

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

CLAUDIA CERULO

La lingua che salva: memorie del quotidiano in Elias Canetti e Natalia Ginzburg

*A saving language: everyday's memories
in Elias Canetti and Natalia Ginzburg*

SOMMARIO | ABSTRACT

Scopo del presente studio è un'analisi comparata di due racconti che hanno eletto il concetto di 'quotidiano' a soggetto della propria narrazione: *Lessico Familiare* di Natalia Ginzburg (1963) e *La lingua salvata. Storia di una giovinezza* di Elias Canetti (1977). La quotidianità familiare descritta da Canetti e Ginzburg è una quotidianità vissuta due volte: la prima da spettatori inconsapevoli, bambini animati dal desiderio di comprendere e entrare in quel mondo dei grandi dal quale sono circondati imitandone i suoni e le parole pur non capendole; la seconda da registi assoluti, ripetendo il gioco mnemonico di chi ha osservato e udito, ma possedendo l'onnipotenza di attuare una scelta su cosa narrare, diventando protagonisti e narratori della propria storia. Lo studio si propone di analizzare molteplici elementi: partendo dalla funzione della parola come marcatore della quotidianità e del ricordo 'operatore mnestico', volendo utilizzare una felice definizione di Cesare Segre, il linguaggio segreto e incantato delle due comunità familiari sarà analizzato affiancato a riflessioni sulla filosofia del linguaggio e in particolare alla funzione del linguaggio quotidiano nel romanzo, focalizzandosi in particolar modo sulle figure genitoriali descritte nei due testi. Successivamente si prenderà in analisi la struttura delle due narrazioni e in particolare la dicotomia tra parola e silenzio, paragonando l'epicizzazione del quotidiano e l'esplicita intenzione di far passare sotto silenzio eventi personali o storici traumatici o di ridurli, appunto, al ricordo di singole parole che risuonano e che ricordano l'evento.



SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

The purpose of this study is a comparative analysis of two novels that have chosen the concept of 'everyday' as object of their narrative: *Lessico familiare* by Natalia Ginzburg (1963) and *La lingua salvata. Storia di una giovinezza* by Elias Canetti (1977). Canetti and Ginzburg describe a twice-lived daily family life. The first time as unconscious spectators: children who desire to enter the world of adults, which surrounds them repeating the sounds and words, while not understanding them. The second time as absolute directors, repeating the mnemonic game of those who have observed and heard, but possessing the power to make a choice about what to tell, becoming protagonists and storytellers of their own story. The study aims to analyse different elements. Firstly, the function of the word as a marker of everyday life and memory, secondly the secret and enchanted language of the two family communities will be analysed alongside reflections of language philosophy and in particular the function of everyday language in the novel, focusing especially on the parents described in the two texts. Then I will analyse the structure of the two novels and in particular the dichotomy between word and silence, comparing the epic of everyday life and the explicit intention to silence personal events or historical traumas, in order to reduce them to the memory of individual words that resonate and remember the event.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Ginzburg, Canetti, quotidianità, memoria, linguaggio
Ginzburg, Canetti, everyday, memory, language



CLAUDIA CERULO

*La lingua che salva: memorie del quotidiano
in Elias Canetti e Natalia Ginzburg*

“Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie” è l’ormai celebre frase scritta da Theodor Wiesengrund Adorno nel 1949 (1955, ed. 2018: 22). Nella letteratura nata dalle macerie del secondo dopoguerra che ruolo spetta alla descrizione del piccolo, del privato, del particolare? Negli anni che seguirono la Seconda guerra mondiale, in un’Europa funestata da mezzo secolo di conflitti e ideologie, il gravoso peso della Storia contagia tutti gli ambiti del sapere, dalla letteratura al cinema, dalla sociologia alla linguistica; le parole, che “originariamente erano degli incantesimi” perdono molto del loro “antico potere magico” (Freud 1916, ed. 1948: 19), non riuscendo più a cogliere l’ineffabilità del mondo fenomenico. Nella società della *Zivilisation*, disumanizzata e meccanicizzata, il segno si concretizza in un involucro vuoto e scheletrico dai tratti puramente denotativi, un mezzo informativo frammentato e amputato, simbolo per eccellenza del “tramonto del nostro mondo” (Auerbach 1946, ed. 2000: 335). L’uomo, che si trova in balia di un *medium*

comunicativo del quale ha perso possesso, ormai svuotato di referenzialità verso una realtà inaridita, sente quindi l'esigenza di un nuovo lessico che ritrovi la sua funzione plasmatrice e che sia "la madre e non l'ancella del pensiero", poiché, come scriveva Kraus in *Pro Domo et Mundo*: "solo nella voluttà della creazione linguistica il caos diventa un mondo" (1919: 147; traduzione nostra). Quali sono quindi le conseguenze della crisi della parola su una delle forme simboliche più importanti dell'occidente, il romanzo? Quest'ultimo è per sua natura fortemente camaleontico, un grande "cannibale" (Woolf 1927, ed. 2008: 434) che nei secoli ha assunto volti diversi, adattandosi ai processi storici. Nel romanzo del disfacimento post-bellico, Auerbach riscontra una vera e propria svolta antinomica, due modi contrastanti che – seppur in modo diverso – sono sintomo della confusione e dello sbandamento del mondo. La riflessione del critico tedesco riguarda la presa di posizione del narratore di fronte alla realtà che ritrae: in un radicale impeto di distruzione, questi si fa portavoce di una coscienza infelice, tragico frutto di una società alienata, che nel suo "stridente e doloroso cinismo [...] dà al lettore la sensazione che non ci sia alcuna via d'uscita" (Auerbach 1946, ed. 2000: 336). D'altro canto, una corrente parallela risponde al caos della modernità, grazie alla coscienza critica di alcuni autori che nell'indefinitezza della contemporaneità riconoscono una natura dialettica in virtù della quale è ancora possibile stabilire un ordine e comunicarlo. Di fronte alla sfida di un tempo che non si lascia raccontare, la letteratura reagisce alla crisi della parola ponendo un accento su un aspetto specifico della realtà fino a quel momento trascurato o considerato implicito nelle narrazioni: il quotidiano. Eleggere il quotidiano a soggetto della narrazione significa mettere in luce azioni qualunque, svelandone l'importanza "senza valorizzarla al servizio di un insieme predisposto di azioni, ma in se stessa", manifestando così qualcosa di completamente nuovo

ed elementare: “la pienezza e profondità vitale di ogni attimo, a cui ci si abbandona senza intenzione” (Auerbach 1946, ed. 2000: 337). La sfida di rappresentare il quotidiano non è tuttavia semplice; come si domandava già Gottfried Benn nel 1925:

L'uomo ha ancora il diritto, nell'odierna realtà sociale e civile, di vivere e rappresentare i suoi problemi individuali o hanno ormai ragione d'essere soltanto i problemi collettivi? Ha ancora il diritto, lo scrittore, di ritenere la propria individualità singola un punto di avvio, di conferirvi espressione, può ancora confidare che essa trovi ascolto, oppure egli è ormai completamente ridotto ai propri strati collettivi – degno di attenzione, anzi interessante, solo in quanto creatura sociale? (Benn 1931, ed. 2017: 15).

