



NICCOLÒ AMELII

GLI SPAZI DEL TEMPO E L'AUTOCOSCIENZA DELLA MEMORIA

Una lettura neomodernista di Althénopis di Fabrizia Ramondino

ABSTRACT: In 1966, shortly after her mother's death and influenced by her recent reading of *La cognizione del dolore*, Fabrizia Ramondino penned the concluding section of *Althénopis*. The writing process would only be resumed a decade later, providing the remaining narrative materials for a story whose epilogue had already been set. This essay proposes a neo-modernist reading of *Althénopis*, employing this category as a heuristic and interpretive tool to investigate the folds of a novel characterized by a complex, elusive status. Through a careful critical examination aimed at defining the discursive devices, narratological instances, and formal procedures that thicken the work's metaliterary and self-reflexive import, this study intends to examine how Ramondino's writing eludes the verified precision of temporal and geographical referents. In doing so, it installs a subjective and shifting counter-order within the diegetic perimeter, whereby lived experiences are re-elaborated in the present time of remembrance, reclaiming meaning and duration by virtue of their specific narrative re-semanticization.

KEYWORDS: *Althénopis*, Ramondino, Memory, Novel, Neo-Modernism.

La storia, disse Stephen, è un incubo da cui cerco di destarmi.
Joyce, *Ulisse*

1. Un romanzo che comincia quando finisce

Althénopis, esordio narrativo di Fabrizia Ramondino, viene pubblicato da Einaudi nel 1981 – anno in cui si aggiudica il Premio Napoli – dopo essere stato tenuto a battesimo da Elsa Morante e Natalia Ginzburg, che in qualità di editor e referente principale all'interno della casa editrice torinese ne segue l'intero iter redazionale. Pur segnando l'ingresso ufficiale dell'autrice quarantacinquenne nel campo letterario italiano, l'opera costituisce in realtà l'esito già maturo di oltre due decenni di letture e prove clandestine, intermittenti e irregolari, che spaziano dalla poesia al diario autoanalitico, dal saggio filosofico ai racconti brevi: una produzione per lo più sommersa, tenuta nascosta in un periodo di fervido impegno sociale che trova la sua epitome nell'inchiesta *Napoli: i*

disoccupati organizzati. I protagonisti raccontano, uscita nel 1977 nella collana “I nuovi testi” di Feltrinelli.

Tra le scritture spurie riconducibili agli anni della militanza civile e il primo romanzo non si verifica alcuna cesura sostanziale, bensì un passaggio di transizione, di certo significativo, inscritto in una linea di continuità mai smentita da Ramondino, la quale, anzi, ha in più occasioni ribadito la perfetta convergenza e la natura complementare di questi due momenti, come del resto dimostra la sua produzione successiva, basata – secondo rapporti proporzionali di alternanza, modularità e compresenza di volta in volta rinegoziati e ricalibrati – sulla commistione fruttuosa di istanze testimoniali e documentarie, risorse civili e politiche, sollecitazioni saggistiche e riflessive, escursioni iperletterarie ed erudite, tensioni autobiografiche e memorialistiche, slanci visionari e affabulatori.

La struttura triadica e composita di *Althénopis* riflette dunque non solo le emergenze espressive di una ricerca letteraria – in particolar modo, ricerca di una voce e di una lingua – perseguita in seno a un travagliato percorso esistenziale e giunta a piena maturazione solamente dopo aver superato rimossi, nevrosi e resistenze psichiche, ma altresì la poligenesi che caratterizza le sue parti costituenti. Come ricordato dalla stessa autrice, la terza sezione dell’opera – intitolata *Bestelle dein Haus* (“Prepara la tua casa”, dal nome della *Cantata op. 106* di Bach) – fu composta nel 1966, in un periodo segnato dalla recente morte della madre e dalla gravidanza, e nacque sulla spinta di una lettura suggestionante: *La cognizione del dolore* di Gadda. Il lavoro di scrittura verrà ripreso solo un decennio dopo, fornendo i materiali narrativi relativi all’inizio e al segmento intermedio – ossia i capitoli *Santa Maria del Mare* e *Le case degli zii* – di una storia il cui epilogo è già stato fissato. L’opera risulta così stratificata non solo strutturalmente, ma anche a livello diacronico, date le diverse fasi cronologiche che ne hanno segnato la stesura, influenzando in modo decisivo le soluzioni stilistiche adottate e la veste estetica complessiva del libro.

La voce narrante omodiegetica dei primi due capitoli del romanzo è il risultato di una lunga gestazione: essa trae origine dalla terza persona olimpica, vicaria e allegorizzante presente nelle ultime trenta pagine (prime però in ordine cronologico di stesura), assorbita poi nella spirale di una memoria che si va a poco a poco decongelando. Alle spalle si colloca il conflitto rituale e archetipico tra madre e figlia – che l’insegnamento gaddiano, pur declinato sul versante maschile, ha mostrato come sublimare romanzescamente –, sorta di simulacro narrativo in attesa di un corpo testuale che gli fornisca umori, colori e sostanza. La memoria, per diventare storia, ha bisogno di incarnarsi, conquistare uno sguardo e un punto di vista, veicolati da una prima persona che, dissolte le inibizioni e i sensi di colpa, si lasci attraversare e si renda ricettiva ai suoi stimoli, trovando nella scrittura una misura alla “dismisura” del ricordo.

Si consuma in tale frangente il passaggio dal terreno sicuro del romanzo, salvaguardato dal suo privilegiato segno convenzionale – la terza persona singolare –, al frastagliato perimetro di una narrazione dallo statuto indecidibile, retta da un'entità autodiegetica bifida. Se il romanzo è un atto di socialità (Barthes 2003 [1958], 28) e il racconto di memorie un esercizio di introspezione, *Althénopis* si configura come il luogo stesso di questa contraddizione, che ne condiziona dall'interno genesi e forma. Da qui la sua natura neomodernista, fondata sulla coesistenza consapevole e ostinata “tra un'istanza o un movimento di crisi e di perdita e un'istanza o un movimento di ricomposizione e di conquista” (Toracca 2022, 59).

