...]. Così queste pagine sarebbero un muro a secco, non troppo alto, eretto nell'unica terra in cui una costruzione del genere, così fuori tempo e inutile, abbia senso, la terra dove non si vive più». Sulla relazione tra la struttura narrativa e la metafora si veda anche S. Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa 2011, pp. 83-85 e C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018, p. 175.

¹⁶ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 88.

¹⁷ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 216.

¹⁸ E. Canzaniello, *Introduzione*, in *Il romanzo di famiglia oggi*, a cura di E. Abignente-E. Canzaniello, in «Enthymema», XX, 2017, p. 3.

¹⁹ M. Farina, *Il fuoco che ti porti dentro*, recensione, in «il Mulino», 03.05.2024.

²⁰ Enzo Perez (*Ab*, pp. 63-78), Amato Lamberti (*Ab*, pp. 88-97), Francesco Romanetti (*Ab*, pp. 99-109), Daniela Limoncelli (*Ab*, pp. 111-119), Paolo Siani (*Ab*, pp. 120-127), Maurizio Cerino (*Ab*, pp. 156-171) e Giulio Di Donato (*Ab*, pp. 182-190).

²¹ A. Franchini, *Ab*, cit., pp. 106, e 145.

²² *Ivi*, p. 148.

²³ R. Palumbo Mosca, *op. cit.*, p. 153.

²⁴ A. Franchini, *Ab*, cit., p. 11.

²⁵ *Ivi*, rispettivamente pp. 18, 37, 87.

²⁶ *Ivi*, p. 43.

²⁷ *Ivi*, p. 51.

²⁸ A. Ferrari-L. Lala, *Interpunzioni creative. Esempi letterari degli anni Duemila*, Franco Cesati, Firenze 2021, pp. 117-118, 124-126.

²⁹ La locuzione viene utilizzata da Maurizio Dardano per descrivere alcune «scene drammatiche» presenti in *Gomorra*, cfr. M. Dardano, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Carocci, Roma 2010, p. 65.

³⁰ Luigi Matt riflette sull'inclinazione contemporanea all'enfasi espressiva in L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne, Roma 2014, pp. 145-156.

³¹ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 8.

³² *Ivi*, p. 144.

³³ R. Palumbo Mosca, *Che cos'è la non fiction*, Carocci, Roma 2023, pp. 27-28, 47.

³⁴ C. Tirinanzi De Medici, *op. cit.*, p. 175.

³⁵ A. Franchini, *Ab*, cit., p. 30.

³⁶ *Ivi*, pp. 17 e 46.

³⁷ *Ivi*, pp. 18 e 26.

- ³⁸ Ivi, p. 18.
- ³⁹ Ivi, p. 41.
- ⁴⁰ Ivi, p. 19.
- ⁴¹ Ivi, p. 49.
- ⁴² Ivi, p. 19.
- ⁴³ Ivi, pp. 45, 49 e 52.
- ⁴⁴ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 135.
- ⁴⁵ Ivi, p. 214.
- ⁴⁶ Ad es. alle pp. 54-55.
- ⁴⁷ Ivi, p. 134.
- ⁴⁸ *Ibidem*.
- ⁴⁹ G. Simonetti, *La letteratura richiede forza*, cit.
- ⁵⁰ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 214)
- ⁵¹ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp. 85-86.
- ⁵² S. Ricciardi, *op. cit.*, pp. 90-91 e L. Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 162-166.
- ⁵³ A. Franchini, *Ab*, cit., p. 99. Vedi anche S. Ricciardi, *op. cit.*, p. 90.
- ⁵⁴ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 112.
- ⁵⁵ Ivi, p. 112.
- ⁵⁶ A. Franchini, *Ab*, cit., rispettivamente pp. 18, 30, 40, 50, 54.
- ⁵⁷ Ivi, p. 41.
- ⁵⁸ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 126.
- ⁵⁹ Ivi, p. 129.
- ⁶⁰ Ivi, p. 131.
- ⁶¹ Ivi, p. 128.
- ⁶² A. Franchini, *Ab*, cit., pp. 201-203.
- ⁶³ A. Franchini, *Fu*, cit., ad es. pp. 135-136.
- ⁶⁴ A. Franchini, *Ab*, cit., ad es. p. 21.
- ⁶⁵ Ad es. A. Franchini, *Fu*, cit., pp. 70 e 78.
- ⁶⁶ M. Mongelli, *Nonfiction novel e New journalism*, in AA.VV., *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Carocci, Roma 2021, p. 116.
- ⁶⁷ C. Tirinanzi De Medici, *op. cit.*, p. 176.
- ⁶⁸ M. Mongelli, *op. cit.*, p. 120; citazione da A. Franchini, *Fu*, cit., p. 214.
- ⁶⁹ Ad es. A. Franchini, *Ab*, cit. pp. 80-81.
- ⁷⁰ Per un approfondimento sul ruolo della scrittura nel romanzo si rimanda a A. Casadei, *op. cit.*, pp. 127-129 e R. Donnarumma, *op. cit.*, pp. 188-190; per la citazione si veda A. Franchini, *Ab*, cit., p. 144.
- ⁷¹ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp. 85-87.
- ⁷² M. Mongelli, *op. cit.*, p. 117.
- ⁷³ A. Casadei, *op. cit.*, p. 127.
- ⁷⁴ R. Palumbo Mosca, *op. cit.*, p. 153.
- ⁷⁵ S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in AA.VV., *Il romanzo*, IV. *Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, p. 638, citato da E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporanea*, in *Il romanzo di famiglia oggi*, a cura di E. Abignente-E. Canzaniello, in «Enthymema», XX, 2017, p. 7.
- ⁷⁶ E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporanea*, in *Il romanzo di famiglia oggi*, a cura di E. Abignente-E. Canzaniello, in «Enthymema», XX, 2017, p. 6.
- ⁷⁷ E. Canzaniello, *op. cit.*, p. 3.
- ⁷⁸ E. Abignente, *Memorie di famiglia*, cit., pp. 7-8 (cit. p. 8). Per ulteriori approfondimenti si rimanda anche a E. Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2021.
- ⁷⁹ E. Abignente, *Rami nel tempo*, cit., pp. 52-54.
- ⁸⁰ G. Simonetti, *Narratori italiani, purché si resti in famiglia*, in «Il Manifesto», 08.03.2025.
- ⁸¹ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 86.
- ⁸² A. Franchini, *Ab*, cit., p. 81.
- ⁸³ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., pp. 86-87; per la citazione si veda A. Franchini, *Ab*, cit., p. 13.
- ⁸⁴ A. Franchini, *Ab*, cit., p. 144.
- ⁸⁵ M. Mongelli, *op. cit.*, p. 117.
- ⁸⁶ A. Franchini, *Ab*, cit., pp. 8-10.
- ⁸⁷ A. Casadei, *op. cit.*, p. 130.
- ⁸⁸ A. Franchini, *Fu*, cit., p. 9.

⁸⁹ Ivi, p. 216.

⁹⁰ Ivi, pp. 109-110.

⁹¹ Ivi, p. 137.

⁹² G. Simonetti, *La letteratura richiede forza*, cit.

⁹³ Nella sua recensione al romanzo Claudio Giunta afferma: «è una storia per me familiare, e paragrafi interi avrei potuto scriverli io» (C. Giunta, *Vent'anni fa usciva L'abusivo di Antonio Franchini*, in «Il Foglio», 17.04.2021).

