

**«Non sono una madre come si deve»: Terremoto con madre e figlia di  
Fabrizia Ramondino**

di *Stefania Lucamante*

[stefania.lucamante@unica.it](mailto:stefania.lucamante@unica.it)

Using the interruption of menstruations in the mother and still absent in the daughter as physical evidence of the broken relationship between the two women protagonists of *Terremoto con madre e figlia*, my reading of the play reflects on the economy of such relationship. The mother historicizes the years of feminist and political commitment and her dedication to teaching through the presence of her daughter who completely refuses her mother's teachings. Yet, the presence of the daughter serves as an alibi – from another dimension – for the author to autobiographically reflect on the horizon of the most important events of her existence. Relational contingency allows the mother to build her personal testimony of the Utopia of the Sixty-eight.

---

Dopo essermi occupata della scrittura romanzesca di Fabrizia Ramondino in varie tappe del mio percorso di ricerca, propongo oggi una lettura dell'unica scrittura teatrale dell'autrice, *Terremoto con madre e figlia*, pubblicato dal Melangolo nel 1994. Portata in scena da Mario Martone al festival del teatro di Asti nel 1993 ed in seguito a Volterra, la *pièce* intercetta alcuni momenti della vita di una coppia composta da una madre e da una figlia sfollate durante il sisma campano del 1980, una data che Ramondino assimilava a una collettiva «scansione epocale: prima e dopo di lui, come avanti ante o dopo Cristo»<sup>1</sup>. Nei tre atti che la compongono, *Il pranzo*, *Le visite e la partenza*, l'apparato drammaturgico della *pièce* esalta le peculiarità dell'autobiografismo della scrittura ramondiniana in una versione trasfigurata dall'utilizzo dell'oralità. La narrazione intesse una storia orale il cui formato costruisce, *mutatis mutandis*, il testo drammaturgico che rivela nella sua stessa struttura la conoscenza e la pratica dell'autocoscienza del femminismo degli anni Settanta da parte dell'autrice. Altri elementi di cui si nutre il testo sono la cultura classica e la conoscenza

---

<sup>1</sup> Affermazione dell'autrice in un'intervista rilasciata a Gianfranco Capitta e riportata da Mariano D'Amora in "Mutazioni socio-culturali in *Terremoto con madre e figlia*", in Adalgisa Giorgio (a cura di), «Non sto quindi a Napoli sicura di casa». *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, vol. 8, Morlacchi Editore, Perugia 2013, p. 326.

dei recenti esperimenti di *Teatri uniti* oltre allo stimolo osservato da Mariano D'Amora del «teatro di parola» pasoliniano e di quello di Thomas Bernhard<sup>2</sup>.

Si scrive spesso che Fabrizia Ramondino costituisce una delle figure intellettuali di spicco per comprendere il tentativo di rinnovamento culturale degli anni della contestazione del Sessantotto e del post-Sessantotto napoletano<sup>3</sup>. Su un piano letterario il suo impegno si inserisce in un filone di scrittura morantiana, non per una questione di calchi, ma per le modalità riflessive intorno al tema dell'arendtiana irrealtà della storia e del potere, che nella loro resa interpretativa in polverose narrazioni di difficili rapporti familiari e di frustrate ambizioni parentali si allargano poi in cerchi concentrici alle varie classi che compongono il tessuto sociale di Napoli (nel caso di Ramondino) e ai poveri e diseredati per cui parlano entrambe le autrici. Il parallelo fra il mondo morantiano utopicamente salvato dai ragazzini e quello di Ramondino si costruisce anche per via dell'attenzione alla trasmissione di certi valori, e non altri agli «analfabeti» ai quali le madri Morante e Ramondino si rivolgono in un discorso generazionale che verte sui temi etici della nostra società. Sono i ragazzi, tutti i ragazzi della generazione a venire, che devono imparare a leggere e a capire come non essere imbottigliati nella società dei consumi.

*Terremoto con madre e figlia* si materia come «summa» della duplice e autobiografica delusione di Ramondino riguardante i propri sforzi di rinnovamento e di impegno sociale sia come educatrice che come madre, due ruoli che aveva scelto per sé stessa e su cui aveva focalizzato i propri sforzi. Nel voluto abbandono di qualunque preziosità lessicale, cara invece alla Ramondino romanziera, la scrittura teatrale fa uso di una musicalità e di un ritmo che esaltano l'aspetto orale di un racconto autobiografico di e tra donne e marcano l'autobiografica delusione rispetto a una rivoluzione mancata nei toni lirici oltre che rivelatori dei versi nell'inutile dialogo con la figlia, Ni', una «analfabeta» morantiana legata da vincoli di sangue e di latte a una donna che ha scelto per sé stessa l'identità di madre e di educatrice. Parlando di lei, la madre dice: «Ora

---

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Della voce critica e profonda di Ramondino rispetto a quegli anni e a quei sommovimenti ne abbiamo parlato in molti. Desidero però ricordare almeno la recensione di Alessandro Leogrande per la ripubblicazione di *Althénopis*, "Fabrizia Ramondino e i misteri di Althénopis" uscita sul *Corriere del Mezzogiorno* e poi su *Minimaetmoralia.it* [on-line]. DOI: <http://www.minimaetmoralia.it/wp/ramondino-e-i-misteri-di-althenopis/>. Consultato in data 10 maggio 2019. Leogrande pone giustamente l'accento sui quattro anni dal 1977 al 1981 della produzione ramondiniana perché soprattutto di quegli anni Ramondino seppe registrare le preoccupazioni del paese, prima in testi non letterari come *I disoccupati organizzati* (1977) poi con *Althénopis* (1981).

