

ELISA LANZILAO

*Fabrizia Ramondino: il racconto delle donne e di se stessa*

In

*Le forme del comico*

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1164](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164) [data consultazione: gg/mm/aaaa]

ELISA LANZILAO

*Fabrizia Ramondino: il racconto delle donne e di se stessa*

*Nella maggior parte dei testi di Fabrizia Ramondino il lettore viene immerso nella trama di un "ordito femminile" (come incisivamente sostiene Alessandro Leogrande), carico di implicazioni antropologiche e sociologiche. Ma, leggendo in profondità questi testi, si coglie la difficile convivenza della scrittrice-intellettuale-donna con se stessa, con la sua tendenza alla depressione, indagata delicatamente, anche sulla base di una vasta cultura e della psicanalisi.*

Silvio Perrella, nel suo recente saggio *Addii, fischi nel buio, cenni*, sostiene che alla generazione dei nostri antenati (Levi, Calvino, Sciascia, Pasolini) che aveva messo al centro dei propri interessi la Storia come autocostruzione individuale, possibilità di cambiamento, ma anche dolore e incubo, è subentrata una generazione di intellettuali che hanno insinuato nella storia la presenza della geografia: il tempo è stato più spesso letto in spazi precisi e determinati, soprattutto all'interno delle città. Dunque una dimensione caratterizzata da un uso sapiente dei cronotopi, che riveste un ruolo particolare rispetto alla tendenza del postmoderno al rifiuto della realtà e della concretezza. Di tale approccio, insieme conoscitivo e letterario, è un'intelligente espressione Fabrizia Ramondino, scrittrice purtroppo oggi nota superficialmente, anche a causa del fatto che molti dei suoi testi non figurano nei cataloghi del mercato editoriale. Le sue esperienze biografiche la portano, dopo un'infanzia trascorsa a Maiorca, dove il padre è console, a crescere tra Napoli (dove è nata nel 1936), e le città della Germania, in cui si reca per la prima volta nel 1954; costruisce la sua consapevolezza intellettuale tra la cultura italiana, quella tedesca e quella francese (sarà anche un'insegnante di francese nelle scuole italiane); all'impegno sociale (negli anni Sessanta è figura centrale dell'Associazione Risveglio Napoli per la quale si occupa dell'educazione dei ragazzi delle periferie, e negli anni Settanta lavora presso il Centro di coordinamento Campano, dalla cui esperienza deriverà il suo primo libro, commissionato da Goffredo Fofi, *Napoli. I disoccupati organizzati*, del 1977), affianca l'elaborazione letteraria, che si manifesta pubblicamente soltanto nel 1981, con il suo romanzo d'esordio *Althénopis*.

Di tutte queste diverse esperienze si trova dunque traccia nei cronotopi che costituiscono il tessuto, oltre che di *Althénopis*, di *Taccuino tedesco*, del 1987, *L'isola riflessa*, del 1998. Questi, insieme a rendere incisivamente dettagli storici, sociologici, antropologici, sono il veicolo di una sofferta indagine che Fabrizia Ramondino donna, intellettuale, scrittrice (tre dimensioni che si fondono naturalmente) conduce su se stessa e sul proprio vissuto, anche sulla base, mai esplicitamente esibita, di una profonda conoscenza della psicanalisi, alla ricerca di "un sentiero chiaro" (espressione che costituisce il titolo di una sua raccolta di poesie). La scrittura della Ramondino di fatto realizza nel suo «timbro espressivo meditato, concentrato, ma sempre un po' divergente» (secondo la definizione di Walter Pedullà), un faticoso ma limpido scavo interiore che è, per lei, espressione della sua sofferta dimensione di femminilità, e per i lettori, donne e uomini, la testimonianza di un vitale e problematico essere nel mondo.