Quando, a seguito di un compiuto processo di ri-soggettivazione, l'“occhio di vecchia”¹ si dispone a recuperare il proprio sguardo infantile, la voce della “balia” si ritrae per lasciare emergere quella della “madre”,² segnando l'approdo a un Io autoriale capace di assumere su di sé il peso della propria esperienza passata (rivissuta come *Erlebnis* nei suoi snodi significativi) e di farne letteratura. Il dissidio finale tra la Madre e la Figlia, pur costituendo l'epitome conclusiva nella disposizione macrostrutturale del romanzo, precede simbolicamente la nascita dell'Io narrante sino a quel momento posto al centro del racconto; esso offre il retroterra generativo di un'opera che ci invita, silenziandosi, a tornare indietro e riannodare le fila del percorso in senso inverso.

2. Racconto di memorie e autocoscienza di un racconto di memorie

Il principale livello diegetico dell'opera è fin dal principio inscritto all'interno di un perimetro discorsivo memorialistico, analettico e iterativo, dotato di una sua necessaria convenzionalità tecnica, a partire dalla prevalenza di quello che Genette chiama “imperfetto di ripetizione” (2006 [1972], 167), legato all'esemplarità degli avvenimenti rievocati. In questo quadro apparentemente canonico, i rapporti di complementarità e riconoscimento che presiedono alla compiuta riconfigurazione dell'istanza romanzesca

¹ *Althénopis*, appunto: “parola-centauro” (Ritter-Santini 2015, 305) che indica non solo l'eteronomastica trasfigurazione di Napoli, ma anche la definizione del principio primo sotteso alla sollecitazione memorialistica che informa il *récit* narrativo.

² Nella breve prefazione che apre la riedizione dell'inchiesta sui disoccupati organizzati, apparsa per i tipi di Argo nel 1998 con il titolo *Ci dicevano analfabeti. Il movimento dei disoccupati napoletani degli anni '70*, Ramondino spiega di aver sviluppato sin da bambina una forte consapevolezza del proprio privilegio altoborghese. Tale presa di coscienza affonda le radici negli anni maiorchini della prima infanzia, segnati dal precoce contatto con esponenti delle fasce popolari più umili, a cominciare dalla balia Dida, cui numerose pagine l'autrice dedicherà in *Guerra d'infanzia e di Spagna* (2001). Da questa esperienza di poli-appartenenza sociale, identitaria e geografica maturerà negli anni il “conflitto madre-balia”: un complesso linguistico e di classe che, “pur esprimendosi in varie forme, ha segnato tutta la mia vita” (Ramondino 1998, 7).

non sono però quelli instauratisi tra le cose o le persone – i potenziali referenti primi – e la loro immediata rappresentazione artistica, bensì quelli tra il ricordo come significante e il significato che la scrittura progressivamente gli attribuisce.

È infatti la scrittura, nel suo dispiegamento presente, a conferire senso alla materia autobiografica che investe e plasma secondo una direzione antilineare, privilegiando una successione orizzontale e non causativa delle scene. La macrostruttura esterna detta i tempi generali dell'intreccio, scandendo la ripartizione della narrazione in tre grandi blocchi, a cui corrispondono altrettante stagioni della vita – infanzia, adolescenza, prima adultità –, e garantendo l'effetto progressivo e scalare delle vicende rievocate. La microstruttura interna, al contrario, si svolge o per quadri giustapposti o per sequenze costruite per mezzo di vettori spazializzati: da qui la presenza preponderante di luoghi, ambienti e paesaggi atti a materiare e a mappare il tempo ondivago del ricordo e a fissarlo a guisa di cronotopo nei vari e numerosi ritratti, familiari e non, proposti uno accanto all'altro. Così come avviene nella *Recherche* proustiana, anche nei segmenti microstrutturali di *Althénopis* assistiamo perciò a una peculiare dialettica tra "singolarismo" della serie spaziale e "iterativismo" della serie temporale (Genette 2006, 173).

Il processo di graduale rischiarimento della memoria viene affidato a una voce narrante anonima, che non si presenta né viene mai identificata dagli altri personaggi lungo l'intero arco dell'opera. Pur in presenza di una marcata "pervasività del materiale mnestico" (Lucamante 1997, 106), risulterebbe improprio operare una comoda sovrapposizione tra l'autrice empirica e la voce che dice Io nelle prime due sezioni. La mancanza di un riferimento onomastico mediante il quale stabilire con certezza ostensiva il catalizzatore principale e il centro focale del narrato impedisce pertanto di suggellare qualunque subodorata coincidenza tra chi scrive e chi narra. Quando a prevalere è l'anonimato definitivo, e in assenza di spie paratestuali o rematiche che orientino diversamente la lettura, viene meno quel patto autobiografico basato su un inequivocabile quanto inscalfibile criterio testuale: "l'identità del nome (autore-narratore-personaggio)" (Lejeune 1986 [1975], 26).

Occorre dunque evitare il rischio – cui l'autrice sembra talora esporre il lettore, a mo' di sfida – di leggere *Althénopis* come un'opera a chiave. I dati autobiografici appaiono costantemente straniati entro una fitta coltre di allusioni, reticenze e occultamenti in virtù di un diaframma affabulatorio capace di opacizzare, straniare e trasfigurare i riferimenti topografici e descrittivi di un vissuto rifratto per via romanzesca, assecondando uno stilema tipico della tradizione modernista – si pensi, per fare esempi celebri, ai casi di Musil, Proust, Faulkner e Gadda. L'extralocalità, che secondo le tesi di Bachtin si preserva anche nelle narrazioni di matrice autobiografica (1988, 12-13), viene però problematizzata negli inserti paratestuali rappresentati dalle note, ove con gesto metalettico l'autrice squarcia il velo della convenzionalità e più volte, senza ricorrere a

ulteriori infingimenti o ventriloquismi di sorta, glossa, chiosa e commenta la composizione stessa del testo, le operazioni espressive in atto, le scelte linguistiche compiute, fornendo informazioni sulla genesi dell'opera e sul suo progressivo sviluppo.³

All'interno di questo spazio di annotazione e autoesegesi, in cui l'autrice costruisce un coerente palinsesto extradiegetico composto da *excursus* etimologici, puntualizzazioni linguistiche, integrazioni della trama, riflessioni metanarrative e citazioni colte, mai occultando l'arbitrarietà del codice in uso, il già precario regime *fictional* viene posto in dubbio. Le faglie interne del testo vengono così sovraesposte, riportate in superficie come correlativi espressivi non solo delle fratture non ricomposte del vissuto psichico, ma anche delle diverse istanze compositive che se ne contendono lo scheletro, attestando le idiosincrasie di un metaromanzo interamente giocato sulla "figura della duplicazione" (Lambiase 2015, 573), la cui infrastruttura neomodernista tende "a ispessirsi e a opacizzarsi, cioè a mostrarsi anziché mostrare" (Toracca 2022, 4). Pertanto, come già ribadito a più riprese dalla critica, si potrebbe parlare di *Althénopis* come di un'opera che afferma la propria singolare fisionomia in virtù della caparbia con cui rifugge e pone in questione ogni etichetta critica certa, recalcitrando di fronte a codificazioni univoche e totalizzanti.