vedrà da sola / Non doveva vedere da sola / Ho così pochi riguardi / O è educativo / o sono cattiva/ Tutti gli educatori sono cattivi»<sup>4</sup>. Questi versi riflettono la prossimità di Ramondino con la cultura tedesca e ricordano da molto vicino il famoso aforisma di Bertold Brecht «Ich hatte schlechte Lehrer. Das war eine gute Schule» (Ho avuto dei cattivi maestri, è stata una buona scuola). Quasi seguendo questo aforisma, la madre di Ramondino si domanda se il proprio fare nei confronti di Ni' conduca a qualche esito positivo. «O è educativo/ o sono cattiva» è un verso che ne limita le aspettative, e intorno a tale domanda sul difficile mestiere dell'educatore ruota poi l'intero testo. Un sì può essere un no, un no può essere un sì, e si sbaglia comunque.

La sua scrittura, descritta da Monica Farnetti come mai «neutra, oggettiva e imparziale»<sup>5</sup>, materia la vulnerabilità ferita di una donna che credeva nella mutazione proposta dagli ideali del Sessantotto così come nei ruoli che si era preposta, improntati a valori e a principi che nella *pièce* la madre non riesce a inculcare nella figlia e di cui è sineddoche il letto matrimoniale che viene a ritirare il personaggio della signora *parvenue*. Due etichette – la prima, quella di «risalita»<sup>6</sup> per la signora che viene a ritirare tra l'altro delle pentole a pressione dall'appartamento occupato, in opposizione alla seconda, quella di «decaduta» per il personaggio della madre – riassumono molte delle riflessioni sui vari ceti e relativi valori della scala sociale napoletana come sul discorso di classe a cui i lettori di Ramondino sono avvezzi. Al contrario della signora *parvenue* per cui il letto, come le pentole a pressione, sono cose di grande valore, per la madre «decaduta» questi riaffermano il simbolo di un'esistenza e di una costruzione identitaria e sociale (parlare delle serve che rubano per esempio)<sup>7</sup> da lei rifiutata politicamente e ideologicamente che non vuole trasmettere alla figlia: «L'orribile letto matrimoniale / dalla spalliera di damasco celeste / dalla cornice di oro brunito / così kitsch che ti piaceva tanto / [...] Chi ama quel letto / andrà come una pecora al macello / o macellerà il vicino come una pecora».<sup>8</sup> Il peso del proprio impegno politico pesa moltissimo nell'intersoggettività della sua relazione con la figlia quattordicenne, «figlia-

---

<sup>4</sup> F. Ramondino, *Terremoto con madre e figlia*, Il Melangolo, Genova 1994, p. 54.

<sup>5</sup> M. Farnetti, "Per un'eretica della storia: l'opera autobiografica di Fabrizia Ramondino", *L'illuminista*, 43/44, 2015, p. 329.

<sup>6</sup> F. Ramondino, *Terremoto con madre e figlia*, p. 62.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 66-67.

<sup>8</sup> Ivi, p. 56.

telefono», che nella pièce si articola nello spazio delimitato dai muri di un appartamento del centro storico di Napoli recentemente ristrutturato.

L'occasione per questo testo, la sua specificità, è creata da un evento naturale quale il sisma, immagine stessa di un dissesto metaforico e fisico che si rispecchia nell'attuale perdita delle mestruazioni della madre e, in un gioco di reminiscenze sensoriali, alla perdita del latte materno di quando la figlia era neonata. Come il parto, anche il sisma ha modificato e fisicamente spiazzato il corpo della madre. Come scrive Simone de Beauvoir, la donna è il «teatro di una commedia» che si svolge dentro il corpo femminile senza che il soggetto-donna sia attivamente coinvolta in questo. La mestruazione è la recita mensile dell'atto del parto<sup>9</sup> ma costituisce un legame letteralmente di sangue fra le due donne, il segno fisico di una continuità fra due donne che ora si è evidentemente interrotto. Partendo da tale interruzione – il menarca scomparso nella madre e ancora assente nella figlia – posta come prova inespugnabile di un alterato vivere in due, la mia lettura intende proporre dei quesiti sull'economia di questa *pièce* creata come un susseguirsi di dialoghi e monologhi della madre con la figlia quale secondo elemento figurale di cui la donna che testimonia il proprio passato conosce tutto, persino il momento del suo stesso concepimento avvenuto su una sedia<sup>10</sup>. Sostengo, infatti, che la presenza della figlia serve in realtà da alibi – da dimensione *altra* – per l'autrice per far scattare una serie di riflessioni autobiografiche sull'orizzonte degli eventi più importanti della sua esistenza. Nella sua testimonianza di vita, tali eventi, quasi come in una rappresentazione verbale dei coni di Hermann Minkowski, possono essere riletti simultaneamente a partire dalle ore 14 di un certo sabato dell'anno 1980 a Napoli. Secondo la tradizione scarpettiana di *Sabato, domenica, e lunedì, Terremoto* dura, infatti tre giorni, sabato, domenica e si conclude con un lunedì. La madre storicizza il proprio vissuto mediante la presenza della figlia. Non un'amica con la quale esiste un rapporto di sorellanza (l'io scisso di Ramondino fra Costanza e Erminia di *Un giorno e mezzo* per esempio) ma una figlia alla quale trasmettere la propria esperienza e testimonianza.