Il romanzo d'esordio, *Althénopis* esprime pienamente l'approccio conoscitivo e letterario della scrittrice. Napoli, radice della sua esperienza esistenziale, viene rievocata secondo un molteplice distanziamento: non la città vera e propria, in cui si è realizzato il suo impegno civile e sociale di adulta, ma i luoghi della costiera in cui ha vissuto parte dell'infanzia e della prima adolescenza in

una dimensione in bilico tra il mito e i primi baluginii di una coscienza problematica. La stessa scelta del titolo, che rinomina miticamente Napoli, opera un doppio distanziamento: è la stessa scrittrice che in una nota ricorda che l'etimologia della sua città natale originariamente rimandava al significato di "occhio di vergine"; ma che i tedeschi durante l'occupazione, avendola trovata imbruttita rispetto alle descrizioni di Mozart e di Goethe, le mutarono il nome in *Althénopis*, che significherebbe occhio di vecchia. Un corto circuito etimologico che, nello stesso tempo, allontana dalla banalità del contingente e spinge il lettore a non abbandonarsi all'idoleggiamento mitico: secondo il modello di Savinio, insieme a Leopardi, Saba e Sciascia tra i pochi scrittori italiani citati esplicitamente dalla Ramondino.

La struttura del romanzo è composita, costituita da tre parti ellitticamente collegate: tra la prima e la seconda l'ellissi di due anni comprende la morte del padre; una terza parte, molto diversa nello stile e nell'atmosfera, vede la protagonista, io-narrante delle prime due, già giovane donna. Una struttura, quindi, di romanzo modernista: blocchi narrativi diversi che, in una costruzione patchwork, come la definisce Perrella, fondono la sensibilità e la personalità dell'io-narrante con la dimensione antropologica, storica e sociologica del contesto. Le prime due parti sono condotte in prima persona, l'ultima, costruita in terza persona, si incentra sul rapporto tra la Figlia e la Madre connotate espressionisticamente. Se le prime due narrazioni avvolgono il lettore in una dimensione ariosa in cui la materialità del contesto sfuma nel recupero memoriale, decisamente angosciosa, pietrificata è l'atmosfera della terza parte. Quest'ultima in realtà è la prima ad essere stata scritta, come elaborazione del lutto per la morte della madre e sotto la suggestione della lettura della *Cognizione del dolore* di Gadda: in linea con l'impostazione modernista, figure emblematiche conferiscono un tono tetto e disincantato all'intera struttura narrativa. Comunque, dato che la terza parte, impostata secondo un modello gaddiano è stata composta prima delle altre due che seguono un modello proustiano, si può pensare che queste costituiscano, in una certa misura, la ricostruzione problematica di una vitalità. Anche nella terza parte le vicende esistenziali si condensano in una casa cronotopo, quella in cui la Figlia, negli ultimi anni Cinquanta ritorna dopo esperienze che, lontano dalla famiglia, l'hanno resa adulta; in una dimensione psicologica che il lettore coglie come di depressione, fa ritorno nella casa in cui la madre sopravvive a se stessa trasferendo nel grigio nitore di una casa piccolo-borghese quell'assurda ricerca di razionalità con cui aveva invano cercato di dare risposta alla solitudine della sua vita di moglie e di vedova (condizione che la figlia ancora bambina, sensibilissima, coglie, ma non comprende e che si deposita nel suo subconscio, ponendo le basi per il rovello della sua vita futura). Tale dimensione da incubo, strettamente relativa alle psicologie delle due donne, è comunque perfettamente inserita, come avviene in tutto il romanzo, in un contesto che rivela i suoi connotati storici e sociologici.

Palmizi su un terreno incolto e grigio, soldati americani da cui non bisognava prendere caramelle, la trappola del rifugio ormai pacificata a inghiottire vecchie biciclette [...]. Cucine antiche e antiche donne venute da lucani paesi con capelli unti, baffi e antiche litanie [...]<sup>1</sup>.

Il titolo tedesco di questa terza parte si rifà a una cantata di Bach e significa «prepara la tua casa», ovvero il rapporto non più simbiotico tra le diverse solitudini della Madre e della Figlia, tra il loro diverso, ma complementare, disagio nel vivere.

<sup>1</sup> FABRIZIA RAMONDINO, *Althénopis*, Torino, Einaudi, 2016, p. 23.