Essa infatti non solo interiorizza nelle proprie strutture il dissidio originato a monte del progetto autoriale dalle antitetiche tentazioni verso il romanzo, da un lato, e verso l'autobiografia, dall'altro, ma, anzi, sfrutta le sue molteplici risorse epistemiche e la commistione di registri, pratiche e istanze formali per avvicinarsi a diversi (sub)generi e modi della narrazione – female *Bildungsroman* (Lazzaro-Weis 1990), *Künstlerroman*, *female family romance* (Giorgio 1991), romanzo familiare (Gerundino 2025), autoritratto (Farnetti 2002), autoginografia (Lucamante 1997), autofiction (Lucamante 1998) – senza mai combaciare pienamente con nessuno di essi, deautomatizzandone nessi, motivi e formule usuali.

Se entro i limiti cogenti della fabula, la voce autoriale preferisce non palesarsi, nelle postille a piè di pagina si consuma un evidente scarto stilistico e narratologico. L'apparato paratestuale, in cui si registra un innalzamento del registro sintattico e lessicale – talvolta spinto fino a punte di aulicità e arcaismo barocche –, si fa veicolo programmatico di un movimento elastico, a un tempo esplicativo-filologico, con tono precipuamente documentaristico-enciclopedico – arabescato da maliziosi cortocircuiti etimologici o asciutti giudizi di costume –, a un tempo riflessivo, con evidente ispessimento della presenza autoriale, in special modo nei brani di carattere critico-sociale o confessionale,

³ L'uso copioso delle note è un espediente che l'autrice riprende principalmente da Savinio – da cui deriva anche il gusto per le epigrafi "spiazzanti" e "provocatorie" – e Gadda, nelle cui opere tali inserti non hanno mai un mero valore esplicativo, ma fungono da essenziale "contrappunto" al corpo centrale delle narrazioni, generando la sovrapposizione di più "linee melodiche" destinate a dare vita a una "moltiplicazione cellulare" (Ramondino 2015, 46-47) delle istanze locutorie.

spesso incentrati sulle difficoltà insite nell'atto scrittoria. Si installa dunque nel dialogo costante fra testo e dispositivo metatestuale quel “*continuum* dialettico fra la tecnica narrativa e quella saggistica” (Lucamante, 1997, 106) caratteristico di tanta produzione successiva di Ramondino.

Proprio grazie al mirato sabotaggio dell'*illusio* referenziale e della menzogna espositiva, che comporta la rottura della distanza estetica in consonanza con il principio adorniano – e modernista – del “ferire la forma” (Adorno 2012 [1974], 31), il racconto di memorie diventa autocoscienza di un racconto di memorie nel suo stesso farsi; contestualmente l'operazione ramondiniana cessa di essere mera ricostruzione di una biografia, per divenire, invece, atto di ricognizione epistemologica, percorso di graduale svelamento di una soggettività fantasmatica che si ridefinisce – e si riconosce – nello spazio dell'alterità e del differimento garantito dalla scrittura, facendo proprio il monito rimbaudiano “Je est un autre.”⁴

In un torno di anni in cui si assiste alla pubblicazione di testi che suggellano la “pienezza del postmodernismo” in Italia (Casadei 2007, 10) – *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), *Il nome della rosa* (1980), *Altri libertini* (1980) – l'esordio letterario di Ramondino guarda con sicurezza e consapevolezza alla grande tradizione modernista italiana ed europea – Proust, Gadda, Rilke, Benjamin, Svevo, Trakl –, il cui spettro morfologico e concettuale – dalla centralità del soggetto narrativo alle opacità strutturali, dalla rappresentazione straniante e antigerarchica del reale alla ricerca di una verità interna al testo, veicolata da una forma che nel corso della narrazione non cessa di interrogare sé stessa – viene rielaborato in profondità grazie anche agli apporti decisivi della lezione morantiana, ortesiana e saviniana. In un periodo segnato dal “riflusso” e dalla graduale deideologizzazione del paese, *Althénopis* si presenta come un romanzo-progetto, che, se da un lato racchiude in tratti miniaturizzati le future traiettorie poetiche e tematiche di Ramondino, dall'altro possiede già un forte inconscio politico, coerente con le precedenti esperienze di militanza dell'autrice.

⁴ Nel terzo capitolo di *In viaggio* – intitolato *Ricerche* – l'autrice, riflettendo sulle imposture e sulle dissociazioni dell'io e sul problematico rapporto lingua-soggetto, spiega come l'incontro con la celebre formula rimbaudiana abbia innescato in lei un'epifanica presa di consapevolezza “della scissione, della frattura, della divisione di se stessi e del mondo” (1995, 22-23). Le sue considerazioni sulle pretese ostensive dell'io autoriale e sulle degenerazioni egotistiche e demiurgiche di una soggettività creatrice che si pretende dispensatrice di verità non possono non evocare alla memoria i proclami gaddiani contro l'io, il “più lurido dei pronomi” (Gadda 1993 [1957], 636-637). In accordo con la tradizione modernista, anche Ramondino finisce per intrattenere “un rapporto duplice e contraddittorio” (Graziano 2020, 121) con il concetto di Io, in particolar modo quando, pur problematizzandone lo statuto narrativo, ne fa il principio organizzativo di scritture finzionali o semifinzionali.

3. L'io che ricorda e l'io ricordato

La dialettica instauratasi tra corpo del romanzo e sua appendice fa sistema con la compenetrazione sincronica dei diversi strati temporali in gioco e con lo sdoppiamento costitutivo che governa le strategie discorsive della voce narrante: un Io bifronte costantemente scisso tra un Io che ricorda e un Io ricordato, corrispondenti all'Io narrante e all'Io narrato (Giorgio 1991, 130) e, di riflesso, all'Io adulto e all'Io bambino. Le due istanze, pur complementari, abitano temporalità differenti – il primo Io collocato nel presente della scrittura e della rievocazione, il secondo confinato nel passato del ricordo –, e portano con sé disomogenei livelli di consapevolezza rispetto alle vicende rievocate. Questo scarto cognitivo ed esperienziale viene talora segnalato e regolarizzato;⁵ in altri casi, pur essendo puntualizzato, rimane o irrisolto⁶ – come se il costante lavoro di re-immedesimazione nel sé infantile lasciasse affiorare interstizi indecidibili, *frames* che oppongono resistenza alla memoria –, oppure consapevolmente non colmato⁷ nei passaggi in cui si preferisce preservare lo stupore primigenio dell'Io ricordato di fronte a eventi e fenomeni allora ignoti.