Se il continuo monologo della madre rivela «un disordine mentale» che equivale secondo Mariano D'Amora a «una consapevole condizione esistenziale e davvero generazionale» per cui la madre è «incapace di comunicare, ossia di storicizzare, le

---

<sup>9</sup> S. de Beauvoir, *The Second Sex* (1952), tr. di H. M. Parshley, Penguin, Harmondsworth 1984, p. 27.

<sup>10</sup> F. Ramondino, *Terremoto con madre e figlia*, p. 64.

proprie aspettative» e che rivela «il proprio disagio nei confronti dell'interlocutrice più giovane, in nome di una memoria culturale che inquinava il presente»<sup>11</sup>, io penso però a un altro modo di «storicizzare» il senso di un fallimento personale quando è una donna il soggetto che decreta il fallimento delle proprie esperienze. Non si storicizza, e di conseguenza non si racconta nulla, senza una contingenza legata all'individuo. Adriana Cavarero ci dice che «il sé narrabile è un'unicità esposta che attende la sua narrazione. Il testo di tale narrazione, lungi dal produrre *tutta* la realtà del sé, non è che la conseguenza marginale o il sintomo a posteriori di tale desiderio»<sup>12</sup>.

Ogni nostro racconto è un'interpretazione dei fatti secondo la nostra lente, ma stabilisce pur sempre quella che Cavarero chiama «l'etica relazionale della contingenza»<sup>13</sup>, poiché prevede la presenza di un altro da noi a cui si racconta. Quella di cui parla Cavarero costituisce un'etica personale che si basa sul «riconoscimento che ogni essere umano, qualsiasi siano le sue qualità giudicabili, ha il suo ingiudicabile splendore in un'identità personale che è irrimediabilmente la sua storia»<sup>14</sup>. L'obiettivo di una scrittura autobiografica, allora, si oppone al tentativo di storicizzare/oggettivizzare alcun dato perché il suo scopo è proprio quello di rendere l'individualità della storia che si racconta materiando il percorso del *chi* anziché quello del *che cosa*<sup>15</sup>. Ma la differenza di sé, ci dice ancora Cavarero, può manifestarsi solo se messa in relazione con l'altro, «la relazione con l'altro è necessaria al suo stesso nominarsi come unicità»<sup>16</sup>.

La supposta incapacità della madre di «storicizzare» avanzata da D'Amora assume per la mia lettura una straordinaria importanza nella trasfigurazione di riflessioni su un periodo se vogliamo utopico, se non fosse che è realmente esistito all'interno di un tracciato drammaturgico dove la parola e la corporeità dell'individuo contribuiscono a un processo di storicizzazione molto diverso da quello considerato da D'Amora. La narrabilità della «memoria culturale» di Ramondino è corpo essa stessa e fa leva sulle proprietà legate all'oralità del teatro per richiamare una sua fonte evidente, quella della

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 320, enfasi nostra.

<sup>12</sup> A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 112.

<sup>13</sup> Ivi, p. 113.

<sup>14</sup> Ivi, p. 114.

<sup>15</sup> Questa distinzione è il nodo focale dell'intero studio di Cavarero che parte dall'introduzione con l'esempio della storia della cicogna di Karen Blixen, ivi, pp. 7-11.

<sup>16</sup> Ivi, p. 116.

pratica dell'autocoscienza giocoforza scevra di empatia come di un pernicioso «riconoscersi *nell'altra*»<sup>17</sup>. Pericoloso perché l'altra da sé è la propria figlia, e quindi il formato della storia orale rivela immediatamente il solco fra quello che la madre racconta di sé e cerca di raccontare alla figlia – «spiegami il '68»<sup>18</sup>, dice Ni – e le falle della sua educazione. In aggiunta a ciò, l'emergenza del sisma come momento di grande prossimità alla morte di cui è emblematico il primo verso della *pièce*, «Questa casa somiglia a una tomba»<sup>19</sup>, ci parla dell'«orizzonte postumo» che appaesa la scrittura autobiografica, ma che non la conclude. Nell'esistenza della madre l'esperienza del Sessantotto, anzi del Sessantanove napoletano, si manifesta di pari passo con la presenza di una Napoli che per Ramondino non fu mai madre, come sappiamo, ma balia. Ne parla in tante opere, ma in questa mi sembra che la problematicità emerga con grande evidenza, soprattutto perché anche la madre realizza di non aver fatto il mestiere di madre «come si deve».<sup>20</sup> In aggiunta a ciò, le leggi tiranniche del cosmo, emblemizzate nel terremoto del 1980, sembrano immettere nella tessitura della *pièce*, nella sua stessa occasionalità, una fisicità evidente dello stato pericolante della città che in cambio metaforizza, dandone forma, lo stato della madre.