L'attenzione del lettore viene fatta convergere sulla casa, luogo in cui la Figlia prende coscienza del trauma della rottura del cordone ombelicale che la legava alla madre, e riesce, alla fine, anche se in modo drammatico ed angoscioso, a volgerlo in una dimensione positiva.

Era tornata sconfitta dalla Madre, come a chiederle ragione della sua vita. Non era, al di fuori delle Maniere, che affanno e un cuore aritmico. Alle Maniere rispondeva con altre Maniere. Al geroglifico con altro geroglifico. Intanto il mondo intorno crollava pezzo a pezzo. Gli ascensori potevano precipitare. I fili elettrici per strada spezzarsi. I pullman uscire dalla curva. Le automobili e i tram venirti addosso. E gli alti palazzi obliqui si protendevano l'uno verso l'altro come giganti in lotta. Il cuore poteva, per una burla crudele, fermarsi.

In una nota la stessa scrittrice spinge il lettore a una precisa interpretazione:

Nei manuali di psichiatria queste sensazioni di fine del mondo preludono a una crisi schizofrenica<sup>2</sup>.

Notazione interessante che rivela il nesso strettissimo tra lo scavo interiore che la scrittrice conduce su se stessa anche sulla base di letture scientifiche e la dimensione, chiarificatrice e autonoma, dell'elaborazione letteraria.

Continua così la cronaca, apparentemente fredda, ma piena di pathos pietrificato:

Ma colse l'amore sordo della Madre. Si mise a mangiare. Si preparava con coscienza i semolini, i formaggini [...] e mangiava in solitudine in quella estrema stanzetta, infermiera di se stessa. E un ottuso cammino biologico, più tenace dell'amore, l'ebbe vinta<sup>3</sup>.

Pregnante l'espressione «l'amore sordo della Madre», che evidenzia come il rapporto di simbiosi madre-figlia sia slittato in qualcosa di forte, ma privo di calore, che la Figlia, comunque, coglie.

Sopravvissero, ma i loro destini si separarono. Erano diventate due, ma in modo impari, come l'Austria-Ungheria, un regno dentro un impero: quando l'Ungheria si volse alla sua sorte, dell'impero austro-ungarico non rimase nulla. La Figlia trovò il suo destino, ma svanì la Madre. Allora nei confronti della Madre subentrò la pietà<sup>4</sup>.

Pietà, dunque, non riconciliazione, né perdono, ma un legame fortissimo, il cui collante è l'angoscia.

La Madre sino allora aveva portato la Figlia nel ventre, da allora la Figlia cominciò a portare la madre sulle spalle<sup>5</sup>.

Il grigiore che connota la casa borghese della madre, la banalità degli oggetti in cui si cristallizzano i gesti con i quali essa manifesta il passaggio biologico della propria vita agli altri, costituiscono una diagnosi inequivocabile di ciò che è stata la famiglia Ramondino: una macchina tesa a uccidere non l'affetto, ma, più angosciosamente, la vitalità. In primo piano la famiglia Ramondino, ma in tralice il goffo passaggio verso ciò che è ritenuto civile e moderno da parte della

<sup>2</sup> Ivi, p. 256.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Ivi, p. 254.

società mediterranea dell'Italia meridionale negli anni del boom economico. La narrazione ha comunque una conclusione a suo modo liberatoria.

Senza pudore, con insistenza, nei primi giorni si toccava il pube. Cercavano di distrarla prendendole la mano le cugine più vecchie, e con la voce a lei rivolta nell'infanzia [...] le ripetevano come una nenia. «Non si fa, non si fa», e lei con quella voce balbettante, come tagliata con le forbici, rispondeva: «Sono una bambina, sono una bambina».

Quel gesto, che per tanti anni era rimasto sepolto, venne ad adagiarsi su quel grembo, a reclamare i suoi diritti e a dichiararli, a separarsi dal vecchio corpo morente per entrare nell'animo di chi lo intese, togliere il divieto e fecondarla, affinché vedessero la luce altri nati di donna<sup>6</sup>.