Un Io bifido, dunque, e però anche relazionale e agglutinante, che, impossibilitato a fungere da principio unitario di conoscenza davanti all'atomizzazione del (ri)vissuto, si colloca di continuo nello spazio del “tra” – amici, famigliari, parenti –, facendosi erratico e fluido, straripando oltre i propri confini di competenza per aprirsi a un *noi* via via identificabile per comunione o contrasto rispetto all'ambiente circostante. Questo avviene in special modo nel primo capitolo del romanzo, quando la voce narrante è parte integrante di una comunità – la pletora dei bambini di Santa Maria del Mare – che si sostanzia e riconosce in antitesi al gruppo chiuso degli adulti – parenti, genitori, figure istituzionali –, cui oppone una propria grammatica comportamentale e una marcata ritualità profana fatta di giochi, scherzi, complicità linguistiche e affabulatrici. Anche nel capitolo successivo la narrazione procede come una galleria di ritratti, entro cui l'Io si definisce per contrappunti e tattiche differenzianti, abbozzando progressivamente i lineamenti di un autoritratto derivativo⁸ che prende forma nello spazio concavo costruito

⁵ “Ma la nonna aveva colpe particolari. Allora potevo soltanto intuirle. Quella principale era di avere sperperato i beni della famiglia, ereditati in parte dai genitori, in parte dal marito” (Ramondino 2016 [1981], 12 corsivo mio).

⁶ “Aprii una volta questo suo cassetto, c'erano dentro pomate al mercurio e all'arsenico; non so perché, per quale istigazione adulta, ché allora non sapevo niente di niente, da quelle pomate emanava un che di peccaminoso” (Ramondino 2016, 6 corsivo mio).

⁷ “Una volta le arrivò un pacco dal Veneto e tenne per qualche giorno lì sotto anche una bottiglia con un liquore bianco trasparente [...]; la chiamava grappa” (Ramondino 2016, 62 corsivo mio).

⁸ Come evidenziato da Monica Farnetti – sulla scia delle tesi espresse da Michel Beaujour –, l'autoritratto è un “modo della scrittura della soggettività che si distingue dall'autobiografia ‘per l'assenza di un racconto’, ovvero per l'introduzione minima della dimensione della durata e del movimento” (2002, 16).

a latere.⁹ D'altronde, l'Io narrante appartiene a una famiglia benestante e di antico e prestigioso lignaggio (per parte di madre), caduta in ristrettezze economiche negli anni bellici. Ha quindi la possibilità di muoversi trasversalmente tra figli di banchieri, avvocati, notai, pescatori e contadini proprio in virtù delle vicende alterne occorse al suo parentado, che la collocano in una *medietas* in grado di divenire “strumento di conoscenza e di comunicazione, un *passe-partout*” (Scarpa 2015, 168).

Senza mai ridursi a feticcio, foriero di uno sguardo da medusa che pietrifica i ricordi fissandoli in una loro immobilità extratemporale prima del congedo definitivo, la voce narrante omodiegetica, forte di questa congenita instabilità, attiva le risorse sopite di una memoria rivivificante e non archivistica, creativa e non mimetica, tramite cui interrogare un passato che non può essere riprodotto *naturaliter* nella sua interezza, bensì restituito mediante una serie di immagini selettive, arbitrarie e sublimite, come fosse la preistoria del futuro. Nello spazio aperto dalla rimemorazione biografemi e mitologemi, visioni¹⁰ e reminiscenze si incistano l'uno sull'altro senza soluzione di continuità, con intensità variabile nelle tre diverse macrosezioni del racconto. Nella catena metonimica ogni frammento di memoria localizzato – strettamente dipendente “da una geografia personale e da una concezione affettiva e quasi antropomorfica dello spazio” (Farnetti

⁹ Ramondino – al pari dei grandi ritrattisti seicenteschi (su tutti, Velázquez) – prende le mosse dal modello reale per poi concedersi rare ma significative licenze figurative, volte a far promanare dal dettaglio la cifra identitaria globale del soggetto designato senza mai incrinare del tutto il rapporto di fedeltà e verosimiglianza. Nel romanzo la psicologia dei personaggi è veicolata da metafore, immagini e simboli – la madre con l'emicrania stesa a letto e le pezze imbevute d'aceto sulla fronte, la nonna spesso indaffarata in cucina tra infinite padelle e tegami, il rito mattutino della colazione di zio Alceste – che, ripresentati ciclicamente attraverso angolazioni e prospettive leggermente variate, assumono valore tipologico e diventano dispositivi di specificazione caratteriale. Riconosciuto un certo grado di tangenza tra sostanza corporea, morale e intellettuale, quest'ultimi permettono di fissare l'interiorità dei vari interlocutori secondo un grado scalare di intensità e approfondimento, al cui vertice si colloca senza dubbio la figura della madre. Il dominio pieno dell'ordine psicologico rimane dunque interdetto tanto alla voce narrante, che mantiene un accesso parziale e discreto ai fatti consci e subconsci dei suoi referenti, quanto alla presa del ricordo che sottende e orienta ogni piega del testo. Una lettura delle peculiarità stilistiche e tematiche del subgenere dell'autoritratto nell'opera di Ramondino, a partire da un'analisi mirata di *Star di casa*, è stata fornita da Merlino 2015.

¹⁰ Le visioni sono formazioni di compromesso in cui si produce un sommovimento tellurico della memoria, attraversata da spinte centrifughe che la proiettano nei territori della fantasticherie e dell'immaginazione, recuperati allo stato primordiale dell'infanzia, quando la permeabilità sensoriale è molto più intensa e marcata. In *Althénopis* – specialmente nel capitolo inaugurale, aperto dall'immagine della nonna slanciata per la piazza di Santa Maria del Mare mentre “come fiamme d'inferno i colori le guizzavano intorno” (2016, 5) – si dispiega una vera e propria fiera delle visioni (la memoria dell'Io che ricorda recupera alla narrazione l'intero spettro percettivo dell'Io ricordato), che scandagliano il quadro mnemonico per terremotarne i nuclei centrali alla ricerca di una verità oltrefattuale: “Le visioni, che sono verità rivelate, come le ossessioni, che sono verità non ancora rivelate, non si possono dimenticare; né però spiegare” (2016, 5 n1).