Nella società dell'attivismo eterodiretto, la letteratura della quotidianità rappresenta non più l'esotico – da intendere come l'altro, il lontano –, ma piuttosto l'endotico, il fra-tempo. Quello del quotidiano è un tempo interstiziale, cadenzato da un'andatura sempre identica a se stessa e per questo solitamente priva dell'attenzione di chi racconta. È un tempo ibrido difficile da collocare perché sempre presente, che scivola tra le trame delle narrazioni e viene dato per scontato; un tempo tuttavia difficile da rivivere, perché le cose del quotidiano si crede non lascino il segno e proprio in virtù di ciò sono più difficili e in parte dolorose da ricordare. Quanto avviene in esso è sì personale, ma proprio nella sua semplicità richiama a quello che negli uomini vi è di universale, poiché “quanto più lo si valorizza, con tanta maggiore evidenza si palesano i tratti elementari nella nostra vita, comuni a tutti” (Auerbach 1946, ed. 2000: 337).

La quotidianità è il punto di avvio della riflessione su *Lessico familiare* e *La lingua salvata*, due romanzi nei quali la dicotomia tra individuale e universale sembra fondersi proprio in virtù della rappresentazione di fatti piccoli, insignificanti, casuali. Si

tratta di tessuti testuali di difficile collocazione, che partecipano sia al genere autobiografico che a quello romanzesco, proponendo un *modus narrandi* che procede nella descrizione di un tempo che fluisce inosservato, quello dell'infanzia, di quelle 'cose fatte di niente' riportate alla memoria tramite il lessico domestico, costituito da parole, modi di dire, espressioni che sono gli elementi scatenanti del ricordo. I due romanzi non possono essere considerati come cronache, perché pieni di lacune temporali, ma neppure veri e propri racconti, poiché la materia di cui trattano non è frutto dell'invenzione di chi li ha scritti. Si tratta, semplicemente, di storie. Storie di famiglia nelle quali gli eventi si susseguono secondo un ritmo capriccioso dettato dal fluire della memoria, non rispettando nessuno svolgimento di trama, ma piuttosto ritornando su se stesse raccontandosi all'infinito. Trattandosi di due romanzi di 'memorie familiari', raccontate da un narratore che è membro della comunità descritta, *Lessico familiare* appartiene alla categoria del *family novel*ⁱ (Abignente 2017), mentre sembrerebbe più giusto posizionare *La lingua salvata* nella macro-categoria della *Dichterautobiographie* (Gould 2008: 80). La differenza tra i due stili narrativi si può ritrovare nel fatto che Natalia Ginzburg chiarisce già nell'avvertenza una "spontanea e deliberata *ellissi del sé*" (Abignente 2017: 8), non ponendo l'accento sulla storia della propria esistenza, ma piuttosto su quei personaggi che le hanno abitato intorno. Nel caso di Canetti, se il sottotitolo *Storia di una giovinezza* potrebbe trarre in inganno per il suo carattere generico, è già la frase di apertura del romanzo a chiarire chi sia il protagonista dell'autobiografia: "il mio primo ricordo è intinto di rosso" (1977, ed. 2015: 13). Il quadro di apertura di *La lingua salvata* è fortemente significativo, poiché non solo chiarisce il motivo autobiografico del racconto, ma sottolinea anche l'aspetto personale del tessuto testuale; il ricordo interiore, vero "elemento musicale" (Benjamin 1955, ed. 1962: 263) del romanzo. Lo scopo è lo stes-

so di Natalia Ginzburg, la quale avverte il lettore che “*Lessico familiare* è un romanzo di pura, nuda scoperta e dichiarata memoria” (Ginzburg 1963, ed. 2017: 5) e che per scriverlo ha dovuto abbandonare il suo ‘vecchio costume di romanziera’ e la tendenza all’invenzione, cercando piuttosto di rivivere i ricordi trasformandoli in frammenti narrativi. La resistenza di *Lessico familiare* e *La lingua salvata* a lasciarsi contenere nel discorso unificato di una trama costituisce un omaggio alla libertà della memoria, che è dettata da “una risonanza delle circostanze. Così come il pianoforte restituisce dei suoni al tocco delle dita. [...] La memoria è costituita da bagliori e frammenti particolari” (Testa 1997: 137). È proprio seguendo la scia dettata dalla libertà della memoria che vengono ricostruite le due storie d’infanzia, il cui risultato è quello che Enrico Testa ha correttamente descritto ne *Lo stile semplice* (1997):

Nella sua forma pratica, la memoria non ha un’organizzazione che la predisponga a intervenire nel momento giusto. Essa si mobilita in relazione a quanto accade – una sorpresa, che riesce a trasformare in occasione. Va a collocarsi nell’altro attraverso un incontro fortuito. Come gli uccelli che depongono le uova solo nel nido di altre specie, la memoria genera qualcosa in un luogo che non le è proprio. Riceve da una circostanza estranea la sua forma e il suo luogo, anche se il contenuto (il dettaglio mancante) proviene da essa. La sua mobilitazione è indissociabile da un’alterazione. Non solo, ma la sua forza di intervento la trae dalla sua stessa capacità di essere alterata – spostabile, mobile, senza luogo fisso (Testa 1997: 136).

Al fine di conferire armonia al frammento che affiora dalla reminiscenza trasformandolo in racconto, è necessario regolare i ricordi tramite una disposizione imposta dall’esterno, un’alterazione’ attraverso la quale il ricordo possa trasformarsi in racconto dello stesso. Il marcatore della memoria, la *madeleine*

proustiana che restituisce la rievocazione al tempo presente è rappresentata dal linguaggio: come scriveva Ludwig Wittgenstein nei *Quaderni 1914-1916* “la parola è una sonda: qualcuna va in fondo; un’altra, poco a fondo. [...] quanto più una parola è vecchia tanto più va a fondo” (Wittgenstein 1921, ed. 2009: 175). Per il filosofo austriaco, le parole – in alcuni casi – riescono ad andare oltre la superficie delle cose. L’elogio della parola di Wittgenstein collega la capacità rivelatrice della lingua alla sua antichità e – di conseguenza – alla stratificazione di significati che essa ha assunto nel corso del tempo. La tradizione è, in questo caso, quella dell’interno domestico, casa di nome e di fatto della coscienza amorosa e rievocatrice, tramite il cui lavoro il ricordo viene alterato e fissato su carta, passando da una prospettiva temporale a una “simbolica onnitemporalità dell’accaduto” (Auerbach 1946, ed. 2000: 328). Se è vero quindi che “è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura” (Calvino 1980, ed. 2017: 174), la scrittura del quotidiano dei due autori in esame prende avvio da singoli lemmi, parole o frasi che assumono una doppia funzione: parole caratterizzanti (o attributi epici) e operatori mnestici. La seconda calzante definizione è stata già chiarita in proposito alle riflessioni sulla memoria – intesa quindi come l’impossibile punto geometrico dal quale i ricordi si riaccendono e richiamano a persone o episodi – ma la prima definizione, quella di parole caratterizzanti, è sostanzialmente ricollegabile alla tradizione epica, in quanto i personaggi che si affacciano nel corso della narrazione accarezzati dalla memoria sono descritti con poche pennellate e prendono vita solo per un particolare, una caratteristica e – in alcuni casi appunto – una frase o un’esclamazione che li contraddistingue¹. Il gergo di ogni personaggio rappresenta un vero *Leitmotiv*, definisce il loro modo di stare al mondo e fa uscire i personaggi dal fondale buio permettendo loro di affacciarsi sulla scena. Tanto Natalia Ginzburg quanto Elias Canetti si muovono nella com-