La madre riflette sulla poesia, sul fallimento di tutte le sue lotte, torna a episodi passati, si riflette, quindi, nella figlia per testare in modo orale «la narrabilità» della propria storia come direbbe Adriana Cavarero. Il simbolo scelto da Ramondino per rappresentare la madre alcolista e tabagista è una bottiglia. Una bottiglia di solito è di vetro, ed è nel suo riflesso sul vetro della bottiglia che si specchia Ni, la figlia adolescente descritta come sorda al dolore materno. La madre-bottiglia sa che riflettersi sull'immagine di un insegnamento fallito non può essere fonte di insegnamento alcuno per la figlia. Quale figlia può amare il riflettersi delle delusioni materne su di sé? L'attenzione delle parole che cristallizzano l'incapacità di un dialogo costruttivo nonostante, o forse a causa, appunto, delle lotte femministe della madre la quale si è ormai lasciata andare a pericolose dipendenze, mina la sua stessa capacità di accettare l'identità filiale come qualcosa di diverso dall'idea prescrittiva che si era fatta rispetto

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 119.

<sup>18</sup> F. Ramondino, *Terremoto con madre e figlia*, cit., p. 28.

<sup>19</sup> Ivi, p. 12.

<sup>20</sup> «Una madre come si deve non è malata / Quando avevi cinque anni / e io il pomeriggio dormivo / dicevi / So cosa fare se muori / Scendo a chiamare il portiere / i bambini imparano la morte / prima della vita», ivi, p. 84.

alla propria prole. Assimilata a un telefono, la figlia è lontana da una madre persa nei suoi ricordi, e si rivela risentita e impaziente nei suoi confronti: «Un giorno mi spieghi il 68 / Domani mi spieghi il latino»<sup>21</sup>. Anche Ni' produce oralità, ma la sua si manifesta in interminabili conversazioni che la allontanano dalla madre e dal suo pesante stato depressivo. Con il suo filo, il telefono—oggi sarebbe stato sostituito da un cellulare, ovviamente con relativi sms, uso dei social e selfie – Ni' costruisce un cordone ombelicale fra sé e il mondo esterno, mentre la mater dolorosa di questa *pièce* la allontana dalla casa con il proprio ininterrotto parlottio/monologo/confessione. Per via dei due ruoli che ricopre nella vita, madre e insegnante, la madre riconosce che il tempo migliore della figlia è quello in cui lei non entra né nello spazio domestico né in quello della scuola:

Arriva sempre in ritardo / Fuori di scuola è il momento più bello / Fuori di scuola / Fuori di casa / (*cantilena avvicinandosi al tavolo con una bottiglia di vino in mano*) / La scuola è orribile / La casa è orribile / Io insegno a scuola / Io sono la casa / Io sono la scuola / Cos'è una mamma? / Perché non me lo dice nessuno? / Dimmelo tu! / Tu chi / Tu che non lo sai! / I visceri non parlano / Il sentimento è una lunga costruzione / Amore mio / insieme / dovremo costruire e sviscerare.<sup>22</sup>

Ma il problema ontologico della propria essenza materna prevale sul tutto: «Cos'è una mamma?/ Perché non me lo dice nessuno?»<sup>23</sup>. I visceri non parlano, dice la madre. Ma sostiene anche che bisogna costruire e sviscerare. La madre chiede alla figlia di dirglielo, di spiegarle cosa sia per lei una madre. Il ruolo normativo della madre è qualcosa di estraneo all'unicità ramondiniana ed è quindi giusto che anche nel caso di questa *pièce* l'identità materna rimanga un enigma (importante) di difficile soluzione. La sua vita si muoveva in cerchi diversi, la pratica del libero amore, già chiarito nel romanzo *Un giorno e mezzo*, riappare in tutta la sua potente confusione commisto agli ideali politici che giustificavano tale pratica: «No / Noi non volevamo / che i poveri / diventassero come i ricchi / Che le bone / diventassero boni / Io guardavo un uomo negli occhi / e dicevo / dormiamo insieme / Un uomo mi guardava negli occhi / e diceva

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 28.

<sup>22</sup> Ivi, p. 18.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

/ dormiamo insieme/ Comunque non sempre andava bene»<sup>24</sup>. Nello stesso modo, i «principi» che tenta di impartire alla figlia, Non si prende un taxi, non si accettano soldi da un uomo a meno che non si sia prostitute, nel qual caso è onesto richiedere il pagamento per servizi offerti, sono elencati secondo un ordine d'importanza che è interamente soggettivo e rivela il tracciato esistenziale della madre<sup>25</sup>.

Un ricchissimo serbatoio di idee per la comprensione di questa pièce è costituito dai saggi di Adalgisa Giorgio<sup>26</sup> e a Beatrice Alfonzetti. Vengono disegnati da Giorgio tratti di forte intertestualità morantiana e punti di raccordo fra *La serata a Colono* e *Terremoto con madre e figlia*, quali la comune e voluta «semplificazione» della tragedia sofoclea riportata alla contemporaneità di un ospedale in una città «sudeuropea» nel testo di Morante<sup>27</sup> e in un appartamento in quello di Ramondino, la cui nomenclatura dei personaggi denota un ulteriore omaggio alla scrittrice romana. La dissonanza maggiore rispetto alla rilettura della tragedia edipica riguarda la sostituzione della figura paterna con quella materna che sconvolge qualunque precisa ripresa dell'opera morantiana<sup>28</sup>. Ecco, questo virare di genere dalla *Serata a Colono* a *Terremoto* determina parzialmente un senso diverso del verbo «storicizzare». Il rifiuto della storia da parte di Ramondino di cui ho già parlato in altri miei lavori, si spiega anche così, nel rifiuto di contestualizzare quella disillusione in modo lineare e di spiegarlo, invece, coi modi noti alle donne di quegli anni, in conversazioni intime e soprattutto con un'interlocutrice come la propria figlia: una studentessa da convincere doppiamente, in quanto figlia e donna e in quanto appartenente a una nuova generazione. Se *La serata a Colono* era una parodia con funzioni di controcanto all'*Edipo a Colono*, possiamo dire che il testo di Ramondino commenta e offre una prospettiva sicuramente femminista all'eterno dramma dei rapporti intergenerazionali.