⁹⁴ Tra i volumi pubblicati prima del *Fuoco* si possono citare: R. Campo, *Dove troverete un padre come il mio*, Ponte alle Grazie, Milano 2015; M. Mari, *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017; D. Orecchio, *Mio padre la rivoluzione*, Minimum Fax, Roma 2017; C. Durastanti, *La straniera*, La nave di Teseo, Milano 2019; M. Aime, *Gina. Diario di un addio*, Ponte alle Grazie, Milano 2019; M.A. Ferrari, *Mia sconosciuta*, Ponte alle Grazie, Milano 2020; M.G. Calandrone, *Splendi come vita*, Ponte alle Grazie, Milano 2021; R. Ventrella, *Benedetto sia il padre*, Mondadori, Milano 2021; M.G. Calandrone, *Dove non mi hai portata*, Einaudi, Torino 2022; G. Scomazzon, *La paura ferisce come un coltello arrugginito*, Nottetempo, Milano 2023; E. Trevi, *La casa del mago*, Ponte alle Grazie, Milano 2023; G. Corsalini, *La condizione della memoria*, Guanda, Milano 2024; D. Voltolini, *Invernale*, La nave di Teseo, Milano 2024.

⁹⁵ G. Simonetti, *Narratori italiani, purché si resti in famiglia*, cit.

⁹⁶ E. Canzaniello, *op. cit.*, p. 3.

⁹⁷ Nei pochi mesi che sono trascorsi dalla pubblicazione del *Fuoco* sono apparsi i seguenti volumi: F. de Paolis, *Da parte di madre*, Feltrinelli, Milano 2024; N. Terranova, *Quello che so di te*, Guanda, Milano 2025, A. Bajani, *L'anniversario*, Feltrinelli, Milano 2025; M. Desiati, *Malbianco*, Einaudi, Torino 2025.

ROMANZI MULTIGENERAZIONALI D'OGGI

Il romanzo multigenerazionale è un genere ibrido che accompagna lo sviluppo del romanzo moderno e funge da specchio per parlare del mondo, ma anche per affrontare i delicati temi della Storia e della memoria a partire dalla soglia del nuovo millennio. Nonostante le sue caratteristiche lo rendano un genere universale, nei testi multigenerazionali contemporanei si registra un notevole cambio di prospettiva rispetto a quelli ottocenteschi. Tale trasformazione passa attraverso mutamenti formali e stilistici, il lavoro di ricerca nel tempo e il viaggio nello spazio, ma anche una diversa concezione della famiglia e della donna, nonché la tendenza a guardare al futuro attraverso la prosecuzione della genealogia e del dialogo fra le generazioni.

Parole chiave: *romanzo multigenerazionale, genealogia, letteratura contemporanea, storia familiare, prospettiva narrativa, sguardo al futuro*

The multigenerational novel is a hybrid genre that has developed alongside the modern novel, serving as a mirror to reflect on the world while also addressing the delicate themes of History and memory from the threshold of the new millennium. Despite its universal characteristics, contemporary multigenerational novels exhibit a significant shift in perspective compared to those of the 19th century. This transformation is marked by formal and stylistic changes, a deep engagement with historical research and spatial exploration, as well as a redefined conception of family and women. Moreover, there is a tendency to look toward the future through

the continuation of genealogy and the dialogue among generations.

Keywords: *multi-generational novel, genealogy, contemporary literature, family history, narrative perspective, look at the future*

1. Generazioni che attraversano la Storia

Basta sfogliare il catalogo di una qualsiasi casa editrice o intrattenersi a conversare con la maggior parte dei lettori, ivi compresi quelli “forti”, per rendersi conto che, nonostante il grande interesse risvegliatosi negli ultimi anni rispetto a questo sottogenere, persistono lacune e fraintendimenti rispetto all’identità del romanzo multigenerazionale – anche conosciuto come romanzo di famiglia¹ o romanzo genealogico². Ciò che lo caratterizza e distingue dal più ampio romanzo familiare è la presenza di almeno tre generazioni della stessa famiglia che fungono da protagonista collettivo della storia, instaurando fra loro – attraverso la progressione temporale e le reciproche influenze – una relazione pluricentrica di opposizione, sottomissione o conciliazione che si riflette nel rapporto con il mondo e con la Storia e che prevede, in ogni caso, il superamento di sé e della situazione presente. Anche d’accordo con Bude³, questo meccanismo di funzionamento è appunto caratteristico di una genealogia almeno tripartita e si distanzia dalla dinamica binaria conciliativa o contrastiva più tipica del romanzo familiare in senso ampio, ove – rispetto al romanzo multigenerazionale – il discorso è tendenzialmente incentrato sulla dialettica fra membri appartenenti alla stessa o a due diverse generazioni, come quella tra fratelli, tra madre e figlia o padre e figlio.

Il romanzo multigenerazionale o di famiglia può dunque essere visto come sottocategoria «in senso stretto»⁴ del romanzo familiare, anche se la volontà esemplificativa non deve indurre nel rischio di categorizzare troppo rigidamente generi ampi e necessariamente ibridati, i quali si rimodellano continuamente all’interno dell’universo letterario come categorie prototipiche che, a differenza di quelle aristoteliche, sono flessibili e aperte ad accogliere o a non accogliere un elemento secondo diversi gradi di rappresentatività di quest’ultimo⁵. Accade così che un testo come *Il Gattopardo*⁶ di Giuseppe Tomasi di Lampedusa sia collocabile alla frontiera tra il romanzo familiare e quello di famiglia, mentre *Il mio nome a memoria*⁷ di Giorgio van Straten risponda non solo al genere multigenerazionale e delle «memorie di famiglia»⁸, ma anche all’*autofiction*. Va inoltre ricordato che, anche quando si presenta in forma di serie o di ciclo, il romanzo multigenerazionale «è sempre, almeno in parte, un romanzo storico»⁹; non tanto per una mera questione cronologica, ovvero per il fatto di partire «da un tempo remoto,

lontano dal presente, per arrivare alla contemporaneità»¹⁰, bensì per il modo preponderante in cui il contesto sociale, politico ed economico entrano nella narrazione e la definiscono. In effetti, il ruolo centrale della genealogia-protagonista, osservata nella dimensione media dell'esistenza lungo un arco di tempo generalmente piuttosto ampio, determina il rapporto privilegiato del romanzo multigenerazionale con le questioni dell'identità – sia individuale che collettiva –, con la memoria e con la Storia; come rammenta Marina Polacco, apripista degli studi su questo sottogenere in Italia

il romanzo di famiglia ha sempre un'ambizione totalizzante. La storia della famiglia è degna di racconto non solo in sé, in quanto permette di mettere in scena tutta una serie di passioni e di complicazioni psicologiche e relazionali, ma soprattutto in quanto fornisce un percorso privilegiato per parlare di *altro*. Tale slittamento avviene in primo luogo dal piano della vicenda privata della famiglia a quello delle sorti più generali della comunità di cui la famiglia protagonista fa parte: attraverso le vicende della famiglia protagonista il romanzo rappresenta e giudica un'intera epoca storica¹¹.

In altre parole, per mezzo dell'esistenza familiare osservata attraverso più generazioni – spesso conviventi nello spazio intimo e asfittico della casa di famiglia – lungo un arco temporale ampio, il romanzo multigenerazionale finisce per interrogare il mondo: proprio questa è la seconda caratteristica distintiva che rende questo genere contemporaneamente universale e soggetto a grandi trasformazioni sia nel tempo che nello spazio.