Una riaffermazione della naturalità in un essere che l'aveva repressa per decenni; un gesto che viene profondamente inteso dalla figlia, «nell'animo di chi lo intese», dando calore e valore a ciò che nelle pagine precedenti era stato proposto come una fredda continuazione biologica.

Se dunque la filiazione della terza parte di *Althénopis* dalla *Cognizione del dolore*, è un dato necessario, è altrettanto importante sottolineare le differenze tra i due testi: quello di Gadda approda a un'inesorabile incomunicabilità, adombrando addirittura il matricidio, lanciando uno sguardo critico senza speranza verso un mondo che nega qualsiasi ordine autenticamente morale; quello della Ramondino, invece, trasmette una problematica fiducia nella vita, anche attraverso la maternità. Una sofferta ottica femminile, che recupera le speranze di liberazione dei movimenti degli anni Sessanta e Settanta dai quali Gadda era lontanissimo.

La dimensione di precaria chiarezza proposta nella conclusione del romanzo è ciò che consente l'atmosfera ariosa, calda, capace di fondere temi e toni diversi, della scrittura delle due prime parti di *Althénopis*. Non il superamento del male oscuro, ma la forza affabulatoria che dà forma lieve ai fantasmi sedimentati nel subconscio della scrittrice.

Il flusso memoriale è oggettivato nelle case della costiera in cui i fratelli Ramondino e la loro madre soggiornano durante la guerra ed è condotto in prima persona; ciò che lo caratterizza in modo peculiare è il fatto che sia espresso attraverso una costruzione che Alessandro Leogrande definisce incisivamente un ordito femminile. Infatti, se la narrazione è il veicolo della personale ricognizione del dolore di Fabrizia, e se questa non può che passare per l'analisi del suo essere donna, figlia e, poi, madre, è più che naturale la rievocazione consapevole dell'universo femminile della sua infanzia. Non è il racconto della vita di Fabrizia, ma quello della sua coscienza: per questo l'evento drammatico che segna la vita della famiglia e la sua, ovvero la morte del padre, viene omesso, in quanto costituisce un chiaro sentimento di dolore e non un oscuro trauma psicologico.

Anche se, significativamente, non c'è nessun capitolo del testo dedicato alla madre, di fatto l'attenzione del lettore è focalizzata su questa figura, anzi sulla sua presenza che è, al contempo, assenza. Insieme al mare, al paesaggio, al colore delle case, alla bizzarria dei personaggi, il lettore non può non ricordare la madre a letto, a curare con bende imbevute di aceto le sue emicranie, quasi a oggettivare il filo conduttore del testo. Una figura profondamente amata, in grado anche di svolgere il proprio ruolo educativo, ma inaccessibile per una sua sostanziale estraneità al mondo.

Il romanzo si apre con la mitica figura della Nonna.

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 284.

La nonna sfavillante accanto ai fritti e ai millefoglie colmi di creme, e ci immergevamo in quei pranzi sontuosi, odorosi, gocciolanti, che non avevano né capo né coda, e che irridevano alle preoccupazioni finanziarie, ai mali di pancia e al computo delle vitamine<sup>7</sup>.

La nonna quindi non era stata felice, così dicevano, col marito, non era chiaro se la colpa consistesse nel fatto di non essere stata felice con il marito, o solo nel fatto di non essere stata felice<sup>8</sup>.

Una figura forte e bizzarra, noncurante delle critiche, inserita nel suo mondo, ma non integrata a fondo né nella sua generazione, né in quella delle figlie. Come la maggior parte dei vecchi di *Althénopis*, è al di qua della civiltà. Non è in lotta con questa in nome di un sistema di valori, ma vive in una dimensione che precede ciò che si crede razionalità civile, e che di fatto contraddice la naturalità dei desideri:

con i vecchi del paese e con la nonna [...] c'era una confidenza che con nessun altro adulto potevamo avere<sup>9</sup>.

