

La casa e la città. L'interno e l'esterno.
Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg
di *Elisabetta Mondello*

Prima di essere «gettato nel mondo» come professano metafisiche sbrigative, l'uomo viene deposto nella culla della casa e sempre nelle nostre *rêveries* la casa è una grande culla.

G. Bachelard, *La poetica dello spazio*

E non è tua la strada, non è tua la città.
Non è tua la città illuminata. La città illuminata è degli altri,
Degli uomini che vanno e che vengono, comprando libri
e giornali.

N. Ginzburg, *Memoria*

Non molti scrittori, nella letteratura del nostro Novecento, mostrano la stessa continuità di Natalia Ginzburg nell'attribuire una valenza evocativa alle immagini spaziali e nel narrare alcuni luoghi – i «suoi» luoghi –, facendo coincidere i paesaggi reali, concreti, fisici vissuti dall'infanzia alla vecchiaia con i paesaggi rappresentati, inventati o evocati. Costruendo una poetica dello spazio che nelle opere assume le forme di una topografia mnestica composta dalle stanze, case e città abitate nel corso più di mezzo secolo: gli alloggi borghesi della famiglia Levi, in cui Natalia trascorre l'infanzia e l'adolescenza nella Torino antifascista fra le due guerre, e la modesta abitazione di paese che la ospita con Leone durante il confino a Pizzoli, in Abruzzo. L'appartamento nel centro di Roma fra Montecitorio e il Pantheon, comprato col secondo marito, l'anglista Gabriele Baldini, ove abita dagli anni Sessanta e i luoghi romani clandestini e precari del tempo di guerra, che narrano drammi e lacerazioni: la casa vicino Piazza Bologna in cui, dopo l'8 settembre, la scrittrice vive per pochi giorni con Ginzburg prima del suo arresto; il convento delle Orsoline sulla Nomentana dove, morto Leone, divide l'alloggio con un'anziana ebrea viennese; la pensione dell'YWCA di Via Balbo, vicino Santa Maria Maggiore, nella quale si rifugia con la cognata e la suocera e in cui prenderà troppi sonniferi. L'appartamento a Prati, in Via Cola di Rienzo, con un materasso e un solo letto da sorteggiare ogni notte in cui, sorreggendola,

riescono a portarla Pavese e l'amica Angela Zucconi¹. Senza dimenticare lo spazio rappresentato dall'altra “casa”, l'Einaudi, divenuta per Natalia un vero luogo di lavoro dopo il ritorno a Torino, nell'ottobre del '45, ma la cui sede romana – nello sbandamento dei mesi della guerra e della Liberazione – si era rivelata un rifugio provvidenziale e salvifico per la giovane vedova che si sentiva un'inetta, un'incapace e lottava con la «tentazione di buttar la vita ai cani»². «Non avevo laurea di sorta, non sapevo l'inglese e non sapevo far nulla»³ scrive Ginzburg, ricordando quei giorni. «Mi dicevo che tutti, subito, vedendomi in quell'ufficio, avrebbero scoperto il grande mare di ignoranza e pigrizia che era in me»⁴.

La presenza dei “suoi” luoghi è dominante in particolare all'interno dei testi brevi – cronache, saggi, critiche, ritratti, in tempi recenti oggetto di una nuova attenzione⁵ – che costituiscono una parte consistente del *corpus ginzburghiano*. Sono “racconti-saggio” o “saggi-racconto”, materiali eterogenei fra narrativa e saggistica, caratterizzati da autobiografismo, descrittivismo e un tono etico-riflessivo, la cui identità incerta e liminale ha ispirato definizioni suggestive ed efficaci, sebbene inevitabilmente parziali, tese a cogliere alcuni fra i tanti aspetti presenti in scritti che rifiutano una tassonomia precisa: «ricordi-racconti»⁶ (Rizzarelli), «saggi morali»⁷ (Scarpa), «prove di voce»⁸ al pari dei romanzi (Benvenuti). Composti nel corso di oltre mezzo secolo ed usciti in gran parte su riviste o, negli ultimi anni, su quotidiani, i testi sono stati pubblicati da Ginzburg prima in volumi autonomi⁹ e poi nei due tomi, a cura di Cesare Garboli, delle *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, usciti nella collana dei Meridiani (1986 e 1987). Nel 2001 e 2016, Domenico Scarpa ha curato due raccolte postume, ricche d'informazioni preziose¹⁰.

