

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 1/2 2025

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di
S. Gioacchino di Wolfgang Huber
(1480-1549)

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA
Organo di ITALIA NEL MONDO
Rivista fondata nel 1957
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

•
COMITATO SCIENTIFICO:
Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti; Guido
Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjic';
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra; Bernardo
Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin; Paolo
Tondi

REDAZIONE:
Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore arte,
scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia.
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI
Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI
Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE,
AMMINISTRAZIONE
Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle
discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è
classificata nelle fasce ANVUR vengono
sottoposti a un procedimento di revisione tra
pari a doppio cieco (*double blind*).

• Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,
Europa € 120,00, Altri
Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

•
© 2025

Edizioni Studium

Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali Via
dell'Artigianato, 19
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A. Spedizione in
abb. post. D.L. 353/2003 (conv. in L.
27/02/2004 n. 46)
art. 1 comma 1 CN/FC

SOMMARIO

PERCORSI DEL PENSIERO SCIENTIFICO BIOLOGICO E MEDICO

di Vincenzo Cappelletti

Introduzione di Guido Cimino

Unità e storia della scienza (1983)

Sapere specialistico e sapere storico (1987)

Un percorso della ragione scientifica (2010)

Sulla dinamica dei paradigmi scientifici (1986)

Duplici rivoluzioni della scienza (2000)

Scienza dell'umanesimo e scienza illuministica (1977)

Evoluzionismo, creazionismo, neodarwinismo (2009)

Ontogenesi della vita (2007)

Il genoma umano: panorama storico e problemi etici (1998)

Morgagni e Virchow (1987)

Momenti della biologia tedesca: da Virchow a Driesch (1982)

Biomedicina del XX secolo (2003)

Medicina scientifica e medicina applicata (1999)

A CURA DI CAMILLA TONDI

Sommario della Estensione online del Fascicolo 1-2/2025

LETTERATURA

Collaborazione redazionale di Massimo Castiglioni e Alessandro Gerundino

DOSSIER

VERISMO IN RETE. VERGA, CAPUANA, DE ROBERTO TRA LESSICOGRAFIA, FILOLOGIA E CRITICA

A cura di Antonio Di Silvestro e Liborio Pietro Barbarino

Marina Paino, Andrea Manganaro, Antonio Sichera, Antonio Di Silvestro, Liborio Pietro Barbarino, Introduzione 8

A. LETTURE

Liborio Pietro Barbarino, Scrivere su un margine virtuale. Per un commento digitale ai *Malavoglia* di Giovanni Verga (capitolo I) 14

Ottavia Branchina, La colica, il cane, il corvo. Commentare il *Mastro-Don Gesualdo* tra carta e digitale 34

Christian D'Agata, Per una lettura apocalittica di *Viceré* e *Imperio* di Federico De Roberto: Risorgimento, crisi, fine del mondo 57

Eliana Vitale, Di mutrie, mutismi e male parole: la parola antirelazionale nei *Viceré* di Federico De Roberto 79

B. VARIANTI

Mariagiusti Polizzi, Appunti per una nuova edizione de *Il Marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana 108

Miryam Grasso, Il laboratorio compositivo del Capuana "fantastico": *Il Dottor Cymbalus* dalla rivista all'edizione a stampa 121

Elisa Conti, La ricerca di una nuova lingua in *C'era una volta*. Per uno studio del laboratorio variantistico di Luigi Capuana 143

Denise Bruno, La «concretezza» e il «fantastico»: la dàrsena filologica del Capuana per ragazzi 159

C. LESSICO

Antonio Di Silvestro, Per un dizionario tematico del Verismo: storia di *bozzetto* 175

Gabriella Alfieri, Stephanie Cerruto, Marco Biffi, Giovanni Salucci, Verso il vocabolario digitale dell'italiano verista (VIVer): *corpus*, metodi e prospettive 198

DOSSIER

IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO: NUOVE INDAGINI E PROSPETTIVE

A cura di Giovanni Barracco e Lorenzo Mecozzi

Giovanni Barracco, Lorenzo Mecozzi, Introduzione 224

Mauro Distefano, *I Malavoglia*: romanzo familiare tra modernità e attualità 228

Andrea Sartori, Genealogie familiari. *I Viceré* (1894) 'dopo' *I Buddenbrook* (1901) 250

Luigi Gussago, Genio e sregolatezza. Percorso narrativo di una famiglia disgregata in *I divoratori* (1911) di Annie Vivanti 270

Emanuele Delfiore, Elisa filologa romanzesca: l'epistolario di Anna ed Edoardo in <i>Menzogna e sortilegio</i>	289
Lucia Faienza, Ricostruire l'albero. Il romanzo di famiglia di Natalia Ginzburg, tra dissolvimento e connessioni intertestuali	305
Silvia Annavini, <i>Homely/Unhomely</i> : il perturbante familiare. Natalia Ginzburg tra spazio domestico e scrittura minore	319
Alessandro Gerundino, La famiglia e le case: <i>Althénopis</i> di Fabrizia Ramondino	337
Marco Marzi, Aria di famiglia nel contesto brigatista	357
Giuseppe D'Angelo, «Nessuna resa dei conti». Il <i>family novel</i> di Antonio Franchini	374
Sonia Glauser, <i>L'abusivo</i> e <i>Il fuoco che ti porti dentro</i> di Antonio Franchini: un raffronto tra famiglie e generi	395
Serena Cianciotto, Romanzi multigenerazionali oggi	414
ALTRA CRITICA	
Paolo Puppa, Abramo in scena	435
Antonella De Blasio, Due romanzi post-millennial di Sally Rooney	451
Elena Grazioli, Finzioni biografiche e pubbliche conferenze: la ricezione della Beatrice dantesca nell'Ottocento	472
STORIA DELLA DIPLOMAZIA	
Massimo Spinetti, La cultura e la lingua italiana nell'azione diplomatica di Costantino Nigra	491
CULTURA E SOCIETÀ	
Elisabetta Vaccarone, Franco Pistono, Valerio Ciarocchi, Musica, mito, ambiente e intelligenza artificiale: una riflessione	504
CINEMA	
Enrico Procentese, Tra assurdo e assenza: L'eclisse e l'attesa di Godot. Intervista a Gianni Massironi	521
RECENSIONI	
GEOPOLITICA	
Mario Boffo, <i>Houti – Vengono da lontano, guardano al futuro</i> (di Athanasia Andriopoulou)	532
LETTERATURA	
Gabriele d'Annunzio, <i>Il fuoco</i> (di Giovanni Barracco)	535
Angelo Conti, <i>La beata riva. Trattato dell'oblio</i> . Preceduta da un «Ragionamento» di Gabriele d'Annunzio (di Giovanni Barracco)	540

LETTERATURA

IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO: NUOVE INDAGINI E PROSPETTIVE

a cura di Giovanni Barracco e Lorenzo Mecozzi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

linguaggio; come suggerisce infatti Domenico Scarpa:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

i capelli»³⁹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LUCIA FAIENZA

Note

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Ivi, p. 173.

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

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

¹⁴ Ivi, p.6.

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

¹⁶ E. Clementelli, *op cit.*, p. 111.

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

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

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

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

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