2002, 14) – rimanda sempre a qualcosa al di fuori di sé – uno slancio metaforico, un'immagine simbolica, una sollecitazione introspettiva – per cui il confronto tra ricordo ed evento, persona o luogo ricordato non si esaurisce mai pienamente in un processo ostensivo di immediata ed esclusiva corrispondenza.

L'operazione anamnestic, che si serve dell'atto esorcistico della scrittura, non mira dunque a rendere il passato intellegibile, ma a restituirgli abitabilità, a riterritorializzarlo, reintegrandolo in una più ampia catena di senso entro cui riconoscere i segni coerenti di una storia personale di cui è possibile infine riappropriarsi (l'*Erlebnis* si sedimenta in *Erfahrung*). Nell'economia di questa fenomenologia sperimentale del ricordo indagato *sub specie narrationis* – il cui sforzo rappresentativo risulta analogo, almeno in parte, al “progetto realistico di secondo grado [...] perseguito dai narratori modernisti” (Toracca 2022, 7) –, l'unica via di accesso al reale che è stato passa attraverso una consapevole riconfigurazione performativa della memoria. Tale processo appare legato a stretta mandata a un'idea latamente bergsoniana di tempo spazializzato, plurivoco e qualitativo, da navigare come fosse un fiume in cui foce ed estuario risultano interscambiabili. Rifuggendo dalla precisione accertata dei referenti cronologici e geografici, la dimensione rievocativa innescata dal dispositivo romanzesco nelle prime due sezioni dell'opera sembra voler fare a meno del condizionamento egemonico della Storia, per ripudiarla ai margini del testo e installare all'opposto un contrordine, non più parametrico, quantitativo e diacronico, ma soggettivo, mobile e sovversivo, per cui le esperienze vissute vengono rielaborate proustianamente nel tempo presente della scrittura e riacquisiscono significato e durata a posteriori, in virtù della loro specifica risemantizzazione e diffrazione narrativa.¹¹ Smessi da subito i panni dell'autobiografia, del *memoir* e del canonico *Bildungsroman*, in *Althénopis* – romanzo in cui il momento retrospettivo determina la poli-struttura temporale – non si dà né una graduale formazione dell'io né una compiuta maturazione personale, bensì una riscoperta frammentaria del sé, resa possibile da una scrittura che torna a interrogare gli enigmi del passato – sino alla Sfinge per eccellenza, la madre – per destituirli con irruenza iconoclasta dalle loro effigi marmorizzate.

¹¹ Come rilevato da buona parte della critica ramondiniana, la *Recherche* proustiana funge qui da “prototipo” (Setti 2013, 57) per la costruzione romanzesca del palinsesto spazio-temporale e per le varie modalità di narrativizzazione del ricordo. L'influenza iniziale viene tuttavia rielaborata in maniera assai peculiare, secondo strategie compositive e narratologiche – a partire dall'adozione di una struttura interna ellittica e franta, dalla preferenza accordata a uno stile elencativo e talora antisublime, dalla conversione dell'analisi psicologica in metaforizzazioni e simbolismi – che si distaccano apertamente sia dalla fenomenologia della *mémoire involontaire* sia dai dispositivi epifanici dell'*intermittence du cœur*.

4. Macrostruttura temporale e microstruttura spaziale

Una delle maggiori peculiarità della costruzione triadica del romanzo risiede nell'esibita mancanza di nessi connettivi tra una macronarrazione e l'altra. I momenti apicali e laceranti di crisi e rottura – come la morte improvvisa del padre o il trasferimento al Nord della protagonista – vengono espunti dal sostrato narrativo, come se l'autrice, impossibilitata a filtrare gli snodi cruciali e più dolorosi della propria storia personale avesse preferito recidere i cordoni di raccordo per esplorare direttamente la serie degli effetti e non quella delle cause; non la detonazione, ma l'onda d'urto; non l'evento traumatico in sé, bensì le sue ripercussioni dispiegate nel tempo. Nel processo continuativo di *recollection* sono perciò i vuoti, i *blank spaces* a fornire senso ai pieni, a certificarne la fisionomia: è questa la segreta logica controintuitiva di *Althénopis*, romanzo in cui le facoltà della memoria involontaria rimangono inservibili, sostituite, invece, da amnesie consapevoli che agiscono alla stregua di dispositivi di rimozione selettiva, in particolare rispetto all'*imago* paterna.

Nell'*ordo* microstrutturale le vicende non vengono organizzate quindi secondo un criterio di progressione convenzionale – al fine di evitare la naturalizzazione dei dati mnemonici recuperati e la loro ridistribuzione in un *continuum* illusoriamente trasparente e leggibile –, ma si dispongono lungo catene associative date per analogia o prossimità spaziale dei referenti chiamati in causa: Perella ne ha parlato in termini di “patchwork” (2016, VII), Farnetti come di un “ordine topologico-descrittivo” (2002, 67). Al contrario, come già accennato, nell'economia macrostrutturale del romanzo la scansione è regolata da momenti-soglia che, pur costituendo i veri punti di torsione, risultano tuttavia esclusi dalla compagine narrativa.

Dunque, in sintonia con l'eredità modernista raccolta (Lanzilao 2019, 1353), mentre i nuclei – nell'accezione barthesiana del termine (Barthes 1991 [1969], 94) – vengono elusi e omessi dal tessuto diegetico, la narrazione, assecondando strategie accumulatorie ed elencative, si addensa intorno ai satelliti: segmenti testuali in cui descrizioni, commenti e riflessioni (quelli che Chatman definisce “enunciati di stato”) – funzionali all'attività rimemorativa e a una sua puntuale metaverifica interpretativa – prevalgono sugli “enunciati di processo” (Chatman 1984, 52) propri dell'azione romanzesca. Ne deriva un iter consequenziale franto e sfalsato nella disposizione dei tre blocchi del *récit*; al contempo le scene singolative appaiono – in tipica consonanza con il regime memorialistico – sussidiarie rispetto ai personaggi, ai paesaggi, ai luoghi ritratti e alle digressioni saggistiche che puntellano il dettato formando unità parziali disposte lungo assi di continuità relativamente deboli.