1. Cfr. A. Zucconi, *Cinquant'anni nell'utopia, il resto nell'aldilà*, Castelvecchi, Roma 2015.

2. N. Ginzburg, *Le scarpe rotte*, in “Il Politecnico”, II, 1946, 16, p. 4, poi in Ead., *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, a cura di C. Garboli, vol. I, Mondadori, Milano 1986 (d'ora in poi: *Opere I*), p. 795.

3. N. Ginzburg, *La pigrizia*, in *Mai devi domandarmi* (1970), in Ead., *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, vol. II, a cura di C. Garboli, Mondadori, Milano 1987 (d'ora in poi: *Opere II*), p. 31. Col titolo *L'uscita dalla pigrizia*, il testo apparve in “La Stampa”, 5 gennaio 1969, p. 3.

4. *Ibid.*

5. Cfr. D. Scarpa, *Nota del curatore*, in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, a cura di Id., Einaudi, Torino 2016; M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, C.E.C.M., Catania 2004; G. Benvenuti, *Natalia Ginzburg saggista*, in “Griseldaonline”, XVI, 2016, 16 e E. Mondello, *Il “doppio sguardo” di Natalia Ginzburg*, in “Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica”, n.s., XIV, 2017, 1.

6. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria*, cit., p. 21.

7. Scarpa, *Nota*, cit., p. VII. Neppure l'autrice aveva trovato una definizione corretta per quelle scritture, nota Scarpa, che proponendo di chiamarli “saggi morali”, riprende il titolo pensato per alcuni testi brevi da pubblicare su “Rivista bianca”, periodico ideato all'inizio degli anni Cinquanta da Toti Scialoja e mai realizzato.

8. Benvenuti, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 1.

9. N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 1962; Ead., *Mai devi domandarmi*, Garzanti, Milano 1970 (raccoglie prevalentemente articoli pubblicati su “La Stampa” negli anni 1968-1970, con alcuni scritti inediti) e Ead., *Vita immaginaria*, Mondadori, Milano 1974 (raccoglie articoli pubblicati su “La Stampa” e sul “Corriere della Sera” negli anni 1969-1974, con un inedito).

10. N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino

Al ruolo svolto dalla spazialità all'interno degli scritti brevi sono dedicate queste note che, rimandando ad un lavoro più ampio un'analisi dei molti ambiti toccati dal tema “spazio” nella produzione di Ginzburg, intendono proporre alcune riflessioni su un argomento affrontato dalla critica marginalmente, focalizzando l'attenzione sui romanzi e spesso sovrapponendolo *in toto* al motivo della famiglia, cui è legato ma con il quale non coincide. Ci soffermeremo, in particolare, sull'occorrenza nei saggi-racconto e nelle memorie di due tipi di luoghi contrapposti: gli spazi interni (stanze, case, giardino) e gli spazi esterni (strade, città).

I Interni domestici ed esterni urbani

«Narrativa tutta occhio»: era tanto appropriata quanto profetica la definizione che Italo Calvino coniava nel 1947 per il filone narrativo a cui tendeva, a suo avviso, *È stato così*, il romanzo breve scritto nell'autunno-inverno del 1946-47 da Natalia Ginzburg. Recensendo per “l'Unità”¹¹ il libro che, simbolicamente, riaffermava l'identità della scrittrice nascosta nel 1942 dallo pseudonimo di Alessandra Tornimparte inventato per il primo romanzo, *La strada che va in città*¹², il ventiquattrenne Calvino coglieva alcuni elementi destinati a caratterizzare tutta la produzione ginzburghiana. Di quella storia nera e malinconica, nella cui stesura aveva inutilmente cercato conforto Natalia, da poco tornata a Torino, confusa, sola e infelice¹³, il giovane critico sottolineava la componente visuale della scrittura accanto alla quale, acutamente, indicava ulteriori peculiarità ossia l'alterità dell'autrice rispetto alle sue disincantate eroine, la centralità delle cose e degli oggetti, il senso di estraneità al mondo, percepito come maschile¹⁴.