Riprova della centralità della figura della nonna è un sogno riportato dalla scrittrice in *Passaggio a Trieste*: la nonna si presenta nella scuola in cui la nipote insegna dicendole di essere pronta a sostituirla nel suo lavoro per consentirle di raccontare quelle storie, che lei, la nonna, non è in grado di raccontare per mancanza di cultura. Sogno che rivela la dimensione mitica di tante pagine di *Althénopis*. Un mito che, comunque, non ha il carattere dell'abbandono sensuale al mare e all'inconsapevolezza che caratterizza *L'Isola di Arturo* di Elsa Morante. Qui il passaggio all'età adulta è solo grigiore («fuori dal limbo non v'è eliso»); in *Althénopis*, invece, la dimensione mitica è il veicolo di una ricognizione interiore che parte dalla consapevolezza del trauma e della sofferenza. Inoltre, se il padre di Arturo è solo una creatura meschina, caricatura del sogno che il ragazzo aveva proiettato su di essa, il rapporto che lega Fabrizia e la madre, misterioso e profondo, dà calore e senso alla vita di entrambe.

Un'altra caratteristica dell'ordito femminile di *Althénopis* è il fatto che sia interclassista. La famiglia della madre di Fabrizia è benestante e attorno ad essa gravita un mondo di cameriere e sottoposte. Si tratta di un dato realistico tipico della dimensione mediterranea; ma il ruolo che la voce narrante attribuisce a se stessa in tale universo interclassista, illumina sul suo essere nel mondo e sulla sua dimensione intellettuale.

Mi sedevo su uno sgabello nel profumo delle fascine che bruciavano [...] e avevo occasione [...] di osservare quella casa e i suoi abitanti, da un punto di vista diverso da quello dei piani superiori<sup>10</sup>.

[...] Ogni tanto aprivo [...] quell'armadietto, e mi prendevo fichi secchi e mandorle, di cui ero golosa. E così facevano gli sguatterri; tutti venivamo sgridati, ma tollerati<sup>11</sup>.

Sonnolenta mi accucciavo nella cesta del cane e guardavo le galline che ogni tanto entravano nel quadrato di sole<sup>12</sup> [...].

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 18.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 14-15.

<sup>9</sup> Ivi, p. 21.

<sup>10</sup> Ivi, p. 129.

<sup>11</sup> Ivi, p. 130.

Atteggiamenti tutti che rivelano l'approccio costitutivo, divergente, come lo definisce Pedullà, capace di cogliere il senso profondo del reale. Si muove, come evidenzia Perrella, tra le lingue, le città, le scritture, le tensioni politiche e sociali, le generazioni, le classi sociali; ma si mantiene aderente, come Saba, a una dimensione istintuale, oggettivata dal riferimento agli animali. Approccio, che in un passo che raggiunge esiti quasi onirici, rivela inoltre il valore positivo della solitudine, fonte di autonomia.

Rimasi a lungo intorpidita, in preda a una felicità che non avevo mai provato e che mi teneva inchiodata a terra [...]. Mi passò davanti agli occhi un flusso d'immagini, una ne ricordo: la rosa. Crebbe sulla terra sabbiosa e arida e sullo stelo diritto e forte sbocciò ricoperta di rugiada, [...]. Ricordo di quel giorno un particolare strano: lo scirocco sollevava la sabbia e i granelli che mi entravano negli occhi non mi davano fastidio [...]. Da allora per molto tempo mi sentii invulnerabile<sup>13</sup>.

In realtà la Ramondino non è invulnerabile, ma l'esercizio della scrittura le consente di trovare quel sentiero chiaro che dà forma letteraria ai fantasmi della sua fragilità. Da tale matrice conoscitiva deriva anche *Passaggio a Trieste*, del 2000, scritto in occasione del ventennale della Legge 180, più nota come legge Basaglia. Non un'inchiesta sociologica, ma una narrazione con la quale la scrittrice "reinventa" il Centro Donna Salute Mentale di Trieste, diretto in quegli anni dalla psichiatra Assunta Signorelli. Il termine "reinventa" è proprio di quest'ultima, che spiega quanto l'amica Fabrizia ha compiuto nel testo:

Fabrizia, un'amica, che di tanto in tanto aveva condiviso [...] alcuni momenti di vita e di lavoro, esperienze circoscritte, di breve durata, ma particolarmente intense, capaci di segnalare la possibilità di costruire legami e intese forti anche a distanza, di riconoscersi e di ritrovarsi. Rompendo i confini astratti degli specialismi e delle competenze, sul terreno comune della fatica di vivere<sup>14</sup>.