plicata dialettica di allontanamento e avvicinamento rappresentata da due poli; da un lato quello della parola parlata, l'oralità, l'ascolto innocente e infantile delle parole 'dei grandi', dall'altro riordinano – nello spazio della memoria – l'eco di quei discorsi perduti tramite l'organo artificiale della scrittura narrativa. È proprio nella necessità di conciliare due leggi di movimento contraddittorie – il ritorno al vissuto e la creazione artistica – “che emerge la coscienza di sé” (Goffmann 1959, ed. 1997: 15). Ciò che è sembrato interessante analizzare è stato come i due punti – quello orale e quello della scrittura narrativa – siano riconducibili alle rispettive figure genitoriali dei due autori, dove la figura materna rappresenta in entrambi i casi il cantastorie, l'oralità, il racconto come ripetizione e trasmissione di fatti, mentre quella paterna rappresenta la scrittura, il rapporto con la lettura e la letteratura, funzione forgiante dell'identità dei due autori. Entrambe le identità sono veicolanti per l'andamento della storia, ed entrambe fondamentali per la crescita intellettuale dei due narratori-bambini che faranno della scrittura lo scopo della propria vita. Se l'organizzazione frammentata dei due racconti segue un ordine mentale serpentino e squadernato, è possibile ricercare una linea narrativa – un rapporto unificante tra tutta la minutaglia di fatti meticolosamente descritta nel disegno generale dei due romanzi – nella storia dell'incontro dei due narratori-bambini con il mondo delle parole, la loro maturazione esistenziale e culturale, dall'appartenenza al nucleo familiare fino all'affermazione di sé come individui e scrittori. È ancora una volta la lingua e l'apprendimento della stessa – l'idioletto familiare nel caso della Ginzburg e la lingua tedesca 'incantata' che i genitori di Canetti parlano in segreto – a segnare l'entrata metaforica nell'età adulta, sancita dal finale e definitivo possesso del mezzo comunicativo e trasformata in scrittura.

La lingua incantata di cui il narratore-bambino Elias Canetti entra in possesso con fatica ed estremo sacrificio è il tedesco.

Potrebbe sembrare bizzarro per un autore considerato ormai canonico per la letteratura di lingua tedesca, tanto da ricevere il premio Nobel nel 1981, ma come egli stesso afferma: “[la lingua tedesca] fu per me una lingua madre imparata con ritardo e veramente nata con dolore” (Canetti 1977, ed. 2015: 100). In questo caso la definizione tedesca di *Muttersprache* assume una triplice valenza: da un lato quella di lingua vernacolare, idioma naturale nel quale l’autore pensa e si riconosce², successivamente il tedesco inteso come ‘linguaggio di carta’³, *medium* della scrittura, infine si riferisce alla lingua materna in senso pratico, l’idioma con il quale la mamma di Elias Canetti comunicava con suo marito, la *Geheimsprache* del rapporto sentimentale tra i due. L’incontro di Canetti con il tedesco inizia a sei anni con un’esperienza di *Kannitverstan*⁴ che viene descritta con un misto di fascinazione e mistero “A quel tempo [i miei genitori] si amavano molto e tra loro usavano una lingua speciale che io non capivo, parlavano tedesco, la lingua dei loro felici anni di studio a Vienna” (Canetti 1977, ed. 2015: 39). I genitori di Canetti si erano innamorati, entrambi appassionati di teatro, frequentando il *Burgtheater* di Vienna, “nel periodo del loro legame segreto i due giovani avevano alimentato ininterrottamente il loro amore con discorsi in tedesco, e si può immaginare quante celebri coppie di amanti della letteratura teatrale avessero la loro parte in quelle conversazioni” (40); Elias, spinto da incoercibile curiosità infantile e, allo stesso tempo, dalla volontà di essere compreso nel rapporto tra i due genitori⁵, cerca quindi di ascoltare in segreto i loro discorsi, convinto che alcuni argomenti possano essere riconducibili solo al suono della lingua tedesca: “Io pensavo che discorressero di cose meravigliose, che si potevano dire soltanto in quella lingua”. Elias, escluso dai discorsi segreti dei suoi genitori, ma vinto dalla fascinazione, inizia a ripeterne i suoni pur non conoscendone il significato. Nascosto “in un’altra stanza [...] cercando di riprodurre esattamente il tono

della loro voce, ripetevo fra me e me le frasi appena ascoltate, e le pronunciavo come formule magiche esercitandomi più e più volte” (40). Il senso di emarginazione provato dal narratore sfocia in un profondo rancore nei confronti della madre, “un rancore che svanì soltanto quando, alcuni anni più tardi, dopo la morte di lui, fu lei stessa a insegnarmi il tedesco” (41). L’8 ottobre del 1911, in concomitanza con lo scoppio della guerra nei Balcani, muore improvvisamente il padre Jacques, coincidenza che rende per sempre la guerra per Canetti la cosa “più personale che [gli] potesse succedere” (85). Memoria privata e storia pubblica, tempo e spazio si intrecciano in modo inesorabile, scanditi dal grido materno che incarna il veicolo di elaborazione di una storia allo stesso tempo familiare e collettiva:

Mia madre si sporse fuori con tutto il busto [...] e si mise a gridare a voce alta e stridula: “figlio mio tu giochi e tuo padre è morto! Tu giochi, giochi, e tuo padre è morto! Tuo padre è morto! Tuo padre è morto! Tu giochi e tuo padre è morto!” Lo gridava verso la strada, lo gridava sempre più acuto, dovettero trascinarla dentro con la forza, lei si divincolava, la sentii gridare anche quando non la vidi più, la sentii gridare ancora a lungo. Con quel suo grido la morte di mio padre entrò dentro di me e non mi ha più abbandonato (81).

Il grido di lutto materno rimane un’impronta indelebile del vissuto, dettaglio eternizzato consegnato per sempre alla memoria del narratore⁶. Alla morte del padre, l’idillio familiare si interrompe, ma per Canetti ha inizio “un periodo mirabile” (100); quello della sua seconda nascita nella lingua tedesca:

La mamma cominciò a parlare tedesco con me [...]. Solo più tardi compresi che, se mi insegnava il tedesco, fra scherno e tormenti, non lo faceva per me. Lei stessa aveva un profondo bisogno di parlarmi in tedesco, per lei il tedesco era la lingua dell’intimità e dell’affetto. La tragica frattura che

aveva spezzato la sua vita, quando a ventisette anni, aveva perduto la possibilità di comunicare con mio padre, si faceva sentire più dolorosamente che mai nel fatto che, vedendo meno lui, si era taciuto per lei il colloquio d'amore in tedesco. La sua vita coniugale l'aveva infatti vissuta tutta in tedesco. Senza il papà si sentiva smarrita, perduta, e allora aveva tentato di mettermi al suo posto il più in fretta possibile. [...] la lingua del nostro amore – che amore è stato! – fu il tedesco (100).

