



Enthymema XXVII 2021

L'identità del personaggio tra decostruzione e ricerca. Disvelamento del sé e rimemorazione in *Althénopis*

Niccolò Amelii

Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara

Abstract – Opera ibrida e composita, sapientemente costruita a partire da una elaborata commistione dei generi e dei codici narrativi, *Althénopis* è un romanzo in cui l'indeterminatezza identitaria del narratore permette alla vicenda romanzata di andare oltre il dato puramente fattuale e autobiografico. Il saggio si propone di esplorare le modalità espressive, le strategie stilistiche e al contempo il portato simbolico e valoriale attraverso cui la scrittura di Ramondino cessa di essere mera rievocazione mnestica di un vissuto personale per divenire invece atto di comprensione analitica e di ricognizione epistemologica, strumento privilegiato di decostruzione e ricerca di una versione altra del proprio sé, all'interno di un percorso di auto-riconoscimento e auto-individuazione esperibile in virtù del doppio processo di rielaborazione soggettiva e rimemorazione messo in atto tramite il dispositivo romanzesco.

Parole chiave – Fabrizia Ramondino; *Althénopis*; Autofiction; Autobiografia; Identità.

Abstract – *Althénopis*, a hybrid and composite work, expertly constructed from an elaborate mixture of genres and narrative codes, is a novel in which the narrator's identity indeterminacy allows the fictionalized story to go beyond purely factual and autobiographical data. The essay aims to explore the expressive modes, stylistic strategies and at the same time the symbolic and valorial result which Ramondino's writing ceases to be a mere re-enactment of a personal experience to become instead an act of analytical understanding and epistemological re-cognition, a privileged instrument of deconstruction and search for another version of one's self, within a path of self-recognition and self-identification available by virtue of the double process of subjective reworking and re-emoration implemented through the fictional device.

Keywords – Fabrizia Ramondino; *Althénopis*; Autofiction; Autobiography; Identity.

Amelii, Niccolò. "L'identità del personaggio tra decostruzione e ricerca. Disvelamento del sé e rimemorazione in *Althénopis*". *Enthymema*, n. XXVII, 2021, pp. 62-72.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/14949>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

L'identità del personaggio tra decostruzione e ricerca. Disvelamento del sé e rimemorazione in *Althénopis*

Niccolò Amelii

Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara

1. Indeterminazioni dell'io narrante e commistione dei generi

Althénopis, esordio narrativo di Fabrizia Ramondino del 1981, è un romanzo ibrido, composito e proteiforme, formato da tre macro-narrazioni a loro volta suddivise in micro-narrazioni (in totale venticinque), che prendono il nome da riferimenti topografici o parentali capaci di acquisire, anche quando peculiarmente specificati, una portata universale tale da far esulare immediatamente la vicenda narrata, che sfiora tangenzialmente in alcuni passaggi l'affresco socio-antropologico, dal binario abusato della mera autobiografia.

L'opera di Ramondino risulta essere stratificata non solo verticalmente – la strutturazione formale e tematica che caratterizza lo sviluppo ellittico e contrastivo del racconto ne è un chiaro esempio –, ma anche orizzontalmente, date le diverse fasi cronologiche che hanno segnato la stesura del testo, influenzando con forza le soluzioni stilistiche ed espressive e la veste estetica globale del libro ultimato.¹

Costruito come un accostamento alveolare di luoghi, volti, scene, in cui a prevalere è la «logica del *patchwork*» (Perrella VII), in *Althénopis* i dati autobiografici acquistano «una connotazione sfumata» (Lucamante, *Le scelte dell'autofiction* 369) e il processo di graduale rischiaramento della memoria è affidato a una voce che non si identifica né viene mai identificata dagli altri personaggi lungo l'intero arco della narrazione.

Sebbene possa apparire comunque legittimo, in un testo caratterizzato da un'evidente «pervasività del materiale mnestico» (Lucamante, *Tra romanzo e autobiografia* 106) come *Althénopis*, operare una sovrapposizione tra l'autrice, Fabrizia Ramondino, e la protagonista del racconto, che nelle prime due sezioni è anche narratrice omodiegetica e unico baricentro della focalizzazione interna, l'assenza di un nome mediante il quale identificare con certezza il catalizzatore principale del narrato provoca invece la prima esibita aporia del romanzo, ovvero l'impossibilità di far combaciare perfettamente la triade narratrice-autrice-personaggio.

Nel momento in cui a prevalere è l'anonimato definitivo, chi narra rinuncia consapevolmente a quel patto autobiografico che «sancisce il desiderio di chi scrive di essere creduti da chi legge» (Lucamante, *Le scelte dell'autofiction* 370). Nell'economia del discorso il bisogno di estraniamento, duplicazione e disidentificazione dell'io narrante s'inscrive, nei primi due capitoli dell'opera, nel più ampio processo di rfigurazione e rimemorazione che coinvolge appieno il farsi del romanzo. Smessi da subito i panni del memoriale o del più canonico *Bildungsroman*, il romanzo è, infatti, percorso dal desiderio pressante di decostruire e poi ricostruire, facendo la spola tra vissuto e finzione, tra realtà e idealità, tra ricordo e utopia, una versione altra del

¹ Nel 1966, dopo aver perso la madre l'anno precedente, Ramondino, suggestionata anche dalla recente lettura de *La cognizione del dolore* di Gadda, stende la sezione intitolata *Bestelle dein Haus*, quella che concluderà poi il romanzo. Il lavoro di composizione successivo, che verrà portato avanti a distanza di dieci anni, è dunque retroattivo, fornisce l'inizio e la parte intermedia, ossia le prime due sezioni, di una storia in cui l'epilogo è già scritto. Per approfondire maggiormente i motivi e le ragioni soggiacenti allo sviluppo cronologico del romanzo si cfr. Lucamante, *Tra romanzo e autobiografia*.