2. Lo sviluppo del romanzo multigenerazionale

Per comprendere il romanzo multigenerazionale della contemporaneità è necessario seguirne lo sviluppo, tenendo conto di tutti gli aspetti non solo prettamente letterari, ma anche storici, sociologici e antropologici che lo hanno influenzato e lo hanno trasformato in un sottogenere complesso e denso di significati.

In primo luogo, bisogna tenere presente che il nucleo portante del romanzo multigenerazionale, ovvero la genealogia, accompagna la storia dell'uomo fin dall'Antichità, come rivela la cosmogonia greca, ad esempio, la quale dà conto delle origini del mondo per mezzo della discendenza di Chaos, che dalla terra Gea e dal suo sposo e figlio Urano conduce fino a Crono e a Zeus. Anche più tardi, l'immaginario ebraico – e dunque anche quello cristiano – collegano il passato al presente e al futuro attraverso una precisa logica multigenerazionale che raccoglie le vicende relative alle prime generazioni dell'umanità e alle discendenze dei quattro patriarchi d'Israele, mentre nel Nuovo Testamento il Vangelo di

Matteo enumera le generazioni che separano Adamo da Davide, da Ieconia e da Gesù Cristo; la Sacra Famiglia stessa, di fatto, rappresenta il modello familiare in cui culmina questa catena genealogica.

Come spiega Jan Assmann, la rilevanza ancestrale del concetto di genealogia risiede nel suo potenziale di riconoscimento identitario:

La genealogia è una forma di superamento del salto fra il presente e il tempo delle origini, e legittima un ordine e un'istanza attuali, riconnettendosi a qualcosa di originario senza fratture o punti di sutura¹².

Sia i legami di sangue in senso verticale, ovvero quelli di discendenza, sia quelli in senso orizzontale, ovvero di parentado, delineano una tradizione che colma lo spazio fra epoche e situazioni distanti nel tempo, ma anche nello spazio, e delimitano il campo all'interno del quale l'individuo nasce e si forma in quanto tale. È proprio per via di questo loro potenziale di legittimazione identitaria che le prime forme di scrittura coincidono con annotazioni di tipo genealogico, a partire da quelle tabellari e simboliche:

Queste abbracciano l'intera forbice di rappresentazioni narrative, tabellari, grafiche e simboliche. Registri e tabelle costruiscono una sorta di passaggio fra le rappresentazioni mitiche e iconografiche, soprattutto nelle tradizioni genealogiche antiche e bibliche spesso l'enumerare e il raccontare coincidono ancora. In questo senso, la storia del sapere genealogico può essere descritta solamente nel contesto della storia dei suoi media e modi di rappresentazione. O più precisamente: la genealogia è la storia delle pratiche simboliche, iconografiche e retoriche, dei sistemi di annotazione e delle tecniche culturali attraverso cui viene trasmessa la conoscenza di stirpi e discendenze o del susseguirsi della vita nel tempo¹³.

Anche se la preoccupazione genealogica accompagna l'umanità da sempre, però, è a partire dal Medioevo che la questione della discendenza assume particolare rilievo per la difesa e la trasmissione dei titoli e del patrimonio non solo fra l'aristocrazia, ma anche all'interno della nuova classe mercantile¹⁴: a partire dai secoli X e XI, il concetto di genealogia subisce un progressivo processo di normalizzazione nell'immaginario collettivo della società europea, fra l'altro anche attraverso opere letterarie come il *Roman de Perceforest*¹⁵, il quale racconta le vicende fittizie legate alla dinastia di re Artù. Sorge così, dapprima, la tradizione di annotare filiazioni e unioni tra le famiglie dominanti all'interno dei nobiliari, apportando eventuali modifiche a seconda del committente e dei rapporti di potere; un esempio di questo

tipo di scrittura è rappresentato dai *livros de linhagens* che riguardano le famiglie dominanti del Portogallo.

La Penisola iberica, di fatto, è la prima area in cui liste di nomi e riferimenti schematici vengono integrati con brani prettamente narrativi. Presto, tale modello si estende anche alle classi borghesi europee, per esempio attraverso le annotazioni fra le pagine dei *libri dei conti*, che assumono poi una forma narrativa autonoma nei *libri di famiglia* e nelle *ricordanze*, per citarne uno, basti pensare ai *Libri della famiglia*¹⁶ di Leon Battista Alberti, in cui l'umanista e architetto – figlio naturale riconosciuto di Lorenzo Alberti – cerca di offrire un quadro familiare ideale per nobilitare il nome del casato e, al tempo stesso, rivendicare il suo ruolo in quanto erede del nome e del patrimonio di famiglia. Una variante successiva delle annotazioni genealogiche è rappresentata dai cosiddetti *Memorbücher* in ambiente luterano e puritano, ovvero le Bibbie domestiche ove venivano registrati i principali fatti riguardanti la discendenza familiare.

La storia del romanzo multigenerazionale è indissolubilmente legata a quella delle scritture genealogiche sia private che pubbliche – in particolare con la nascita e la crescita dei registri demografici ufficiali intorno alla fine del XVII secolo¹⁷ – e allo sviluppo del romanzo moderno dal 1550 al 1800 circa: il primo romanzo multigenerazionale maturo è *Castle Rackrent*¹⁸, pubblicato nel 1800 da Maria Edgeworth in Inghilterra, ovvero in uno dei primi territori che danno alla luce moderni romanzi storici, di destino e familiari. Il sottogenere multigenerazionale, in effetti, rappresenta un'evoluzione naturale dei romanzi storici e di destino, laddove però il protagonista è collettivo – e non individuale, a differenza di testi come *Pride and Prejudice*¹⁹ di Jane Austen – e la genealogia diventa il mezzo prediletto per scandagliare il passato e il presente, addomesticando l'immensa materia del reale. È proprio quest'ultimo aspetto che, nelle parole di Stefano Calabrese, fa della discendenza un meccanismo privilegiato per il romanzo ciclico della stagione realista durante il XIX secolo: i legami familiari fungono da collante fra epoche storiche, situazioni sociali ed esperienze personali anche molto distanti, cosicché molte pubblicazioni a puntate e numerose serie o cicli romanzeschi adottano la parentela per costruire impalcature narrative talvolta immense²⁰. Per fornire qualche esempio, si può pensare alla serie di venti romanzi *Les Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*²¹ di Emile Zola: i testi escono fra il 1871 e il 1893 e ripercorrono le storie dei membri della famiglia attraverso un intero secolo, dal 1768 al 1878, secondo il principio dell'osservazione scientifica oggettiva di tipo naturalista, ovvero rinunciando a intervenire in alcun modo per abbellire la realtà sociale caratterizzata dalla vana lotta per la sopravvivenza nel reiterarsi delle medesime circostanze.

Un caso simile, ma ben diverso nei modi e negli intenti, è quello dei sei romanzi pubblicati fra il 1872 e il 1880 da Gustav Freytag, intitolato *Die Ahnen* (Gli antenati)²², che narra in toni ottimisti la storia e i successi della linea di discendenza maschile di una nobile famiglia tedesca dal 357 d.C. fino alla metà del secolo XIX, passando attraverso la Riforma protestante, i moti del 1848 e, in generale, la speranza di costruire una Germania unita e liberale. Altra serie di rilievo, in area italiana, è invece quella che Federico De Roberto dedica alla famiglia Uzeda, pubblicando *L'Illusione* (1891), *I Viceré* (1894) e *L'Imperio* (1929)²³; all'interno di questa trilogia, tuttavia, il secondo volume funziona di per sé come romanzo multigenerazionale in cui tre generazioni si confrontano e, soprattutto, si scontrano in nome di quel

desiderio sfrenato e prepotente di dominare e di godere. Piacere e autoaffermazione (rappresentata in primo luogo dalla ricchezza e dal potere materiale che ne deriva) si equivalgono, anche se di volta in volta è l'uno dei due a prevalere²⁴.