Sotto l'egida materna, prende l'abbrivio la scoperta, sofferta e lenta, della lingua incantata. La madre di Canetti inizia ad avere un'influenza sempre più forte sul figlio, innescandogli una forte dipendenza affettiva e proiettando su di lui l'immagine del padre. La madre-insegnante pretende che il bambino sia all'altezza dell'*imago* paterna e, quasi come in un palinsesto, inizia a scolpirgliene i contorni, innestandogli nel vero senso della parola la lingua tedesca solo tramite il suono della sua voce⁷. La lingua non viene quindi letta o scritta, ma *sentita*, ascoltata, appresa e veicolata all'interno di un regime articolatorio rigidamente orale nel quale la voce materna delinea la conoscenza che il bambino assorbe passivamente e che tenta di riprodurre in un disperato tentativo di psittacismo. Sebbene la madre di Canetti venga descritta come una donna dall' "interesse universale" (Canetti 1977, ed. 2015: 152), un'appassionata lettrice la cui "intelligenza era penetrante" e per la quale la "conoscenza degli uomini si era formata sulle grandi opere della letteratura universale, ma anche attraverso le proprie personali esperienze" (101), per lei la cultura non è altro "che la letteratura di tutte le lingue che lei stessa conosceva". Il suo atteggiamento è quello di ridurre l'universale alle sue esperienze personali, filtrando gli eventi della realtà e le conoscenze da somministrare al figlio in base al suo giudizio su di essi, regolando, selezionando e scartando. "Quando eravamo noi due soli io accoglievo in me come la cosa più

naturale del mondo tutto quello che pensava, diceva o faceva. Io sono fatto delle frasi che mia madre mi disse in momenti come quelli" (171). Sebbene il bambino Canetti si senta completamente in suo dominio, sarà ancora una volta il ricordo di una frase a svelargli l'antinomia alla quale soggiace il pensiero materno.

"Es de buena familia". Quanto spesso, fino alla noia, ho sentito ripetere questa frase da mia madre! Quando andava in estasi per il Burgtheater, o leggeva Shakespeare con me, ma anche molto più tardi, quando parlava di Strindberg, che era diventato il suo autore prediletto, mai si vergognava di dire di se stessa che veniva da una buona famiglia [...]. Lei che aveva fatto della letteratura delle grandi lingue europee, che sapeva benissimo, il contenuto essenziale della propria esistenza, non avvertiva lo stridore fra questo senso di appassionata universalità e l'arrogante orgoglio di famiglia che continuava incessantemente ad alimentare (16).

L'atteggiamento censorio non si limita esclusivamente all'ambito del reale, ma si estende anche nel gusto personale per la lettura, nel quale Mathilde mantiene sempre un giudizio lucido e personale:

Ricordo con quanto disprezzo liquidò il Geremia di Stefan Zweig: "Carta! Discorsi vuoti e insulsi! Si vede che non ha mai provato nulla di persona. Farebbe meglio a leggersi il Barbusse, invece di scrivere questa robbaccia!" Aveva un'enorme considerazione per la vera *esperienza*. Non essendo mai stata in trincea, si sarebbe vergognata di aprir bocca davanti agli altri sulla realtà effettiva della guerra e arrivava a dire che meglio sarebbe stato che anche le donne fossero costrette a fare la guerra, perché poi avrebbero seriamente potuto lottare contro di essa. Le chiacchiere, dette o scritte, le aborrisva, e quando io osavo dire qualcosa in maniera imprecisa, mi tappava la bocca senza pietà (Canetti 1977, ed. 2015: 216).

Il gesto all'origine della poetica materna è di quotidianizzazione del reale. Gli eventi esterni vengono passati nel caleidoscopio delle esperienze personali e mantengono il proprio significato nel momento in cui vengono tramandate. Nel caso della madre di Canetti, tale atteggiamento viene riassunto nel momento in cui per lei "leggere diventava importante solo quando comprendeva quel che leggeva" (119). La madre attinge dalla propria esperienza di donna – esclusa da contesti universali – avvenimenti da lei direttamente vissuti o riportati da altri e fatti propri. L'esperienza di universalizzazione del conosciuto consiste nel tramandare tali insegnamenti.

Un atteggiamento simile caratterizza anche Lidia Tanzi: la madre di Natalia Ginzburg è una donna "invincibilmente ottimista e positiva" e, come la madre di Canetti, è amante della musica e del teatro, passione sviluppata da giovane in collegio. Lidia è una donna curiosa, che ha tra i ricordi d'infanzia qualche emozionante esperienza teatrale e occupa spazi e momenti della quotidianità canticchiando ogni giorno pezzi d'opera e di operetta, canzonette e cantilene; ama la lettura e coltiva l'amicizia: "dovunque trovava sempre persone da amare e dalle quali essere amata, dovunque trovava modo di divertirsi alle cose che aveva intorno, e di esserne felice [...] appena smetteva di piangere diventava allegrissima, e cantava a squarciagola per casa" (Ginzburg 1963, ed. 2017: 22). Oltre alla sua formazione musicale e teatrale, la sua curiosità si rispecchia anche nell'interesse che nutre per la lettura, ricollegabile – nell'insieme di situazioni testuali che la riguardano – ad una attività di svago o riposo, riempitivo degli spazi vuoti del quotidiano: "Mia madre [...] amava, dopo mangiato, leggere il giornale e dormire al chiuso sul divano" (4). Il ritratto che emerge è quello di una lettrice ingenua e sentimentale, che partecipa al teatrino dei personaggi con empatia, ripetendo alcuni passi come fossero filastrocche; una donna-bambina che segue una logica emotiva

e fa della propria visione del mondo un metro di giudizio. Ecco quindi che per lei Molière “non era una persona equivoca” (955) e Proust diviene uno che “voleva tanto bene alla sua mamma e alla sua nonna; e aveva l’asma e non poteva mai dormire; e siccome non sopportava i rumori, aveva foderato di sughero le pareti della sua stanza” (48). Si innesca in lei un meccanismo di immedesimazione dettato da un’affettività che trova il riflesso nelle vicende dei personaggi di finzione; i mondi lontani della letteratura vengono evocati come esempi comportamentali, umanizzati alla stregua dei personaggi che compongono la galleria delle sue conoscenze, sempre regolati da statuti personali. La differenza tra realtà e *fictio* si annulla, letteratura e vita si sovrappongono: “*La petite phrase* – diceva mia madre – Com’è bello quando dice della *petite phrase*” (54), ripete Lidia più volte rievocando la *Recherche*, sottolineando un meccanismo mentale che si basa non sulla testualità della fonte, quanto piuttosto su una dizione orale e mnemonica. La sua abilità narrativa consiste proprio nel fascino della rievocazione secondo un processo di addensamento che trasforma qualunque evento passato in *storytelling* del presente cadenzato da una dolce attività affabulatoria. La mamma di Natalia Ginzburg trasmette alla narratrice la storia della famiglia e il piacere per la trasmissione orale con uno stile frammentario e anedddotico⁸. Nonostante gli eventi dovuti alla guerra precipitino, l’atteggiamento ingenuo della madre di Natalia Ginzburg si ripropone verso la fine del romanzo, con una circolarità che evidenzia nella sensibilità materna una condizione psicologica e un gusto sempre immobili e uguali. Riferendosi al celebre romanzo di Hector Malot: “Continuava a enumerare i personaggi di *Senza famiglia*, e i titoli dei capitoli, che sapeva a memoria, avendo letto quel libro più volte ai suoi figli e leggendolo ora ai miei bambini, un capitolo per sera, sempre cadendo nel fascino di quelle vicende, che prendevano a tratti pieghe drammatiche, ma non andavano però a finire