L'identità narrativa tra decostruzione e ricerca

Niccolò Amelii

proprio sé scisso, proiezione extra-testuale la cui identità viene rinegoziata all'interno della dimensione puramente letteraria e arricchente della messa in forma narrativa.

Ramondino sente la necessità di mettere tra il proprio impulso scrittoriale e la realtà della memoria – individuale, ancestrale, politica (Alfonzetti, *Fabrizia Ramondino* 122) – un cuscinetto separativo propriamente romanzesco – presente in declinazioni differenti anche nelle opere successive, sebbene di fattura molto più sottile in libri in cui il sostrato autobiografico è preminente e meno filtrato, come in *Taccuino tedesco* (1987), *Star di casa* (1991) e *In viaggio* (1995) – in grado di allargare e rafforzare il futuro margine di manovra dell'elaborazione compositiva.

È all'interno di questo disavanzo, contrassegnato dallo sconfinamento dei codici e dalla commistione dei generi – romanzo, autobiografia, autoanalisi, confessione, meditazione, riflessione erudita – che l'operazione scrittoriale di Ramondino cessa di essere solamente ricostruzione mnemonica di una biografia, sintesi di un'esperienza esistenziale, per divenire invece atto ulteriore di ricognizione epistemologica, percorso di auto-riconoscimento e auto-individuazione, graduale presa di coscienza del proprio percorso nella storia che passa attraverso un'inevitabile *quête*, interrogazione di un disagio profondo dell'essere e dell'essere nel mondo.

Altro fenomeno ricorrente, atto a certificare anch'esso la ferrea volontà di istituire sin dagli albori del testo un perimetro certo di distanziamento e di andare oltre il dato meramente fattuale e cronistorico, è l'eteronimia dei riferimenti topografici, a partire dal titolo stesso del romanzo, *Althénopsis*, espressione figurata che sta per «occhio di vecchia» (Ramondino 10), coniata, secondo l'autrice, dai tedeschi durante l'occupazione nazista per designare irrisoriamente Napoli, o nel caso di Santa Maria del Mare, nome di fantasia dietro il quale dovrebbe celarsi il piccolo paesino di Massa Lubrense, incastonato nella penisola sorrentina, in cui Ramondino ha vissuto dal '43 al '48.

Rifuggendo dalla precisione accertata dei referenti geografici, la dimensione del ricordo che abita le prime due sezioni del romanzo sembra voler fare a meno del condizionamento deterministico della storia, sia individuale sia collettiva, per espungerla, ripudiarla ai margini della materia narrata e installare all'opposto un contrordine, non più lineare, oggettivo e diacronico, ma mobile, personale, soggettivo, per cui «i momenti realmente vissuti riacquistano senso e durata attraverso i modi e i tempi narrativi propri del racconto» (Sepe 34) e «la visione del tutto appare in forma caleidoscopicamente smembrata» (Lucamante, *Tra romanzo e autobiografia* 109).

Ecco che avviene allora un doppio moto, strettamente legato, di rievocazione e reinterpretazione attraverso cui le «convinzioni maturate da esperienze ritenute innocue e prive di importanza nel tempo di occorrenza divengono, nel tempo disegnato dal presente della scrittura, proustianamente rivisitate e rielaborate» (Lucamante, *Tra romanzo e autobiografia* 110).

Si potrebbe presumere che, proprio in virtù di un naturale moto contro-egemonico di indipendenza e di opposizione nei confronti della madre, figura che «aveva uno spietato senso della realtà» (Ramondino 40), l'autrice sviluppi un'energica predisposizione all'affabulazione, insieme al desiderio di impreziosire il flusso dei ricordi mediante un allargamento prismatico dell'immaginazione. È proprio l'asistematicità delle vicissitudini che si rincorrono a scongiurare l'edificazione di un percorso centrato e finalistico, in cui la riattualizzazione limpida del proprio passato va di pari passo alla progressione umana e comportamentale del soggetto e allo sviluppo ben centrato dell'intreccio, tipico del romanzo di formazione, rifuggito a pieno titolo da Ramondino (Sepe 5). Al contrario, anzi, per definire meglio *Althénopsis* si potrebbe parlare di opera in cui agisce un'«anti-formazione» (Scarpa 179), il cui risultato finale è un segnale rivelatorio da interrogare ancora, da decifrare andando a ritroso nelle strade del testo e tornando poi indietro.