In *Passaggio a Trieste* si susseguono istantanee su manifestazioni dell'istinto e dell'eccesso intrecciate con gli interventi discreti della scienza e della medicina, ma soprattutto sulla sofferenza e sul desiderio, il tutto veicolato, anche in questo caso, da un ordito femminile. Il lettore è immerso in un mondo di donne, tra i loro comportamenti, la loro continua ricerca, il loro conversare, vario, ma costante. La scrittrice lo guida a osservare l'abbigliamento di ognuna di esse, non per rilevare vezzi femminili, ma per cogliere il modo in cui quelle maschere nude, affrontano, pur nei diversi ruoli, il disagio della civiltà. A volte si fa fatica, infatti, a distinguere dalle malate il personale medico. E così che si rende in modo naturale uno dei fulcri del metodo Basaglia: togliere le divise ai medici e agli infermieri, creare un vissuto comune tra chi istituzionalmente cura e chi deve essere curato, non in funzione della vittoria della ragione o della medicina, ma nella direzione di un prendersi cura. Il medico che cura si pone come detentore di una verità da cui il malato si è discostato, la comunità che si prende cura di chi è a disagio nella civiltà lo aiuta a convivere con se stesso.

Si coglie con evidenza la controllata empatia con cui la scrittrice si accosta alle ospiti del Centro; anzi sostiene che l'esercizio, da parte sua, della scrittura e della lettura è riuscito a non renderla in

<sup>12</sup> Ivi, p. 131.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 238-239.

<sup>14</sup> FABRIZIA RAMONDINO, *Passaggio a Trieste*, Torino, Einaudi, 2000, p. 310.

tutto simile a quelle donne. Così la cronaca assume una dimensione diversa grazie alla struttura della narrazione: i capitoli sono tutti preceduti da versi di Saba e si concludono con la rievocazione o di film di Marilyn Monroe o di Truffaut: il poeta che convive con la sua depressione ricercando umilmente l'autenticità, l'attrice fragile, vittima di un mondo feroce, il regista nei cui film la carica eversiva di amore e odio, di meraviglia e indignazione, il rilancio del gioco della vita nella sfida alle convenzioni ipocrite e alla comoda impunità degli adulti vengono assunti dalle donne<sup>15</sup>.

Qualche anno dopo la stesura di *Passaggio a Trieste*, in *L'isola riflessa* un altro cronotopo, l'isola di Ventotene, è lo sfondo in cui la personale sofferenza esistenziale di Fabrizia, che convive con la depressione e l'alcolismo, trova una transitoria ma limpida sospensione grazie all'intervento di un illuminato psichiatra, Alfonso (cui il libro è dedicato), direttore di un Centro di salute mentale campano, un altro medico che si prende cura di "vite insensate".

Grazie ad Alfonso, ognuna di queste vite insensate merita amore, attenzione, cure – e acquista quindi un senso.  
Allora anche la mia<sup>16</sup>.