Sono soprattutto i referenti spaziali, organizzati secondo una logica affettiva affine a quella gaddiana – deputata com'è a investire “il disegno del mondo narrativo portandolo a progressiva configurazione” (Alfano 2010, 79) – i regolatori dell'intreccio e i

catalizzatori dei fuochi del racconto. Essi fungono altresì da incubatori cronotopici in cui il simbolico e l'ideologico convergono a puntellare l'evoluzione del rapporto tra la protagonista, gli ambienti circostanti e le figure che li abitano, e a dilatare le maglie della fabula sino a includervi rapsodici affreschi storici sulla società napoletana durante e immediatamente dopo gli anni della Seconda guerra mondiale. Il *pattern* è reiterato: dal particolare si passa all'universale, da una descrizione circostanziata a un'espressione di giudizio – talora velata da ironia amara, talaltra da gelido sarcasmo –, da un dettaglio d'ambiente a un *résumé* socio-antropologico. Nei luoghi messi in scena nel romanzo si consumano infatti costanti fenomeni di rinegoziazione identitaria endogeni all'ampio alveo parentale, da cui conseguono scambi o dinieghi di riconoscimento, ratifiche di inclusione o esclusione, condanne e ostracismi. Si potrebbe allora parlare – come già suggerito da Lucamante – di un vero e proprio “feticismo del luogo”, riprendendo la fortunata espressione con cui Genette individuava uno dei dati fondamentali della sensibilità proustiana, quantomeno per la ricercatezza e l'accuratezza “con cui sembra dispiegarsi la narrazione all'interno dello spazio della memoria” (Lucamante 1998, 373).

Gli stessi personaggi, del resto – in particolar modo, i vari zii del ramo genealogico materno, esponenti di un ceto in decomposizione, tanto più vuoto di ideali, risorse e progettualità quanto più aggrappato ad abitudini farsesche, etichette ridondanti e mitografie consumate –, sembrano sussistere in quanto proiezioni dello spazio che popolano, come fossero, di quest'ultimo, complemento atmosferico, precipitato morale e arredo umano. Specialmente nella sezione più introvertita del romanzo, in cui la dissezione del microcosmo adulto del parentado fa da contraltare alla messa a fuoco dell'identità della protagonista, gli spazi narrativizzati, benché l'esercizio di rimemorazione tenda a risemantizzare a livello sentimentale i luoghi del forzoso pellegrinaggio familiare (seguito alla morte del padre), rimangono portatori archetipici di principi e ideali convenzionali, espressione di una grammatica topologica in cui si sedimentano, sino alla calcificazione, sistemi di valore deputati a riflettere il lignaggio, l'appartenenza di classe e lo status sociale.

Conscia di questa costante negoziazione in atto tra personalizzazione (dinamica) e oggettivazione (statica) del “carattere ambientale” (Norberg-Schulz 1992 [1979], 6) dei luoghi, l'autrice lavora per spazializzare il tempo, ossia per intercettare i suoi contrassegni storici – la decadenza dell'aristocrazia napoletana nel primo Dopoguerra, le trasformazioni del latifondo meridionale, la transizione affannosa da un sistema di rendita a uno di speculazione – mediante il linguaggio spaziale, attraverso quella che – rifacendoci a Bachelard (1975 [1957], 27) – potremmo definire una “topo-analisi”, strumento epistemico volto a estrarre dai referenti geografici, topografici e abitativi non tanto una poetica quanto una semantica, e a tracciare un diagramma psico-sintomatico capace di rivelare il deposito di credenze in essi reificato.

Anche se inizialmente occultata dal quadro diegetico, la Storia – qui intesa, sulla scia dell'insegnamento morantiano, al pari di uno "scandalo" millenario –, dopo aver fatto irruzione al seguito delle jeep americane che infrangono l'incanto fatato di Santa Maria del Mare, sconvolgendone la placida quotidianità – un'irruzione che investe con violenza anche la coscienza dell'Io narrato –, riemerge per vie traverse. Essa riaffiora nel secondo capitolo del romanzo come negativo della memoria: un residuo ineliminabile e scuro che incrina e macchia il flusso dei ricordi, trasformandosi nel reagente attraverso cui inquadrare e leggere le trasformazioni interne a un nucleo familiare ora sottratto alla propria temporalità mitica. "L'ingenua intuizione dei complessi rapporti di classe compiuta dall'Io narrante nell'infanzia trascorsa a Santa Maria del Mare" (Lucamante 1997, 109) si converte così – in parallelo al passaggio dell'Io narrato all'adolescenza, coincidente con l'approdo nella metropoli e da cui scaturisce un più stringente confronto con gli eventi collettivi – in una conoscenza via via più chiara delle contraddizioni latenti del sistema sociale e della conflittualità sotterranea tra la natura matriarcale della famiglia e l'ordine patriarcale che sorregge la vita pubblica. La Storia, penetrata nel tessuto memoriale, diviene vettore prismatico per interrogare – nel gioco a incastri tra Io che ricorda e Io ricordato – le metamorfosi dei rapporti intraparentali di fronte a una realtà divenuta più tangibile e pressante, latrice di ingerenti logiche di potere, preoccupazioni finanziarie, mire personali e sollecitazioni politiche.

5. L'ordine simbolico

All'interno di un sistema di puntuali corrispondenze tra piano tematico, formale e stilistico, le tre macroaree in cui si articola la narrazione rispecchiano non solo le tre stagioni della vita, ma altresì – a livello sovradeterminato – le tre fasi dell'ordine simbolico che federa la struttura portante del romanzo, fungendo da principio orientativo per le sue *disiecta membra*, secondo un principio latamente modernista. La prima infanzia assume così le sembianze di un'edenica età dell'oro, in cui si esperisce "l'assenza di un'unica lingua, di un'unica casa e di un'unica madre" (Alfonzetti 2013, 152) e a predominare sono le figure che appartengono al tempo del mito e dell'*epos*. La nonna della protagonista – dea ctonia dello sperpero, dell'abbondanza e del movimento, irriducibile all'ordine pratico e retorico del maschile – è custode di questo mondo creaturale, posto alle origini del cosmo, ove il principio di piacere si sposa con il gusto smodato per la favola e il teatro e in cui i conflitti di classe appaiono riassorbiti in una più vasta collettività idilliaca e solidale.