Il romanzo, infatti, agisce come forza agglutinante e trasformativa che tutto sottende e trascende, rivestendo di connotati polisemici e sovradeterminati gli snodi cruciali dell'intreccio, i fatti narrati, le persone descritte. Nel caso specifico di *Althénopsis*, la forma romanzesca, stravolge ogni tassonomia e interiorizzata nel proprio tessuto narrativo la deflagrazione dei confini

L'identità narrativa tra decostruzione e ricerca

Niccolò Amelii

tra vissuto e sublimazione estetica, sembra assurgere a dispositivo eterotopico, contro-spazio che rende possibile la coesistenza di tempi e visioni altrimenti non giustapponibili, capace di plasmare «un'illusione che denuncia tutto il resto della realtà come un'illusione» (Foucault 25). Ne vien fuori un palinsesto architettato su più livelli di senso, al contempo metaletterario² e intertestuale,³ in cui allo scavo prettamente analitico che innerva la ristrutturazione del sé autofinzionale si accompagna la resa artistica dei più disparati sentimenti umani, propri e altrui, nuclei magmatici di un immaginario eterodosso, al contempo privato e fantastico, singolare e affratellante.

Romanzo intimo e allo stesso modo corale, il cui nucleo poetico a tratti si appropinqua, per ambientazione familiare e atmosfera del racconto, a *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg, *Althénopis* si fonda su interni e profondi smottamenti di carattere poetico, gravitando alacremente intorno al nesso problematico che si instaura tra finzione, memoria, invenzione e autobiografia. Se entro i confini del testo romanzesco la voce autoriale preferisce camuffarsi e non palesarsi mai, è nelle note, nelle postille e nelle delucidazioni che spiccano copiose e puntuali al fondo delle pagine che si consuma invero la dialettica articolata tra testo-autrice-lettore. L'apparato paratestuale – spazio franco, idealmente scevro dai tentacoli della narritività – si fa veicolo programmatico di un movimento elastico, a un tempo esplicativo-filologico, caratterizzato da un tono precipuamente documentaristico-enciclopedico, a un tempo riflessivo, che ispessisce la presenza autoriale, in special modo nei brani di carattere confessionale, spesso incentrati sul valore e le difficoltà insite nell'atto scrittoriale quando esso interseca e incalza esperienze (ri)vissute in prima persona.⁴ Si installa dunque nel dialogo costante fra testo e apparato quel «continuum dialettico fra la tecnica narrativa e quella saggistica» (Lucamante, *Tra romanzo e autobiografia* 106), rintracciabile con frequenza anche in altri libri, come ad esempio nella prima parte di *Taccuino tedesco*.

2. Visioni d'infanzia

Nella prima sezione del romanzo, intitolata *Santa Maria del Mare*, ci troviamo appieno nel territorio del «realismo visionario» (Giorgio, *Da Napoli all'Europa al villaggio globale* 235), alimentato da una lingua ricca, festosa, venata di lirismo e però sempre equilibrata, «nutrita, in pari misura, di fantasia e meditazione, tesa simultaneamente alla libertà inventiva e alla restituzione dell'oggetto» (Farnetti 66), in cui le descrizioni dei personaggi – insuperabile l'iconica raffigurazione della nonna che incede per la piazza nelle pagine inaugurali del testo –, dei paesaggi, delle vicende appaiono talmente vivide, abbaglianti, colorite, da sembrare visioni⁵ e non rappresentazioni figurative.

La successione stringente dei quadri narrativi funziona come immersione connotativa e mitopoietica in un reticolo di luoghi dell'anima – la spiaggia, le ville, la casarella –, presentizzati (non bisogna dimenticare che l'autrice, quarantenne quando si accinge a stendere queste pagine, si rivolge ai suoi ricordi d'infanzia con «occhio di vecchia») sulla pagina mediante un ritmo contrappuntistico, che procede «per ondate e ha i suoi tempi musicali: i presto, gli andanti e i larghi» (Perrella XIII), tentando di restituire il «polimorfismo percettivo dell'infanzia»

² Il citazionismo di Ramondino non è mai mera posa autoriale, ma sempre verifica o controcanto di un'idea o di una riflessione narrativizzate.

³ Per conoscere in maniera esaustiva i riferimenti letterari che compongono l'esteso campo di influenze, citazioni, echi, rimandi, tipico dell'intera opera ramondiniana cfr. Alfonzetti, *Fabrizia Ramondino*.

⁴ «Rivivere tutti i fatti raccontati in questa storia mi è costata molta fatica. Rivedere poi il testo per adeguarlo alla memoria e al lettore ha richiesto un certo lavoro» (Ramondino 29).

⁵ «Le visioni, che sono verità rivelate, come le ossessioni, che sono verità ancora rivelate, non si possono dimenticare; né però spiegare» (Ramondino 5).

L'identità narrativa tra decostruzione e ricerca

Niccolò Amelii

(Sepe 24), ricostruito per mezzo di una densa collazione di frammenti, rammemorazioni, segmenti di ricordi, dipanantesi lungo l'arco delle prime due sezioni con andamento fluido, vigoroso ma controllato, sebbene a tratti squarciato da rapsodiche «esplosioni ricche di potenza immaginifica» (Tajani). Nella ricostruzione vertiginosa di una geografia intima e personale la scrittura di Ramondino ha la capacità di rfigurare, accanto a un tempo perduto e poi ritrovato, «la stessa vacillante identità della scrittrice, ricomposta, con ogni nuovo atto del ricordare, dentro e oltre il dissidio e la lacerazione prodotti dalla vita» (Sepe 33).

