

### La città e la casa

Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda  
Emanuela Forgetta

## 6 Natalia Ginzburg

**Sommario** 6.1 Una stanza intrisa di fumo, di pioggia e di nebbia. – 6.2 Un linguaggio che tesse lo spazio. – 6.3 'Le Margherite' di Lucrezia.

### 6.1 Una stanza intrisa di fumo, di pioggia e di nebbia

La protagonista del secondo romanzo della Ginzburg, *È stato così* del 1947, pare emergere dalle profondità di un pozzo introspettivo, fetido e buio.<sup>1</sup> Il racconto si apre con uno sparo. A sparare è lei, la donna (di cui non ci viene mai detto il nome),<sup>2</sup> a ricevere il colpo – dritto in mezzo agli occhi<sup>3</sup> – suo marito. La stanza in cui si trovano i coniugi al momento del delitto è poco illuminata (fuori sta per piovere, il tempo è uggioso)<sup>4</sup> e asfittica, come del resto tutte quelle che la donna ha abitato: la stanza della pensione tetra frequentata da nubile,

---

**1** Il rimando è alla parte finale del romanzo, al momento in cui il cerchio si sta per chiudere e, come fosse un lugubre richiamo, la protagonista avverte «l'alito freddo e fetido che saliva dall'acquaio» (Ginzburg 1986, 167).

**2** La mancanza di un nome allude a un'identità fragile e ad un ego frammentato (Picarazzi 2002, 78).

**3** *Refrain* della narrazione (Ginzburg 1986, 79, 165, 166).

**4** «Ha guardato il cielo e mi ha detto: – Farai bene a metterti l'impermeabile e gli stivali da pioggia» (Ginzburg 1986, 80).

quella della casa paterna a Maona e quelle della casa da sposata. La sua dimora coniugale è triste, e lo è perché così è la relazione che ha con Alberto, suo marito. Incomprensioni, silenzi, bugie e tradimenti sono all'ordine del giorno. La negatività di questi sentimenti finisce con l'avvolgere, senza possibilità di salvezza, i due protagonisti del romanzo. Un fumo fitto invade, a poco a poco, le pareti entro cui si muovono, fino a saturazione. Scrive la Ginzburg nella prefazione che accompagna l'opera:

Ero tornata a vivere a Torino. Avevo ritrovato Torino, la nebbia, il grigio inverno e i muti viali dalle panchine deserte. Questo racconto *È stato così* lo scrissi quasi tutto nella sede della casa editrice dove allora lavoravo. Era subito dopo la guerra e c'erano stufe di terracotta molto fumose, perché gli impianti dei termosifoni, distrutti nella guerra, non funzionavano ancora. Questo racconto è intriso di fumo, di pioggia e di nebbia. (Ginzburg 2013, 39)

Tematicamente, la Ginzburg assorbe il realismo grigio e quotidiano di Čechov (Spagnoletti 1984, 44).<sup>5</sup> *È stato così* è un romanzo particolarmente intriso di tristezza – afferma la Ginzburg (2013, 38): «scrivendo *La strada che va in città* volevo che ogni frase fosse come una scudisciata o uno schiaffo. Invece quando scrissi *È stato così* mi sentivo infelice e non avevo né la voglia né la forza di schiaffeggiare o scudisciare. Si penserà che avessi voglia di sparare, dato che questo racconto comincia con un colpo di pistola: ma no, ero del tutto senza forze, e infelice» –,<sup>6</sup> vicino ai modelli americani,<sup>7</sup> non tanto per stile quanto per tema (Spagnoletti 1984, 44). Infatti, la scrittura della Ginzburg, eminentemente paratattica, continua a rivelarsi sempre uguale, «col suo piano districare le situazioni momento per momento». Quel suo modo di comporre secco e minuzioso trova compimento «nella verbalizzazione di interni moti psicologici» (1984, 44); visibile, ad esempio, quando in casa del marito, in un momento di solitudine e profonda riflessione, la protagonista del romanzo poggia lo sguardo su ciò che la circonda e tira le somme del suo fallimento relazionale:

---

5 Scrive Natalia Ginzburg (2013, 21) nella prefazione che accompagna i *Cinque romanzi brevi*: «il mio nome era Cecov». «Chi trovava nella Ginzburg, per via del linguaggio nudo e crudo, influssi americani, dava un giudizio troppo facile: il filone cui lei tende è quello della narrativa tutta occhio, tutta episodio, tutta tacita simpatia umana, il grande filone che collega Maupassant a Čechov e arriva alla Mansfield» (Calvino 1995, 1086).

6 «Scrissi questo racconto per essere un po' meno infelice. Sbagliavo. Non dobbiamo mai cercare, nello scrivere, una consolazione. Non dobbiamo avere uno scopo. Se c'è una cosa sicura è che è necessario scrivere senza nessuno scopo» (Ginzburg 2013, 38).

7 «Mi flottava in testa vagamente un romanzo americano letto molti anni prima [...]; il titolo inglese era *Mother's cry*: non ricordo l'autore» (Ginzburg 2013, 39).

E così ho saputo che Alberto m'aveva mentito, che non era partito con Augusto. Sono tornata a casa. Mi sono seduta vicino alla stufa e il gatto m'è venuto in grembo. E allora in quel momento ho pensato che il nostro matrimonio era un disastro. Non l'avevo mai pensato prima. Carezzavo il gatto e fissavo fuori dai vetri il giardino con le foglie rosee nel sole che tramontava. E mi sono accorta che mi sentivo come un'ospite in quella casa. Non pensavo mai che era la mia casa e quando camminavo nel giardino non pensavo che era il mio giardino. (Ginzburg 1986, 103-4)

Attraverso gli «scavi introspettivi» di una donna tradita, la Ginzburg ci dona una delicatissima indagine dell'interiorità femminile, con acume psicologico riesce a cogliere il lungo processo evolutivo che accompagna la donna prima verso l'amore, poi verso l'esperienza di una maternità «nevrotica e ossessiva», in cui trovano sfogo frustrazioni sentimentali e fantasticherie su adulteri mai compiuti (Marchionne Picchione 1978, 34). Il suo vittimismo, però, benché trovi fondamento nei torti subiti e nell'urto col mondo esterno, viene identificato come «frutto colpevole di passività ed automutilazione» (36). I sentimenti espressi dalla Ginzburg in questo romanzo, resi con fine intuito e equilibrio narrativo e stilistico, appaiono per alcuni aspetti rischiosi dal momento in cui precludono, «nel loro respiro breve e appartato, contatti più diffusi ed aperti col mondo esterno», forzando così «l'itinerario narrativo in prospettive limitate e recluse» (36-7).

Limitati e reclusi, del resto, sono gli spazi abitati dalla donna durante tutto l'arco narrativo.<sup>8</sup> Scrive Spagnoletti (1984, 44): «dal racconto la descrizione realistica dei luoghi sembra fuggita, lasciando solo scarni punti ambientali, appena sufficienti a delineare le situazioni di fatto». Posizione condivisa da Tomaso Sherman e Gianni Serra che, nella trasposizione cinematografica di *È stato così*,<sup>9</sup> rimangono fedeli all'evanescenza dei luoghi.<sup>10</sup> Osserva Sandra Petrignani a proposito del film:

---

**8** Teresa Picarazzi (2002, 78) riflette su questa sua dimensione spaziale, limitata, che le impedisce di «connecting to the present and to others».

**9** Scrive la Petrignani (2018, 429-30): «col cinema [la Ginzburg] non era stata molto fortunata. Le trasposizioni sullo schermo dei suoi testi lasciano un senso di insoddisfazione e di tradimento. E invece nel 1977 il regista Tomaso Sherman ha realizzato per la televisione un bellissimo film in due puntate tratto da *È stato così*, sceneggiato con Gianni Serra. Ne erano protagonisti Stefania Casini e Stefano Satta Flores, bravissimi, con un bel cameo di Antonella Lualdi nei panni dell'«altra donna», Giovanna».

**10** Lo stesso avviene anche per il più recente adattamento teatrale di Valerio Binasco (2012).

La musica di Luis Bacalov accompagna potentemente le scene in cui dominano il grigio e la notte. Un profondo rispetto, una precisa comprensione dell'universo poetico di Natalia Ginzburg circolano nel film, nello sguardo sugli oggetti della casa e della cucina in particolare. (2018, 430)

Non a caso, proprio in cucina hanno luogo i processi introspettivi più dolorosi della protagonista, quelli che poi aprono e chiudono il romanzo - il momento che precede l'omicidio e il resoconto finale sull'azione commessa. Dopo «l'enunciazione fulminea dell'omicidio» (Marchionne Picchione 1978, 33) in apertura del testo, la donna ricostruisce gli attimi che precedono lo sparo:

M'aveva detto di preparargli il termos per il viaggio. Sono andata in cucina e ho fatto il tè, ci ho messo il latte e lo zucchero e l'ho versato nel termos, ho avvitato per bene il bicchierino e poi sono tornata nello studio. Allora m'ha mostrato il disegno e ho preso la rivoltella nel cassetto del suo scrittoio e gli ho sparato. Gli ho sparato negli occhi. (Ginzburg 1986, 79)

Con movenze lente e accurate - «ho avvitato per bene il bicchierino» -, quasi ipnotiche, si dedica alla mansione che le è stata assegnata dal marito - «m'aveva detto di preparargli il termos per il viaggio» (Ginzburg 1986, 79) -; e di nuovo: «m'aveva detto di preparargli il tè nel termos per il viaggio. Diceva che facevo molto bene il tè. Diceva che non ero brava a stirare e neppure a cucinare, non molto. Ma sapevo fare il tè come nessun'altra persona» (165). In questo caso, è l'equiparazione formale dell'atto di violenza alle «catalisi domestiche» - quelle che precedono l'azione - a rivelare, immediatamente, lo stupore attonito della donna dinanzi al gesto compiuto (Marchionne Picchione 1978, 33). Quello sparo altro non è che un disperato tentativo di riscatto. Lungo la sua traiettoria, quello sparo impone un moto necessario alle cose, seppure in direzione sbagliata, affinché non stagnerino o imputridiscano. La donna sta dicendo basta ad una condizione esistenziale disperata in cui non si riescono a trovare, e nemmeno a cercare, le proprie ragioni di vita (Calvino 1995, 1086). E, al contempo, vuole farla finita con quell'ipocrisia borghese che, in modo impercettibile ma costante, toglie l'aria e rende asfittici. In questa dimensione sociale, impossibile da non connotare come negativa, gli uomini «si affacciano come prototipo di una virilità degradata», appaiono dimessi e «pateticamente indifesi», svincolati da «salde prospettive morali o più generalmente ideologiche», impigliati «nell'egoismo e nell'avversione al lavoro», fortemente umiliati anche a livello

fisico (Marchionne Picchione 1978, 34).<sup>11</sup> Parlando della produzione narrativa della Ginzburg, scrive Garboli:

c'è spesso una Beretta, o un revolver di non so quale marca, nascosto nei cassette della Ragazza tradita. Almeno un paio di volte, nei romanzi e nelle commedie della Ginzburg l'uomo è espulso con uno sparo. Il viso intenso e tirato, gli occhi sbarrati come nelle foto-tessere, in questi casi le ragazze della Ginzburg sono «rigorosamente» omicide, non assassine qualunque ma esecutrici di una sentenza, portatrici di un messaggio incomunicabile, riparatrici di una legge offesa. (1986, XXIX)

Nelle stanze buie e asfittiche della sua casa coniugale, la protagonista si muove a tentoni, come del resto nella vita. Il buio che regna in quegli spazi pare presentarsi come una sorta di «ovattata percezione di vita-morte» e «l'opacità monocromatica dei claustrofobici interni familiari» finisce con l'essere speculare a quei «solitari ripiegamenti introspettivi» della donna. Scrive Natalia Ginzburg, nel suo celebre «Discorso sulle donne»:

le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla: questo è il vero guaio delle donne. (1948, 105)<sup>12</sup>

Caduta in quel pozzo, la donna del romanzo non può che muoversi a tentoni nell'oscurità:

Così mi pare d'esser sempre al buio. Mi pare d'esser cieca e di muovermi toccando le pareti e gli oggetti. (Ginzburg 1986, 109)

---

**11** Leggiamo nell'opera della Ginzburg (1986, 88) presa in esame: «un uomo piccolo con un impermeabile bianco e una spalla più alta dell'altra». «mani piccole e gracili [...] riccioli grigi intorno al viso magro e il piccolo corpo gracile». «il suo piccolo corpo assorto nelle sue attività misteriose, il suo piccolo corpo nell'impermeabile bianco svolazzante per la città dietro a desideri e impulsi sconosciuti» (90), «piccolo e gracile nel suo pigiama azzurro squalcito, coi capelli arruffati e il viso pieno di stanchezza e d'angoscia» (113). «Ma poi si è stancato di far fotografie perché lui era un uomo che si stancava di tutte le cose» (119). E in altri suoi testi: «I tuoi pochi e lunghi capelli. I tuoi occhiali. Il tuo lungo naso. Le tue gambe lunghe e magre. Le tue mani grandi. Erano sempre fredde, anche quando faceva caldo. Così ti ricordo» (Ginzburg 1997, 1561). «Fabio è l'editore Colarosa. È il pellicano. Non hai idea di come rassomiglia a un pellicano» (Ginzburg 1992, 418).