2001 e Ead., *Un'assenza*, cit. Per alcuni testi dispersi usciti su giornali e ripubblicati nel 2016, in occasione dell'anniversario della nascita di Ginzburg, cfr. Mondello, *Il “doppio sguardo” di Natalia Ginzburg*, cit., p. 83 n.

11. I. Calvino, *È stato così*, in “l'Unità”, 21 settembre 1947; ora in Id., *Saggi*, a cura di M. Barenghi, vol. I, Mondadori, Milano 1995, p. 1086: «il filone cui lei tende è quello della narrativa tutto occhio, tutta episodio, tutta tacita simpatia umana. Il grande filone che collega Maupassant a Čechov e arriva alla Mansfield».

12. *È stato così* è il primo romanzo firmato «Natalia Ginzburg» fin dalla prima edizione: finita la guerra, l'autrice aveva ripubblicato col suo cognome il romanzo apparso come opera di A. Tornimparte (*La strada che va in città e altri racconti*, Einaudi, Roma 1945). Il più antico degli scritti firmato «Ginzburg» è la poesia *Memoria* (“Mercurio”, I, 1944, 4, p. 165). Datato in calce «8 novembre», il testo è seguito da un corsivo redazionale: «Alla memoria di suo marito Leone Ginzburg, morto nelle carceri di Roma il 5 febbraio 1944, ucciso dalla ferocia della Gestapo, Natalia Ginzburg dedica questa poesia. Natalia Ginzburg, nota nel mondo letterario col nome di Alessandra Tornimparte, riprende il suo vero nome che dovette abbandonare per questioni razziali, nel periodo dell'oppressione nazista».

13. N. Ginzburg, *Nota* (1964), in Ead., *Opere I*, cit., pp. 1128-9.

14. Calvino, *È stato così*, cit., p. 1085. L'*incipit* era fulminante: «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, agisce».

Questi tratti sono tipici anche dei testi brevi, nei quali spesso appaiono trasformati dalla contaminazione con altri elementi, amplificati o estremizzati con effetti contrastanti: il risultato più vistoso è la perdita o l'attenuazione della drammaticità della narrazione che diviene inaspettatamente comica, quando le ripetute affermazioni dell'autrice – in sé amare o sconsolate – di sentirsi distante, rifiutata e respinta dal mondo si intrecciano con l'ancor più frequente confessione di una qualche sua incapacità o carenza. Ginzburg sceglie di dissimulare dietro un tono sorridente il tormento emotivo e il senso di esclusione che avevano trovato un'espressione accorata e tragica nella lirica *Memoria*¹⁵, composta dopo la morte di Leone, l'unico testo in cui si abbandona, senza mediazioni, al dolore. Usualmente, l'accento è sempre autoironico: persino per descrivere la penosa povertà e la devastante solitudine seguite alla morte del marito, la scrittrice adotta un punto di vista narrativo straniante e tristemente beffardo, quello di chi ha un solo paio di calzature, bucate, molli, informi e valuta il mondo a partire dal loro misero possesso (*Le scarpe rotte*)¹⁶.