In questa prima parte del romanzo, tra i diversi ritratti di famiglia, tratteggiati con «gusto espressionistico» (Perrella XII), la figura della madre emerge per assenza, come entità ombrosa, fantasmatica e perturbante che si rivela essere però la vera protagonista occulta del romanzo. Perennemente sfuggente, i suoi tratti caratteristici entrano in netto contrasto con quelli dell'altra figura chiave di queste pagine iniziali, quella della nonna. Se quest'ultima è infatti estrosa, generosa, eccessivamente prodiga, appartenente «a un'epoca in cui si era riusciti a far coincidere l'eternità della storia con quella della vita» (Ramondino 6), la madre è invece parsimoniosa, rigida, messasi volontariamente «tra parentesi» (Ramondino 42), attenta agli sprechi e allo sperpero di denaro; le due allora non possono che entrare in conflitto e una (la madre) è destinata a espungere l'altra (la nonna), assecondando un radicale rovesciamento prospettico di ruolo e posizione, che viene percepito con dolore e triste sorpresa dalla giovane protagonista.

Questa dialettica, che riaffiorerà a più riprese nel prosieguo del narrato e che sarà decisiva nell'evoluzione caratteriale dell'io narrante, sta a rappresentare simbolicamente «due diverse epoche dell'arte del racconto, entrambe necessarie alla narratrice che la bambina diventerà da adulta» (Perrella XIII).

Al di là e a lato dei riferimenti parentali, il centro focale delle vicende che caratterizzano la sezione primaria del romanzo è costituito dalle forme dell'immaginario proprie di un'educazione mediterranea, così come dalle esperienze di vita e interazione che segnano la crescita personale dell'io narrante e che si svolgono all'interno di un teatro ottico in cui preminente è il campo semantico visivo-sensoriale. Nella strutturazione orchestrale e dicotomica – interni *vs.* esterni, bambini *vs.* adulti, città *vs.* paese – peculiare del primo capitolo, il periodo dell'infanzia emerge al contempo come realistico e mitologico (Scarpa 165). La giovinezza assurge allegoricamente a edenica età dell'oro in cui le cose hanno un peso ma solo per gli altri, ogni nome ha un significato e ogni significato un nome e i fatui trastulli della maggiore età rimangono spesso incomprensibili.

Alle spalle di questo orizzonte di condivisione, meraviglia e formazione, in cui la natura è specchio fedele della propria umanità e il regno vegetale è prolungamento rassicurante del proprio corpo, la storia agisce come mero sfondo, quasi impercettibile. Fa capolino estemporaneamente ed emerge in superficie soprattutto attraverso le rare apparizioni del padre, che, a causa della sua affiliazione, del suo vissuto compromettente e del suo lavoro da ambasciatore, esala oltre sé stesso i mali e le ombre più cupe e torbide di un presente altro (rispetto a quello tutto sommato gioioso esperito dalla narratrice) ma più che mai in azione, dominato da un regime repressivo e da una guerra sanguinosa. Forse proprio per questo motivo nell'economia globale del racconto il padre è una figura marginale, uomo decaduto e decadente che sfiora tangenzialmente gli snodi cruciali dell'intreccio lasciando comunque una traccia persistente e negativa dietro di sé.

Infatti, nonostante la partecipazione secondaria alle vicende narrate, la protagonista del romanzo non può perdonare il padre, insieme con la madre, per avergli negato «le due uniche consolazioni dell'esistenza: la favola e il teatro» (Ramondino 40). Si origina a partire da questa efferata constatazione di colpa il conflitto intergenerazionale tra genitori e figli, privato e al contempo universale, che progredisce per tappe intermedie in correlazione a un netto mutamento storico dei paradigmi socio-comportamentali, che passa necessariamente anche attraverso una riflessione nuova sul concetto di maternità e la conquista di un'individualità sfumata,

L'identità narrativa tra decostruzione e ricerca

Niccolò Amelii

multipla, complessa, emancipata dagli obblighi della comunità, dalle formalità di costume, dalle abitudini ereditate, dalle oggettificazioni esterne, coercitive e limitanti.

Dopo aver perso *appeal*, credibilità e spessore umano, gli adulti, ancora irretiti da vacue consuetudini e inabili a mantenersi al passo con l'evoluzione dei processi sociali, non possono continuare ad esercitare alcuna funzione etico-morale di guida ed esempio, sono condannati all'anacronismo e all'incomunicabilità.

I bambini invece, attratti e incuriositi dalle manifestazioni del reale, dalle più latenti alle più manifeste, divorano il circostante, fanno esperienza del tempo come fosse uno spazio da «esplorare pezzo per pezzo» (Scarpa 167), si sentono ingenuamente parte di un tutto molto più grande, che ad ogni angolo, ad ogni svolta può regalare loro nuove scoperte e tesori. Anche le differenze di classe risultano essere meno vincolanti, almeno nei casi in cui non siano differenze troppo estese, e i problemi derivanti dall'appartenenza a un ceto piuttosto che a un altro si assottigliano davanti alla naturale tendenza infantile all'inclusività e alla condivisione.

L'io narrante, parte di una famiglia benestante e di antiche origini ma caduta in ristrettezze economiche, ha la possibilità di muoversi liberamente tra figli di banchieri e figli di pescatori proprio in virtù delle vicende alterne occorse al suo parentado, che la collocano in una medietà capace di divenire «strumento di conoscenza e di comunicazione, un passe-partout» (Scarpa 168). Non sorprende allora che reiteratamente il narratore omodiegetico straripi oltre i propri confini e diventi *noi*, come se la sua frammentaria identità narrativa si riconfigurasse in parte per appartenenza ad un collettivo – *noi* famiglia, *noi* fratelli, *noi* bambini.