**12** Si legga la bellissima lettera di risposta che Alba de Céspedes le indirizza, apparsa sullo stesso numero di *Mercurio* sul quale era apparso lo scritto della Ginzburg: «mia carissima, | voglio scriverti due parole appena finito di leggere il tuo articolo. È così bello e sincero che ogni donna, specchiandosi in esso, sente i brividi gelati nella schiena» (de Céspedes 1948, 110).

Sono stufa di stare sempre al buio da sola e guardare sempre dentro di me. (135)

pensavo che nella mia vita non avevo mai fatto altro che guardare fisso fisso nel pozzo buio che avevo dentro di me. (157)

Le cose non vanno meglio quando, abbandonato l'isolamento, decide di ritornare in mezzo agli altri. Ad accoglierla c'è quel «tanfo delle chiuse esistenze borghesi», adeguatamente reso dalla Ginzburg attraverso la descrizione di «oggetti decrepiti e polverosi» (Marchionne Picchione 1978, 36), come ad esempio quelli presenti nella casa coniugale della donna e appartenuti alla suocera defunta. Tali oggetti finiscono con l'essere rappresentativi di una certa «decadenza e inerzia spirituale» (36). Quando, dopo aver commesso l'omicidio, la protagonista recupera – attraverso «la tecnica moderatamente rap-sodica dei flash-back» (33) – la vita precedente all'omicidio, ci descrive così la sua casa da sposata:

La nostra casa è in fondo a una strada solitaria e c'è intorno un piccolo giardino con molti alberi. [...] È la casa dove viveva la vecchia che studiava il sanscrito e gli scaffali sono pieni di libri scritti in sanscrito e c'è ancora l'odore della vecchia nelle stanze. Io non l'ho mai vista la vecchia perché è morta prima che ci sposassimo ma ho visto il suo bocchino d'avorio dentro una scatola e ho visto le sue ciabatte e il suo scialle di lana a crochet e le sue scatole di cipria vuote con un batuffolo di cotone dentro e dappertutto ho sentito il suo odore. (Ginzburg 1986, 93)

E sempre a proposito dell'incombente presenza della vecchia in quella casa – personaggio attraverso il quale si ravvisano i tocchi dell'umore tragico della Ginzburg – leggiamo nel testo:

Il gatto scappava sempre nella stanza dov'era morta la vecchia e Gemma aveva paura d'entrarci perché credeva che la vecchia sarebbe sbucata fuori a un tratto dall'armadio e l'avrebbe accecata. Così si fermava sulla porta e supplicava il gatto di uscire di là. [...] Ma anch'io ci andavo spesso in quella stanza perché mi piaceva figurarmi com'era stata quella vecchia e fiutare il suo odore nei muri e nelle scatole di cipria vuote e nelle tende con le nappine. C'era la sua poltrona accanto alla finestra con lo sgabello per posarci i piedi e nell'armadio c'era il suo vestito nero e il suo scialle di lana a crochet. (102)<sup>13</sup>

---

**13** «Nella casa tutto è sempre uguale. Venivo qui qualche volta, quando la madre di Alberto era viva» (Ginzburg 1986, 139).

La protagonista ricorda anche di aver avuto l'illusione, per un istante, di poter considerare quella casa come propria.<sup>14</sup> Ma ella si sbaglia. Il poco spazio che il marito le fa è legato ad un atto egoistico. E lei, in qualche modo, lo sa, lo avverte: «sua madre era morta da poco e si sentiva così solo nella sua casa» (Ginzburg 1986, 98). Di fatto, l'uomo non le riconosce neanche il pieno accesso a tutte le stanze. C'è una camera che egli si ostina a tenere esclusivamente per sé: lo studio, che viene sistematicamente chiuso a chiave.<sup>15</sup> È lì che Alberto tiene tutte le cose a lui care e i libri amati. Quei libri che, un po' per volta, egli mette via nella cassa di zinco (con la quale sarebbe andato via una volta lasciata la casa, o almeno così minacciava di fare). Quella cassa e quella stanza sono metaforicamente eloquenti. Servendosi di esse, l'uomo comunica alla donna che una parte di sé, probabilmente quella più intima, le sarà sempre preclusa.<sup>16</sup> Scrive Bachelard a proposito del cofanetto, ma in questo caso possiamo ben adattare il discorso alla porta chiusa a chiave e alla cassa di zinco:

quando si chiude, viene restituito alla comunità degli oggetti e prende il suo posto nello spazio esterno. Ma esso si apre! Allora, l'oggetto che si apre è [...] la prima differenziale della scoperta. (Bachelard 2015, 113)

La donna non resiste, apre la porta, il cassetto dello scrittoio e la trovava: la rivoltella con la quale ucciderà suo marito. Dal primo momento che quell'arma appare nella sua vita (anche se solo nel racconto), ella se ne sente attratta;<sup>17</sup> la coinvolge, in varie occasioni, durante le

**14** «Guardavo la stanza e la stufa e il giardino fuori dai vetri con gli alti alberi nudi e le vite vergine sul muretto di cinta, e mi sentivo quieta e serena come non ero stata più da tanto tempo, sentivo come se si fosse spenta quella febbre e quel senso strano e convulso che avevo da qualche tempo, là seduta con lui nella sua casa» (Ginzburg 1986, 94).

**15** «Abitava sempre più nello studio quando era in casa. Nello studio c'era un gran disordine perché lui non lasciava che venissimo a riordinare. Gemma gli rifaceva il letto e scopava in sua presenza e poi subito doveva andarsene. Non doveva toccare niente sul tavolo e sugli scaffali. C'era polvere e cattivo odore. Sul tavolo aveva il ritratto di sua madre e un busto di Napoleone di gesso che aveva fatto lui a sedici anni» (Ginzburg 1986, 124-5).

**16** «Quando è partito io mi fermavo tante volte davanti a quella stanza chiusa. Pensavo che non era per la rivoltella che lui chiudeva a chiave quella stanza. Forse c'erano lettere o ritratti. Mi dispiaceva di non avere io pure qualcosa da tenergli nascosto. Ma niente avevo da tenergli nascosto. Gli avevo detto tutto della mia vita» (Ginzburg 1986, 103). «Stavo sveglia con gli occhi spalancati e dicevo: Io non lo saprò mai cosa vuole davvero. Io non lo saprò mai cosa vuole davvero» (159).

**17** «Gli ho chiesto perché e lui m'ha detto che c'era una rivoltella carica nel cassetto dello scrittoio. Il cassetto era senza serratura e non poteva chiuderlo, e così chiudeva a chiave la stanza. Si è messo a ridere e mi ha detto che non voleva che mi venisse una volta una brutta idea. Mi ha detto che da molti anni teneva nel suo cassetto quella rivoltella carica, per un giorno che gli veniva voglia d'ammazzarsi o d'ammazzare qualcuno. Era una vecchia abitudine, era ormai qualcosa come una convinzione supersti-

sue attività quotidiane, «assimilandone le potenzialità distruttive ed allusive ad un “aldilà” nel suo monotono orizzonte giornaliero» in cui «la gravidanza di calcoli segreti si cela soffocatamente dietro la meccanicità delle abitudini» (Marchionne Picchione 1978, 35):

Allora ho cominciato a pensare a quella rivoltella. Ci pensavo come prima certe volte pensavo di allattare un nuovo bambino. Ci pensavo e mi sentivo calma, ci pensavo mentre rifacevo il letto e mentre sbucciavo le patate e mentre stiravo le camicie di Alberto. Ci pensavo mentre salivo e scendevo le scale, proprio così come avevo pensato di allattare e cullare un nuovo bambino. (Ginzburg 1986, 159)

L'opportunità arriva nel momento in cui il marito abbassa la guardia. Dopo infinite incomprensioni, partenze improvvise dell'uomo, la scoperta di un'amante che la protagonista, nonostante la sua fragilità, affronta pur di arrivare a capire, un tragico evento pare conciliare i due coniugi: la morte della loro bambina. Soltanto durante questo triste periodo di lutto l'uomo sembra concedersi a sua moglie, standole vicino e tenendole compagnia:

Si stava sempre soli nella nostra casa e capivo adesso come vivono insieme una donna e un uomo. Non usciva di casa e lo vedevo vivere ogni minuto. Lo vedevo alzarsi al mattino e bere il caffè. (1986, 155-6)

Ma la calma che si respira è quella nota che precede la tempesta. Incautamente, durante questo breve periodo di tregua, il marito non fa girare la chiave nella serratura, lascia aperta la porta dello studio nel quale ha accolto sua moglie:

Siccome io dormivo nello studio [ricorda la donna durante uno dei suoi flash-back] non chiudeva a chiave la porta. Così quando restavo sola in casa la sera tante volte aprivo il cassetto dello scrittoio e guardavo la rivoltella. La guardavo un minuto e mi sentivo calma. Richiudevo adagio il cassetto e mi coricavo. (1986, 164)

Non è un caso che l'esecuzione avvenga lì, in quella stanza in cui Alberto si ostina a custodire le cose a cui tiene davvero. Non è un caso che la Ginzburg poggia sulla scrivania dell'uomo – tra i tesori gelosamente conservati – un ritratto di sua madre (la defunta che studiava il sanscrito) e un busto di Napoleone che egli aveva fatto a sedici an-

---

ziosa. M'ha detto che anche Augusto aveva una rivoltella carica nel cassetto della sua stanza» (Ginzburg 1986, 102).



ni. Quest'età rimanda, senza alcun equivoco, al difficile processo di transizione tra il dolce mondo dell'infanzia e il difficile mondo degli adulti. Alberto vi rimane incagliato non riuscendo a passare mai, definitivamente, dall'altra parte, dalla parte degli adulti. Preferisce (o non può far altro che) professare l'egocentrismo e rimanere in quello spazio che si è confezionato su misura; così come preferisce rimanere avvinto dalla devozione per quest'oscura figura materna che cerca goffamente di rimpiazzare sposandosi. Nonostante il suo autolesionismo, nonostante il pozzo nero nel quale annaspa, la protagonista fiuta l'inganno. Non è l'infedeltà (o, almeno, non soltanto quella) che la spinge a sparare. Ciò che fa scattare il grilletto è «la noncuranza nei suoi riguardi» (Clementelli 1972, 58-9), le bugie,<sup>18</sup> l'ambiguità, «l'indifferenza in cui sente aleggiare il disprezzo» (Ginzburg 1986, 130)<sup>19</sup> e la presa in giro. Si ricordi che lo sparo si innesca quasi in contemporanea della citazione dantesca di Alberto: «libertà va cercando, ch'è sì cara, | come sa chi per lei vita rifiuta» (Dante 1994, 23). È come se quella parola, libertà, facesse innescare in lei un atavico impulso di vendetta. È da questo che si sente ferita. Ma il senso di colpa è sempre in agguato: «e pensavo che era colpa mia se neanche ora ero contenta con lui. Avevo sempre quella grande paura per il mio viso e per il mio corpo» (Ginzburg 1986, 155). E ancora: «mi sono chiesta allora se era colpa mia ma pure quando mi leggeva Rilke ascoltavo e dicevo che erano bei versi anche se in fondo mi annoiavo un poco» (120).<sup>20</sup> La colpa più grande, probabilmente, è quella di essersi fatta annullare: «e avevo lasciato cadere da me tutto quello che non aveva rapporto con lui» (103).