Per ogni età della vita, la scrittrice lamenta un'ineffitudine o un'ottusità. Da adolescente Ginzburg si percepisce un «nulla», condannata ad essere «un impastro per sempre»¹⁷, come ha sentito dire dal padre: è incapace di vestirsi da sola, rifarsi il letto, accendere il gas, capire la matematica e il Minimo Comune Multiplo; da adulta è in difficoltà nel conciliare maternità e scrittura, preparare le pappe, badare ai figli, frequentare i salotti. È la «fintotontaggine» di Natalia, per usare il termine di Domenico Scarpa¹⁸, variamente interpretata da critici e lettori, della cui autenticità dubitava Oreste Del Buono che, in un articolo intitolato *La finta tonta*, proponeva un secco giudizio: «È difficile trovare una finta tonta più finta di Natalia Ginzburg. La sua prima preoccupazione è di ostentare la sua ottusità»¹⁹. Con una ruvidità non minore Pietro Citati, recensendo *Le piccole virtù*, aveva parlato di una «infinita compiacenza di se stessa», aggiungendo che Ginzburg «si diverte a mitologizzare la propria figura; e racconta che è incapace di fare qualsiasi cosa, non sa leggere, non sa pensare, non sa cantare, non sa guidare l'automobile»²⁰.

Si sono volute ricordare alcune caratteristiche della scrittura ginzburghiana a partire dalle note di Calvino, non solo in quanto i tratti che il giovane recensore intravedeva nel 1947 si presentano negli scritti di Ginzburg in modo costante e, nel tempo, sempre più interconnesso, ma perché sono elementi che divengono inscindibili dalla sua poetica dello spazio. Le ambientazioni, distanti dalla classica antitesi novecentesca città-campagna, sono costituite da interni casalinghi

15. Cfr. n 12.

16. Ginzburg, *Le scarpe rotte*, cit., pp. 793-5.

17. N. Ginzburg, *I baffi bianchi*, in Ead., *Mai devi domandarmi*, Opere II, cit., p. 147.

18. D. Scarpa, *Prefazione*, in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino, nuova ed. 2005, pp. XV-XXI.

19. O. Del Buono, *La finta tonta*; dell'articolo, seppur molto citato, sono irreperibili luogo e data di pubblicazione (cfr. D. Scarpa, *Nota*, in Ginzburg, *Le piccole virtù*, cit., p. XL).

20. P. Citati, *Nessuno ha compreso come la Ginzburg il senso della famiglia*, in «Il Giorno», 19 dicembre 1962.

ed esterni urbani, con una netta predilezione per il mondo domestico che trova fondamento e rinforzo nel tono colloquiale, nel linguaggio piano e semplice, nell'attenzione alle piccole cose e agli oggetti della quotidianità con cui la scrittrice occupa la scena. Ponendosi in posizione eccentrica rispetto ad un canone narrativo che privilegi un linguaggio “alto”, l'autrice sceglie gli spazi familiari e una lingua “bassa”, definita da Montale in una ambigua recensione «insignificanza del tocco» e «arte sua di mimare la cadenza del chiacchiericcio»²¹. Quella di Natalia è un'opzione volutamente antiletteraria, ha sostenuto invece Garboli che, in polemica col poeta, ha coniato un'altrettanto famosa definizione della scrittura ginzburghiana, parlando della provocazione silenziosa del tono “basso”, femminile e, citando il Dante del *De Vulgari eloquentia*, dello stile «*remissus et humilis*» nel quale «*mulierculae communicant*»²².

Nei saggi-racconto e nelle memorie, la descrizione del paesaggio inteso quale spazio fenomenico, «luogo che ci contiene» e «scena del nostro agire»²³ coincidente, lo si è detto, con la zona domestica o con il contesto urbano esistenti oltre la soglia della casa, assolve raramente ad un semplice compito di ambientazione, per assumere funzioni più ampie: si trasforma in materia narrativa a dare spessore e corpo a tutta la scrittura, si fa codice che unisce campi semantici distinti (lo spazio esterno e lo spazio interno), diventa paesaggio interiore che attiva il disvelamento di emozioni e pensieri segreti. Come ebbe a riconoscere la stessa Ginzburg, uno fra i primi traduttori della *Recherche*, la sua è una poetica dello spazio segnata dall'influenza proustiana. Affrontare Proust era stata un'esperienza complessa ma formativa per la ventenne che non aveva mai tradotto nulla e che, lo ha raccontato, si affaticava a scartabellare il vocabolario. L'impresa improba di affrontare la *Recherche*, tra errori e rifacimenti del testo, si era tramutata «in un rapporto di stretto ed intimo colloquio» col suo autore. «Dopo molto tempo, mi son resa conto d'aver cercato, e trovato in Proust qualcosa che serviva a me, per il mio scrivere»²⁴.