3. Crescere per difetto

La seconda sezione del romanzo, intitolata *Le case degli zii*, si apre con un'evidente cesura temporale. Siamo in pieno dopoguerra, il padre della protagonista è morto ma nulla ci viene raccontato dell'accaduto, e la famiglia, in perenne sofferenza economica, è costretta a chiedere aiuto e sostentamento ai numerosi parenti che affollano il ramo genealogico.

Obbligata a girovagare nelle case e negli appartamenti di zii e zie, l'io narrante si è ormai lasciata alle spalle il piccolo e protetto micro-mondo di Santa Maria del Mare, così come si è lasciata alle spalle il felice periodo dell'infanzia che lì vi si esprimeva pienamente.

L'importante stacco diegetico si riverbera con forza anche nell'ambientazione e nella scenografia che fa da contraltare al narrato, dal momento che al trionfo dell'*en plein air* tipico della prima parte si sostituisce una lunga sfilza di abitazioni altrui, sconosciute e umbratili, con il loro susseguirsi di salotti, corridoi, tramezzi, ambienti chiusi dove il sole filtra a fatica dagli scuri. Si produce, inoltre, come conseguenza di questo passaggio umorale e cronologico – dall'infanzia all'adolescenza –, uno smottamento nella 'temperatura' del racconto, che si fa più severa, rigorosa. Le tinte chiare e solari che rivestivano gli accadimenti del periodo precedente, quello vissuto in uno spazio protettivo e stimolante, lasciano ora il passo a uno «sguardo tiepido, che spoglia i suoi oggetti, li sfuma, li incupisce e li vira al grigio» (Scarpa 172).

Tutte le preoccupazioni rimaste ai margini della vita negli anni inconsapevoli di Santa Maria del Mare invadono adesso irrimediabilmente una quotidianità asfittica e precaria, in cui tornano a ispessirsi le formalità e i rituali sterili legati allo status sociale e ai beni economici. Dall'espansione pluralistica di voci, presenze e nomi altisonanti – zio Alceste, zia Cleope, zia Callista – si genera parallelamente un'espansione della funzione di rimemorazione su cui si basa la riappropriazione narrativa del proprio sé.

Le descrizioni dei riti abitudinari, dei vezzi atavici, delle contraddizioni emergenti, delle problematiche inerenti alla vita parentale, accompagnate da diverse riflessioni di stampo sociologico, permettono a Ramondino di tratteggiare con efficace resa artistica, oltrepassando la dimensione prettamente privata del narrato, l'affresco storico-antropologico di una classe sociale, quella dell'alta e media borghesia, in particolar modo partenopea, uscita sconfitta e

L'identità narrativa tra decostruzione e ricerca

Niccolò Amelii

frustrata dalla Seconda guerra mondiale e incapace di sostenere proficuamente un rapido riassestamento economico.

Il mondo circostante diviene urgente, tangibile, s'impone come presenza estranea a cui è però necessario accostarsi e da ciò consegue anche la presa di coscienza, mentale e corporale, non solo di una fase conclusa della propria esistenza, ma anche dell'evento bellico e delle sue traumatiche conseguenze. La città di Napoli, sventrata dalle bombe e adesso occupata dagli alleati americani, è spazio simbolico, organismo incancrenito, estrema alterità, patria straniera che obbliga ad un esilio interno e interiore, ad un vagabondaggio ramingo che segna indelebilmente l'esperienza vulnerabile e confusionaria dell'io narrante. È il movimento alternativamente centrifugo che conduce la protagonista (qui sempre più alter-ego di Ramondino) dentro e fuori, letteralmente e figurativamente, dalla sua città d'origine «which governs her writing and enables her to construct Naples and her Self, and to in turn delimit and undo their boundaries» (Giorgio, *Moving across boundaries* 171).

Nella girandola frenetica di case e appartamenti che si susseguono in quartieri differenti della metropoli, velata dall'ombra del lutto e delle difficoltà familiari, l'identità della protagonista – e dunque dell'autrice che a posteriori interroga narrativamente quel determinato periodo storico alla ricerca di tracce rimosse del proprio percorso esistenziale – va ora formandosi per divergenze, scissioni e contrasti, secondo una traiettoria evolutiva che si nutre di disarmonie e differenziazioni con quell'universo adulto mosso primariamente da una meccanica coazione a ripetere, rappresentante l'*hic et nunc* su cui sedimentare per contrappasso il proprio altrove, espressione d'un nomadismo continuo tanto agognato quanto rifuggito da Ramondino, legato forse anche «a un destino stilistico che la farà stare sempre nello spazio sintattico del “tra”: tra le lingue, tra le città, tra le scritture, tra le persone, tra le tensioni politiche e sociali, tra le generazioni, tra le classi sociali» (Perrella X).

Riserbata, introversa, la protagonista del romanzo, approcciando il mondo da una posizione obliqua, decentrata, si rifiuta implicitamente di crescere, di divenire anch'essa adulta. Ecco perché l'occhio che contempla e dipinge lo stuolo di zii, zie, cugini, cugine che si avviciando nel caotico periodo di peregrinazioni in giro per la città, è un occhio «riottoso e sbarcato, quasi allucinato» (Scarpa 175), che vorrebbe poter legittimare la naturale filiazione che la lega al parentado, ma non vi riesce, troppo ampio è lo spazio dissociativo, il bisogno intrinseco di indipendenza.