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 45-46. Si veda di Ramondino il testo "Il mio Sessantotto", *L'Illuminista*, 43/44, 2015, p. 65.

<sup>25</sup> Ivi, p. 37-38.

<sup>26</sup> Adalgisa Giorgio non esita a dichiarare *Terremoto con madre e figlia* un preciso esempio di intertestualità con *La serata a Colono* di Elsa Morante. Per Giorgio, il rapporto Ramondino-Morante scavalca i precetti dell'*anxiety of influence* bloomiana, si libera dell'agone e lavora invece sull'idea di una speciale alleanza fra due grandi scrittrici nello scardinare valori tradizionali della narrazione patriarcale e nel proporre temi e personaggi in modo del tutto anticonvenzionale, «nella creazione per gradi di un nuovo immaginario» («Non sto quindi a Napoli sicura di casa». Identità, spazio, testualità in Fabrizia Ramondino", *L'Illuminista*, 43/44, 2015, pp. 491-513, p.510).

<sup>27</sup> Concetta D'Angeli parla di un esercizio di «contrazione» da parte di Morante nei confronti del testo sofocleo in *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La Storia, e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003, p. 125.

<sup>28</sup> A. Giorgio, ««Non sto quindi a Napoli sicura di casa»», cit., p. 217.



In “Dalla villa al terremoto”, Beatrice Alfonzetti commenta invece elementi intratestuali riguardanti il passaggio fra l’evidente apparato teatrale che componeva lo spazio di Villa Amore in *Un giorno e mezzo* e quello scenico di *Terremoto con madre e figlia*. Alfonzetti considera la profondità del «legame fra il romanzo e il “dramma” e della comune dimensione simbolica di valenza archetipica, oltre alla relazione madre-figlia che la scrittura teatrale sembra filtrare dalla più articolata trama narrativa. Come nota Alfonzetti, «È come se tutte le comparse e tutti i personaggi del romanzo, spesso doppi uno dell’altro, siano usciti di scena per dar spazio nel luogo simbolico del teatro al rituale di un conflitto che si ripete nell’avvicinarsi delle generazioni»<sup>29</sup>. Villa Amore, il set estremamente scenografico di *Un giorno e mezzo*, viene esplicitamente paragonata proprio a un teatro<sup>30</sup> in questo romanzo polifonico dal personaggio del rivoluzionario Bento Corduras. Lo spazio della villa si pone quale metafora evidente non soltanto «del carattere fantastico ed evocativo della stessa letteratura»<sup>31</sup>, ma anche di quello scambio e fluire continuo di idee che muovevano questi anni così particolari e così efficacemente descritti e narrati da Ramondino. Ospitale e opulenta nella sua fertilità, la casa appare a Alfonzetti non solo un teatro ma anche «un utero materno»<sup>32</sup> [*sic*], tanto da farle sostenere che fra il personaggio di Costanza – personaggio che prefigura la madre-bottiglia di *Terremoto* – e la villa esiste una «sotterranea identità simbolica»<sup>33</sup>. La trasformazione di Costanza «nelle due madri di *Terremoto*»<sup>34</sup> si riallaccia non solo a questo ma anche all’alcolismo e alla filiazione, a Pio Pia che immaginiamo essere una Ni’ bambina. Ma anche qui, trovo che nel personaggio della madre coesista Erminia, il doppio di Costanza, la donna la cui sessualità è modulata da storie di aborti, in un andamento tanto autodistruttivo quanto l’alcolismo dell’amica.

Il bisogno di raccontarsi, di lasciare un disegno dietro noi, è il desiderio umano più tangibile ed evidente e «[p]rima ancora di rivelare il significato di una vita, la biografia riconosce dunque il desiderio»<sup>35</sup>. Raccontare di sé per guardare il disegno della propria esistenza acquista ancora più significato se il proprio interlocutore è un figlio o una figlia. A ben pensarci, quando parliamo di Dna parliamo pur sempre di un disegno di

<sup>29</sup> B. Alfonzetti, “Dalla villa al terremoto”, *L’illuminista*, 43/44, 2015, pp.331-48, p. 331.

<sup>30</sup> Ivi, p. 334.

<sup>31</sup> Ivi, p. 333.

<sup>32</sup> Ivi, p. 335.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 11.

cellule che, ordinate in un certo modo, danno vita a organismi umani e vitali che derivano direttamente da noi e dalla nostra esistenza. Sappiamo però dai testi romanzeschi che la poetica di Ramondino costruisce rapporti con la figura materna dai tratti tutt'altro che semplici.