I luoghi raffigurati – è irrilevante se stanze, strade o città – non sono spazi “geometrici”, assoluti, *visti oggettivamente*, ma ciò che Maurice Merleau-Ponty chiama spazi “antropologici”²⁵, frutto di un vissuto e di un'esperienza personale, colti con una *vista soggettivante* che pone in primo piano la percezione contingente, favorendo nuove intuizioni. Essi costituiscono una serie di contesti spaziali fortemente evocativi, in grado di far scattare l'immaginazione poetica,

21. E. Montale, «*Lessico familiare*» crudele con dolcezza, in “Corriere della Sera”, 7 luglio 1963, p. 7. Il tono ambivalente della recensione è stato attribuito anche ad un possibile risentimento di Montale per l'immagine macchietistica proposta nel romanzo di sua moglie e zia di Natalia, Drusilla Tanzi, la “Mosca” di *Satura*.

22. C. Garboli, *Apparati bibliografici*, in *Opere II*, cit., p. 1579.

23. Cfr. C. Socco, *Lo spazio come paesaggio*, in “Versus. Quaderni di studi semiotici”, XXVI, 1996, 73-74, p. 193.

24. N. Ginzburg, *Come ho tradotto Proust*, in “La Stampa”, 11 dicembre 1963, p. 7. Sul legame fra la scrittura di Ginzburg e l'esperienza di traduttrice di Proust si veda *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014.

25. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), Bompiani, Milano 2003.

la *rêverie*²⁶ teorizzata da Gustave Bachelard: un'abitazione o un giardino (per il filosofo anche i mobili e gli arredi) richiamano alla mente ricordi e affetti, che consentono al soggetto di abbandonarsi alle emozioni poiché la casa è uno spazio di individuazione, fornisce identità ed è un luogo attraverso cui chi la abita si definisce e delinea i confini fra dentro e fuori.

Continuando a citare Bachelard, si potrebbe osservare che, proprio perché nate dall'evocazione del passato, le rappresentazioni degli luoghi creano nei saggi-racconti ginzborghiani immagini poetiche capaci di provocare nel lettore la *retentissement*, quella risonanza sentimentale che «opera un cambiamento d'essere: l'essere del poeta sembra essere diventato nostro»²⁷. Chi legge entra, cioè, in una consonanza emotionale significativa con chi scrive, poiché l'immagine spaziale è potente e attiva anche i suoi ricordi. La suggestione dei luoghi dell'infanzia e la loro traccia mnestica sono indelebili: «Prima di essere “gettato nel mondo”», afferma ancora il filosofo, «l'uomo viene deposto nella culla della casa e sempre nelle nostre *rêveries* la casa è una grande culla». Nel «teatro del passato che è la nostra memoria»²⁸, si torna incessantemente alla raffigurazione della casa. Era stata un nido, ora diventa una tana.

Natalia Ginzburg è ben consapevole di che cosa rappresenti una casa e che il ricordo emotionale di un luogo sia incancellabile. «Uno le case può venderle o cederle ad altri finché vuole, ma le conserva ugualmente per sempre dentro di sé»²⁹ afferma, emblematicamente, Giuseppe, uno dei personaggi del suo ultimo romanzo, *La città e la casa* (1984), in cui l'autrice denuncia il fallimento esistenziale, il vuoto affettivo, la disgregazione della famiglia contemporanea. Per l'opera la scrittrice sceglie un titolo simbolico e metonimico che, in quei due termini così centrali nella sua poetica e ricorrenti nei testi, esprime la contrapposizione fra mondo esterno e dimensione interiore, vita pubblica e relazioni affettive. Anche le pagine saggistiche e giornalistiche confermano l'antitesi fra città e casa, negatività e positività, spazio «disforico» e spazio «euforico», per usare le definizioni di Greimas: l'abitazione è il luogo della crescita, il territorio identitario della famiglia ed offre un rifugio conosciuto in cui trovare riparo, mentre lo spazio urbano è un mondo ignoto e insicuro, una scena sociale in cui si è obbligati a relazionarsi con gli altri e a dimostrare di continuo le proprie capacità.