Eppure, nonostante una personalità assolutamente irriducibile, l'io narrante diviene gradualmente consapevole che i figli sono estensione non solo carnale, ma anche psicocaratteriale dei genitori e dei loro comportamenti, eredità rinnegata e però mai davvero rinnegabile, almeno non del tutto.

4. Rituali di vita e di morte

Anche la terza sezione del romanzo, intitolata *Bestelle dein Haus* – espressione tratta dalla *Cantata op. 106* di Bach, che si traduce come «prepara la tua casa» (Ramondino 252) – si origina, così come la seconda, a partire da una netta e profonda cesura rispetto alle parti precedenti. In questo caso la cesura non è solo di ordine cronologico-temporale, ma coinvolge ampiamente gli aspetti stilistici, espressivi e formali che caratterizzano il capitolo, rendendolo quasi un'unità a sé stante, autonoma, posizionata alla fine del testo ma in realtà la prima ad essere stata composta, come già accennato in precedenza.

A questo punto dell'analisi è necessario allora aggiungere che una delle maggiori peculiarità della costruzione triadica caratteristica del romanzo risiede proprio nell'esibita mancanza di nessi connettivi tra una macro-narrazione e l'altra. I momenti apicali e laceranti di crisi e rottura, come la morte del padre o il trasferimento al Nord della protagonista, vengono omessi, espunti ellitticamente dal sostrato narrativo, come se Ramondino, impossibilitata a filtrare

L'identità narrativa tra decostruzione e ricerca

Niccolò Amelii

romanzesca gli snodi cruciali e inevitabilmente più dolorosi della propria storia personale avesse preferito recidere i cordoni interstiziali per esplorare direttamente la pienezza (o la pochezza) del prima e del dopo, lasciando nel non-detto ciò che sta nel mezzo.

Tale scelta autoriale produce non solo tre diverse declinazioni di questa auto-ricognizione romanzesca – le prime due molto più simili tra loro rispetto alla terza –, esperite per dislivelli e disgiunzioni, ma anche tre differenti mondi, circoscritti, indipendenti, «che acquistano un senso complessivo dal loro essere situati in successione, uno dopo l'altro» (Scarpa 173). Da ciò deriva anche la possibilità di una doppia lettura e interpretazione del testo, al contempo individuale e sincronica, che faccia riferimento a ciascuna parte considerata nella propria singolarità o all'organismo globale che ogni parte comprende e trascende, moltiplicandone complementariamente i rimandi interni, gli echi, le epifanie.

Tuttavia, a dispetto delle leggere variazioni di tono, registro e ambientazione occorse tra le prime due sezioni, l'ultima parte, scritta circa dieci anni prima, si caratterizza per evidenti differenze poetico-compositive. Gli stravolgimenti si verificano al contempo sul piano retorico e linguistico. Il narratore omodiegetico, con uno scarto improvviso, diviene eterodiegetico, spersonalizzato e onnisciente, incline a «fissare in uno spazio di scrittura fondativo la trama simbolica del conflitto» (Alfonzetti, *Dalla villa al terremoto* 336). Il linguaggio da arioso, fluente e colorito si fa claustrofobico, rattrappito, assume un andamento ellittico, sussultorio, a tratti atrofico, sintomo evidente del disagio esistenziale e dunque conseguentemente scrittoria che permea il tessuto narrativo di queste pagine. Il periodare si contrae in frasi brevi, contratte, incalzanti. La lingua sembra combattere una battaglia intima col proprio dire assertivo, vorrebbe comunicare, affermare, ma non ci riesce e allora esita, recalcitra, si auto-sabota. Il tempo cessa di scorrere, si fa assoluto e subisce un processo di spazializzazione, viene esperito attraverso i riferimenti topografici e le descrizioni d'interni – il salotto, il bagno, la camera da pranzo –, che formano una vera e propria mappa cronotopica – la pianta dell'appartamento in cui si svolge il precipitato finale. Il ritmo prosastico subisce arresti, smottamenti, sospensioni.

In questo tempo solenne e inscalfibile, che è il tempo della recita, del dramma, della morte, in cui «la realtà ha perso ogni profondità e durata» (Scarpa 176), si genera un innalzamento simbolico degli attanti, espresso semanticamente dall'uso del maiuscolo e dell'articolo – la Madre, la Figlia –, che adesso assurgono a personaggi dal valore extra-individuale, monadi cristallizzate, pedine di una scacchiera che contrappone dualisticamente la vita e la morte, il viaggio e la stasi, l'indifferenza e la cura.

Nonostante l'astio e il rancore accumulatisi negli anni, la Figlia, già gravata da un'acuta crisi psichica, quasi ai limiti della schizofrenia, che si manifesta con allucinazioni visive e pressanti angosce sull'imminente «fine del mondo»,⁶ rientra a casa da un generico Nord per accudire la Madre morente, vittima di una crescente regressione fisica e comportamentale, causa principale di un graduale rovesciamento della genealogia, la Figlia che si fa Madre e la Madre che torna ad essere Figlia.⁷ Nel mentre però l'occasione dell'estremo ricongiungimento filiale assume i connotati di una resa dei conti, non solo tra due corpi, uno ormai prossimo all'immobilità e destinato a spegnersi di lì a poco e l'altro invece florido, biologicamente perfetto e pronto a fiorire, ma anche e soprattutto tra due identità, contigue ma antitetiche, e due destini, ormai inconciliabili. Ecco allora che la descrizione puntuale degli ambienti della casa, casa di perfetta «Maniera» (Ramondino 254), all'interno della quale ciascuna stanza si trasforma in archetipo, diventa espediente narrativo per montare vettorialmente l'ultimo atto di quell'eterno e irrisolvibile conflitto Figlia-Madre che si protrae sin dall'infanzia e che nel suo scioglimento

⁶ «Nei manuali di psichiatria queste sensazioni di “fine del mondo” preludono alla crisi schizofrenica» (Ramondino 256).