male” (Ginzburg 1963, ed. 2017: 184). Il carattere materno gioiosamente svampito svelerà i suoi tratti più profondi durante gli anni difficili del fascismo e dell’occupazione; la letizia imperturbabile nel raccontare sempre una successione ininterrotta di aneddoti e filastrocche come fosse la prima volta, nasconde in realtà un profondo potenziale esorcistico, lasciando l’influenza della Storia sull’uscio della porta e riportando la narrazione sempre a un tempo presente, quello sicuro dell’infanzia e della completezza della tribù familiare. Natalia Ginzburg sottolinea più volte che per sua madre “Molti dei suoi ricordi erano così: semplici frasi che aveva sentito” (14), allo stesso modo in cui Elias Canetti, ripercorrendo la storia della propria formazione dirà: “in buona parte io stesso sono fatto di quei discorsi [con sua madre]. Se esiste una sostanza intellettuale che si riceve nei primi anni, alla quale ci si riporta poi sempre e dalla quale non ci si libera mai più, per me quella sostanza è lì. [Quei discorsi] sono il pane e il sale della mia prima età. Sono la vera vita segreta del mio spirito” (Canetti 1977, ed. 2015: 124). La formazione delle madri di entrambi i narratori è di tipo prevalentemente musicale e teatrale e viene da subito connotata dalla dominante vocale. La componente sonora uditiva del ricordo emerge vivida sotto forma di codice condiviso e meccanismo di riconoscimento. La voce materna costituisce in entrambi i casi il fondamento dell’identità familiare che, anche nelle circostanze più tragiche, manterrà un valore proprio imperturbabile e atemporale, sfidando il corso della storia. L’arte del raccontare diventa un supporto identitario fondamentale e duraturo nella memoria dei due narratori, all’insegna dell’idea che l’esperito non è mai perso e può ancora insegnare, se c’è qualcuno ad ascoltarlo. È nel segno della voce materna che si svela la vera ‘coscienza delle parole’⁹.

In contrappunto alla libertà dei giochi mnemonici associativi materni, in *Lessico familiare* impera fin dal celebre *incipit* la voce

paterna, sottofondo essenziale della narrazione che ne scandisce lo spazio e il tempo, un tempo non vissuto, ma rivissuto all'imperfetto, marcatore della ripetizione dei rituali familiari:

Nella mia casa paterna, quand'ero ragazzina, a tavola, se io o i miei fratelli rovesciavamo il bicchiere sulla tovaglia, o lasciavamo cadere un coltello, la voce di mio padre tuonava: - Non fate malagrazie! Se inzuppavamo il pane nella salsa gridava: - non leccate i piatti! Non fate sbrodeghezzi! Non fate potacci! (Ginzburg 1963, ed. 2017: 3).

Gli imperativi del padre definiscono la grammatica del divieto, la legge rigida di cosa è possibile fare e dire, creando così una *charade enchâinée* di voci (Scarpa 2010: 17). L'attitudine paterna al giudizio severo non si limita all'educazione dei figli, ma si universalizza già nella frase successiva "Sbrodeghezzi e potacci erano, per mio padre, anche i quadri moderni, che non poteva soffrire" (Ginzburg 1963, ed. 2017: 3). Giuseppe Levi appare fin dall'inizio un uomo severo, uno scienziato dedito al rispetto di una disciplina autoimposta che esige dal resto della famiglia il rispetto per le norme comportamentali da lui dettate. Nonostante sia parte della borghesia torinese colta, fervente antifascista e di larghe e innovative vedute, il suo atteggiamento nei confronti di ciò che non conosce è sempre "torvo e pieno di sospetto" (Ginzburg 1963, ed. 2017: 48). Giuseppe conduce un regime di autoeducazione connotato da uno stile di vita sobrio e stringato: docce fredde al mattino, lunghe camminate in montagna o in città, organizzazione quotidiana definita. Natalia riassume il carattere paterno in una breve lista: "Le cose che mio padre apprezzava e stimava erano: il socialismo, l'Inghilterra; i romanzi di Zola; la fondazione Rockefeller; la montagna, e le guide della Val d'Aosta" (Ginzburg 1963, ed. 2017: 14). Tutto ciò che sconfinava dal suo ambito d'interesse viene brutalmente bollato come 'sempiezzo'. Nella quotidianità della famiglia Levi, il

tempo trascorre “intorno alla tavola, a recitare poesie, a cantare [...]”. E mio padre, che se ne stava a leggere nel suo studio, s’affacciava ogni tanto alla porta della stanza da pranzo, sospettoso, accigliato, con la pipa in mano. – Sempre a dir sempiezzi! Sempre a fare il teatrino!” (Ginzburg 1963, ed. 2017: 25). La tribù familiare e le personalità che vi ruotano intorno si possono dividere in due nuclei principali; la prima rappresentata dal padre, “con le montagne le ‘rocce nere’, i cristalli, gl’insetti”; il mondo della scienza e dei fatti, che non lascia spazio a trovate favolistiche. Dall’altra parte ci sono i due fratelli maggiori della scrittrice, Mario, Paola e il loro amico Terni: “i quali detestavano la montagna, e amavano le stanze chiuse e tiepide, la penombra, i caffè. Amavano i quadri di Casorati, il teatro di Pirandello, le poesie di Verlaine, le edizioni di Gallimard, Proust” (47). Sono due mondi incomunicabili, che la bambina osserva e dai quali assorbe, non sapendo decidere a quale appartenere, attirata da entrambi: “Non avevo ancora deciso se, nella mia vita, avrei studiato i coleotteri, la chimica, la botanica; o se invece avrei dipinto quadri o scritto romanzi” (47). Se da un lato il mondo della scienza è “tutto chiaro, non c’erano misteri o segreti”, quello della cultura umanistica esercita sulla narratrice “una mescolanza di fascino e di spavento” (48), un mondo segreto e incomprensibile che nelle parole del padre viene risolto con la definizione “fuginezzi”. La condizione sociale della famiglia Levi è un aspetto sul quale Natalia Ginzburg tornerà più volte, ripercorrendo la propria formazione da scrittrice e confessando che per lei il mestiere del padre è sempre sembrato “tra le professioni, la più inadatta a generare scrittori”, un *milieu* – la borghesia ebrea colta – che sembra costituire un “impedimento” (Ginzburg 1986: 1119-20) alla sua *Bildung* di scrittrice¹⁰. Sebbene quella di Giuseppe Levi sia stata una presenza ‘ingombrante’ nella formazione di Natalia, la fisionomia intellettuale che la scrittrice ci offre di suo padre in *Lessico familiare* presenta dei