Negli anni dell'adolescenza – vissuti da girovaga nella penombra di salotti polverosi e rumorose stanze di servizio – prende avvio il processo di disincanto, demistificazione e distacco; nuovi e originali attriti si innestano tra la soggettività che regge il racconto e la sfera pubblica dell'esistenza con cui è chiamata a interloquire. Nel momento in cui a

prevalere è il principio di realtà la magia aurorale della prima età è relegata nel sogno, la nonna viene spodestata dal suo Olimpo e si ispessiscono le crepe nel microcosmo autarchico della famiglia. La comunità parentale dev'essere adesso dissezionata clinicamente attraverso una lingua che defamiliarizza il circostante, situandosi in obliquo rispetto ai fatti narrati, restituiti sempre in tralice, da un posizione *ex-centrica*. Del resto, non può esserci rappresentazione individualizzante se non è prima stata spezzata la simbiosi originaria. La protagonista fa allora il suo ingresso nel mondo della prosa, in cui il padre – dioscuro delle convenzioni e dei fatui progetti – e la madre – un tempo ninfa diafana e taciturna ora in cattività irreversibile – incarnano le leggi severe e inscalfibili della Storia e della società: viene meno la trasmissibilità delle esperienze, saltano i vincoli di assimilazione, alle comunicazioni orali si sostituisce l'atto solitario della lettura, la natura rigogliosa e lussureggiante dei prati, delle foreste e delle distese marine viene recitata nei giardinetti interni di caseggiati fatiscanti, le luci si ingrigiscono, lo sguardo dell'Io ricordato si intiepidisce (Scarpa 2015, 354) e il *pathos* narrativo si raggela, sospeso in un'attesa purgatoriale. Solo altrove è possibile conoscere la vita, occorre dunque tagliare il cordone ombelicale e accettare la diaspora.

L'adulità è il tempo della mistagogia: si spezzano catene, cadono tabù ed eredità rinnegate cambiano di segno. Il ritorno dal Nord – *nostos* per nulla trionfale a seguito di un'integrazione mancata – comporta una conflittuale riconciliazione, possibile solo a patto di infrangere le regole della finzione e della maschera, innestando una rinnovata forza generativa – ζωή – nella trama prevedibile dei giorni. In questo movimento le due monadi cristallizzate – la Madre e la Figlia – si scoprono, pur nella loro natura antitetica, nell'assenza di un linguaggio comune e nel radicale capovolgimento dei ruoli, non autosufficienti. Oltre il disagio della co-appartenenza, si apre un dialogo fatto di segni da decifrare nel silenzio delle stanze vuote, vestigia di un tempo decaduto. La tensione allegorica che sottende lo scioglimento conclusivo del romanzo esplose nell'atto epifanico del trapasso, equiparabile a un superamento del trauma fondativo – non essere come la Madre, non essere come voleva la Madre – per mezzo di una nuova pienezza di senso, tutta volta e declinata al futuro – il futuro adesso immaginabile della Figlia –, portando a risoluzione un conflitto rimasto latente per anni. *Althénopis* allora, nonostante le discontinuità e le cesure narrative che ne minano l'intreccio, disvela proprio nel momento di massima *spannung* la soggiacente struttura “circolare” (Scarpa 2015, 359), che trova nel finale, vale a dire nel momento aurorale di affermazione di due soggettività, la “giustificazione del proprio inizio” (Amelii 2021, 71) e la *conditio sine qua non* dello stesso racconto.

Se, da un lato, la madre, dopo decenni incistata nell'ordine simbolico del maschile in quanto connivente surrogato del marito e del *pater familias*, riscopre sul letto di morte – avendo superato, in fase regressiva, ogni residuo di inibizione psichica – il corpo e il sesso tornando in contatto con la bambina – l'altro sé, rimosso e dimidiato – da anni seppellita

nelle profondità delle sue viscere subconscie; dall'altro, la Figlia spezza la maledizione della somiglianza e dell'interdizione e si emancipa dal materno per riappropriarsene al di fuori dei canoni patriarcali e dei costrutti sociali, entro le fila di una genealogia non solo parentale, ma anche e soprattutto femminile,¹² fondata sul riconoscimento condiviso di un principio vitale che suggella il riuscito passaggio transgenerazionale e la possibilità di fare proprio – e perdonarsi – un destino (pro)creativo.

¹² Come segnalato da Farnetti, il libro si chiude con “l’eloquente citazione da un classico del pensiero femminile sulla maternità (‘ affinché vedessero la luce altri nati di donna ’)” (2002, 77) (il riferimento è ovviamente a *Nato di donna* di Adrienne Rich, tradotto in Italia nel 1976). Buona parte della critica che si è dedicata al romanzo – in particolare in ambito anglofono – si è soffermata sul rapporto conflittuale tra madre e figlia, assunto quale via d’accesso privilegiata all’interpretazione complessiva del testo. Molte letture esegetiche hanno impiegato, in chiave euristica, gli strumenti e i concetti della teoria e della filosofia femminista e postfemminista degli anni Settanta – Irigaray, Kristeva, Hirsch, Rich, Cixous, Muraro – e le tesi nate dalla problematizzazione di genere degli assunti psicanalitici freudiani per indagare le questioni sollevate dal romanzo in merito alla rimozione del materno, alla femminilità contesa e rigettata, all’eredità matrilineare (biologica e simbolica). In questa prospettiva, l’argomentazione secondo cui l’emancipazione salvifica e liberatrice dal materno (e dal represso materno) passa proprio attraverso il recupero del materno – e del sé più profondo – che si compie oltre l’ordine patriarcale, sociale e culturale, grazie al riconoscimento di un principio femminile comune e generativo formatosi al di là di spazi normati ed eterodiretti, trova sostegno negli assunti di Giorgio 1998, in cui si sottolinea il tentativo della protagonista di “re-establish the lost fusion with her mother” (176). Considerazioni analoghe compaiono già in Giorgio 1991, in cui il romanzo viene indagato alla luce del paradigma del “feminist family romance” introdotto da Irigaray e Hirsch – qui in relazione ai testi modernisti di Colette, Woolf e Wharton – con l’obiettivo di mostrare come la principale traiettoria narrativa miri proprio a emancipare il materno “from the darkness to which our culture has relegated her”, contendendolo al sistema sociale e storico-culturale di natura patriarcale attraverso la riscoperta e la salvaguardia di una “female genealogy” mediante cui affermare la propria identità di donna in modo indipendente e consapevole (132). Simili rilievi critici, sempre centrati sulla dialettica madre-figlia interna al testo, declinata sui vari fronti della corporeità, della lingua e della genitorialità, si trovano in Usher 1993, Fanning 1994, Marotti 1994, Wood 1995, Green 2004, Benedetti 2007, Setti 2013. Analisi lievemente diversa è quella proposta da Carol Lazzare-Weis, che rilegge l’opera come esempio riuscito di “female Bildungsroman” per la sua capacità di rovesciare l’idealizzazione della gioventù – prevalentemente maschile – tipica del canonico romanzo di formazione, trasformandola “into a feminist attack on the patriarchal oppression of female sexuality” (1990, 48).