Ricreando un'intensa atmosfera di chiusa e pudica pietà, priva di cedimenti sentimentali (Bàrberi Squarotti 1978, 310), Natalia Ginzburg accompagna la donna del romanzo alla sua ineluttabile disfatta.<sup>21</sup> È molto difficile che una persona, in età adulta, non perpetui ciò che ha appreso durante l'infanzia. Infatti, l'anonima protagonista del romanzo non sa edificare uno spazio proprio perché non sa che forma dargli. Lo spazio che è abituata a misurare, fin da quan-

---

**18** «Mentiva e non si stancava mai di mentire» (Ginzburg 1986, 130).

**19** Si legga a proposito della confessione dell'uomo circa la sua amante: «Ma sono molto legato a lei e mi ripugna vivere con un'altra donna. | Ti ripugna? | Sì. | Ti ripugna stare con me? Hai schifo di me?| No, - ha detto -, non questo. Mi ripugna doverti sempre mentire. | Ma hai detto: mi ripugna vivere con un'altra donna. Non è così che hai detto? | Oh, non mi tormentare. Ti prego, non mi tormentare così. Non so quello che ho detto» (Ginzburg 1986, 131).

**20** «Quando dettava e io battevo a macchina avevo sempre paura di non essere abbastanza veloce. Se mi guardava avevo sempre paura che non gli piacesse il mio viso» (Ginzburg 1986, 155).

**21** «Pure Natalia Ginzburg è una donna forte. Una forte scrittrice, dico: questo peso di condanna sopra i suoi libri, e anche questa rassegnazione a questo peso, non rendono il suo linguaggio pietistico, o emotivo, o evasivo» (Calvino 1995, 1085).

---

do è nata, è stretto e poco illuminato, e lei lo sa riprodurre solo così. Della casa paterna, infatti, ella porta con sé l'apatia:

Io quando arrivavo a Maona il sabato mi sedevo vicino alla stufa e lì seduta stavo tutta la domenica fino all'ora di ripartire. Mi arrostivo accanto alla stufa e dormicchiavo gonfia di polenta e di minestra senza dire una parola e mio padre tra una partita e l'altra di scacchi raccontava al veterinario che le ragazze moderne hanno perso il rispetto e non dicono neanche una parola di quello che fanno. (Ginzburg 1986, 84)

E i ricordi di un'infanzia triste continuano ad accompagnarla anche dopo il trasferimento in città:

Portavo i miei pensieri molto lontano, a Maona quando ero piccola, certa pomata nera che mi metteva sulle mani mia madre per guarirmi i geloni, una vecchia maestra con gli occhiali che ci faceva fare le gite scolastiche, un frate che veniva da mia madre la domenica per la questua e aveva un sacchetto grigio tutto pieno di pane secco, [...] e quando mi nascondevo a piangere nello stanzino del carbone, una volta che mia madre mi aveva fatto un vestito celeste per andare alla festa della scuola e io credevo che fosse molto bello e invece poi a un tratto avevo capito che non era bello per niente. (1986, 164-5)

Indimenticabili sono le punizioni: «mio padre mi picchiava sulle mani col suo bastone e io andavo a piangere nello stanzino del carbone» (1986, 84), e i paesaggi desolati:

quando si andava al cimitero, io e mio padre e la serva e l'assessore comunale sulla strada che scende al cimitero fra i campi e i vigneti, una tremenda voglia di scappare lontano che mi prendeva a guardare quei campi e la collina deserta. (1986, 84)

E cosa dire dei divieti? Come ad esempio quello di leggere un libro in tutta libertà. Per farlo, era necessario nascondarlo. Il libro che la Ginzburg infila sotto il materasso della protagonista quando è ancora a Maona ha un titolo emblematico: *Schiava o regina* (Ginzburg 1986, 84, 165). Ai tempi di Maona, forse, poteva ancora esserci una possibilità di salvezza. Ma la donna rimane invischiata dalla prima possibilità, rinunciando definitivamente alla seconda. Intuisce però che le cose potevano essere fatte diversamente: «mi pareva che avessero trovato un modo di vivere giusto e naturale e non triste» (157), dice

la donna pensando a Giovanna,<sup>22</sup> l'amante di suo marito, e a Francesca, la cugina che si rifiuta di farsi pianificare la vita dalla famiglia. E ancora, in modo più esplicito:

E pensavo com'è facile vivere alle altre donne, pensavo a Francesca e a Giovanna e mi pareva che loro due non avessero mai conosciuto neppure un'ombra di quella mia grande paura. Pensavo com'è facile la vita delle donne che non hanno paura di un uomo. (Ginzburg 1986, 155)<sup>23</sup>

Forse la Ginzburg, in questo passaggio, non dà semplicemente voce alla protagonista, è probabile che parli anche per sé. In apertura della recensione che Italo Calvino dedica a *È stato così* leggiamo:

Natalia Ginzburg è l'ultima donna rimasta sulla terra. Tutti gli altri sono uomini: anche le figure di donne che vede aggirarsi intorno appartengono ormai al mondo degli uomini, al mondo di chi decide, sceglie e agisce. Lei - ossia le disincantate eroine in cui si riconosce - è sola fuori da tutto questo; per generazioni e generazioni le donne sulla terra non hanno fatto che aspettare e subire: aspettare d'essere amate, sposate, rese madri, tradite. Così le sue protagoniste. (Calvino 1994, 1085)

L'ubbidienza porta la protagonista del romanzo ad una vita infelice in stanze intrise di fumo, di pioggia e di nebbia. Sono così le stanze della casa coniugale, è così la camera in cui è cresciuta a Maona. Emblematico l'episodio in cui la donna ricorda come, dopo il suo matrimonio, la sua stanza sia stata adibita a dispensa: «mia madre ci aveva messo le patate e le bottiglie dei pomodori in conserva» (Ginzburg 1986, 104). Rivissuto come una sorta di tradimento, l'episodio rivela in sé una subdola logica familiare: una volta coniugata, non era più affar loro. È in realtà, questo, un passaggio fondamentale, durante il quale la protagonista rievoca i tre spazi principali in cui si è mossa durante la sua esistenza: la casa coniugale, la casa di Maona e la pensione. Durante la rievocazione si accorge che, forse, il luogo che le appartiene di più, o quanto meno quello che, più degli altri, può svolgere il ruolo consolatorio dell'accoglienza è la squallida camera della pensione in cui vive da nubile.<sup>24</sup> Questo il passaggio per intero:

<sup>22</sup> Di Giovanna dice anche: «Pensavo alla sua vita composta di giornate calme, al suo corpo senza sfiducia e senza paura» (Ginzburg 1986, 162).

<sup>23</sup> «Era molto gentile con Francesca e faceva di tutto per piacerle. [...] E poi aveva anche un po' paura di Francesca, credo. Ho pensato che forse anche Giovanna gli faceva paura e questo era il male. Non aveva niente niente paura di me» (Ginzburg 1986, 125).

<sup>24</sup> Poi, da sposata, rinuncia anche a quello: «avevo smesso di insegnare» (Ginzburg 1986, 103).

E mi sono accorta che mi sentivo come un ospite in quella casa. [...] Mi pareva sempre che la vecchia dovesse sbucare fuori dall'armadio e scacciarmi con Gemma e col gatto via dalla sua casa. Ma allora dov'era adesso la mia casa. A Maona nella mia camera mia madre ci aveva messo le patate e le bottiglie dei pomodori in conserva. E m'è venuta voglia d'essere di nuovo nella mia stanza della pensione con l'urlo di pavone e le tappezzerie a fiorami e farmi cuocere l'uovo sul fornello a spirito. (Ginzburg 1986, 104)<sup>25</sup>

La camera della «tetra pensione» con le «tappezzerie scure» (82) si distingue forse dalle altre perché custodisce una sensazione che assomiglia all'indipendenza. Sola in quella camera, la donna può pensare liberamente, senza la paura di essere sorpresa da qualcuno, alle possibilità e al suo futuro: «immaginavo sempre tante cose sdraiata sul mio letto nella pensione» (82). Gli strumenti che ha per farlo però non le consentono di andare molto lontano:

e pensavo come sarebbe stato bello se mi fossi sposata e avessi avuto una casa per me. Immaginavo come sarebbe stata la mia casa con mille piccoli oggetti eleganti e piante verdi, e immaginavo come avrei ricamato dei fazzolettini sdraiata in una grande poltrona. (82)<sup>26</sup>

In quella stanza la donna potrebbe ricevere chi vuole, se solo si presentasse all'appuntamento. Ella a volte riceve Alberto, frequentazione che sfocia poi nel debole fidanzamento. Altre volte, però, Alberto non si presenta, nonostante lei ogni sera si pettini, si incipri, si sie-

---

**25** «Nella camera accanto alla mia c'era la vedova d'un colonnello che batteva nel muro con una spazzola ogni volta che spostavo una sedia o aprivo la finestra. Al mattino dovevo alzarmi presto per correre alla scuola dove insegnavo. Vestendomi in gran fretta mangiavo un panino e facevo bollire un uovo sul fornello a spirito. La vedova del colonnello batteva furiosamente nel muro con la sua spazzola mentre camminavo per la stanza cercando i vestiti e la figlia della padrona che era isterica strideva come un pavone nella stanza da bagno perché le facevano fare certe docce calde che avrebbero dovuto calmarla» (Ginzburg 1986, 82).

**26** «Quello che le donne usavano un tempo fare da vecchie, accudire ai piccoli nipoti e ricamare dei centrini e dei cuscini, si è rivelato in parte totalmente inutile, in parte necessario ma necessario in via provvisoria e per caso. I centrini si sono rivelati inutili avendo capito la gente che i vassoi possono stare benissimo senza centrini. Quanto ai cuscini, ricamarli non è necessario. Nessuno crede più nella durezza degli oggetti, perciò nessuno fissa più lo sguardo su divani e vassoi. Si è insediato nel mondo un forte disprezzo per divani e vassoi. Le donne condividono questo disprezzo, l'hanno provato in giovinezza e anzi hanno la sensazione di essere state fra i primi esseri umani a spargere questo disprezzo nell'universo. [...] Il mondo straborda di oggetti e ne sente la nausea. Le donne condividono questa nausea. Ma nello stesso tempo non possono fare a meno di amare nella memoria i centrini ricamati e le case solide, adorne, calde e piene di tende e tappeti della loro remota infanzia» (Ginzburg 1992, 600-1).

da e lo aspetti.<sup>27</sup> È lì, in quella camera con «l'urlo di pavone e le tappezzerie a fiorami» (Ginzburg 1986, 104), che la protagonista prende coscienza dei suoi sentimenti per Alberto mentre, ancora una volta, incipriata e seduta sul letto lo aspetta:

E così allora mi sono innamorata di lui, mentre lo aspettavo seduta nella mia stanza della pensione col viso incipriato e passavano le mezz'ore e le ore e si sentiva l'urlo di pavone. (88)<sup>28</sup>

Sempre in quella stanza, ella si trova a gestire la vergogna per avergli confessato il suo amore: «e avevo vergogna di ogni parola che gli avevo detto e tutte le sue parole e le mie parole bruciavano nel mio corpo» (Ginzburg 1986, 96). Nonostante vi siano tutti gli elementi necessari per poter riconoscere quel sentimento come condiviso, la donna s'accorge che lui non la ama affatto.<sup>29</sup> Tutto accade in quella stanza, ed è bene che sia così. Del resto, si sa: «quando uno ha un guaio gli fa bene sciopparselo da solo nei posti dov'è stato sempre [...] i luoghi nuovi fanno molto male alla gente nei guai» (Ginzburg 1986, 98).

Seduta sulla panchina di un parco, una volta compiuto l'omicidio, la protagonista ha rievocato la sua esistenza; ha messo insieme i tristi ricordi e le fragili emozioni che dovrà portare in questura. Forse ella ci andrà tra un po'.<sup>30</sup> No, meglio passare la notte a casa e andarci al mattino.<sup>31</sup> Magari si potrebbe scrivere una lettera alla questura e aspettare a casa che qualcuno vada a prenderla e la porti via.<sup>32</sup> Magari. D'un tratto, ogni cosa svanisce: la questura, Alberto, la bambina, la sua vita: «non c'era più niente, giorni e giorni e anni che precipitavano sordi come fuori della mia vita e non avevo nessun legame con i giorni e gli anni veri della mia vita» (Ginzburg 1986, 115). Come un animale ferito, torna nella sua tana; entra in casa, si dirige in cucina - «quando sono stata in cucina ho capito cosa avrei fatto» (167) - e ad un trat-

---

**27** «Ma non veniva e ogni sera mi pettinavo, m'incipriavo e sedevo ad aspettarlo ma non veniva e allora mi coricavo». E ricorda: «era una tetra pensione con delle tappezzerie a fiorami e si sentiva l'urlo di pavone della figlia della padrona che non voleva spogliarsi» (Ginzburg 1986, 87).