tratti quasi caricaturali; di un uomo, un padre, burbero ma mai tirannico, solitario, eppure curioso di partecipare alle dinamiche familiari. Il rapporto di Giuseppe Levi con il mondo della cultura umanistica è ambivalente; nonostante dimostri più volte la sua sfiducia nei confronti de "l'infido mondo dei letterati", è anch'egli un lettore. La routine di lettura di Giuseppe Levi ci svela molto sul suo carattere; leggere è per lui un'attività da svolgere di sera, un momento ricreativo inteso come riposo dal lavoro e, nonostante il suo gusto personale ripieghi su un genere 'frivolo' come il romanzo poliziesco, la sua disciplina autoimposta lo porta a leggere in inglese o tedesco, quasi come un vero e proprio "esercizio linguistico" (Abignente 2017: 297). Benché il suo giudizio sulle letture serali sia sempre "Un sempiezzo!", la sua vivida curiosità lo porta a leggere "con la più viva attenzione" e "fino all'ultima riga" (Ginzburg 1963, ed. 2017: 57). Il giudizio diffidente sulla letteratura si estende anche ai gusti personali dei figli; nonostante nell'opinione paterna "Proust doveva essere un gran tanghero" (53), il padre si mostra incurioso: "I libri che Terni portava in casa, lui temeva sempre che non fossero 'adatti' per noi. – Sarà adatto per la Paola? – chiedeva a mia madre, sfogliando la *Recherche* e leggendone qua e là qualche frase. – dev'essere roba noiosa, – diceva buttando via il volume; e il fatto che fosse 'roba noiosa' lo rassicurava un poco" (53). Nel suo atteggiamento censorio tuttavia permissivo, le parole del *pater familias* costituiscono per la figlia un permesso, un via libera:

Giuseppe, insomma, consegna un destino. Si può allora aggiungere che Proust non sarà del tutto innocuo: non tanto sul piano morale quanto culturale, esistenziale: proprio la traduzione della *Recherche* sancirà un'autonomia della narratrice in quanto lettrice e in quanto persona, coincidendo con il lavoro editoriale e il distacco dalla famiglia (Rondini 2003: 405).

Il padre di Elias Canetti è una figura contrapposta a quella di Giuseppe Levi; era stato un assiduo frequentatore del *Burgtheater* di Vienna durante gli anni di studio giovanili e aveva coltivato il desiderio di diventare un attore, aspirazione stroncata dal suo implacabile patriarca, che lo aveva costretto a lavorare nella sua azienda. Nonostante Canetti non consideri suo padre “molto dotto” (Canetti 1977, ed. 2015: 63), rievoca i quadretti memoriali dei loro momenti condivisi come “ore solenni” (61). Le passeggiate quotidiane insieme sancivano il momento dell’intimità tra i due, durante le quali il padre comunicava con suo figlio in inglese; il ricordo di quei momenti si ravviva al suono dei lemmi che il padre amava far ripetere al narratore: “Mio padre mi aveva insegnato il vocabolo esatto per prato, si diceva *meadow* e ad ogni passeggiata me lo chiedeva. A lui quella parola pareva particolarmente bella e per me è rimasta la parola più bella della lingua inglese. Un’altra delle sue parole predilette era *island*” (61). Il rapporto tra padre e figlio si intensifica quando, poco dopo l’inizio della scuola “accadde una cosa solenne ed eccitante che determinò tutta la mia successiva esistenza. Mio padre mi portò un libro. Era *Le mille e una notte*” (59). Anche in questo caso, la figura paterna consegna un destino; la magia e la virtù della parola scritta, il suo potere salvifico e l’importanza che può assumere nella costruzione dell’identità individuale sono riconosciuti da Canetti come struttura portante della propria identità: “Sarebbe facile dimostrare che quasi tutto ciò di cui più tardi si è nutrita la mia esistenza era già contenuto in quei libri, i libri che io lessi per amore di mio padre nel mio settimo anno di vita” (59). Nella mente del piccolo Canetti, letteratura e vita si uniscono, la parola *libertà* sarà sempre ricondotta al Guglielmo Tell, così come la parola *potere*, la più atroce di tutte, sarà incarnata nella figura di Napoleone, protagonista dell’ultimo libro che il padre consegna a Elias e la cui lettura viene stroncata dalla sua prematura morte; “non

ho mai potuto sentir pronunciare il nome di Napoleone senza collegarlo dentro di me con la morte repentina di mio padre. Per me mio padre è rimasto una vittima di Napoleone, di tutte la più grande, la più atroce” (61). Le ore liete di discussione e confronto sulla lettura e la scrittura vengono drammaticamente interrotte, ma la lezione paterna perdurerà nello scrittore, tanto che temi come *massa*, *libertà* e *potere* saranno i concetti centrali dell’intera poetica di Canetti. Lo scrittore rievoca per l’ultima volta la figura paterna ravvivando un ricordo che attraverserà l’intero corso della sua esistenza:

Durante la nostra ultima passeggiata mi parlò in modo molto diverso da quello a cui ero abituato. Mi domandò con insistenza che cosa volevo fare da grande e io risposi senza riflettere “il dottore!” “Farai ciò che più ti piacerà” mi disse, e pronunciò queste parole con una tale tenerezza che entrambi ci fermammo. “[...] andrai all’università e poi farai quel che vorrai”. Quel colloquio l’ho sempre considerato come il suo ultimo desiderio (62).

Tra il tempo della parola (l’infanzia) e il tempo della scrittura (il mondo adulto nel quale le parole hanno perso presa sul mondo) vi è, nei due romanzi, un grande fra-tempo; la scissione segnata dalla guerra. Quest’ultima mina i confini del quotidiano, insinuandosi minacciosamente nella narrazione; ne appesantisce i margini, irrompe nelle famiglie distruggendone la coesione. La morte affiora nel mondo dell’innocenza, ingombrante intrusa che destabilizza gli equilibri del teatro familiare, causa della dispersione della famiglia. Nel momento in cui la Storia irrompe, la scrittura si frammenta, si trasforma in sottrazione, reticenza, riserbo. I silenzi divengono marchi caratteristici dello stile narrativo, espressione di un’estetica che oscilla tra l’assenza e la presenza. Una condizione comune alle due tribù familiari è quella della diaspora¹¹, la metafora dell’erra-

re, una dispersione intesa come condizione paradigmatica di instabilità e di ricerca che incarna la tensione di una nostalgia rivolta simultaneamente al passato e al futuro, al mondo reale che non può essere fronteggiato e alla patria, la *Heimat* terrena o spirituale la cui porta – come scrive Kleist – è serrata e “noi dobbiamo fare il viaggio intorno al mondo e vedere se si trovi forse qualche ingresso dal di dietro” (Kleist 1810, ed. 1959: 852). La porta d’accesso al perdurare delle cose si realizza chinando il capo alla scrittura, mostrando come il rapporto tra microscopico (quotidiano-familiare) e macroscopico (storico-universale) sia mosso dall’intento “mai ostentato di lasciare traccia del proprio passato familiare per una sorta di ‘dovere di testimonianza’” (Abignente 2017: 10). È proprio in questa tensione tra storia individuale e memoria storica che ha senso inscrivere il genere del *family novel* – un genere considerato solitamente ‘privato’ – nella calzante definizione di ‘controcanto epico’ (de Cristofaro 2017):

La storia della famiglia [...] fornisce un percorso privilegiato per parlare di altro. Tale slittamento di senso avviene in primo luogo dal piano della vicenda privata della famiglia a quello delle sorti più generali della comunità di cui la famiglia protagonista fa parte: attraverso le vicende della famiglia protagonista il romanzo rappresenta e giudica una intera epoca storica (Polacco 2004: 122).