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T.W. 2012 [1974]. *Note per la letteratura*. Torino: Einaudi.
- ALFANO, G. 2010. *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*. Napoli: Liguori Editore.
- ALFONZETTI, B. 2013. "I taccuini di Fabrizia Ramondino." In A. Giorgio (ed.). *Non sto quindi a Napoli sicura di casa. Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, 137-156. Perugia: Morlacchi.
- AMELII, N. 2021. "L'identità del personaggio tra decostruzione e ricerca. Disvelamento del sé e rimemorazione in *Althénopis*." *Enthymema*, XXVII: 62-72.
- BACHELARD, G. 1975 [1957]. *La poetica dello spazio*. Bari: Edizioni Dedalo.
- BACHTIN, M. 1988. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi.
- BARTHES, R. 1991 [1969]. *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*. In Id., *L'avventura semiologica*, 81-122. Torino: Einaudi.
- . 2003 [1958]. *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*. Torino: Einaudi.
- BENEDETTI, L. 2007. *The tigress in The Snow. Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*. Toronto: University of Toronto Press.
- CASADEI, A. 2007. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: Il Mulino.
- CHATMAN, S. 1984. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Parma: Pratiche editrice.
- FANNING, U. 1994. "Mother in the Text, Mothering the Text: Francesca Sanvitale and Fabrizia Ramondino." *The Italianist*, 14: 204-217.
- FARNETTI, M. 2002. *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile*. Mantova: Tre Lune edizioni.
- GADDA, C.E. 1993 [1957]. "La Cognizione del dolore." In Id., *Opere. Vol. I. Romanzi e racconti I*. Garzanti: Milano.
- GENETTE, G. 2006 [1972]. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi.
- GERUNDINO, A. 2025. "La famiglia e le case. *Althénopis* di Fabrizia Ramondino." *Il Veltro*, 1/2: 337-353.
- GIORGIO, A. 1991. "A feminist family romance: mother, daughter and female genealogy in Fabrizia Ramondino's *Althénopis*." *The Italianist*, 11: 128-149.
- . 1998. "Napoli e le scrittrici 'napoletane' in Inghilterra. Alcune riflessioni teorico-metodologiche, a partire da Fabrizia Ramondino." In R. Nicolì (ed.). *La letteratura meridionale. Contesti nazionali e sovranazionali*. Atti del Convegno di Studi AdI, Lecce, 17-19 maggio 2012, 34-44. Roma: AdI editore.
- GRAZIANO, M. 2020. "I temi." In M. Tortora (ed.). *Il modernismo italiano*. Roma: Carocci.
- GREEN, P. 2004. "Writing Home to Her Mother: Fabrizia Ramondino's *Althénopis*." In S. Scarparo, R. Wilson (eds.). *Across Genres, Generations and Borders: Italian Women Writing Lives*, 117-137. Newark: University of Delaware Press.
- LAMBIASE, S. 2015. "Althénopis." In B. Alfonzetti, S. Sgavichia (eds.). *Fabrizia Ramondino. L'illuminista* 43/44/45, 15, 572-574. Roma: Ponte Sisto.
- LANZILAO, E. 2019. "Fabrizia Ramondino: il racconto delle donne e di sé stessa." In F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini (eds.). *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'AdI, Firenze, 6-9 settembre 2017, 1352-1359. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- LAZZARO-WEIS, C. 1990. "The Female 'Bildungsroman': Calling It into Question." *NWSA Journal*, 2/1: 16-34.
- LEJEUNE, P. 1986 [1975]. *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino.

- LUCAMANTE, S. 1997. "Tra romanzo e autobiografia, il caso di Fabrizia Ramondino." *MLN*, 112/1: 105-113.
- . 1998. "Le scelte dell'autofiction: il romanzo della memoria contro il potere della storia." *Studi Novecenteschi*, 25/56: 367-381.
- MAROTTI, M. O. 1994. "Filial Discourses: Feminism and Femininity in Italian Women's Autobiography." In G. Miceli Jeffries (ed.). *Feminine Feminists: Cultural Practices in Italy*, 65-86. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MERLINO, G. 2015. "Una nota su *Star di casa*: lo scrittore di autoritratti." In B. Alfonzetti, S. Sgavichia (eds.). *Fabrizia Ramondino. L'illuminista* 43/44/45, 15, 223-230. Roma: Ponte Sisto.
- NORBERG-SCHULZ, C. 1992 [1979]. *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*. Milano: Electa.
- RAMONDINO, F. 1995. *In viaggio*. Torino: Einaudi.
- . 1998 [1977]. *Ci dicevano analfabeti. Il movimento dei disoccupati napoletani degli anni '70*. Bologna: Argo.
- . 2015. "Il maestro e io." In B. Alfonzetti, S. Sgavichia (eds.). *Fabrizia Ramondino. L'illuminista* 43/44/45, 15, 43-58. Roma: Ponte Sisto.
- . 2016 [1981]. *Althénopis*. Torino: Einaudi.
- RITTER-SANTINI, L. 2015. "Althénopis. Kosmos Einer Kindheit." In B. Alfonzetti, S. Sgavichia (eds.). *Fabrizia Ramondino. L'illuminista* 43/44/45, 15, 303-310. Roma: Ponte Sisto.
- SCARPA, D. 2015. "La pietà e la storia: Althénopis", In B. Alfonzetti, S. Sgavichia (eds.). *Fabrizia Ramondino. L'illuminista* 43/44/45, 15, 349-364. Roma: Ponte Sisto.
- SETTI, M. 2013. "La recherche errabonda di Fabrizia Ramondino." In A. Giorgio (ed.). "Non sto quindi a Napoli sicura di casa." *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, 55-68. Perugia: Morlacchi.
- TORACCA, T. 2022. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo: Palumbo.
- USHER, J. 1993. "Fabrizia Ramondino: The Muse of Memory." In Z. Barański, L. Pertile (eds.). *The New Italian Novel*, 166-183. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WOOD, S. 1995. *Italian Women's Writing 1860-1994*. London: Athlone Press.