La brama di denaro e potere dell'antica stirpe di viceré spagnoli in Sicilia fa sì che, al momento della morte della tirannica matriarca Teresa Uzeda di Francalanza, vengano alla luce i mai sedati conflitti tra i fratelli, i figli e i nipoti di lei per questioni legate all'eredità, ai beni e ai matrimoni, mentre ciascuno si atteggia in modo egoistico per ottenere i propri scopi e trarre profitti sullo sfondo dei cambiamenti politici di un'Italia post-unitaria e liberal-moderata. In questo nuovo assetto sociale sanno muoversi abilmente lo zio Duca d'Oragua e, soprattutto, il giovane nipote Consalvo per mantenere i loro privilegi aristocratici all'interno della classe borghese emergente e, infine, essere eletti deputati a Roma proprio in virtù della fiducia accordata loro – seppur infondata e mal riposta – in quanto membri delle famiglie nobili storicamente dominanti e capaci di adulare la popolazione con promesse vuote e ambigue:

La storia è una monotona ripetizione; gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi. Le condizioni esteriori mutano; certo, tra la Sicilia di prima del Sessanta, ancora quasi feudale, e questa d'oggi pare ci sia un abisso; ma la differenza è tutta esteriore. Il primo eletto col suffragio quasi universale non è né un popolano, né un borghese, né un democratico: sono io, perché mi chiamo principe di Francalanza. Il prestigio della nobiltà non è e non può essere spento²⁵.

La lucida analisi che Consalvo fa della società e del permanere delle stesse persone nelle posizioni di potere rende *I Viceré* un romanzo storico, oltre che multigenerazionale, estremamente sensibile agli sviluppi – o meglio, alla loro mancanza – delle dinamiche

politiche che caratterizzano l'epoca risorgimentale; peraltro, ciò avviene a una scarsa distanza storica dai fatti narrati e da una prospettiva antistoricistica e piuttosto pessimista, senza che ciò intacchi, in realtà, la natura storica che caratterizza quest'opera²⁶.

Lo stretto legame fra Storia e genealogia si conferma in tutta Europa nell'epoca a cavallo fra Ottocento e Novecento, quando numerosi romanzi sfruttano le potenzialità narrative che risiedono nei rapporti parentali e intergenerazionali per fronteggiare problemi che superano il mero funzionamento della vita familiare e tematizzano, invece, questioni sociali e politiche che arrivano a toccare la dimensione regionale e nazionale; basti pensare a *Os Maias*²⁷ di Eça de Queirós, che esemplifica tramite la genealogia familiare la decadenza e l'epigonismo culturale del Portogallo del tempo, oppure a *Buddenbrooks*²⁸ di Thomas Mann, spesso percepito come punto chiave nella storia del romanzo multigenerazionale europeo non tanto perché sia effettivamente il primo nel suo genere, ma perché è l'opera che più maturamente incarna quell'inzeppamento del meccanismo multigenerazionale che spesso si manifesta nelle opere moderniste attraverso l'incapacità dei figli di opporsi ai genitori e prendere il loro posto secondo il principio naturale della successione²⁹. Ogni generazione dopo quella del vecchio Johann, infatti, mostra un grado sempre maggiore di debolezza sia fisica – esemplificata dalla salute cagionevole, dai denti gialli e dall'incarnato pallido – che mentale, la quale si traduce in una tensione costante, nella seduzione via via crescente per la musica e per l'amore omosessuale e, infine, nell'incapacità di concludere affari oculati e vantaggiosi. L'apice del degrado familiare viene raggiunto dal piccolo Hanno Buddenbrook, il quale traccia una linea sotto al proprio nome all'interno del libro di famiglia perché già convinto, in una sorta di consapevole premonizione della propria morte precoce, «...che poi non ci sarebbe stato più niente...»³⁰.

Nel corso del XX secolo il romanzo multigenerazionale continua a esprimersi ed evolversi, anche se a livello generale sembrano guadagnare più terreno le opere a carattere familiare, nelle quali si confrontano padri e figli, fratelli e sorelle, oppure cugini. Ciò avviene probabilmente a causa del suddetto acuirsi del conflitto generazionale e degli ingenti mutamenti sociali, i quali fanno sì che la preoccupazione per le origini e per la decadenza presente lasci progressivamente spazio al problema delle forze distruttive interne al nucleo familiare, come fa giustamente notare Jobst Welge³¹. Così, se continuano a uscire cicli e romanzi multigenerazionali come *The Forsyte Saga*³² di John Galsworthy, *Il mulino del Po*³³ di Riccardo Bacchelli, *Menzogna e sortilegio*³⁴ di Elsa Morante, *Billard um halb zehn*³⁵ di Heinrich Böll, sempre più spesso prendono forma testi familiari che restringono il campo di confronto a due, o addirittura a una sola generazione anche se strutturati in più volumi, come *Les*

*Thibaults*³⁶ di Roger Martin du Gard. Per esempio, in ambito italiano, *I vecchi e i giovani*³⁷ di Luigi Pirandello pone l'accento sulla delusione della generazione più anziana rispetto ai miti garibaldini nella Sicilia dopo l'Unità e sul trasformismo politico dei giovani. In una direzione simile va anche *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ambientato anch'esso sull'isola e incentrato sulla figura del principe di Salina, capostipite della dinastia e ultimo vero rappresentante dei valori aristocratici prima dell'imborghesimento sociale e morale successivo all'annessione. Poco più tardi, *Lessico familiare*³⁸ di Natalia Ginzburg sfrutta il principio delle memorie di famiglia per rammentare, dal punto di vista della io narrante ancora bambina, i termini, i motti e le formule reiterate all'interno dell'ambiente domestico marcato da diverse provenienze regionali, relazioni di potere, compromessi, scontri e affetti che attraversano la dura epoca fascista fino al dopoguerra.

Tra la fine del Novecento e l'inizio degli anni Duemila, un po' ovunque in Europa – a partire dalla Germania – i romanzi sia familiari che multigenerazionali si affermano come strumento letterario e culturale privilegiato per riflettere sul passato, sulle colpe storiche e sul significato dell'identità collettiva familiare e nazionale: in risposta alle fratture storico-politiche che chiudono il «secolo breve»³⁹ – in primo luogo lo scioglimento dei due blocchi mondiali –, alle trasformazioni dell'istituzione familiare sul piano sociale e antropologico, nonché alle nuove possibilità digitali di archiviazione e rielaborazione della memoria, si assiste all'interesse crescente verso le pubblicazioni di tipo storico-genealogico che hanno l'obiettivo di fare chiarezza sul passato in funzione del presente e del futuro. Anche in Italia, in effetti, non mancano ottimi esempi di romanzi familiari e multigenerazionali che mirano a fare i conti con i traumi e gli errori avvenuti non solo nel corso del Novecento, ma già a partire dal «peccato originale» dell'Unità italiana realizzata militarmente, ma non culturalmente, nonché con le fratture geografiche che spaccano il Paese e rendono tanto più grave la sfiducia storica nei confronti dello Stato e della sua capacità di garantire la tutela e il benessere dei cittadini. Come si vedrà nel prossimo paragrafo, sono proprio queste dinamiche a determinare un notevole cambio di passo del romanzo multigenerazionale contemporaneo rispetto ai suoi antenati storici tardo-ottocenteschi e primo-novecenteschi.