In questo testo, forse il più maturo della scrittrice, il cronotopo dell'isola fonde in modo sapiente e raffinato pezzi di storia (l'antichità romana, il carcere di Santo Stefano in cui sono stati imprigionati patrioti risorgimentali, i luoghi dell'isola in cui Spinelli, Colorni, Rossi hanno redatto il primo Manifesto federalista dell'Europa) con amare riflessioni sul presente politico dell'Italia e sull'inesorabile processo di omologazione culturale. Riflessioni che nel tipico ritmo divergente, ma al contempo lucido della prosa di Fabrizia, si sposano con la dimensione quasi visionaria con cui la scrittrice vive il suo soggiorno nell'isola, scelto per distaccarsi dalla dimensione protettiva dei suoi familiari, alludendo senza ipocrisia al proprio alcolismo e alla propria sindrome depressiva. In questo testo un tessuto continuo di riferimenti alla letteratura, all'arte, alla musica, ben diverso dal compiaciuto citazionismo postmoderno, sul modello di Savinio e di Sciascia, veicola la ricerca di un io dubbioso in lotta con il pessimismo della ragione e con il proprio disagio esistenziale. Anche se in esso la presenza dell'io narrante non si nasconde in un tradizionale tessuto narrativo, la psicologia di Fabrizia trova i suoi correlativi oggettivi in alcune istantanee sulle vicende esistenziali di altre donne. Si rispecchia, ad esempio nella sofferenza muta di una adolescente rassegnata al condizionamento dei genitori, espressione paradossale della logica economica della modernità; il lettore è inoltre indotto delicatamente a cogliere l'incisiva chiarezza che tratteggia la fuga e la libertà della vita di Ursula Hirschmann (moglie di Colorni, ma anche compagna di Spinelli) presentate come preludio dello spegnersi di quest'ultima nella vacanza mentale. Ed è tipico della Ramondino il fatto che l'ultima immagine femminile dell'*Isola riflessa* sia quella di una vitale giovane madre. E anche in questo testo, in cui il disagio di Fabrizia è centrale, si realizza il passaggio dalla dimensione personale alla condizione di tutti i diversi, tra i quali è compresa anche quella della donna.

Nelle fughe di Bach sono compresenti adattamento e "fuga insensata", ragione e follia, rispetto della convenzione e libertà da essa. Ma per confrontarsi con il prigioniero, il folle, l'etilista, il drogato, l'omosessuale, la donna, il dissidente politico, l'eticamente diverso, il seguace di un'altra fede non sono bastate agli uomini né le opere di Benvenuto Cellini o di Genet, di Tasso o di Artaud, di Poe o di Sartre, di Baudelaire o di Ginsberg, di Wilde o di Proust, di

<sup>15</sup> Ivi, p. 211.

<sup>16</sup> FABRIZIA RAMONDINO, *L'isola riflessa*, Torino, Einaudi, 1998, p. 117.

Louise Labè o di Elsa Morante, di Dante o di Ignazio Silone, di Omar Khayyam o di Senghor, di Luterò o di Rushdie, né le più oscure e tenaci opere di migliaia e migliaia di uomini senza fama.

Perciò sempre alla condivisione si è preferita la segregazione, l'intolleranza, la guerra<sup>17</sup>.

Il fatto che nell'elenco dei diversi la donna non sia posta né all'inizio, né alla fine e che non venga giustificata tale scelta, rende inequivocabile tale posizione e, indirettamente, si coglie il nesso tra il disagio psicologico e la condizione femminile.

*Passaggio a Trieste* è un testo che, se fosse disponibile, andrebbe letto a scuola, come testimonianza sociale e letteraria della psichiatria democratica e di un'importante stagione della società italiana. La lettura di *Althénopis* potrebbe inserirsi in percorsi che includano Svevo, Gadda, il Berto del *Male oscuro*, ma anche Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Ermanno Rea. Potrebbe, inoltre, essere accostata al saggio della filosofa Luisa Muraro *Non è da tutte. L'indicibile fortuna di essere donna*: in quest'ultimo, infatti, si sostiene il valore peculiare del rapporto madre-figlia, quell'alchimia in grado di trasformare il dispositivo biologico della vita in amore femminile della madre, ma anche della figlia verso la madre, tanto da creare la possibilità, ovviamente non solo biologica, che questa sia, a sua volta, madre (concetti espressi nel 2011 che sembrano il commento teorico della conclusione liberatoria di *Althénopis*). La prosa divergente delle riflessioni dell'*Isola riflessa* può essere accostata a quella di Sciascia così come la pacatezza amara dei giudizi sull'omologazione culturale può essere affiancata all'irruenza della polemica antropologica di Pasolini. Infine, in un approccio verso la contemporaneità, *Althénopis* può essere accostato a *Memorie di ragazza* di Annie Ernaux, così come lo stesso *Althénopis* e *L'isola riflessa* si prestano a un accostamento tematico con *Parla, mia paura* di Simona Vinci.

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 104.