⁷ «La Madre sino ad allora aveva portato la Figlia nel suo ventre, da allora la Figlia cominciò a portare la Madre sulle spalle» (Ramondino 254).

L'identità narrativa tra decostruzione e ricerca

Niccolò Amelii

definitivo, in equilibrio tra recriminazioni e mutuo soccorso, si vena d'un sentimento di *pietas* non trascurabile.

La lunga requisitoria della Figlia contro la Madre morente, alternando toni d'amaro disincanto e cinica riflessione a momenti di maggior compassione e affetto, passa contemporaneamente attraverso l'esorcismo degli spazi, il recupero del rimosso materno e il tentativo di ristabilire «the lost fusion with her mother» (Giorgio, *Moving across boundaries* 176). Sfatata la maledizione di un esilio autoimposto vuole dire sbugiardare il falso ruolo dell'«Ente Salotto» (Ramondino 257), teatro di uno pseudo-ordine atemporale e idealistico che non può essere mai profanato, privo perciò di vita, sentimenti, azione, stimoli, condivisione sentita, luogo di formalità fatue, di celebrazioni vuote e menzognere, vetrina sociale del proprio benessere economico e quindi sempre piena di mobili, ninnoi, suppellettili, capaci di accumulare solo polvere e ombre. «Inferno della casa» (Ramondino 260), il salotto diviene il simbolo di una certa irrimediabile decadenza, «anello di congiunzione tra l'usura domestica di quei valori caparbiamente ostentati nella difesa dei propri, spesso solo presunti, privilegi di classe, e il generale declino sociale in atto» (Sepe 50).

Smarrendo la propria funzione vitale, il salotto si tramuta in testimonianza tetra e anacronistica del tempo che fu, perimetro respingente e abbandonato, in primis dai figli, dai giovani, dalle nuove generazioni, che mai hanno sopportato la teatralità forzata dei cerimoniali, dei rituali sempre identici, preferendo il proprio angolo, la propria stanza o persino il bagno, luoghi votati alla libertà personale, all'inventiva, al sogno.

L'avvicendamento naturale dei ruoli, così come la rifigurazione narrativa di un sé che non si è mai minimamente rispecchiato in quello della madre (ciò era avvenuto, al contrario, con la nonna, referente preferenziale), non può compiersi se non avviene prima una liberazione emozionale che attraversa necessariamente l'esplicitazione netta di tutte le colpe e di tutte le accuse rimaste negli anni sepolte e sotterrate, in una schizofrenica altalena di avvicinamento e repulsione, esperita biunivocamente.

Da un lato, la Madre – donna dai valori «sempre più gretti e limitati» (Ramondino 262), che ha dovuto subire prima gli stravolgimenti economico-sociali dovuti alla vedovanza, poi le privazioni della solitudine, l'allontanamento da certi standard di vita, fatti di apparenze, agi, incontri, occasioni – viene accusata per ogni sua passata meschinità e piccolezza, per aver espulso rigorosamente dalla sua vita ogni aspetto entusiasmante, carnale, sessuale, intensamente emotivo, per l'approccio superficiale e pieno di pudore all'arte e alla letteratura, per la severità e l'aridità del suo carattere, per la strenua coazione a ripetere dei suoi comportamenti dissonanti e grevi, per il conservatorismo politico e dei costumi, per la religiosità ipocrita.

Dall'altro, la Figlia viene messa chiaramente di fronte al suo 'fallimento', che si esplica nella sua ineludibile incapacità «to grow up» (Giorgio, *Moving across boundaries* 174) e dunque di lavorare.⁸ Nell'isolamento via via crescente, dettato dalla malattia e dalla volontà di annullamento, la Madre si è ritirata da ogni avamposto, rinchiudendosi a poco a poco nel proprio spazio vitale, venendo meno anche quegli ultimi residui di piacere e conforto dati dal ricordo del proprio passato. Perdendo l'uso della memoria, dimenticando i posti, gli oggetti, il senso delle cose, la Madre deve rinunciare alla propria indipendenza, alla propria funzione auto-determinata, divenendo una figura che necessita di aiuto e sostegno costante, fino ad entrare nell'ultimo stadio di regressione possibile, quello infantile, certificato dalle sue stesse parole.⁹

Paradossalmente, proprio nel momento in cui, come tappa finale di un percorso a ritroso che s'approssima alla morte, la Madre torna bambina, essa riacquisisce, oramai allentati i freni inibitori, carnalità, corporeità. Privata ora di pudori, totalmente disinibita, la Madre-bambina si emancipa da ogni antica sovrastruttura per recuperare un contatto genuino e diretto col

⁸ «Ora che hai dimostrato di non sapere lavorare, impara almeno a cucire» (Ramondino 256).