3. Romanzi multigenerazionali d'oggi

Come si è detto, le opere multigenerazionali rappresentano un mezzo eccellente per ragionare sulle vicende storiche e sociali, nonché sulle questioni dell'identità individuale e collettiva, perché rappresentano di per sé un dispositivo di scansione temporale attraverso le decadi e collegano l'esistenza individuale nella dimensione media dell'esperienza domestica

allo studio del mondo interiore del singolo, da un lato, e ai grandi eventi politici e antropologici che toccano la realtà regionale, nazionale o addirittura internazionale, dall'altro. Questa è la caratteristica principe che rende tali opere particolarmente apprezzate attraverso i secoli e a diverse latitudini, indipendentemente dal valore letterario o sociale dell'opera; tuttavia, rispetto al romanzo multigenerazionale del passato, in quello della contemporaneità sono avvenute importanti trasformazioni sia formali che stilistiche e contenutistiche. La prima di queste è, senz'altro, la prospettiva narrante, che all'inizio del Duemila è quella di chi, con attitudine indagatrice, guarda al passato per ricostruire le tappe della storia familiare attraverso le tracce – poche e mai trasparenti – lasciate dal documento scritto, dalla fotografia o dalla testimonianza orale degli avi. Si pensi, ad esempio, a don Pericle Peruzzi in *Canale Mussolini. Parte I*⁴⁰ di Antonio Pennacchi: solamente le ultime frasi del romanzo svelano il nome e la parentela che lega l'io narrante alle precedenti generazioni della famiglia di mezzadri veneti emigrati in Agro Pontino al tempo dell'edificazione di Latina – allora Littoria – e alla storia del loro passaggio “naturale” dalle file del socialismo a quelle di ciò che l'autore chiama “fascismo di sinistra”. Tale io narrante, che racconta attraverso il dialogo con un interlocutore invisibile – secondo la tecnica che Pennacchi evince dall'opera dello scrittore brasiliano Guimarães Rosa – altri non è che il nipote del nonno Peruzzi, il quale – legato da amicizia personale al politico Edmondo Rossoni – lo segue nella transizione dal socialismo al fascismo e dal quale ottiene la concessione di un lotto nell'Agro pontino “redento” da riscattare nell'arco di dieci anni.

Mentre il frequente ricorso a salti temporali nella narrazione e prospettive parziali sui fatti sono tecniche adottate – almeno in parte – già nei testi pubblicati durante il XIX secolo, ciò che caratterizza *Canale Mussolini* e la maggioranza dei romanzi multigenerazionali d'oggi è proprio la narrazione a posteriori di chi racconta con lo sguardo rivolto all'indietro, investigando il passato attraverso la memoria orale e il documento scritto per ricostruire le tracce scomparse della storia familiare – a differenza di quanto accadeva, per esempio, nei *Viceré* o nei *Malavoglia*⁴¹ di Giovanni Verga, ma anche in *Os Maias* di Eça de Queirós o in *Buddenbrooks* di Thomas Mann. Lo studio del passato familiare può realizzarsi solo in parte e senza farsi illusioni rispetto alla possibilità di restituire un quadro completo e veritiero, bensì nella piena consapevolezza che ciò che è stato non sempre può essere ripristinato e compreso fino in fondo, oltre al fatto che la memoria di per sé è parziale e fallace. Particolarmente interessante, in questo senso, è la metafora adottata da Giorgio Van Straten nel suo testo *Il mio nome a memoria*, in cui l'io autofinzionale indaga l'origine del proprio cognome attraverso materiali d'archivio, lettere e oggetti: le vicende genealogiche vengono associate a un affresco

rovinato e in parte caduto che il restauratore deve saper rispettare, capendo in quali punti «non si può inventare un disegno che è perduto», ma solo passare «una mano di intonaco bianco»⁴².

L'attitudine alla ricerca sul piano temporale si collega, nel romanzo multigenerazionale dei primi anni Duemila, a quella sul piano spaziale, ovvero al viaggio alla ricerca delle proprie radici e del proprio futuro, spesso attraverso spostamenti continui, migrazioni e necessari ritorni alla casa e ai luoghi abitati dagli avi. Nel testo di Pennacchi, ad esempio, è tangibile la tensione provata dai Peruzzi e dalle altre famiglie di emigranti del nord-est in quanto sradicati dalla loro terra e trapiantati in un luogo ancora quasi disabitato e ostile, mentre i nativi dei monti limitrofi parlano una lingua a loro incomprensibile e non nascondono il proprio rancore per essere stati esclusi dal progetto di popolamento dell'Agro pontino dopo i sacrifici fatti per la bonifica delle pianure:

Fu un esodo. Trentamila persone nello spazio di tre anni – diecimila all'anno – venimmo portati quaggiù dal Nord. Dal Veneto, dal Friuli, dal Ferrarese. Portati alla ventura in mezzo a gente straniera che parlava un'altra lingua. Ci chiamavano “polentoni” o peggio ancora “cispadani”. Ci guardavano storto. E pregavano Dio che ci facesse fuori la malaria⁴³.

Tale senso di disappartenenza viene superato dalla famiglia solo nel corso degli anni in nome del desiderio della terra e attraverso il ricorso a espedienti che ribadiscono l'unione e l'identità familiare in cui i suoi membri possono riconoscersi, a partire dal mantenimento di un codice dialettale di motti ed espressioni condivise, ma anche di tradizioni portate con sé dai luoghi d'origine – come quella del *filò*, ovvero del raccontarsi storie la sera nella stalla, mentre ci si scalda al tepore del fiato degli animali e si svolgono lavori manuali; inoltre, è fondamentale la sicurezza garantita da una rigida gerarchia – per cui i nonni decidono dell'amministrazione familiare e via via i figli maschi più vecchi assumono sempre maggior potere decisionale e responsabilità nella vita comune.

L'insistenza sull'unità familiare è presente anche in un testo come *Il dolore perfetto*⁴⁴ di Ugo Riccarelli, che segue le vicende della genealogia e dell'Italia intera dalla fine dell'Ottocento fino al tardo Novecento, passando attraverso l'unificazione nazionale, i due conflitti mondiali, il fascismo e la Resistenza: nonostante divergenze e scontri che dividono i parenti, ogni pezzo della macchina fantastica costruita da Ideale – e chiamata significativamente Libertà – porta il nome di un familiare e contribuisce al funzionamento dell'insieme:

Natalia era esterrefatta: sull'enorme disegno del progetto, accanto all'intrigo di linee, si

potevano leggere con chiarezza i nomi di tutti i Bertorelli, della gente del Prataio e persino della Piana e di quello che una volta era stato il Padule. C'erano la Mena e il Mero, c'erano l'Ulisse, Telemaco [...] e ogni pezzo era collegato all'altro secondo una logica, come in un enorme albero genealogico d'acciaio⁴⁵.