Nelle pagine memorialistiche Natalia non esita a svelare fino a qual punto i luoghi narrati coincidano con il suo «vissuto emotivo»³⁰, rivelando certezze e paure, infantili o di adulta: le strade che deve percorrere per andare a scuola da sola, ragazzina timida e abituata a studiare privatamente a casa; le aule detestate in cui, liceale solitaria e non molto dotata, prende brutti voti; gli uffici dell'Einaudi ove, ne è certa, rivelerà la propria inadeguatezza; la casa di via Pallamaglio

26. Cfr. G. Bachelard, *La poetica della rêverie* (1962), Dedalo, Bari 1972 e Id., *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo, Bari 2006.

27. Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 12.

28. Ivi, pp. 35 e 36.

29. N. Ginzburg, *La casa e la città*, Einaudi, Torino 1984, *Opere II*, cit., p. 1511.

30. M. Lenzi, L. Pavia, E. Valenti, *La casa e il divenire di sé. Immagini e narrazioni terapeutiche*, Franco Angeli, Milano 2013, p. 25.

in cui, in tempi diversi, è stata infelice e felice; la Torino triste e malinconica rappresentata in *Ritratto di un amico*³¹, il testo scritto per la morte di Cesare Pavese e costruito sulla rievocazione della loro città.

Il *limen* è bachtianamente la soglia dell'abitazione, confine fisico ed emozionale fra adolescenza e maturità, che Natalia attraversa grazie all'incontro con Leone e alla pubblicazione, tanto agognata, delle prime novelle. Quando descriverà i suoi luoghi, sarà ben consapevole del loro valore mnestico e di quanto esso cambi nel tempo, come dimostrano le righe finali di *Io abitavo in via Pallamaglio*, uno dei racconti in cui più forte è la *rêverie* e più esplicito il racconto del rapporto con la casa in cui aveva trascorso l'infanzia e gli anni difficili del suo ritorno a Torino, dopo la morte del marito. Scrive Ginzburg:

Le città sono fatte di strati sovrapposti, creati dalle epoche diverse in cui vi abbiamo vissuto. È noto: Proust l'ha detto. «Le case, le strade, i viali sono fuggitivi, ahimè, come gli anni». La nostra memoria soggiorna ora su uno strato ora sull'altro. Vi si posa come un uccello. Tuttavia sulle città dove siamo cresciuti, sui luoghi che abbiamo guardato nell'adolescenza o nell'infanzia, la nostra memoria si ferma più spesso e più lungamente. Ritrova intatta la curiosità, l'impazienza, l'avversione, la paura e l'attesa di quel primo sguardo³².

2 La «casa interiore»

La ricerca dell'equilibrio fra storia familiare e storia personale, finzionalità e autobiografismo che caratterizza *Lessico famigliare* investe anche l'ambientazione costituita, in quasi tutto il romanzo, dalle case in cui Ginzburg ha trascorso l'infanzia e la giovinezza. La città è il fondale – sfuocato e secondario – di una scena narrativa che, a parte qualche episodio quale la rievocazione delle defaticanti camminate in montagna, è tutta concentrata sugli interni abitati dalla famiglia Levi e frequentati dagli intellettuali e dai giovani antifascisti torinesi, i cui nomi affollano il libro. Nella geografia del romanzo, Torino è più un teatro culturale, politico e umano che un luogo rappresentato.

Sebbene un'analisi degli spazi di *Lessico famigliare* esuli da queste note, va almeno accennato alla diversità dei contesti rappresentati rispetto ai testi saggistici, poiché nel romanzo anche la scelta dei luoghi sembra confermare l'indicazione fornita nel paratesto dall'autrice, di aver posto al centro del racconto non la propria storia ma quella della famiglia³³: il paesaggio è dato dagli ambienti abitati dalla «tribù», con poche eccezioni nella parte finale del libro. La scena è spesso

31. N. Ginzburg, *La triste estate di Cesare Pavese*, in «Radiocorriere-TV», XXXV, 3-9 agosto 1958, 31, pp. 20-1, poi Ead., *Ritratto d'un amico*, in *Le piccole virtù*, cit., pp. 797-804.