⁹ «Sono una bambina, sono una bambina» (Ramondino 284).

L'identità narrativa tra decostruzione e ricerca

Niccolò Amelii

proprio corpo,¹⁰ fonte di un reiterato gesto simbolico di ciclicità genetica-sessuale in cui la Figlia intravede non solo un passaggio di testimone «che ne sigla la continuità antropologica», ma altresì «un forte significato in termini di genealogia femminile» (Sepe 54).

Nel rituale enigmatico e oracolare della morte la Madre consegna incoscientemente alla Figlia un gesto da intendere e coniugare al futuro, che rivela un passaggio osmotico dalla morte alla nascita, dalla dipartita alla fecondazione, alludendo segretamente alla vita che la Figlia porta in grembo. Durante l'estremo atto separativo, che è al contempo «una iniziazione al mistero della maternità» (Sepe 55), la Figlia riconosce e legittima l'eredità biologica che la Madre agnizzante le sta lasciando in dono e che sopravviverà in lei negli anni a venire.

Il definitivo riconoscimento filiale, parte del più ampio processo di ricostruzione identitaria, passa attraverso l'atto epifanico del trapasso e del congedo, equiparabile ad un annullamento, o almeno parziale sospensione, del trauma fondativo per mezzo di una nuova pienezza di senso, tutta volta e declinata al futuro, al divenire.

L'io autoriale, traslato poi nella figura della Figlia, stabilisce nella narratività il proprio unico spazio di riscatto perché solo attraverso la doppia azione di rimemorazione e rfigurazione retroattiva, sperimentata mediante il movimento ondoso del romanzo, i fatti della vita oggettiva, fattualmente esperiti, hanno avuto accesso a un percorso di rinnovata significazione, culminato nell'agnizione finale. Il domani della scrittura, accostabile al domani della vita, non deve forzatamente rinnegare il passato nella sua totalità, ma comprenderne epistemologicamente i vuoti, le afasie, per restituirne successivamente lo scheletro fondativo ed emanare a partire da quest'ultimo nuove e riconciliative possibilità dell'essere testuale ed extra-testuale.

Il passato è un terreno da coltivare, capace di fermentare però solo attraverso l'operazione analitica e indagatoria propria della scrittura, dispositivo trasgressivo e trasfigurativo capace di metter in forma le incongruenze e le «contraddizioni latenti e manifeste di un vissuto psichico, complesso, multiforme» (Tajani), di plasmare esteticamente l'informe e l'indeterminato. Ecco perché si può legittimamente affermare che *Althénopis*, nonostante le discontinuità e le cesure strutturali, è un romanzo «circolare» (Scarpa 182), che trova nel finale – momento aurorale di affermazione di una voce, di un corpo, di un'identità – la giustificazione del proprio inizio.

Bibliografia

- Alfonzetti, Beatrice. "Fabrizia Ramondino, scrittrice del disagio". *Il turbamento e la scrittura. Saggi raccolti da Giulio Ferroni*. A cura della Fondazione Mario Tobino. Donzelli, 2010, pp. 119-138.
- . "Dalla villa al terremoto". *L'illuminista*, voll. 43-44-45. A cura di Beatrice Alfonzetti e Siriana Sgavicchia. Ponte Sisto, 2018, pp. 331-348.
- Farnetti, Monica. *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile. Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*. Tre Lune, 2002.
- Foucault, Michel. *Utopie Eterotopie*. 2004. A cura di Antonella Moscati. Cronopio, 2011.
- Giorgio, Adalgisa. "Da Napoli all'Europa al villaggio globale. Identità, spazio e tempo nell'opera di Fabrizia Ramondino". *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*. Eds. I. Fried, A. Carta. Eötvös Lorand University BTK, 2003, pp. 227-252.
- . "Moving across boundaries: Identity and difference in the work of Fabrizia Ramondino". *The Italianist*, vol. 18, n. 1, 1998, pp. 170-186.

¹⁰ «Senza pudore, con insistenza, nei primi giorni si toccava il pube» (Ramondino 284).

L'identità narrativa tra decostruzione e ricerca

Niccolò Amelii

- Lucamante, Stefania. "Tra romanzo e autobiografia, il caso di Fabrizia Ramondino". *Modern Language Notes*, vol. 112, n. 1, 1997, pp. 105-113.
- . "Le scelte dell'autofiction: il romanzo della memoria contro il potere della storia". *Studi novecenteschi*, vol. 25, n. 56, 1998, pp. 367-381.
- Perrella, Silvio. "Prefazione". *Althénopis*, di Fabrizia Ramondino. Einaudi, 2016, pp. V-XIV.
- Ramondino, Fabrizia. *Althénopis*. 1981. Einaudi, 2016.
- Scarpa, Domenico. "La pietà e la storia. *Althénopis* di Fabrizia Ramondino". *Nuova Prosa. Quadrimestrale di narrativa*, n. 36, 2003, pp. 165-186.
- Sepe, Franco. *Fabrizia Ramondino. Rimemorazione e viaggio*. Liguori, 2010.
- Tajani, Ornella. "Occhio di vergine, occhio di vecchia. Su Althénopis". *Nazione Indiana*, 25 ago. 2016, <https://www.nazioneindiana.com/2016/08/25/occhio-vergine-occhio-vecchia-nota-lettura-althenopis/>.