L'oralità descritta da Roberta Gandolfi nel suo percorso di ricerca ricompare in alcuni tratti autobiografici della storia di vita raccontata dalla madre-bottiglia<sup>36</sup>. Per Gandolfi, «la svolta del nuovo teatro» si afferma grazie allo slittamento teorico di una concezione prettamente «letteraria» del testo teatrale a una sua prassi che rivendica la propria appartenenza «ai terreni dell'oralità»<sup>37</sup>. In questo percorso, Gandolfi esamina «lo stretto intreccio fra le pratiche teatrali e le dimensioni dell'oralità, dell'ascolto e della testimonianza»<sup>38</sup>. Per testimonianza s'intende la partecipazione e

la valorizzazione della figura del testimone [che] si intrecci con altrettanti indirizzi politico/culturali che maturarono in quel periodo storico: la tensione verso una storia dal basso, la nascita della storia orale, le ricerche di etnomusicologia, il teatro e l'arte documentaria. Queste e altre istanze convergono nella tensione etica e politica a riconfigurare le nostre società e la loro storia alla luce di una dialettica capace di accogliere le voci degli esclusi, le voci non egemoni.<sup>39</sup>

La testimonianza, l'atto di portare testimonianza mediante l'oralità diventa un atto ufficiale di partecipazione alla costruzione della storiografia. Gli studi sulla *Shoah* hanno fatto emergere un coacervo di possibilità credibili di “fare storia” di donne mediante il racconto orale (ma anche scritto) del proprio vissuto<sup>40</sup>. Tutto quello che Gandolfi e Stelliferi scrivono dei collettivi femministi romani può essere riportato alla situazione in cui viveva Ramondino in quegli anni e al suo interesse per gli esclusi e i diseredati:

---

<sup>36</sup> Mi sono soffermata sulle riflessioni di Roberta Gandolfi raccolte in “Teatro e oralità nella stagione dei movimenti”, in D. Orecchia, L. Cavaglieri (a cura di), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Alma DL University of Bologna Digital Library, Bologna 2018, pp. 167-180.

<sup>37</sup> Ivi, p. 167.

<sup>38</sup> Ivi, p. 168.

<sup>39</sup> Ivi, p. 170.

<sup>40</sup> Per un mio discorso sulla testimonianza delle donne rimando al mio *Quella difficile identità: Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Iacobelli, Pavona (RM) 2012. Un classico di tale indirizzo storiografico è la raccolta curata da L. Monaco, *La deportazione femminile dei lager nazisti. Atti*, Franco Angeli, Milano 1995, con l'importante introduzione della storica Anna Bravo, pp. 15-27.

[i]l femminismo militante di quegli anni valorizzava la relazione fra donne non soltanto con le pratiche dell'autocoscienza, ma impegnandosi anche su un altro fronte, lungo un'intersoggettività faticosa e controversa, che aveva a che fare con l'impegno sul campo delle intellettuali femministe nei quartieri periferici romani, alla ricerca di dialogo e relazione con le donne di classi sociali popolari: un impegno che contribuì in maniera sostanziale a un "progetto di diffusione sociale del femminismo".<sup>41</sup>

Leggere il testo di Ramondino significa raccogliere la sua testimonianza di quegli anni, sia quelli che precedettero il terremoto sia quelli immediatamente successivi «fuori dal canone del teatro tradizionale»<sup>42</sup>. Il sisma quindi funziona da spartiacque rispetto agli anni di speranza e desiderio di rinnovamento, di cui l'impegno di Ramondino tramanda notizia in vari testi, e la sconfitta personale di quel non sapersi rapportare alla figlia, nel non sapere trovare il filo di un racconto che leghi le due donne nonostante le pratiche di autocoscienza e sorellanza in cui Ramondino aveva tanto creduto. Una sconfitta, quella della madre, che assume toni ancora più foschi ed è tanto più amara perché vissuta anche nel privato. L'affermazione «[n]on sono una madre come si deve» riflette in un moto interiore il sentire materno quando, posta di fronte alla realtà di una figlia indifferente che non l'ascolta, la donna denuncia il senso della propria disillusione in cui la cultura figura come una «colpa innominata»<sup>43</sup> quale quella di Edipo.

Fra le varie riflessioni precise e puntuali di Giorgio sulla *pièce*, credo che la più acuta consista nell'individuazione dell'importanza della temporalità dell'opera. E cioè in quel Sessantotto di cui e per i cui valori parla Morante, che significa anche il Sessantotto vissuto assai diversamente da Ramondino<sup>44</sup>, e che costituì il primo e salvifico spartiacque politico e ideologico per la giovane scrittrice. Con un lessico piano, disadorno della ricchezza solitamente utilizzata nei suoi romanzi (Ramondino diceva di amare la lettura del dizionario più di ogni altra cosa)<sup>45</sup>, con una mimetica mancanza di correttezza grammaticale nelle battute destinate alla figlia come «non voglio che muore

---

<sup>41</sup>R. Gandolfi, "Teatro e oralità nella stagione dei movimenti", cit., p. 172. Per ulteriori ragguagli sui gruppi femministi romani si veda il testo di Paola Stelliferi giustamente citato da Gandolfi, *Il femminismo a Roma negli anni Settanta: percorsi esperienze e memorie dei collettivi di quartiere*, Bononia University Press, Bologna 2015.