**28** E ancora: «mi sentivo soffocare sola nella mia stanza della pensione con quel segreto che mi cresceva dentro» (Ginzburg 1986, 95).

**29** «[M]'ha detto che era innamorato di una donna da tanti anni, e non poteva sposarla perché era già sposata ma gli pareva che non avrebbe mai potuto vivere con un'altra donna. E aveva sbagliato con me e m'aveva fatto del male senza saperlo, mai aveva pensato di potermi fare tanto male» (Ginzburg 1986, 96).

**30** «Mi dicevo che sarei andata in questura fra un po'» (Ginzburg 1986, 80).

**31** «Ho pensato che sarei andata a casa la notte e poi sarei andata in questura al mattino» (Ginzburg 1986, 114-15).

**32** «[M]agari scrivere una lettera alla questura e aspettare a casa che qualcuno venisse a prendermi e mi portasse via» (Ginzburg 1986, 115).

to capisce che non ha più niente da dire - «ho capito che non avrei più parlato a nessuno» (167) - e una cosa sola da fare: dissolversi, come in un sogno, nello spazio e nel tempo, «perché è nello spazio e nel tempo di un sogno che è racchiusa la nostra breve vita» (Shakespeare 1960).<sup>33</sup>

## 6.2 Un linguaggio che tesse lo spazio

Nel suo breve scritto intitolato *La littérature et l'espace*, Gérard Genette (1969, 44) si chiede: «y a-t-il [...] quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée?». Una risposta affermativa, aggiunge il critico e teorico letterario, la si può ottenere senza grande sforzo. La stretta connessione tra spazio e letteratura è evidente. La letteratura, infatti, «parle [...] de l'espace, décrit des lieux, de demeures, de paysage» e «comme le dit [...] Proust [...], nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter» (Genette 1969, 43). L'attenzione, avverte Genette, va spostata verso l'elemento rappresentativo di una spazialità primaria: il linguaggio.<sup>34</sup> Tale spazialità del linguaggio, in accordo con le teorizzazioni di Bachelard (1957) e di Blanchot (1955), sfugge alle regole dello spazio geometrico. Dove risiede allora la spazialità del linguaggio? Secondo Genette, nell'opera letteraria.<sup>35</sup> È nel testo scritto che tale spazialità «se trouve en quelque sorte manifestée, mise en évidence, et d'ailleurs accentuée». La scrittura non può semplicemente essere concepita come lo strumento che annota la parola. Si deve andare oltre questa semplice definizione. Citando Mallarmé, Genette ricorda che «penser, c'est écrire sans accessoires». Il linguaggio, così come il pensiero, rimanda ad una forma di scrittura nella quale «la spatialité manifeste de l'écriture peut être prise pour symbole de la spatialité profonde du langage» (Genette 1969, 45). In un altro suo scritto del 1966 dal titolo *Espace et langage*, riflettendo sull'analisi condotta dal lessicologo francese George Matoré, egli afferma: «Il y a toujours de l'espace dans le langage

**33** Si ricordi, a proposito di Shakespeare, la suggestiva lettura che fecero Gabriele Baldini e Natalia Ginzburg a Torino. La notizia fu riportata su *La Stampa* del 13/03/1964.

**34** «On a remarqué bien souvent que le langage semblait comme naturellement plus apte à "exprimer" les relations spatiales que toute autre espèce de relation (et donc de réalité), ce qui le conduit à utiliser les premières comme symboles ou métaphores des secondes, donc à traiter de toutes choses en termes d'espace, et donc encore à spatialiser toutes choses» (Genette 1969, 44).

**35** Il riferimento va alla cultura occidentale per la quale testo scritto e letteratura sono inscindibili: «pour nous qui vivons dans une civilisation où la littérature s'identifie à l'écrit» (Genette 1969, 45).

[...]. Tout notre langage est tissé d'espace» (Genette 1969, 106-7). Ed è così inestricabile questa relazione che, ad un certo punto, è difficile distinguere nettamente il confine: «où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrit» (1969, 108).<sup>36</sup>

Un linguaggio capace di tessere lo spazio intimo di una famiglia e, con essa, della casa lo ritroviamo nel celeberrimo 'lessico' di Natalia Ginzburg; elogio dell'appartenenza «alla famiglia, alla tribù, alla comunità, all'antifascismo» (Garboli 1992b, XXXIV), della coesione familiare e del linguaggio che diviene strumento necessario alla loro sopravvivenza. A ripercorrere con occhi attenti «il mondo delle abitudini tribali» (XXXIV-V) sono «l'infanzia, l'empietà e la religione dell'infanzia abituata per definizione a raccogliere, non vista, e a privilegiare tutto ciò che la vita butta via, sciupa e consuma ogni giorno». I ricordi sono di una bambina, di una bambina «che ha già visto tutto». Quelli che la Ginzburg amorevolmente trascrive sono dei «ricordi "in prestito", utilizzabili per un investimento nell'immaginario» (Garboli 1992b, XXXV). Ma ad un certo punto, ci accorgiamo che l'abbandono delle storie immaginarie per i ricordi si fa rivelazione: il romanzo è già scritto (XXXVI). Per cavare dall'aria la musica e dal blocco la forma, in sostanza per far esistere il romanzo, è necessario «strumentarlo» (XXXVI). Per questo Natalia Ginzburg col linguaggio tesse la sua memoria e quella delle persone a lei care. Come una Penelope a cui nessuno bada, se ne sta in disparte a raccogliere i fili che andrà poi sistemando in trama e ordito. Ma la passività che potremmo leggere tra le righe è la stessa che la Cavarero (2009) intravede nella figura di Penelope. La passività non esiste. Il sovvertimento genera una forza attiva laddove sembra regnare la stasi. Anche per la Ginzburg, come per la Penelope di Cavarero, lo stare presso di sé innesca una nuova azione. Grazie alla sua tessitura, infatti, sarà possibile rievocare le fondamentali vicende connesse ad un determinato periodo storico:<sup>37</sup> quello in cui il fascismo si afferma

**36** Scrive Matoré (1962, 28) nell'introduzione de *L'Espace humain*: «L'espace contemporain est, comme l'homme qui l'a conçu, englobé dans une totalité historique dont la littérature, les arts, les institutions et le langage sont les manifestations». Proposito dell'indagine sarà quella di «pouvoir montrer les rapports qui unissent les différents espaces contemporains et apporter ainsi à l'étude de nos métaphores une conclusion qui situe l'espace à la place qu'il mérite dans la pensée d'aujourd'hui».

**37** Molte volte, il suo parlare è fatto di parole scarne, soprattutto quando ci si avvicina ai ricordi più dolorosi. Scrive Giuliana Minghelli (1995): «Il ritratto di Leone è la descrizione di una foto, la sua morte è la registrazione di una data e di un luogo. Il trauma personale è incorniciato e letteralmente contenuto nel racconto di modo che non possa contaminare col suo contenuto soggettivo il proseguo della storia. Solo dopo questo allontanamento la narrazione può riprendere dall'invasione del Belgio dove era stata interrotta [...]. L'autobiografia, se ancora di autobiografia si vuole parlare, è quindi scritta attraverso un'operazione di sottrazione, è creata attraverso la definizione di ciò che in disegno è chiamato spazio negativo, lo spazio che imprigiona la figura nel mondo». E quello spazio, precisa Domenico Scarpa (2014, 217), «è fatto di parole».

e consolida e, parallelamente, quello dei primi segni dell'opposizione che daranno vita alla Resistenza. I genitori della Ginzburg<sup>38</sup> - «di tanto calda simpatia, umana» (Antonicelli 1963, 7) - appartengono alla «borghesia illuminata che aderì al socialismo», mentre i fratelli frequentano sempre più assiduamente i «primi gruppi organizzati antifascisti» (Segre 2014, X).<sup>39</sup> Natalia, la più piccola dei fratelli, con la sua «voce ingenua» (Scarpa 2014, 215-16) ci fa intravedere alcuni importanti momenti di quel determinato periodo storico; racconta della sua famiglia e, al contempo, traccia un ampio quadro storico-sociale di quel «tempo che precede, attraversa e segue la grande tragedia dell'ultima guerra, con tutti i motivi resistenziali che vi si accompagnano» (Clementelli 1972, 80). Entra nella storia *en plein air* anche se poi, in sostanza, non si discosta mai molto dagli appartamenti abitati dalla sua famiglia: quello in via Pastrengo, quello in via Pallamaglio e quello sul corso re Umberto (Garboli 2014, 236). Nelle pagine della Ginzburg sono innumerevoli i riferimenti all'episodio dell'antifascismo, episodio che assume, in più di un'occasione, un'aura eroica (Segre 2014, XI). Lei, però, da quest'aura si tiene alla larga (XI). Apparentemente, sono gli altri a muoversi, ad attuare le scelte e a fare la storia. «Tuttavia, con il suo parlare "di sbieco", Natalia riesce a far rivivere gli aspetti apparentemente laterali ma significativi dell'attività dei personaggi evocati» (XI).<sup>40</sup>

Seduta sul divano di casa sua, al mattino, quando tutto è ancora silenzio, Natalia Ginzburg tesse il suo *Lessico familiare* (Pflug 1997, 109). Man mano che lo tesse, lo mostra a Giuseppe Baldini, il suo attuale marito (Pflug 1997, 110), e a suo figlio Carlo, in questo momento a Roma (109). Grandissima è la commozione nell'immaginare gli

**38** Scrive la Ginzburg (1986, 917) dei nonni materni: «mio nonno, poi, si buttò nel socialismo; ed era amico di Bissolati, di Turati e della Kuliscioff. Mia nonna Pina rimase sempre estranea alla vita politica del marito. Siccome lui le riempiva di socialisti la casa, mia nonna Pina usava dire, con rammarico, della figlia: - Quella tosa lì la sposerà un gasista -».

**39** Si ricordi l'insofferenza o animosità (così la definisce Garboli nella *Fortuna critica* presente nel secondo volume de «I Meridiani» dedicati alla Ginzburg) nei confronti della Ginzburg a partire dall'articolo di Alberto Asor Rosa apparso su *Mondo Nuovo* (Asor Rosa 1963). Alla voce di Asor Rosa si uniranno poi Piergiorgio Bellocchio, Grazia Cherchi e Goffredo Fofi che sui *Quaderni Piacentini* pubblicheranno una nota non firmata dal titolo: «Élites familiari» apparsa su *Quaderni Piacentini* nel 1963. Nota che, come mette in evidenza Domenico Scarpa (2014, 215-16), se la prende con la «chiacchiera» e col «gergo cifrato e inaccessibile ai più» dei Levi.