Anche qui, tuttavia, il personaggio di Sole parte alla ricerca di sé e sparisce per lunghissimi anni dalla vita della sua amata gemella Annina, l'unica che lo riconosce immediatamente quando ritorna, ormai molto anziano⁴⁶; nel momento in cui rientra a casa e, metaforicamente, viene spogliato delle esperienze che ha raccolto negli anni come strati di polvere sulla sua stessa pelle, Sole muore e anche Annina capisce che la sua esistenza si sta per concludere, mentre si libera finalmente del dolore perfetto che risiede nei suoi ricordi⁴⁷. Solo in punto di morte Annina riesce a rammentare tutta la sua vita senza esserne oppressa, mentre i giovani fanno tesoro di un «passato che sapeva di futuro»⁴⁸ per guardare all'avvenire. Infatti, nei romanzi multigenerazionali d'oggi – non solamente italiani – la tensione verso la ricerca del passato individuale e collettivo attraverso lo scandaglio temporale e l'esplorazione spaziale non mirano a chiudere definitivamente i conti con i trascorsi familiari e nazionali, ma piuttosto a elaborarli, riconoscere le ferite aperte e le questioni sospese per mettersi in condizione di agire nel presente e aprire prospettive future. Ciò accade anche nell'opera di Carmine Abate, *Tra due mari*⁴⁹, dove il giovane Florian fa i conti con il tabù familiare intorno all'omicidio commesso dal nonno Giorgio Bellusci per difendersi dalle imposizioni della 'ndrangheta sul suo progetto di riaprire l'antico albergo di famiglia; inoltre, il giovane deve affrontare i silenzi e le spaccature che hanno allontanato fra loro i parenti non solo geograficamente – fra il Sud dell'Italia e il Nord della Germania – ma anche emotivamente. Ragionare su tali vicende e ripercorrere al contrario, anche fisicamente, il viaggio che portò sua madre dalla Calabria ad Amburgo permette al giovane Florian di riallacciare i rapporti con la figura del nonno, che gli era sempre stata estranea, ma anche di avvicinarsi ai suoi genitori in Germania e, soprattutto, accettare finalmente la propria doppia appartenenza italo-tedesca. Solo attraverso questo processo Florian matura, incontra l'amore e diventa un giovane adulto capace di assumersi la gestione dell'albergo di famiglia, infine ristrutturato e riaperto dopo lunghe peripezie, pur essendo consapevole delle sfide che ciò può significare e del pericolo tutt'ora rappresentato dalla malavita in Calabria; infatti, la 'ndrangheta si vendica su Giorgio Bellusci, uccidendolo, ma questo non dissuade Florian dal portare avanti il sogno dell'intera famiglia:

Non so se ti serviranno i miei ricordi confusi; so che a me ha fatto bene ricordare. E ricordando mi è sembrato di capire meglio le persone care.

Col tempo mia madre si è ripresa. In estate viene a trovarmi con Klaus e Marco e mi danno una mano. A differenza di nonna, che è invecchiata all'improvviso di dieci anni e parla solo con il mare, trascinandosi per la casa come un fantasma [...]

Sì, non è tranquilla. Anche se nessuno, fino a oggi, è passato a chiedermi il pizzo, a propormi la cosiddetta protezione⁵⁰.

Senza perdere d'occhio la realtà complessa e delicata, l'apertura verso speranze future si declina, nel romanzo multigenerazionale contemporaneo, nella prospettiva della continuità familiare, a differenza di quanto accadeva in passato: se nei *Viceré*, in *Buddenbrooks* o in *Os Maias* la genealogia si esauriva, mentre nei *Malavoglia* proseguiva flebilmente come tragica ripetizione della stessa vana lotta per la sopravvivenza, *Canale Mussolini* lascia intendere una prosecuzione della comunicazione familiare – dato che il romanzo stesso è un dialogo orale sul tema – mentre nel romanzo di Riccarelli i giovani guardano all'avvenire, forti di quanto appreso sulla storia delle generazioni più anziane, e *Tra due mari* si conclude col matrimonio e la speranza di avere dei bambini di Florian e della sua compagna Martina.

Almeno per il momento, la maggioranza dei testi multigenerazionali contemporanei non rispecchia le trasformazioni più recenti che riguardano l'antropologia della famiglia, ad esempio la diffusione e la normalizzazione sociale di nuclei omosessuali, monogenitoriali o ricomposti, che paradossalmente già apparivano nelle opere ottocentesche – basti pensare allo scioglimento del matrimonio di Matilde Palmi e Raimondo di Francalanza o ai tre divorzi di Tony Buddenbrook. Dunque, il motivo principale per cui la maggior parte dei testi contemporanei non rappresenta ancora le cosiddette «nuove famiglie»⁵¹ non risiede, o almeno non solo, nel fatto che il mondo narrato è tendenzialmente quello dei due secoli scorsi, ma piuttosto nella forma stessa del romanzo multigenerazionale che, nel momento in cui vuole guardare al futuro, ha strutturalmente bisogno della prosecuzione genealogica sia sul piano biologico sia su quello della comunicazione intergenerazionale.

Infine, anche quando incorporano alcuni elementi fantastici – come nel *Dolore perfetto* – la tendenza verso il realismo delle opere multigenerazionali fa sì che non venga tradita la rappresentazione della famiglia patriarcale prevalente fra Otto- e Novecento, ma ciò non significa che non appaiano, finalmente, figure femminili forti e auto-determinate che, a differenza della principessa Margherita o di Teresa nei *Viceré*, sono in grado di decidere per se stesse, ricoprire un ruolo di primo piano nella genealogia e guidare il destino familiare. Un esempio è l'Annina di Riccarelli, che fin da bambina dà mostra di grande saggezza, si rivela capace di mediare nelle situazioni di conflitto e guida gli interessi economici della famiglia nel commercio del bestiame:

Fu l'Annina a sapere. Fece appena tre passi, cambiare la vita a volte costa solo tre passi, e fu di fronte all'Ulisse, al quale disse con la sua voce di vecchina:

«Non piangete, padre, che domani per andare al Prataio la strada è lunga e presto s'ha d'andare. Vengo io con voi, non temete, e vi do la mano a farvi compagnia, e vi recito la filastrocca. Ora a dormire, perché la notte è buia, profonda e fa spavento.»

[...]

Così crebbe l'Annina, quasi unico tramite tra il mondo del padre, fatto di maiali, di mercati, di osterie, di durezza e di odori forti, e quello della madre e di Sole, tutto casalingo, pieno di sogni e di parole. Quella minuta bambina poteva indifferentemente accompagnare una mandria di suini per i trattori delle campagne cavalcando a pelo un cavallo come passare tranquille ore in riva al Padule divertendosi a seguire i percorsi misteriosi delle formiche o dei girini [...] ⁵²

Il brano che ritrae l'Annina ancora bambina lascia stupiti per la maturità e la forza emotiva di cui dà mostra; anche una volta adulta, la ragazza non esita a farsi avanti con Cafiero, di cui è innamorata, per chiedergli di sposarla, nonostante la contrarietà della famiglia:

Nella luce fioca la vide dritta davanti a sé, con i capelli ancora scarmigliati per la corsa, e gli sembrò un monumento, una statua di Michelangelo, l'opera di uno scultore folle e sublime.

E l'Annina un monumento lo sembrava davvero: era immobile, rapita dall'amore. Lo guardava dritto negli occhi mentre cercava di capire quali parole dovesse usare per raccontargli tutta la sua disperazione e tutto il suo desiderio.

[...]