<sup>42</sup>R. Gandolfi, "Teatro e oralità nella stagione dei movimenti", cit., p. 180.

<sup>43</sup>C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante*, cit., p. 128.

<sup>44</sup>A. Giorgio, "«Non sto quindi a Napoli sicura di casa»", cit., p. 226.

<sup>45</sup>S. Lucamante, "Intervista con Fabrizia Ramondino", *Il Cristallo*, dicembre 1996, pp. 51-72.

nessuno”<sup>46</sup>, la scrittrice esamina il rapporto fra le due donne, comunque un rapporto di potere o di assenza di esso. Se nel morantiano *Mondo salvato dai ragazzini* uno spiraglio di luce veniva proprio dalle generazioni future, perché con questo *pastiche* la scrittrice ci concede la speranza che così come i poeti anche i ragazzini riescano a vedere quella bellezza e quella realtà che sfugge ai più (e che certo sfugge agli scriventi), nel caso di *Terremoto con madre e figlia* il pessimismo prende il sopravvento sulla speranza. La madre non lascia spazio alla nuova generazione, quella della figlia, e si chiude in un dolore autoreferenziale. O forse sente già il fallimento delle sue lotte riflesso in questa figlia che non ascolta, che non sente, che non capisce il suo dolore. La sua è una bottiglia dal vetro opaco.

*Terremoto* reca con sé il concetto di spazio impossibile a partire dall’epigrafe di Paul Klee: «Nessuna composizione dello spazio». Non si può più costruire uno spazio, neppure utopico per quella realtà che Ramondino voleva trasformare. Per la sua struttura composita *Terremoto con madre e figlia* rivela la difficoltà di esprimersi come quella di mettere al mondo, e l’evento naturale del 1980 che ricorda alla scrittrice i tempi della sua infanzia, della guerra, dei bombardamenti che scuotevano la sua città. La riflessione di Ramondino – nonostante la comprovata intertestualità con l’opera morantiana – mi sembra arrivi in pratica a conclusioni opposte a quelle di Morante. La comune perdita della fiducia nella parola poetica, nelle proprie stesse possibilità di contribuire a una trasformazione conduce a strade diverse. Mentre Morante nel Sessantotto spera nel futuro dei ragazzini e propone in *Serata a Colono* una Ni’ solare e positiva, l’impegno di Ramondino – forse proprio perché concreto, sul campo, pieno di aspettative, quindi molto diverso da quello esclusivamente teorico di Morante durante lo stesso periodo – riletto a distanza di più di vent’anni (così com’era solita fare lei, rileggere la propria vita dopo vent’anni) si profila come un disastro senza eguali nel tessuto drammaturgico di *Terremoto con madre e figlia*. Come scrive Mario Martone nelle “Note di regia” poste in coda al testo teatrale, «il ricordo collettivo rimanda Fabrizia a un ricordo intimo, a un senso di perdita e di distacco personale che viene ricostruito attraverso il fraseggio di versi, l’alternarsi di monologhi e dialoghi, i tre atti

---

<sup>46</sup> F. Ramondino, *Terremoto con madre e figlia*, cit., p. 26.

vissuti come tre giornate di un calendario che potrebbe continuare a scorrere dopo il finale»<sup>47</sup>.

L'atto politico di Ramondino entra nello spazio privato perché significa anche quello che si discute fra i membri stessi di una famiglia. Secondo quanto postula Judith Butler, la nostra epoca ha sconvolto sia i termini in cui concepire la prassi politica che una sua possibile teorizzazione. Per Butler «la politica è entrata nella catacresi»<sup>48</sup>: non ha più nome proprio, è uscita dai suoi confini, è, in tutti i sensi, «fuori di sé». Non a caso Butler impiega l'immagine di Antigone per discutere il desiderio di legittimazione dell'individuo per questa infrazione nello spazio da parte del suo agire politico. Il desiderio di politica, innato nell'individuo, nello *zoon* politico aristotelico muove la politica oltre i confini ad essa deputati, «punta il dito altrove»<sup>49</sup> e fa fluire il pensiero in un altrove in cui la politica è ancora possibile, ma nell'abuso di uno spazio che non le è più pertinente (*katákrēsis* significa appunto abuso in greco). Si deterritorializza lo spazio per capire come e se ci si possa sentire *esseri politici*. Questo potrebbe essere possibile se alla filiazione fisica corrispondesse anche una culturale e ideologica. Ricordando però le parole dell'epigrafe, «Nessuna composizione dello spazio», Ramondino sembra lasciare poco spazio alla sua composizione. Interessante questa epigrafe anche perché sappiamo che la composizione spaziale – l'accostamento delle forme come dei colori – per Paul Klee era importantissima.