**40** Scrive Vattimo (1995, 3): «la vivezza delle sue pagine, il fatto che noi leggiamo i suoi libri con partecipazione emotiva, curiosità, simpatia, [...] dipende proprio, credo, dalla felice sintesi che ha saputo realizzare fra questi termini che noi troviamo tanto difficile coniugare, tra la casa, la città, la storia; e cioè tra l'appartenenza, le radici da un lato, e l'umanità dall'altro - una sintesi che si realizza nei suoi libri e prima nella sua vita e nella sua figura umana. È per queste ragioni, credo, che i libri di Natalia Ginzburg continuano a parlarci così intensamente, e che noi sentiamo di avere in comune con lei il nostro più profondo e autentico lessico familiare».



scoppi di risate dei due durante la lettura complice.<sup>41</sup> L'elemento che sostiene il racconto e che incide «nella descrizione della compagine familiare» è proprio «l'*humor*», una corda fatta vibrare con la massima intensità e sempre accompagnata dalla calda onda affettiva (Clementelli 1972, 80). Man mano che ai personaggi di famiglia se ne aggiungono altri (che la famiglia Levi-Tanzi accoglie e ingloba), viene a formarsi una «comunità ricca dei più svariati concorsi umani che la penna di Natalia Ginzburg fa riemergere dalla gelosa custodia della propria memoria» (Clementelli 1972, 81). Quello del *Lessico* è un romanzo di «pura, nuda, scoperta e dichiarata memoria» (Ginzburg 1986, 1133):

Non so se sia il migliore dei miei libri: ma certo è il solo libro che io abbia scritto in stato di assoluta libertà. Scriverlo era per me del tutto come parlare. Non m'importava più niente delle virgole, delle non virgole, della maglia larga, della maglia stretta: niente, niente. (1986, 1133)

Il dialogo diviene strumento necessario della memoria e la parola si fa «elemento essenziale all'affermazione dei più tenaci legami» (Clementelli 1972, 79). Il linguaggio non è «mezzo esterno di espressione» ma «tessuto connettivo della vita familiare» (79), unisce i punti delle diverse coordinate e fa emergere lo spazio:

Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando ci incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire «Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna» o «De cosa spussa l'acido solfidrico», ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che so-

---

**41** Il passaggio in cui l'episodio ci viene raccontato lo ritroviamo in *Arditamente timida*. Natalia Ginzburg (Pflug 1997, 109-10). Tale episodio rievoca, in qualche modo, l'episodio raccontato dalla Ginzburg (1992, 919) nel *Lessico familiare* relativo alla poca capacità del padre di raccontare le storie e, al contempo, della grande ilarità che suscitavano in lui i ricordi di famiglia: «mio padre [...] raccontava male, in modo confuso, e sempre inframmezzando il racconto di quelle sue tonanti risate, perché i ricordi della sua famiglia e della sua infanzia lo rallegravano; per cui di quei racconti spezzati da lunghe risate, noi non capivamo gran cosa».

pravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo, ricreandosi e riscusitando nei punti più diversi della terra, quando uno di noi dirà - Egregio signor Lipmann, - e subito risuonerà al nostro orecchio la voce impaziente di mio padre: - Finitela con questa storia! L'ho sentita già tante di quelle volte! (Ginzburg 1992, 929-1)

La stretta relazione che si instaura tra spazio e linguaggio non può risolversi in meri termini descrittivi.<sup>42</sup> Il linguaggio, attraverso la narrazione, è in grado di evocare uno spazio ben determinato, popolato da avvenimenti e oggetti. Ma non è solo in grado di evocarlo, è anche capace di farne attenta analisi. Il movimento che il linguaggio compie è per così dire triadico: parte dallo spazio - ricordiamo l'affermazione di Genette (1966, 106-7), «le langage est tissé d'espace», ripetuta poi da Foucault (1994, 411), «lui [le langage] qui est tissé d'espace» -, 'suscita' lo spazio offrendogli una possibilità di apertura, e ad esso ritorna una volta compiuto il suo intento. Scrive Foucault in riferimento al potere del linguaggio:

lui qui est tissé d'espace, il le suscite, se le donne par une ouverture originaire et le prélève pour le reprendre en soi. Mais à nouveau il est voué à l'espace: où donc pourrait-il flotter et se poser, sinon en ce lieu qui est la page, avec ses lignes et sa surface, sinon en ce *volume* qui est le livre? (Foucault 1994, 411)

Lo spazio costituisce per il linguaggio la più ossessiva delle metafore poiché è nello spazio che il linguaggio «d'entrée de jeu se déploie, glisse sur lui-même, détermine ses choix, dessine ses figures et ses translations». In sostanza, è in esso che si 'metaforizza' (Foucault 1994, 407).

Ed ecco qui dunque riemergere grazie al 'lessico' della Ginzburg i tempi e la casa di via Pastrengo:

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!

Sbrodeghezzi e potacci erano, per mio padre, anche i quadri moderni, che non poteva soffrire.

---

**42** Secondo Cassirer (1966, 202), lo spazio è l'ambiente in cui si vive, ci si muove, si interagisce; una sorta di luogo dell'esperienza, reso poi attraverso il linguaggio. Scrive il filosofo: «ciò che caratterizza [...] le prime parole di significato spaziale, [...] è il fatto che esse hanno una determinata funzione "indicativa"».

Diceva: – Voialtri non sapete stare a tavola! Non siete gente da portare nei loghi! (Ginzburg 1992, 901)

A fare la casa, a ricostruirla e a renderla viva per il lettore non è tanto la descrizione accurata delle parti che la compongono. Sappiamo che era una casa molto grande, con dieci, dodici stanze, una veranda e un giardino (Ginzburg 1992, 923). Sappiamo anche che essa era molto buia e umida, al punto che in bagno crebbero funghi e i fratelli di Natalia fecero credere alla nonna paterna che li avrebbero cucinati e mangiati (923). E in questa situazione, con gran ribrezzo, lei rispose: « – In questa casa si fa bordello di tutto» (923).<sup>43</sup> A fare la casa sono frasi come quella che abbiamo appena citato. Altre espressioni ancora – come ad esempio ‘un sempio’ o ‘negrigura’ – fanno riemergere la casa di via Pastrengo. E così avviene per tutte le altre case abitate e raccontate nel corso del romanzo: diverse case che però, grazie al ‘lessico familiare’, finiscono con l’essere sempre la stessa casa, riedificata ogni volta che un componente della famiglia fa risuonare una di quelle espressioni e riedificata ogni volta che un lettore si sofferma sulle pagine in cui sono contenute. Jean Weissgerber scrive che lo spazio del romanzo esiste soltanto in virtù del linguaggio. È, quello del romanzo, lo spazio verbale per definizione e differisce dallo spazio cinematografico e teatrale; questi, infatti, possono mettere in atto vista e udito. Lo spazio della scrittura, invece, evocando esclusivamente mediante la parola scritta, si costituisce come oggetto del pensiero (Weisgerber 1978, 10).

Il tempo di via Pastrengo (Ginzburg 1992, 923) è quello delle visite di biologi e scienziati amici del padre, ai quali il professor Levi si premura di far preparare un po’ di ‘trattamento’<sup>44</sup> che però la moglie non sempre ricorda di preparare. E, in quelle occasioni, la voce del padre tuona: «non si può ricevere gente senza dar trattamento! Non si può fare delle negrigure!» (1992, 911). Tra gli amici più intimi vi sono: Terni e Lopez. Il primo è un biologo di cui il professor Levi ha grande stima ma che nella vita viene giudicato un *poseur*: «– Terni posa, – diceva [Giuseppe Levi] di lui ogni volta dopo che l’aveva incontrato. – Credo che posi, – riprendeva dopo un po’» (1992, 913). L’altro, Amedeo Herlitzka, che sin dai tempi dell’università viene chiamato Lopez, è, con la sua casa e la sua famiglia, antitetico alla famiglia Levi-Tanzi:

<sup>43</sup> «– Voi fate bordello di tutto. In questa casa si fa bordello di tutto, – diceva sempre mia nonna, intendendo dire che, per noi, non c’era niente di sacro; frase rimasta famosa in famiglia, e che usavamo ripetere ogni volta che ci veniva da ridere su morti o su funerali» (Ginzburg 1992, 907).

<sup>44</sup> Spiega la stessa Ginzburg (1992, 911): «Il trattamento erano tè e biscotti: liquori, in casa nostra, non ne entravano mai».

Quando i miei genitori andavano, la sera, dai Lopez,<sup>45</sup> mio padre al ritorno magnificava la loro casa, i mobili, e il tè che veniva servito su un carrello, in belle tazze di porcellana; e diceva che la Frances “sapeva più fare”, cioè sapeva trovare bei mobili e belle tazze, sapeva come si arreda una casa, e come si serve il tè.

Se il Lopez fossero più ricchi o più poveri di noi, non si sapeva bene: mia madre diceva che erano molto più ricchi; ma mio padre diceva di no, che erano come noi senza tanti soldi, soltanto la Frances “sapeva più fare”, e non era “mica un impiastro come siete voi altri”. (Ginzburg 1992, 913)

Il tempo di via Pastrengo è anche quello del ‘mezzorato’, che a volte viene, altre no. «Lidia! il mezzorato non è venuto!» (Ginzburg 1992, 930) tuona in corridoio la voce del professor Levi che, alle quattro del mattino, cioè appena sveglio, va a controllare il suo latte acido.<sup>46</sup> È il tempo delle poesie declamate<sup>47</sup> e delle canzoni che Lidia Tanzi canta a squarciagola per casa - il *Lohengrin*, la *Pianella perduta nella neve*, e *Don Carlos Tadrìd* (Ginzburg 1992, 923) -, molte volte accompagnata dai figli e dagli amici. «*Io son don Carlos Tadrìd, | e son studente in Madrid!* [corsivo nell’originale]», si canta tutti attorno al tavolo mentre il professor Levi, infilando la testa nella stanza da pranzo, esclama: «- Sempre a dir sempiezzi! Sempre a fare teatrino!» (926).<sup>48</sup> È il tempo delle liti improvvisate tra Mario e Alberto - «Beppino vieni, si *amazzano!* (934) -,<sup>49</sup> delle sfuriate di Giuseppe Levi che esplodono

**45** Il soprannome di Amedeo veniva esteso a tutta la famiglia, infatti venivano chiamati ‘i Lopez’.

**46** «Mio padre s’alzava sempre alle quattro del mattino. La sua prima preoccupazione, al risveglio, era andare a guardare se il “mezzorato” era venuto bene. Il mezzorato era latte acido, che lui aveva imparato a fare, in Sardegna, da certi pastori. Era semplicemente yoghurt. Lo yoghurt, in quegli anni, non era ancora di moda: e non si trovava in vendita, come adesso, nelle latterie o nei bar. Mio padre era, nel prendere lo yoghurt come in molte altre cose, un pioniere» (Ginzburg 1992, 930).

**47** «Si recitava in casa nostra, *La figlia di Jorio*. Ma si recitava soprattutto la sera, intorno alla tavola, una poesia che sapeva mia madre e che ci aveva insegnato, avendola sentita, nella sua infanzia, a una recita di beneficenza» (Ginzburg 1992, 925). «Cullandomi nella nostalgia, o in una finzione di nostalgia, feci la prima poesia della mia vita, composta di soli due versi: *Palermino Palermino, | Sei più bello di Torino*. Questa poesia fu salutata in casa come il segno di una precoce vocazione poetica; e io, incoraggiata da tanto successo, feci subito due altre poesie brevissime [...]. Del resto, in casa nostra, era molto diffusa l’abitudine di far poesie» (924).

**48** «Ci venivano a trovare, quasi ogni sera, Terni, e certi amici di mio fratello Gino, il maggiore di noi, che frequentava, in quegli anni, il Politecnico. Si stava intorno alla tavola, a recitare poesie, a cantare. [...] Cantava mia madre; e mio padre se ne stava a leggere nello studio, s’affacciava ogni tanto alla porta della stanza da pranzo, sospettoso, accigliato, con la pipa in mano» (Ginzburg 1992 926).

**49** «Alberto e Mario erano due ragazzi ormai grandi, fortissimi, che quando si prendevano a pugni si facevano del male, ne uscivano con i nasi sanguinanti, le labbra gon-

no «improvvisi, sovente per motivi minimi» (934),<sup>50</sup> delle discussioni politiche che finiscono con accese polemiche, fra tovaglioli gettati in aria e porte sbattute così forte da far rintonare la casa (927-8): «Perché discutessero con tanta ferocia, mio padre e i miei fratelli, non so spiegarmelo, dato che, io penso, eran tutti contro il fascismo» (928).

Il movimento, l'allegria, l'atteggiamento di orgogliosa e non umiliata opposizione al regime creano la cornice perfetta affinché anche importanti personaggi politici possano essere «assimilati ad un'angolazione ostentatamente domestica» (Ginzburg 1992, 928). Si ricordi in proposito la presenza in casa loro di Filippo Turati: «lo ricordo, grosso come un orso, con la grigia barba tagliata in tondo, nel nostro salotto», scrive la Ginzburg. Di quella giornata, aggiunge, non può essere detta gran cosa, «ricordo un gran vociare e un gran discutere, e basta» (928).