«Voglio che ci sposiamo, Nocciolino.»

Cafiero le sorrise. Un'ondata di calore lo accarezzò, e lui si lasciò scaldare ogni centimetro di pelle [...]

«Quando?» le disse, poi.

L'Annina rispose:

«Appena posi la doppietta.» ⁵³

Anche i testi di Abate e di Pennacchi, in effetti, mostrano personaggi che, pur inserite nella gerarchia familiare novecentesca, fanno sfoggio di una notevole forza caratteriale e dirigono il nucleo familiare dall'interno: sia la nonna Patrizia – in *Tra due mari* – che la nonna Peruzzi – in *Canale Mussolini* – sono le matriarche indiscusse del focolare domestico e la seconda, in particolare, completa il potere del marito; infatti, mentre lui prende le decisioni

che riguardano la sfera politica e lavorativa, lei distribuisce mansioni e punizioni ai membri della genealogia; quando viene scoperto il tradimento della nuora Armida nei confronti del marito e la gravidanza, è proprio la nonna Peruzzi che la bandisce dalla casa comune, la allontana dai suoi figli e la obbliga ad assumersi il pericolo maggiore, passando per prima attraverso il campo minato quando la famiglia deve partire per lo sfollamento alla fine della guerra:

Mia nonna lo ha bloccato con il braccio. Il braccio duro e rigido davanti al petto. Proprio di traverso tra il petto e lo stomaco di mio nonno. Lui ha provato a scansarglielo e a spingere, per poter andare avanti in quella che era – come ben sapeva – la sua strada. Lei invece ancora rigida col braccio. E quando lui e tutti gli altri hanno fatto la faccia come per dire «Ma che ti sta succedendo?», mia nonna gli ha intimato: «No, non ti!».

«E chi allora?» hanno pensato gli altri, ma nessuno ha detto niente. Tutti fermi zitti immobili con il panico addosso senza capire nessuno a chi dovesse toccare per primo.

Mia nonna ferma ed implacabile. In silenzio.

Poi chi doveva capire ha capito.

È stato un attimo.

L'Armida s'è tolta dal collo il piccolo Menego e lo ha dato a mia zia Santapace che già allungava piangente le braccia per prenderlo⁵⁴.

Nei romanzi multigenerazionali all'alba del nuovo millennio, insomma, si assiste a un notevole cambiamento rispetto a quelli della fine dell'Ottocento per quanto riguarda la rappresentazione delle figure femminili: qualora i testi ritraggano la realtà dei due secoli scorsi, ciò che muta non è tanto la posizione che le donne ricoprivano nella famiglia patriarcale, ma piuttosto l'attenzione finalmente prestata alla loro forza e alle loro scelte determinanti per il destino collettivo e per l'intreccio narrativo. Un ulteriore elemento di discontinuità rispetto al passato risiede nel fatto che le opere contemporanee non rinunciano a tracciare un cammino in direzione al futuro, pur faticoso e intermittente, attraverso la nascita di nuove generazioni e la prosecuzione genealogica che rappresenta l'essenza stessa di questo sottogenere.

Tali slittamenti rientrano nel più generale cambio di prospettiva che vive il romanzo multigenerazionale oggi: se nei testi ottocenteschi lo sguardo sul presente era volto a mostrare il declino e l'assenza di prospettive future, nelle opere contemporanee lo scavo nel passato – realizzato tramite lo studio di documenti e testimonianze orali, ma anche nella dimensione esplorativa del viaggio – mira alla rielaborazione delle colpe, dei traumi e delle separazioni

così da rendere le nuove generazioni di uomini e donne veramente consapevoli della propria imperfezione e molteplicità e, dunque, consentire loro di superare quel sentimento di impotenza che impedisce di avanzare verso l'avvenire.

SERENA CIANCOTTO

Università di Siena

Bibliografia primaria

- C. ABATE, *Tra due mari*, Mondadori, Milano 2002.
- J. AUSTEN, *Pride and Prejudice* [1813], Oxford University Press 2008.
- R. BACCHELLI, *Il mulino del Po* [1938-1940], 3 voll. Mondadori, Milano 1960.
- H. BÖLL, *Billard um halb zehn* [1959], Springer, Berlin 2009.
- F. DE ROBERTO, *I Viceré* [1894], in *Federico De Roberto. Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Mondadori, Milano 1984, pp. 411-1103.
- , *L'Illusione* [1891], pp. 1-410.
- , *L'Imperio* [1929], pp. 1105-1388.
- M. EDGEWORTH, *Castle Rackrent* [1800], Oxford University Press, Oxford/New York 1980.
- G. FREYTAG, *Die Ahnen* [1872-1880, 6 voll.], *Vollständige Ausgabe der sechs Bücher in einem Band*, Hofenberg, Köln 2016.
- J. GALSWORTHY, *The Forsyte Saga* [1906-1921], Oxford University Press, Oxford/New York 1995.
- N. GINZBURG, *Lessico familiare* [1963], Einaudi, Torino 1999.
- T. MANN, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* [1901], Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2012. Trad. it. di S. Bartoli, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, Mondadori, Milano 2014.
- R. MARTIN DU GARD, *Les Thibault* [1922-1949], Gallimard, Paris 2003.
- E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio* [1948], Einaudi, Torino 2001.
- A. PENNACCHI, *Canale Mussolini. Parte prima*, Mondadori, Milano 2010.
- L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani* [1913], Garzanti, Milano 1993.
- E. DE QUEIRÓS, *Os Maias. Episódios da Vida Romântica* [1888], a cura di C. Reis, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 2017.
- U. RICCARELLI, *Il dolore perfetto*, Mondadori, Milano 2004.
- G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo* [1958], Feltrinelli, Milano 1963.
- G. VAN STRATEN, *Il mio nome a memoria*, Mondadori, Milano 2000.
- G. VERGA, *I Malavoglia* [1881], Mondadori, Milano 2003.
- É. ZOLA, *Les Rougon-Macquart* [1871-1893], 5 voll., Gallimard, Paris 1960-1967.

Bibliografia critica

- E. ABIGNENTE, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in «Enthymema», XX, 2017, pp. 6-17.

———, *Rami nel tempo: memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli editore, Roma 2021.

L.B. ALBERTI, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Einaudi, Torino 1969.

J. ASSMANN, *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997.

H. BUDE, *Die Erinnerung der Generationen*, in *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*, a cura di H. König et al., Westdeutscher Verlag, Opladen/Wiesbaden 1998, pp. 68-85.

S. CALABRESE, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo*, IV: *Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, pp. 611-640.

F. EIGLER, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2005.

M. GANERI, *Il genere dei Viceré*, in *L'Europa in Sicilia. Saggi su Federico de Roberto*, a cura di M. Ganeri, Le Monnier Università, Firenze 2005, pp. 63-85.

E.J. HOBSBAWM, *Il secolo breve. 1914-1991*, Mondadori, Milano 2018.

G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.

P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo: Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016.

M. POLACCO, *I Viceré (1894)*, in *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, a cura di F. Bertoni e D. Giglioli, Pendragon, Bologna 1999, pp. 149-174.

———, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, «Comparatistica», XIII, 2004, pp. 95-125.

G. SCARFONE, *Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di F. Gobbo et al., Pisa University Press 2020, pp. 7-22.

J.R. TAYLOR, *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*, Clarendon Press, Oxford/New York 1995.

S. WEIGEL, *Genea-Logik: Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und*

Naturwissenschaften, Fink Verlag, München 2006.