L’arte del ricordo canta la frammentarietà di un presente che è tutt’uno con la storia. Al movimento delle voci paterne e materne che ritmano il racconto, si aggiunge l’ultimo contrappunto, quello dei due narratori e delle loro voci nostalgiche; vere e proprie *soggettività collettive* che donano chiarezza e senso storico all’esperienza del quotidiano. I destini precipitano, ma restano i frammenti delle frasi ripetute e l’unica scintilla che è possibile salvare dalla morte sono le parole, un codice di con-

versazione, un lessico, un'eredità "che il romanziere accoglie [...], e di rado senza profonda malinconia" (Benjamin 1955, ed. 1962: 263). Ciò che l'arte del raccontare insegna è che la realtà delle cose sta anche nel loro non esistere più, in un *Trauerarbeit* che perdura nell'umiltà della propria autosufficienza linguistica, specchio dell'eternalizzazione del quotidiano. Non è un caso che il primo libro che Jacques Canetti consegna a suo figlio sia *Le mille e una notte*. La storia di Sherazade, la tessitrice delle notti, che raccontando rimanda la morte, contiene in sé il senso di quello che *Lessico familiare* e *La lingua salvata* continuano ancora oggi a essere: non romanzi di tematiche familiari, ma la testimonianza di due autori per i quali l'archetipo della vita è rappresentato dal racconto, unico mezzo tramite il quale la memoria amorosa continua a perdurare. Si tratta di romanzi di famiglia visti con gli occhi dell'infanzia, "un'infanzia che capisce e di una vita adulta che trascrive e trascrivendo custodisce" (Scarpa 2012: 27). La "memoria eternante del romanziere" (Benjamin 1955, ed. 1962: 263) prende le storie raccontate 'per ammazzare il tempo' e le fissa, creando una contingenza tra passato e futuro. Nel gesto di Elias Canetti e Natalia Ginzburg risiede l'abilità del narratore che, distillando gli attimi e le minuzie del quotidiano, trasforma all'istante il proprio *Ich* nella storia di *Jedermann*. Per riuscire nell'impresa, lo scrittore deve accettare la gioia e il dolore insieme, assorbendoli e trasformandoli non solo nella propria identità, ma in quella di ognuno. Come Natalia Ginzburg scriveva nel 1949:

Questo mestiere è un padrone, un padrone capace di frustarci a sangue, un padrone che grida e condanna. Noi dobbiamo inghiottire saliva e lacrime e stringere i denti e asciugare il sangue delle nostre ferite e servirlo. Servirlo quando lui lo chiede (Ginzburg 1949, ed. 1962: 80).

NOTE

¹ A definirli così è per primo Cesare Segre, che nell'introduzione a *Lessico familiare* scrive, riferendosi ai personaggi: "la loro apparizione sulla pagina porta inevitabilmente a date parole o frasi; o viceversa. [...] si capisce meglio questa tecnica se si bada a un procedimento parallelo all'impiego frequentativo dell'imperfetto: le parole caratterizzanti. Ogni personaggio ha fra i tratti personali anche qualche frase o parola che i membri della famiglia gli hanno appiccicato. Abbiamo a che fare con degli 'attributi epici'" (in Ginzburg 2014: 7). In un recente articolo di Beatrice Manetti (2018) alcuni di questi effetti stilistici vengono analizzati nel più ampio contesto dell'intera opera della Ginzburg. Un riferimento imprescindibile relativo alla possibilità di parlare di epos nella letteratura moderna al quale si rimanda è Moretti (1994). Per quanto riguarda invece il dialogo teorico tra l'epica e il romanzo familiare cfr. de Cristofaro (2017).

² A tal proposito Canetti dirà: "gli eventi di quei miei primi anni si svolsero dunque in spagnolo o in bulgaro. In seguito mi si sono in gran parte tradotti in tedesco. [...] in che modo precisamente ciò sia avvenuto, non saprei dire. Non so a che punto e in quale occasione questo o quell'altro si sia automaticamente tradotto nella mia mente. Non ho mai indagato su questo, forse sono stato trattenuto dal timore che una ricerca metodica, condotta secondo principi severi, potesse distruggere quel che di più prezioso, in fatto di ricordi, io porto con me. C'è una cosa sola che posso affermare con sicurezza: gli avvenimenti di quegli anni mi sono ancora presenti nella memoria in tutta la loro forza e freschezza [...] tuttavia in grandissima parte sono legati a vocaboli che io allora non conoscevo" (Canetti 1977, ed. 2015: 22-23). Apparentemente, il bulgaro dell'infanzia, si trasforma in tedesco in età adulta. La traduzione non è però operata da Canetti, sembra piuttosto che a un certo punto siano state le stesse esperienze a tradursi, trasponendosi spontaneamente. Per un interessante approfondimento sul destino della lingua bulgara in Canetti e il concetto di lingua madre cfr. Heller-Razen (2005).

³ Ci si riferisce alla definizione coniata da Deleuze e Guattari (1975) e riferita al tedesco letterario di Kafka e alla deterritorializzazione linguistica attuata dall'autore, marchio caratteristico della 'letteratura minore'. Per un approfondimento su tali concetti, ascrivibili allo stesso modo a Elias Canetti.

⁴ È lo stesso Canetti a riferirsi all'episodio con il termine *Kannitverstan* (Canetti 1977, ed. 2015: 313), termine preso dallo *Schatzkästlein* di Hebel che vuol dire "non capisco" in olandese.

⁵ Uno studio di Helen O' Sullivan (2006) ha analizzato l'apprendimento della lingua tedesca nell'autobiografia di Canetti alla luce degli studi di psicologia linguistica di Lacan. Alla base del rapporto di Elias Canetti con sua

madre, ci sarebbe quindi un complesso edipico riconducibile a quello che Lacan ha definito il-nome-del-padre. L'apprendimento della lingua coinciderebbe con l'acquisizione della *Mündigkeit*.

⁶ Tale atteggiamento si riscontra allo stesso modo in *Lessico familiare*: nonostante l'influenza degli eventi della storia mondiale, l'importanza primaria viene sempre data alla temporalità familiare. Ad esempio la fine della guerra viene risolta da Natalia Ginzburg nella semplice frase "Mario tornò in Italia nel '45" (1963, ed. 2017: 147). Come sottolineato da Ute Heidmann «Le récit omet [...] les dates historiques et les remplace par des indications saisonnières du type cet été ou cet hiver-là. La narration subordonne ainsi le pouvoir de l'Histoire et de son implacable linéarité à la temporalité cyclique et itérative de l'univers naturel et du monde du *Lessico familiare*» (2003: 57).

⁷ Elias Canetti descrive così il terribile addestramento ricevuto dalla madre: "Sedevamo in sala da pranzo al tavolo grande, io sul lato più stretto [...]. La mamma sedeva sul lato adiacente alla mia sinistra, e il libro lo teneva in maniera tale che io non potessi neppure sbirciarvi dentro. Sempre e comunque me lo teneva lontano. -non ne hai bisogno-, spiegava -tanto non ci capisci ancora niente-. Ma ad onta di questa spiegazione, sentivo che mi teneva lontano il libro come si tiene nascosto un segreto. Mi leggeva una frase in tedesco e me la faceva ripetere. Siccome la mia pronuncia non le piaceva, la ripetevo un paio di volte, fino a quando le pareva accettabile" (Canetti 1977, ed. 2015: 96).