La seconda volta che Turati mette piede in casa loro, si sono già spostati; ora, sono in via Pallamaglio: «- Che brutto nome! - diceva sempre mia madre. - Che brutta strada! Non posso soffrire queste strade, via Campana, via Saluzzo! E almeno in via Pastrengo avevamo il giardino!» (Ginzburg 1992, 970).<sup>51</sup> Dopo essersi sempre lamentata della casa in via Pastrengo, ora Lidia Tanzi inizia a lamentarsi della nuova casa. Ma, del resto, anche questo è uno dei *leitmotiv* del romanzo.<sup>52</sup> Questa volta, l'uomo viene presentato a Natalia come Paolo Ferrari che sarebbe rimasto per qualche giorno in casa loro. A lui non devono essere fatte domande, di lui non si deve assolutamente parlare. Insoliti rumori fanno presagire a Natalia una estranea presenza: «sentii una sera mia madre parlare con qualcuno in anticamera e sentii che apriva l'armadio delle lenzuola. Sulla porta a vetri passavano ombre» (Ginzburg 1992, 974). La tosse che sente dalla stanza di Mario, suo fratello, non può provenire da lui (974-5), che è fuori tutta la settimana; sembra piuttosto appartenere ad una

---

fie, i vestiti strappati. - Si *amazzano!* - gridava mia madre, trascurando l'emme doppia nello spavento» (Ginzburg 1992, 934).

**50** «Vivevamo sempre, in casa, nell'incubo delle sfuriate di mio padre, che esplosevano improvvisi, sovente per motivi minimi, per un paio di scarpe che non si trovava, per un libro fuori posto, per una lampadina fulminata, per un lieve ritardo nel pranzo, o per una pietanza troppo cotta» (Ginzburg 1992, 934).

**51** E ancora: «- Non mi piace questa casa! [...]. - Non mi piace la via Pallamaglio! Mi piaceva avere il giardino» (Ginzburg 1992, 972).

**52** «Se anche brontolava e si lamentava, a Sassari e a Palermo mia madre era stata molto felice [...]. Era felice anche in quei primi anni a Torino, anni scomodi se non forse duri, e nei quali lei spesso piangeva, per i malumori di mio padre, per il freddo, la nostalgia di altri luoghi, i suoi figli che diventavano grandi e che avevano bisogno di libri, di cappotti, di scarpe, e non c'erano tanti soldi. Era tuttavia felice, perché appena smetteva di piangere, diventava allegrissima, e cantava a squarciagola per casa [...]. E quando più tardi ricordava quegli anni, quegli anni in cui aveva ancora tutti i figli in casa, e non c'erano soldi, le Immobiliari andavano sempre giù, e la casa era umida e buia, ne parlava sempre come di anni bellissimi, e molto felici. - Il tempo di via Pastrengo, - diceva più tardi, per definire quell'epoca» (Ginzburg 1992, 922-3).

persona anziana e corpulenta (975). La madre, l'indomani, rivela a Natalia la presenza in casa loro di un certo signor Ferrari che «era stanco, vecchio, malato, aveva la tosse, e non bisognava fargli tante domande». Ma quell'uomo «grande come un orso» e con «la barba tagliata in tondo» lei lo riconosce, è Filippo Turati; lo aveva già visto una volta, quando abitavano in via Pastrengo. Ma Natalia ubbidisce, da quel momento in poi l'uomo è per lei Ferrari e Turati insieme. Ella però stenta a capire perché sul libro della madre in memoria della Kuliscioff la firma sia 'Anna e Filippo': «io avevo le idee sempre più confuse; non capivo come lui potesse essere Anna, e come potesse essere anche Filippo, se era invece, come dicevano Paolo Ferrari» (Ginzburg 1992, 975). A tal proposito va fatta una brevissima digressione sulla signora Lidia Tanzi<sup>53</sup> che canta a squarciagola il *Lohengrin* per casa dopo una crisi di pianto, fa i *solitaires* in accappatoio (1992, 1087) per vedere cosa accadrà in futuro, co-redige assieme a Natalia il lessico familiare (Magrini 1992-95, 773, 780)<sup>54</sup> e, al contempo, venera la Kuliscioff,<sup>55</sup> tiene la sua foto sul comodino<sup>56</sup> e presta solerte aiuto a Filippo Turati.<sup>57</sup>

**53** Leggiamo nel testo di Giuliana Minghelli (1995): «Lungi dall'essere puramente ludica, l'affabulazione della madre esercita un potere esorcistico sul mondo. Durante i lunghi anni del fascismo e la tragedia dell'occupazione, le rime del Barbison "Bello è veder di sera e di mattina | Del Perego la ca' e la cantina" (916) o la cantilena di Mario "Il baco del calo del malo" (936) agiscono come incantesimi, formule magiche che attraverso la ripetizione cercano di allontanare il male, dissipare le minacce che incombono sul fragile tessuto della comunità. Questa resistenza diviene una cosciente strategia a livello testuale: le rime infatti se da una parte ritmano lo scorrere della narrazione, dall'altra ne confutano l'inevitabile procedere verso un epilogo. "Io son don Carlos Tadrid | E son studente in Madrid", "Bela, bela troppo lunga de col", e la storia del Barbison ritornano, riportandoci ogni volta all'inizio quando la madre, la narratrice, tutto il mondo era bambino e facilmente si poteva abbracciare e possedere con uno sguardo o una parola. Le storie investite di questo potere magico mostrano come il mondo del quotidiano facilmente sconfini nel reame della fiaba, un legame evocato nella persona stessa della madre».

**54** «Perché la signora Lidia aveva diffuso fra i figli l'abitudine di ridire alcune frasi speciali (Tè le, l'è le, l'è la sorella della mia cagna, ti te vedet quel pan lì. L'è tutta barite, non siamo venuti a Bergamo per fare campagna) per evocare le storie che vi erano collegate. Una compagna ai tempi del collegio s'era staccata dalla fila, correndo ad abbracciare un cane che passava: lo abbracciava, e diceva: - L'è le, l'è le, l'è la sorella della mia cagna (1:914). Qualcuno aveva spiegato a una parente, soprannominata la Barite, 'che dappertutto c'è della barite: perciò lei indicava, per esempio, il pane sulla tavola, e diceva: - Ti te vedet quel pan lì. L'è tutta barite' (1:914). Un direttore d'orchestra, amico di famiglia, trovandosi a Bergamo per una tournée, aveva detto ai cantanti distratti o indisciplinati: - Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna, bensì per dirigere la Carmen, capolavoro capolavoro di Bizet (1:920)» (Parisi 2002, 112).

**55** Ricorda la Petrignani (2018, 31): «la rivoluzionaria Anna Kuliscioff che diventò per la giovane Lidia modello e punto di riferimento femminile e femminista».

**56** La «fotografia di mia madre insieme ad Anna Kuliscioff, in veletta e cappelloni a piume, nella pioggia» (Ginzburg 1992, 938).

**57** «Mia madre diceva: - Com'era simpatico! come mi piaceva averlo qui!» (Ginzburg 1992, 979).

Il signor Ferrari rimane in casa Levi circa otto, dieci giorni (Ginzburg 1992, 977) lasciando nella mente di quella bambina – che lo vede sgusciare lungo il corridoio – dei ricordi incancellabili:

Appena suonavano il campanello, Paolo Ferrari traversava il corridoio di corsa e si rifugiava in una stanza in fondo. Era di solito o Lucio [figlio dei Lopez] o il lattaio; perché altre persone estranee non vennero, in quei giorni, da noi.

Traversava il corridoio di corsa, cercando di camminare in punta di piedi: grande ombra di orso lungo i muri del corridoio. (1992, 975)

Il giorno che vengono a prenderlo,<sup>58</sup> mentre lo aiutano a infilarsi il cappotto, Turati dice a Natalia: «– non dire mai a nessuno che sono stato qui» (977). Riserbo mantenuto giusto il tempo necessario – ci verrebbe da aggiungere con un tocco d'ironia – dato che, successivamente, milioni di lettori hanno conosciuto quel segreto.

Turati raggiunge la Corsica, poi Parigi, tra gli uomini che lo hanno aiutato si salva Adriano Olivetti:<sup>59</sup> «sentii dire che erano stati arrestati Rosselli e Parri [...]. Adriano era ancora libero, ma in pericolo, dicevano; e forse sarebbe venuto a nascondersi a casa nostra» (Ginzburg 1992, 978). Difatti, Adriano rimane nascosto nella casa di via Pallamaglio per diversi mesi, poi parte per l'estero (978). Ma da quel momento in poi sarà sempre presente nella vita di Natalia, visto che sposa sua sorella Paola (dalla quale poi divorzia). È bellissimo il passaggio in cui la Ginzburg, sola e impaurita, viene aiutata proprio da Adriano Olivetti e fatta fuggire, assieme ai suoi bambini, dall'appartamento romano nei pressi di piazza Bologna: «ricorderò sempre la sua schiena china a raccogliere, per le stanze, i nostri indumenti sparsi, le scarpe dei bambini, con gesti di bontà umile, pietosa e paziente» (Ginzburg 1992, 1068).<sup>60</sup> Leone è stato arrestato in una tipografia clandestina (1068) e a Natalia si prospettano tempi duri.

Dopo via Pallamaglio, vengono i tempi del corso re Umberto e di Leone Ginzburg.<sup>61</sup> «Cos'ha da fare Mario con quel Ginzburg?» chie-

---

**58** Leggiamo nel passaggio dedicato a questo episodio: «poi vennero due o tre uomini con l'impermeabile; io di loro, conoscevo soltanto Adriano [Olivetti]. Adriano cominciava a perdere i capelli, e aveva ora una testa quasi calva e quadrata, cinta di riccioli cresputi e biondi. [...] Aveva occhi spaventati, risoluti e allegri; gli vidi, due o tre volte, nella vita, quegli occhi. Erano gli occhi che aveva quando c'era un pericolo e qualcuno da portare in salvo» (Ginzburg 1992, 977).

**59** Adriano, «il grande e famoso industriale» (Ginzburg 1992, 1067).

**60** E aggiunge nello stesso passaggio: «e aveva, quando scappammo da quella casa, il viso di quella volta che era venuto da noi a prendere Turati, il viso trafelato, spaventato e felice di quando portava in salvo qualcuno» (Ginzburg 1992, 1068).

**61** «Allora mio padre decise che avremmo cambiato casa; e andammo ad abitare in corso re Umberto, in una casa bassa, vecchiotta, che guardava sui viali del corso» (Ginzburg 1992, 983).

de il professor Levi a sua moglie dopo aver incontrato suo figlio Mario in compagnia di Leone. «È uno [...] coltissimo, intelligentissimo, che traduce dal russo e fa delle bellissime traduzioni», risponde sua moglie Lidia. «Però [...] è molto brutto» osserva Giuseppe Levi e aggiunge: «si sa, gli ebrei son tutti brutti». «E tu? [...] tu non sei ebreo?» gli ricorda Lidia Tanzi. «Difatti anch'io son brutto» (Ginzburg 1992, 989), chiude il professor Levi. Poi torna di nuovo in scena la via Palamaglio, almeno in un primo momento, per Natalia e Leone che vanno ad abitarci da sposati (1026).

Le cose però iniziano a cambiare, inesorabilmente. I sospetti di un regime sempre più aguzzino iniziano ad invadere e a smembrare il nucleo della famiglia Levi-Tanzi. Si ricordi, in proposito, la descrizione di Pitigrilli, spia dell'Ovra allora in incognita, in casa loro: «con un grosso paltò chiaro che non si tolse». Quasi a voler indicare, ci suggerisce Segre (2014, VIII), in quel gesto di tenere il cappotto in casa, la segretezza della spia. I vuoti iniziano ad essere evidenti e il cerchio degli affetti si restringe: gli arresti (i fratelli, gli amici, il padre, Leone), le morti (Leone che viene torturato e, con molta probabilità, ucciso; Pavese che si suicida), gli allontanamenti e le fughe. Ormai vivono tutti dispersi e lontani l'uno dall'altro, ma basterà una parola, una sola di quelle parole del «loro latino» (Ginzburg 1992, 920),<sup>62</sup> uno solo di quei «geroglifici» (921) e tutto verrà di nuovo edificato.<sup>63</sup>

### 6.3 'Le Margherite' di Lucrezia

La prima lettera che Lucrezia<sup>64</sup> scrive a Giuseppe è datata 26 ottobre. Giuseppe è già a Princeton, e lei, sua amica e amante di un tempo, è a Monte Fermo, in Umbria, nella sua casa denominata 'Le Margherite'. Lucrezia, per scrivere, ha bisogno di silenzio e di una stanza tutta per sé. Per questo, appena può, si chiude in camera: «li ho lasciati tutti lì e me ne sono venuta in camera mia dove mi sono chiusa a chiave» (Ginzburg 1992, 1378).