Per una sorta di corto circuito mentale, l'immagine di questa madre sessantottina, di questo finale che non è un finale, della poesia di cui l'intero testo è soffuso, ha sollecitato in me il ricordo di un passo di *Amuleto* di Roberto Bolaño. La protagonista, la poetessa uruguaiana Auxilio Lacouture, vive la sua intera esistenza tenendo come fulcro temporale quattro ore trascorse in un bagno dell'UNAM per sfuggire al terribile massacro di Tlatelolco del 2 ottobre 1968. Quelle quattro ore si dilatano in un tempo infinito, si dilatano in movimenti non-lineari verso il prima, il mentre e il dopo:

E mi misi a pensare al mio passato, come penso adesso al mio passato. Poi andai indietro con le date, si ruppe il rombo nello spazio dell'ipotetica disperazione, le immagini salirono dal fondo del lago, senza che niente e nessuno potesse evitarlo riemersero le immagini di quel povero lago che non è illuminato né dal sole né dalla luna, e il tempo si piegò e si

---

<sup>47</sup> M. Martone, "Note di regia", in *Terremoto con madre e figlia*, p. 147.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

dispiegò come un sogno. Il 1968 si trasformò nel '64 e nel '60 e nel '56. E si trasformò nel '70 e nel '73 e nel '75 e nel '76. Come se fossi morta e contemplassi gli anni da una prospettiva inedita. Voglio dire: mi misi a pensare al mio passato come se pensassi al mio presente e al mio futuro e al mio passato, tutto mischiato e assopito in un unico uovo tiepido, un uovo enorme di non so quale uccello interiore (un archeopterix?) al riparo in un nido di macerie fumanti.<sup>50</sup>

Le età di Auxilio si sovrappongono, ricuciono un'esistenza il cui tempo viene a definirsi attraverso ricordi che seguendo le regolarità degli avvenimenti costruiscono l'intera esistenza della poetessa. Il carico delle letture classiche, le tre età edipiche mi sento di aggiungere, sono evidenti nel ribaltamento di qualunque concezione lineare della storia, un tratto questo che ho spesso sottolineato nella scrittura romanzesca di Ramondino. In *Terremoto con madre e figlia* esiste, quindi, una struttura temporale che rovescia qualunque idea di linearità rispetto al sisma del 1980 e ne afferma l'importanza soltanto rispetto al tempo soggettivo della protagonista. La data del sisma è funzionante in termini del cronos interiore della madre. È lei infatti che decide cosa e come ricordare degli anni a venire nel mentre del giorno e mezzo – un qualunque giorno e mezzo – intercettato dalla pièce. È lei che decreta il prossimo fallimento del passato ma anche di sé stessa. Al contrario di Auxilio però, la madre-bottiglia, lo dice il nome stesso, ha una figlia, emblematico personaggio, sineddoche della generazione per cui Ramondino ha tanto combattuto. Per quei bambini le cui sorti tanto le stavano a cuore.

Come sono andate poi le cose? Il testo rilascia a ondate un pessimismo che, per restare sul tema, potremmo definire appunto cosmico come il ricordo del sisma che lo ha in fondo scatenato. Prova ne sia il rapporto di matrice autobiografica della madre-bottiglia con la figlia-telefono che altera notevolmente l'approccio compassionevole ed empatico di Morante e ce lo restituisce concretamente per quello che è: un rapporto di giochi di potere fra due donne che si amano ma non sembrano capirsi, come capita spesso in un testo imperniato sugli elementi figurali di una madre e una figlia. E un monologo sul proprio fallimento mascherato dai toni di una pièce con due personaggi. Perché la figlia è il doppio della madre. Non c'è bisogno di specchi per capire che la madre si riflette nel parlato della figlia, nel sangue o l'assenza di questo che le lega in un momento simile. Come scrive de Beauvoir, «il corpo è lo strumento per la nostra

---

<sup>50</sup> R. Bolaño, *Amuleto*, Adelphi, Milano 2010, p. 33.

comprensione del mondo, destinato ad apparire in modo diverso a seconda di come lo capiamo. I fattori biologici sono un elemento chiave per capire la donna. Ma io nego che essi stabiliscano per lei un destino fissato e inevitabile. Sono insufficienti per stabilire una gerarchia di sessi, e non spiegano perché la donna sia l'Altro»<sup>51</sup>. Il corpo è una situazione, ci dice ancora de Beauvoir e tale affermazione trova conferma nelle parole di Butler quando dice che il ruolo materno non è «da dare per scontato sulla base di una certa anatomia, un'identificazione deve seguire». «Una identificazione coerente dev'essere coltivata, controllata, e imposta (enforced)»<sup>52</sup>. Il fallimento d'una voluta adozione del ruolo materno nella madre produce – come un implacabile algoritmo – il risentimento filiale. Inutilmente la madre cerca di attirare la figlia con la nutrizione perché il suo parlare non interessa la figlia Ni', «proiettata verso il fuori»<sup>53</sup>:

Tutto mi piaceva fare di notte / Il sonno degli altri lasciava il mondo / senza spiegazioni/Sovevo spiegarlo io / E ora che l'ho spiegato / sono punto e daccapo / senza spiegazioni / non solo il mondo / anche io (*beve*).<sup>54</sup>

In un momento come questo, la naturalità problematicamente attribuita al corpo femminile da Ramondino sembra assumere per sé una connotazione negativa e restrittiva del corpo femminile perché la parola non fornisce significato. La scrittrice taglia il cordone ombelicale della madre dal cosmo sconvolto dal sisma.

---

<sup>51</sup> S. de Beauvoir, *The Second Sex*, cit., p. 32.

<sup>52</sup> J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Gender Identity* (1990), Routledge, New York 2007, p. 190.

<sup>53</sup> A. Giorgio, ««Non sto quindi a Napoli sicura di casa»», cit., p. 231.

<sup>54</sup> F. Ramondino, *Terremoto con madre e figlia*, cit., p. 125.