⁸ L'influenza delle storie raccontate dalla madre sortisce nella bambina Natalia l'effetto di una fantasmagoria nella quale i suoi ricordi si intrecciano a quelli della madre: "Turati e la Kulschioff, nei ricordi di mia madre, erano sempre presenti: [...] tuttavia si mescolavano, nella mia immaginazione, con altre figure anch'esse presenti nei ricordi di mia madre: i suoi genitori, il Silvio, il Demente, il Barbison. Persone o morte, o comunque antichissime, anche se vive ancora, perché partecipi di tempi lontani, di vicende remote [...]; persone che non si potevano incontrare ora, che non si potevano toccare, e che anche se si incontravano e si toccavano non erano però le stesse di quando io le avevo pensate, e che anche se vive ancora erano state tuttavia contagiate dalla vicinanza dei morti, con i quali abitavano nella mia anima: avevano preso, dei morti, il passo irraggiungibile e leggero" (Ginzburg 1963, ed. 2017: 37).

⁹ La definizione si rifà a *La coscienza delle parole*, raccolta di saggi pubblicati da Elias Canetti fra il 1962 e il 1974 (Canetti 1977, ed. 1984).

¹⁰ Sul complesso rapporto tra estrazione sociale della famiglia Levi e formazione culturale di Natalia Ginzburg, si è recentemente soffermata Elisa

betta Abignente (2017), che ha riscontrato come “L’anticonformismo della propria famiglia di origine, di fatto sfuggente a qualsiasi troppo netto tentativo di classificazione sociale, fu un elemento che segnò la crescita umana e intellettuale di Natalia Ginzburg e la sua percezione di Sé rispetto al resto del mondo” (293). In particolar modo sarebbe proprio l’approccio sospettoso del padre nei confronti della letteratura a provocare “per contrasto nella giovane Natalia la sensazione di trovarsi in una sorta di esilio interiore e alimenti in lei il sogno clandestino e ‘antiborghese’ di diventare scrittore” (297).

¹¹ Pur provenendo entrambi da famiglie ebraiche non praticanti, la religione ha un peso notevole sulla formazione dei due scrittori. Riguardo alla ‘doppia cittadinanza’ ebraico-cristiana di Natalia Ginzburg e al riflesso della religione nelle sue opere cfr. Nocentini (2012). Riguardo a Canetti cfr. Caruzzi (1999).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Abignente, Elisabetta (2017), “Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo”, *Enthymema*, 10: 6-17.
- Abignente, Elisabetta (2017), “Una classe inadatta a generare scrittori. Natalia Ginzburg, Lessico familiare”, *Il borghese fa il mondo. Quindici accoppiamenti giudiziari*, eds. de Cristofaro, Francesco; Viscardi, Marco, Roma, Donzelli: 291-99.
- Adorno, Theodor Wiesengrund (1955), *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, ed. Stefano Petrucciani, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 2018.
- Auerbach, Erich (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, trad. it. a cura di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhauser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.
- Benn, Gottfried (1931), *Die neue literarische Saison*, ed. Amelia Valtolina, *La nuova stagione letteraria*, Milano, Adelphi, 2017.
- Benjamin, Walter (1955), *Schriften*, trad. it. a cura di Renato Solmi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.
- Calvino, Italo (1980), *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2017.

- Canetti, Elias (1977), *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, trad. it. a cura di Amina Pandolfi, Renata Colorni, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Milano, Adelphi, 2015.
- , (1975), *Das Gewissen der Worte. Essays*, trad. it. a cura di Renata Colorni, Furio Jesi, *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1984.
- Caruzzi, Renata (1999), “Le radici ebraiche di Elias Canetti”, *Prospero. Rivista di Letterature straniere, Comparatistica e Studi Culturali*, 6: 23-39.
- de Cristofaro, Francesco (2017), “Controcanto epico. Vie del romanzo di famiglia tra postmoderno e ipermoderno”, *Enthymema*, 10: 75-87.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, trad. it a cura di Alessandro Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- Freud, Sigmund (1916), *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, trad. it. a cura di Edoardo Weiss, *Introduzione allo studio della psicoanalisi: prima serie e nuova serie*, Roma, Astrolabio, 1948.
- Ginzburg, Natalia (1949), “Il mio mestiere”, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962: 71-88.
- (1963), *Lessico familiare*, ed. Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2017.
- (1977), *Famiglia*, Torino, Einaudi.
- (1986), “Nota a Cinque romanzi brevi”, *Opere 1*, ed. Cesare Garboli Milano, Mondadori: 1117-33.
- Goffmann, Erving (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, trad. it. a cura di Margherita Ciacci *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Gould, Robert (2008), “Die gerettete Zunge and Dichtung und Wahrheit: Hypertextuality in Autobiography and its implications”, *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 21: 79-107.
- Heidmann, Ute (2003), “L’Histoire avec sa grande hache. Trois façons de l’affronter par l’écriture: Lessico familiare (Natalia Ginzburg), W ou le souvenir d’enfance (Georges Perec) et Kindheitsmuster (Christa Wolf)”, *ARCADIA International Journal of Literary Studies*, 38: 55-65.

- Heller-Roazen, Daniel (2005), *Ecolalias. On the forgetting of language*, trad. it. a cura di Andrea Cavazzini, *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- Kraus, Karl (1919), *Pro domo et Mundo*, Leipzig, Kurt Wolff.
- Kleist, Heinrich von (1810), *Über das Marionettentheater, Sämtliche Werke und Briefe* trad. it. a cura di Leone Traverso *Il teatro delle marionette*, in *Opere* Firenze, Sansoni, 1959.
- Manetti, Beatrice (2018), "Natalia Ginzburg", *Il romanzo in Italia, III. Il primo Novecento*, 4 voll. eds. Giancarlo Alfano; Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, Vol. 3: 385-400.
- Minghelli, Giuliana (1995), "Ricordando il quotidiano. Lessico familiare o l'arte del cantastorie", *Italica*, 72: 155-73.
- Moretti, Franco (1994), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal 'Faust' a 'Cent'anni di solitudine'*, Torino, Einaudi.
- Nocentini, Claudia (2012), "Ebraismo e Cristianesimo in Natalia Ginzburg", *Ebrei migranti: le voci della diaspora*, eds. Raniero Speelman; Monica Jansen; Silvia Gaiga, Utrecht, Igitur Publishing: 204-15.
- O'Sullivan, Helen (2006), "Father tongue and mother tongue – Elias Canetti", *Journal of Postgraduate Research*, 5: 130-43.
- Polacco, Marina (2004), "Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere", *Comparatistica*, 13: 95-125.
- Rondini, Andrea (2003), "Dalla voce alla parola. Competenze culturali e di lettura in *Lessico Familiare* di Natalia Ginzburg", *Italianistica*, 3: 401-16.
- Scarpa, Domenico (2010), *Natalia Ginzburg. Pour un portrait de la tribu*, Parigi, Istituto italiano di Cultura.
- Testa, Enrico (1997), *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Wittgenstein, Ludwig (1921), *Logisch-philosophische Abhandlung* trad. it. a cura di Amedeo Giovanni Conte *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 2009.
- Woolf, Virginia (1927), *Selected essays*, ed. David Bradshaw, Oxford, Oxford University press, 2008.