A rimanere fuori dalla stanza è: Albina, presenza abituale in quella casa e mediatrice tra lei e Giuseppe, almeno in quell'occasione. Le ha appena consegnato la lettera che Giuseppe le ha scritto prima di partire e alla quale lei, con tutta calma, vorrebbe rispondere. Resta-

<sup>62</sup> Si legga a tal proposito lo studio di Valeria Barani (1990): «Il 'latino' polifonico della famiglia Levi nel *Lessico famigliare* di Natalia Ginzburg».

<sup>63</sup> In un romanzo, la parola crea lo spazio. Nella misura in cui nomina, essa crea. È quanto dimostra, nel suo scritto *Espacio y novela*, il critico letterario Ricardo Gullón (1980) che, rifacendosi a Weissgerber, mette in evidenza come l'esistenza dello spazio letterario sia determinata dal linguaggio.

<sup>64</sup> Protagonista, assieme a tutto il gruppo di amici, del carteggio che dà vita al romanzo epistolare *La città e la casa* (1984).



no fuori anche sua suocera e il ragazzo tuttofare con i quali, un minuto prima, infiascava il vino (Ginzburg 1992, 1378). E restano fuori i suoi figli, cinque, quattro avuti da Piero, suo marito, uno - Graziano (1379) - da Giuseppe (anche se lui non lo riconoscerà mai). Tutta la tribù<sup>65</sup> è fuori e lei, lì al riparo nella sua tana, può iniziare far a fluire i pensieri e a farli scivolare sul foglio.

«Ciascuno di noi» - scrive la Ginzburg (1986, 837) ne *Il figlio dell'uomo* - «avrebbe voglia di una piccola tana asciutta e calda». Il concetto è ribadito nello scritto intitolato *La casa* che apre la raccolta di saggi *Mai devi domandarmi*: «io mi ero scavata, in quella casa, la mia tana» (1992, 12). Molto spesso, scrive Garboli (1992b, XX), nei suoi scritti la Ginzburg solleva fatti storici e pubblici, fa roteare velocemente «le persone e le cose nello spazio e nel tempo», da una parte all'altra del globo. Quello che le interessa è però: «l'urto che il corpo ancora inarticolato nella tana riceve dal contatto col mondo (l'Altro, il Maschio)». Le donne dei suoi romanzi «cominciano a vivere, e a esistere come organismi narrativi», molte volte «tracciano le loro esistenze in termini romanzeschi», molte altre volte le complicano perché «spinte dall'odio e dall'insofferenza nei confronti della tana da cui si parte verso il mondo» (Garboli 1992b, XX). Ciò che si ignora è che

la volontà e il bisogno prepotente di percorrere questa strada non è altro che il bisogno di ricomporla, di costruirsi la tana propria, dove venire alla luce, generare se stesse, e, insieme a se stesse, i propri figli. Virtualmente, l'ordito del romanzo è già pronto [...]. Tuttavia questa struttura si fonda sopra un imbroglio, sulla concorrenza di due impulsi, di sfida e di scommessa verso il mondo, e di paura e regressione verso la tana. (Garboli 1992b, XX)

Si tratta di due impulsi che molte volte ritroviamo alla base di un'esistenza. Lucrezia conosce bene questo dualismo: provare a cambiare le cose o rimanere immobile nella tana che si è scavata. Quando ella inizia a scrivere i suoi ricordi, i suoi pensieri a Giuseppe, è però già insofferente. Lucrezia ha intuito che quello per lei è un momento di cambiamento, di svolta. Cosa fare? Alle spalle, ha la solidità de Le Margherite e della vita che ha costruito con Piero. Davanti a sé, l'ignoto.

Scrive la donna nella lettera indirizzata a Giuseppe:

Quando abbiamo comprato questa casa la trovavo bellissima, così grossa, gialla e vecchia, ma ora ci sono dei giorni che non la posso soffrire, né dietro, né davanti, né dentro. (Ginzburg 1992, 1383)

---

**65** Tema ricorrente nell'opera della Ginzburg, anche se in questo caso - adattandosi ai tempi - viene esteso alla famiglia allargata e non più esclusivamente di sangue.

Ella non può più soffrire quella casa, ed è proprio lei a dircelo: «da ragazza, io desideravo vivere in campagna e avere molti bambini. Ho avuto quello che volevo ma intanto sono diventata diversa» (1992, 1382). Questo è il punto, il fulcro di tutto: lei sa che ora è diversa, è un'altra persona. Un sano processo evolutivo contempla il cambiamento, per quanto doloroso, non la stasi. È per questo che la Ginzburg, con molta probabilità, la fa interagire con un uomo pauroso e passivo qual è Giuseppe - scrive nella lettera: «Piero allora ha detto che tu hai molte qualità, però manchi di spina dorsale» (1382) -, perché si veda lo scontro, l'urto che le due forze producono. Giuseppe è un uomo pauroso che manca di capacità decisionale. Lo stesso spirito che anima la sua partenza per l'America non è affatto intriso d'avventura. Egli parte «per andare a ficcarsi sotto le ali di suo fratello» (1424). Neanche il trasporto per Lucrezia riesce a provocare in lui il benché minimo moto:

Quella casa dove stai è abbastanza grande e con qualche piccolo accorgimento ci saremmo entrati tutti. Allora ti sei molto impaurito. Ho letto la paura sulla tua faccia. Probabilmente hai visto la tua casa trasformata in un accampamento», cosa che ferisce la donna: «non so dirti quella tua paura come mi abbia offeso». (Ginzburg 1992, 1380)

Giuseppe ha paura di essere padre (poi, paradossalmente, a Princeton, gli toccherà fare da padre alla bambina di Chantal, figlia di Anne Marie, vedova del fratello e sua nuova moglie). Egli non ha voluto fare da padre ai figli della donna che amava così come non ha voluto far da padre al figlio legittimo Alberico; regista omosessuale che poi, complicando sempre più il discorso sulla famiglia, decide di far da padre alla figlia della sua amica Nadia, nonostante la bambina non sia sua. A spinge il ragazzo è un atto di grande generosità, perché lui della bambina vuole essere padre a tutti gli effetti, di nome e di fatto.<sup>66</sup> Egli agisce col cuore, anzi di pancia, potremmo dire. E il suo, accanto a quello di Lucrezia, ci viene offerto dalla Ginzburg come secondo esempio di energia positiva, nonostante i pro e i contro:

C'è un legame tra questi due personaggi. Lucrezia, la donna che sa "conservare" dentro di sé l'immagine degli altri, che capisce e perdona, è anche quella che sa fare le scelte, magari sbagliate, che si butta, che non ha paura di cambiare casa, anche se poi si trova male. Ha *energia*. I due [Lucrezia e Alberico] che hanno energia vitale sono loro: una donna e un ragazzo.<sup>67</sup>

66 «Voglio esserle padre, non soltanto di nome ma di fatto» (Ginzburg 1992, 1439).

67 Intervista di Severino Cesari (1984) a Natalia Ginzburg.

Il saper conservare non implica necessariamente la paralisi. Si può conservare pur rimanendo in movimento. E Lucrezia lo dimostra. Ella conserva lettere – «Conservo tutte le tue lettere. Le conservo nel mio armadio, in una scatola di cartone. Qualche volta mi capita di tirarle fuori e guardarle» (Ginzburg 1992, 1472) –, conserva intatto, o quasi, una sorta di nucleo familiare, trasportandosi dietro – o dichiarandosi pronta a farlo – tutti i suoi bambini: «se io avessi in America un fratello che mi dicesse, vieni qui per sempre, subito partirei. Prenderei i miei bambini e andrei» (1382). E ancora: «I bambini devono stare con me e io devo stare con loro» (1465) e rimprovera Giuseppe di essere ingiusto quando la accusa di portarseli dietro come valigie.<sup>68</sup> Per lei è cosa naturale. Ella conserva gli oggetti, trasferendoli da una casa all'altra, come il mobile con le tartarughe,<sup>69</sup> il mobile verde<sup>70</sup> o le sopraccoperte con i draghi.<sup>71</sup> Afferma in un'intervista la Ginzburg: «questi oggetti rimbalzano da una lettera all'altra. Ne parlano in diversi» (Cesari 1984). Ella custodisce le cose a cui tiene nonostante decida di far virare il suo percorso, di sterzare improvvisamente; e se le cose non vanno come vorrebbe, non accusa nessuno. Lucrezia fa, agisce; nonostante poi se ne pente. Il pentimento, si sa, è cosa umana. Ma «è [...] meglio fare e pentere, che starsi e pentersi» (Boccaccio 1992, 1: 376). E così, lasciatisi alle spalle la stabilità delle Margherite, la donna va incontro a un nuovo destino. Dice la Ginzburg:

Si comincia con un'immagine di stabilità: *Le Margherite*. È una famiglia. Poi si sfascia tutto, restano le frasi di ciascuno, ripetute all'altro, restano questi oggetti sparsi, masserizie che galleggiano su un fiume in piena. (Cesari 1984)

---

**68** «Quello che tu mi dici, che io tratto i miei bambini come fossero mobili o valige, è cattivo e ingiusto» (Ginzburg 1992, 1465).

**69** Giuseppe a Lucrezia: «ha detto che ha dormito in una stanza molto grande e molto umida, dove c'è un comò con delle tartarughe e uno specchio macchiato di scuro» (Ginzburg 1992, 1397). Egisto e Albina a Giuseppe: «suo padre è stato ospitato alle Margherite, nella stanza che ha il comò con le tartarughe e lo specchio macchiato di scuro» (1411). Sempre Egisto e Albina a Giuseppe: «di solito ci dorme lui nella stanza con le tartarughe» (1411) Lucrezia a Giuseppe: «Nella stanza ho messo un letto, il tappeto grigio e il comò con le tartarughe» (1498). Lucrezia a Giuseppe: «nella mia stanza ho messo il comò con le tartarughe e l'armadio verde» (1474).

**70** Piero a Giuseppe: «tuo figlio e il suo amico hanno dormito nella stanza che ha i copriletti coi draghi e l'armadio verde» (Ginzburg 1992, 1435). Lucrezia a Giuseppe: «nella mia stanza ho messo il comò con le tartarughe e l'armadio verde» (1474).

**71** Egisto e Albina a Giuseppe: «gli hanno dato la stanza piccola all'ultimo piano, quella dove ci sono le sopraccoperte con i draghi» (Ginzburg 1992, 1411). Piero a Giuseppe: «tuo figlio e il suo amico hanno dormito nella stanza che ha i copriletti coi draghi» (1435). Lucrezia a Giuseppe: «su questi due letti ho messo i copriletti coi draghi» (1474).

Il 20 luglio, Lucrezia indirizza una nuova lettera a Giuseppe, la quarta per la precisione. Come per la prima che scrisse, ella si chiude a chiave in camera sua - «chiudo a chiave la porta della mia stanza perché nessuno venga a darmi noia mentre scrivo» (Ginzburg 1992, 1444) - perché nessuno la disturbi. La cosa importante che Lucrezia sente di raccontare a Giuseppe (la loro, in fondo, è una forma d'amore che implica necessità di confidenza) ha a che fare con Ignazio Figli, il brillante critico d'arte che si è unito al gruppo di amici di cui anche Giuseppe faceva parte, e al quale quest'ultimo, in una lettera, aveva scritto: «sono contento di pensarti mescolato alla mia vita di prima. Sono anche un po' geloso di te, mentre ti penso presente nei luoghi dove io non sono» (Ginzburg 1992, 1438).