J. WELGE, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, John Hopkins University Press, Baltimore 2015.

A.P. ZANATTA, *Le nuove famiglie*, il Mulino, Bologna 2008.

Note

¹ M. Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», XIII, 2004, pp. 95-125.

² S. Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale nel XIX secolo*, in *Il romanzo IV*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, pp. 611-640.

³ H. Bude, *Die Erinnerung der Generationen*, in *Vergangenheitsbewältigung am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*, a cura di Helmut König et al., Westdeutscher Verlag, Opladen/Wiesbaden 1998, p. 72; cfr. anche S. Weigel, «Die Generation» als symbolische Form. Zum genealogischen Diskurs im Gedächtnis nach 1945, in «Figurationen. Gender, Literatur, Kultur», 0, 1999, pp. 158-173; F. Eigler, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2005, pp. 9-23.

⁴ La distinzione fra “romanzo a temi familiari”, “romanzo familiare (in senso ampio)” e “romanzo genealogico (ovvero il romanzo familiare in senso stretto)” viene proposta da Raffaele Donnarumma e Gloria Scarfone nel corso del convegno svoltosi nel 2019 presso l’Università di Pisa. Cfr. G. Scarfone, *Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in “Non poteva staccarsene senza lacerarsi”. Per una genealogia del romanzo familiare italiano, a cura di F. Gobbo et al., Pisa University Press 2020, pp. 7-22.

⁵ Sul concetto di categorie prototipiche, si veda J.R. Taylor, *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*, Clarendon Press, Oxford/New York 1995.

⁶ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* [1958], Feltrinelli, Milano 1963.

⁷ G. Van Straten, *Il mio nome a memoria*, Mondadori, Milano 2000.

⁸ Per approfondire il concetto di “memorie di famiglia” si rimanda a E. Abignente, *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, in «Enthymema», XX, 2017, pp. 6-17; *Rami nel tempo: memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli editore, Roma 2021.

⁹ M. Polacco, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ M. Polacco, *op. cit.*, p. 121.

¹² J. Assmann, *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997, p. 24.

¹³ S. Weigel, *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, Fink Verlag, München 2006, p. 26. «Diese umfassen die ganze Spanne narrativer, tabellarischer, graphischer und symbolischer Darstellungen. Dabei bilden die Register und Tabellen eine Art Übergang zwischen mythischen und bildlichen Darstellungen, zumal in den antiken und biblischen genealogischen Überlieferungen Zählen und Erzählen häufig noch zusammenfallen. Insofern läßt sich die Geschichte des genealogischen Wissens nur im Kontext der Geschichte seiner Medien und Repräsentationsweisen beschreiben. Oder genauer: die Genealogie ist die Geschichte der symbolischen, ikonographischen und rhetorischen Praktiken, der Aufschreibesysteme und Kulturtechniken, in denen das Wissen von Geschlechtern und Gattungen oder von der Abfolge des Lebens in der Zeit überliefert ist». Ove non diversamente specificato, le traduzioni in italiano sono di mia responsabilità.

¹⁴ M. Polacco, *op. cit.*, pp. 98-102.

¹⁵ L’opera anonima è stata probabilmente redatta presso la corte di Borgogna intorno alla metà del XV secolo, sulla base di fonti risalenti alla metà del XIV.

¹⁶ L.B. Alberti, *I Libri della Famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Einaudi, Torino 1969.

¹⁷ E. Abignente, *Rami nel tempo: memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli editore, Roma 2021, p. 102.

¹⁸ M. Edgeworth, *Castle Rackrent* [1800], Oxford University Press, Oxford/New York 1980.

¹⁹ J. Austen, *Pride and Prejudice* [1813], Oxford University Press 2008.

²⁰ S. Calabrese, *op. cit.*

²¹ E. Zola, *Les Rougon-Macquart* [1871-1893], 5 voll., Gallimard, Paris 1960-1967.

²² G. Freytag, *Die Ahnen* [1872-1880, 6 voll.], *Vollständige Ausgabe der sechs Bücher in einem Band*, Hofenberg, Köln 2016.

²³ Federico De Roberto, *Federico De Roberto. Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Mondadori, Milano 1984.

²⁴ M. Polacco, *I Viceré (1894)*, in *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, a cura di F. Bertoni e D. Giglioli, Pendragon, Bologna 1999, p. 164.

²⁵ F. De Roberto, *op. cit.*, p. 1100.

²⁶ M. Ganeri, *Il genere dei Viceré*, in *L’Europa in Sicilia. Saggi su Federico de Roberto*, a cura di M. Ganeri, Le Monnier Università, Firenze 2005, pp. 63-85.

²⁷ E.D. Queirós, *Os Maias. Episódios da Vida Romântica* [1888], a cura di C. Reis, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa 2017.

²⁸ T. Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* [1901], Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2012.

²⁹ P. Pellini, *Naturalismo e modernismo: Zola, Verga e la poetica dell’insignificante*, Artemide, Roma 2016, p. 203. Per fornire alcuni esempi di tale inceppamento del meccanismo di successione generazionale, si pensi solo alle opere di F. Kafka o I. Svevo.

- ³⁰ S. Bartoli, *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*, Mondadori, Milano 2014, p. 491.
- ³¹ J. Welge, *Genealogical Fictions: Cultural Periphery and Historical Change in the Modern Novel*, John Hopkins University Press, Baltimore 2015, p. 196.
- ³² J. Galsworthy, *The Forsyte Saga* [1906-1921], Oxford University Press, Oxford/New York 1995.
- ³³ R. Bacchelli, *Il mulino del Po* [1938-1940], 3 voll., Mondadori, Milano 1960.
- ³⁴ E. Morante, *Menzogna e sortilegio* [1948], Einaudi, Torino 2001.
- ³⁵ H. Böll, *Billard um halb zehn* [1959], Springer, Berlin 2009.
- ³⁶ R. Martin du Gard, *Les Thibault* [1922-1949], Gallimard, Paris 2003.
- ³⁷ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani* [1913], Garzanti, Milano 1993.
- ³⁸ N. Ginzburg, *Lessico familiare* [1963], Einaudi, Torino 1999.
- ³⁹ E.J. Hobsbawm, *Il secolo breve. 1914-1991*, Mondadori, Milano 2018.
- ⁴⁰ A. Pennacchi, *Canale Mussolini. Parte prima*, Mondadori, Milano 2010.
- ⁴¹ G. Verga, *I Malavoglia* [1881], Mondadori, Milano 2003.
- ⁴² G. Van Straten, *op. cit.*, p. 22.
- ⁴³ A. Pennacchi, *op. cit.*, p. 137.
- ⁴⁴ U. Riccarelli, *Il dolore perfetto*, Mondadori, Milano 2004.
- ⁴⁵ Id., p. 321.
- ⁴⁶ Id., pp. 296-300.
- ⁴⁷ Id., pp. 303-305.
- ⁴⁸ Id., p. 320.
- ⁴⁹ C. Abate, *Tra due mari*, Mondadori, Milano 2002.
- ⁵⁰ Id., pp. 211-212.
- ⁵¹ A.P. Zanatta, *Le nuove famiglie*, il Mulino, Bologna 2008.
- ⁵² U. Riccarelli, *op. cit.*, pp. 66-67.
- ⁵³ Id., pp. 164-165.
- ⁵⁴ A. Pennacchi, *op. cit.*, pp. 453-454.