«Dopo che sei partito mi sono successe tante cose» (Ginzburg 1992, 1438), scrive Lucrezia. «La mia vita è diventata diversa», continua. Di nuovo, ci troviamo dinanzi ad un cambiamento, una nuova tappa evolutiva alla quale la donna cerca di far fronte, dopo averla individuata e isolata dall'insieme del flusso vitale. La sua vita è diversa, dice, perché «mi sono innamorata». Ed ella tiene a sottolineare che questo sentimento non ha niente a che fare con quello che provava per lui, per Giuseppe, e dinanzi al quale lui era fuggito: «Credevo di essere innamorata di te, credevo di voler vivere con te, che sbaglio, Giuseppe, tu per fortuna ti sei tanto spaventato e mi hai detto che per carità rimanessi dov'ero». Adesso tutto ha «cambiato colore». Scrive Lucrezia a Giuseppe: «il mio con te è stato un adulterio incruento. Adesso invece il mio adulterio è di quelli che spandono sangue» (Ginzburg 1992, 1438). Non è una frase detta a caso, è una premonizione. La Ginzburg lo sa e vorrebbe aiutare Lucrezia a capire. Poco dopo, infatti, le dà ulteriori indizi su quanto accadrà. Scrive un po' più avanti Lucrezia, nella stessa lettera:

Quando l'ho visto arrivare qui la prima volta, scendere dalla sua Renault verde oliva, venire avanti con quei capelli grigi a spazzola, mi sono sentita tutt'a un tratto spaventata e irritata, mi son detta «ma chi sarà questo qua». Siamo rimasti un momento a guardarci, fermi uno di fronte all'altro, siamo alti quasi uguali, io appena un poco più alta di lui, ma appena un poco. I cani si sono messi ad abbaiare. Non lo volevano. Dietro di lui c'erano Egisto e Albina, e si sono meravigliati che abbaiassero i cani, di solito non abbaino. Da allora io a Egisto e Albina gli voglio più bene, vederli mi piace tanto. È entrato in casa, ha appeso all'attaccapanni il suo impermeabile, e subito si è staccato un chiodo dal muro. Dopo gli ho detto che erano stati tutti dei segnali, l'abbaiare dei cani, l'attaccapanni che crollava. (Ginzburg 1992, 1445)

Vorrebbe essere una sorta di *dea ex machina* la Ginzburg per Lucrezia, per questo le consegna affilate le armi dell'intuizione. È co-

sa nota che le donne, alcune donne, al momento opportuno, sappiano rivelarsi delle Sibille. Nonostante i segni, nonostante l'intuizione, Lucrezia non si ferma. Scrive nella lettera: «lo strano è che tutto si sta rompendo qui, tutta la casa se ne va a pezzi» (Ginzburg 1992, 1446). Ella va avanti comunque (è così che fa l'energia creativa, quella che edifica e reclama armonia attorno a sé, al contrario dell'energia distruttiva che, invece, disgrega e 'sparge sangue'). Inevitabilmente, il suo matrimonio e le sue Margherite vanno in frantumi sotto i colpi dell'innamoramento per Ignazio Fegiz (Iacoli 2008, 75), «preannunciato da segni che era proprio dato captare dagli stessi elementi che strutturano e animano la casa» (75): l'attaccapanni che crolla, i cani che abbaiano, evidente parodia del riconoscimento di Ulisse da parte di Argo (76). Sia l'abbaiare dei cani, sia il crollo dell'attaccapanni costituiscono «il segnale ironico e tragico insieme dell'intromissione nello spazio domestico di una forza disgregatrice». Si fa entrare l'usurpatore della casa, «colui che imprimerà una direzione esogena di rovina inarrestabile all'unità familiare» fino a quel momento difesa dalla casa stessa (76).

Nella nuova vita che sceglie, sente e mette in atto - «la mia vita è a una svolta. È questo che non mi fa dormire» (Ginzburg 1992, 1465) -, Lucrezia è destinata ad essere infelice. La sua energia attiva e armonizzante si scontra con quella negativa e distruttiva di Ignazio Fegiz:

ho capito che lui [Ignazio Fegiz] a cercare casa non mi aiuta e devo vedermela io. [...] Non faccio che girare per Roma come una trottole e sono molto stanca. (1464)

Sono un po' arrabbiata con I. F. perché ha pensato bene di andarsene a Parigi proprio in un momento così importante per noi e proprio quando dovevamo cercare casa. (1465)

Non mi ha detto che mi avrebbe dato lui i soldi, per comprare la casa, visto che quelli che ho io sono pochi. Se proponeva di darmeli, avrei rifiutato. Però a dirti la verità mi aspettavo che me li offrisse, e invece non li ha offerti. [...] La sua casa in via della Scrofa, lui non vuole lasciarla. [...] Per starci tutti noi è troppo piccola [...]. E d'altronde non me l'ha chiesto. (1466)

Queste nuove confidenze sono trasmesse a Giuseppe nella lettera del 10 ottobre. La donna ha messo in vendita Le Margherite<sup>72</sup> - «La ama-

---

**72** Una volta venduta, Le Margherite viene trasformata in albergo. Scriverà Lucrezia, una volta a Roma, nella lettera del 22 dicembre indirizzata a Giuseppe: «poi siamo andati alle Margherite. Adesso ne hanno fatto un albergo. Si chiama Albergo Panorama. Impossibile riconoscere, nell'albergo Panorama, la nostra casa. Era gialla e vecchia, con i balconi di pietra. L'albergo Panorama ha un'aria nuova. Per metà è rosso ciliegia, per

vo tanto [Le Margherite] una volta. Adesso la odio. Non sopporto più la campagna. Voglio avere intorno una città: Roma» (Ginzburg 1992, 1466) –, ha scelto cosa portare con sé ed è andata a Roma.<sup>73</sup> Ora ella aspetta un figlio dal critico d'arte – «Avrò un sesto figlio. È di I. F. [Ignazio Fegiz] Ma I. F. è a Parigi e non lo sa ancora» (1466) –, ma la storia non è destinata ad avere un lieto fine.

Ignazio Fegiz si sottrae sempre di più all'impegno contratto con Lucrezia, pur non mollando mai completamente la presa. Non va ad abitare con lei, rimane nella sua vecchia casa. Qualche volta le telefona,<sup>74</sup> altre volte si concede in saltuarie apparizioni:

Poi arriva I. È un momento bellissimo, forse il più bello. Dura poco, perché quasi subito mi viene paura che qualcosa lo infastidisca qui in casa, la faccia di Enzina o l'odore del cavolfiore o il giradischi che non funziona perfettamente. Con Piero non avevo mai paura. La paura è una cosa nuova per me. Di solito I. se ne sta seduto nel soggiorno e mette dei dischi, mentre io finisco di preparare il pranzo. (Ginzburg 1992, 1476)

Altre volte ancora i due vanno in via della Scrofa, in casa di Ignazio, ma non è un'accoglienza piena. Lì ci sono i quadri di Ippo, frequentazione che dura da vent'anni e a cui il critico non ha mai voluto rinunciare, esibendosi così bigamo pur non avendo sposato nessuna delle due, né Lucrezia, né Ippo.<sup>75</sup> Lucrezia accoglie, Ignazio respinge. Lucrezia fa spazio, Ignazio lo nega.

Nel suo rifugio romano (anche se temporaneo: non ha ancora comprato una casa) Lucrezia aspetta: aspetta che Ignazio la chiami, che la sua vita diventi meno confusa e che il figlio nasca (Ginzburg 1992, 1479): «aspettare logora i nervi. Se aspetti un figlio, non dovrete aspettare altro» (1479). La premonizione «dell'adulterio che sparge sangue» si compie: il bambino che aspetta muore due giorni dopo la nascita (1494).

---

metà celeste. Sui balconi ci sono dei gerani. I balconi sono lunghi e stretti, con la ringhiera di ferro. Quel porticato non c'è più. Sul piazzale hanno messo dei tavolini bianchi di ferro, e delle sdraie a altalena, con tettoie di tela a frange. Dietro dove c'era il nocciolo c'è una piscina, con l'acqua chiara e pulita, altre sdraie sui bordi. Dentro si vedono pavimenti bianchi e marroni arabescati, corridoi e stanze» (Ginzburg 1992, 1547).

**73** «Non hai idea di quante cose ci sono in una casa. Troppe. Sembra impossibile di averne comprate tante. Sembra impossibile di averle comprate, un tempo, con tanto piacere. Al momento di dover scegliere se lasciarle o portartele via le trovi tutte odiose» (Ginzburg 1992, 1467).

**74** «Non viene sempre. Certe volte, all'una di notte mi telefona da via della Scrofa, stanco, troppo stanco. È difficile riaddormentarsi, trovare dei pensieri che rassicurino, che proteggano il sonno» (Ginzburg 1992, 1473-4).

**75** «È un legame che dura da vent'anni e non può romperlo così di colpo. E lei, Ippo, soffre di cuore. Che maledizione, Dio mio. Soffre di stomaco e soffre di cuore. Io invece sono sana come un cavallo» (Ginzburg 1992, 1473).

In una lettera che Giuseppe indirizza a suo figlio Alberico, nel periodo in cui è solito frequentare Lucrezia, scrive: «vi penso insieme, in una stanza che non conosco ma immagino, perché ci sono probabilmente i mobili che vedevo alle *Margherite*, e che mi ricordo così bene» (Ginzburg 1992, 1551). Egli non sbaglia. Nella casa romana, quella fatta a elle, Lucrezia custodisce i relitti del naufragio:

È una casa fatta a elle. Nell'entrata c'è un attaccapanni, non di quelli che si appendono al muro ma di quelli che si spostano, con tante braccia, era nero ma l'ho verniciato rosso. Il soggiorno è lungo e stretto. Ci ho messo il tappeto persiano e il quadro con le due carrozze, e un divano che ho fatto fare nuovo. Il quadro di re Lear l'ha tenuto Piero. Nella mia stanza ho messo il comò con le tartarughe e l'armadio verde. Daniele, Augusto e Graziano hanno una stanza coi letti a castello. Poi c'è un'altra stanza a due letti e ci dormono Vito e Cecilia. Su questi due letti ho messo i copriletta coi draghi. (1992, 1474)

Ricorda Bertone (2015, 37), nel suo *Lessico per Natalia*, che dinanzi allo «sperpero», allo «scialo memoriale», le relazioni familiari, di qualunque natura esse siano, si «conservano negli oggetti minuti e quotidiani». Della casa come «struttura fisica, edile, come valore immobiliare» alla Ginzburg non importa nulla, e così è anche per Lucrezia (Bertone 2015, 38).<sup>76</sup> Tanto all'una quanto all'altra, importano le persone che vi ruotano intorno: gli uomini, le donne e le loro parole (Bertone 2015, 38). Ogni casa può divenire, all'occorrenza, una nuova tana. E in quanto tale, essa può divenire capace di ospitare «nella sua penombra, benigna, tiepida, rassicurante» (Ginzburg 1992, 12). La cosa fondamentale da intendere è che la propria tana la si costruisce da soli. Vivere nell'attesa che qualcun altro la costruisca per noi o con noi è un'illusione. La protezione che impariamo a dare a noi stessi è l'unica protezione possibile. Questo Lucrezia lo ha capito, Giuseppe e Ignazio no. Per questo continuano ad infilarsi sotto il manto protettivo di fratelli o relazioni morbose. In una delle lettere indirizzate a Giuseppe, Lucrezia scrive: «con mia madre, Piero e la Lina io mi sentivo protetta, sicura, tranquilla, mi sembrava che loro avrebbero allontanato da me ogni pericolo, ogni disgrazia» (Ginzburg 1992, 1384). Ma Lucrezia sa che è un sentimento che

---

**76** Scrive la Ginzburg (1986, 836) ne *Il figlio dell'uomo*: «una volta sofferta, l'esperienza del male non si dimentica più. Chi ha visto le case crollare sa troppo chiaramente che labili beni siano i vasetti di fiori, i quadri, le pareti bianche. Sa troppo bene di cosa è fatta una casa. Una casa è fatta di mattoni e di calce, e può crollare. Una casa non è molto solida. Può crollare da un momento all'altro. Dietro i sereni vasetti di fiori, dietro le teiere, i tappeti, i pavimenti lucidati a cera, c'è l'altro volto vero della casa, il volto atroce della casa crollata».

appartiene al passato, alla giovinezza o forse soltanto all'infanzia. È una protezione effimera, nel suo caso fatta saltare dalla malattia della madre. Quella donna «forte, robusta e energica» che sapeva sempre cosa suggerirle, all'improvviso si ammala di «depressione nervosa» (1384): niente più suggerimenti, comandi, né protezione.<sup>77</sup> Lucrezia lo capisce, ne fa tesoro e lo verbalizza anche in una delle sue lettere: «così io non avevo più protettori» (1385). È un sentimento che conosce alla perfezione anche Natalia Ginzburg. Non è un caso che in *Lessico familiare* ella scriva:

Ricevetti una lettera di mia madre. Era anche lei spaventata e non sapeva come aiutarmi. Pensai allora per la prima volta nella mia vita che non c'era per me protezione possibile, che dovevo sbrigmela da sola. (Ginzburg 1992, 1060)

La propria tana ognuno la costruisce da sé, secondo le proprie esigenze, e può assomigliare ad un guscio, ad una pagina scritta o ad un fascio di lettere.

---

**77** «Tutte le donne della Ginzburg sono sole, anche le mogli, anche le madri, anche e soprattutto le sorelle» (Clementelli 1972, 114).