32. N. Ginzburg, *Io abitavo in via Pallamaglio*, in «L'Unità-AR», 24 settembre 1987, p. 13, poi Ead., *Via Pallamaglio*, in *L'assenza*, cit., p. 240.

33. N. Ginzburg, *Avvertenza*, in *Lessico famigliare*, Einaudi, Torino 1963, poi Ead., *Opere I*, cit., p. 899.

teatralizzata, reiterando l'effetto di dinamicità e ritmo presente già nell'*incipit* del romanzo, che si apre offrendo al lettore l'immagine e i suoni degli interni domestici di casa Levi. È il momento del pranzo e il rito familiare più privato di condivisione del tempo appare punteggiato dai rumorosi interventi del padre, col suo stravagante lessico:

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 fare malagrazie! Se inzuppavamo il pane nella salsa, gridava: – Non leccate i piatti! Non fate sbrodeghezzi! Non fare potacci!³⁴

In *Lessico famigliare* si instaura un'omologia fra raffigurazione dei luoghi e rappresentazione del soggetto che prende parola, fra l'attenzione negata agli spazi non condivisi e la cancellazione del personaggio dell'autrice. Nel romanzo la figura di Natalia è fantasmica, tanto presente come io narrante quanto assente come io narrato: poco (quasi nulla) sappiamo delle sue emozioni, di ciò che provava e pensava da ragazzina e tanto meno da adulta o di quale sia stato il suo percorso di formazione. Ginzburg sceglie per sé un ruolo decentrato e uno “sguardo obliquo” con cui guardare dal basso la sua eccentrica ed ingombrante famiglia, evitando di raccontarsi realmente pur rivelando, nelle rare frasi introspettive, il suo vivere una condizione liminare adolescenziale, sospesa nel crontopo bachtiniano della *soglia*, simile sotto questo aspetto ai tanti altri personaggi di ragazzi presenti nei romanzi del secondo Novecento, spesso costruiti sulla narrazione del loro riuscito o fallito *Bildung*.

Accostando *Lessico famigliare* ai testi memorialistici, risulta evidente la dopplicità del percorso seguito da Ginzburg, il suo “doppio sguardo”³⁵, cioè il differente posizionamento autoriale con cui la scrittrice affronta la forma romanzenca e le forme brevi. Anche in queste ultime l'autrice sceglie il ruolo di narratore interno, ma lo interpreta in modo profondamente diverso dalle modalità adottate nel romanzo, mettendo in scena la propria soggettività, parlando senza censure del vissuto emotivo legato ai luoghi della memoria, rivelando un'infanzia e una giovinezza di adolescente solitaria, infelice e poco considerata ed esibendo sentimenti, disagi e paure mediante una costruzione narrativa basata sul continuo spostamento dell'asse del racconto dall'esterno all'interno, dalla città alla casa, dalla storia al senso di Sé. Quasi a compensare l'assenza e il silenzio con cui avvolge la sua figura nelle opere maggiori e pur mantenendo di queste ultime l'inclinazione alla semplificazione sintattica e lessicale, nei testi saggistici e giornalistici Ginzburg si trasforma in una protagonista ironica, analitica, affabulatrice, tutt'altro che restia a parlare della sua vita di adolescente, poi di moglie, madre ed infine nonna o a prender parola sugli eventi politici dell'Italia contemporanea (dai referendum sul divorzio e sull'aborto al cambio del nome del PCI). È raro che il vissuto non entri in un testo: anche negli anni

34. Ivi, p. 901.

35. Cfr. Mondello, *Il “doppio sguardo” di Natalia Ginzburg*, cit.

Settanta e Ottanta, la maggior parte dei pezzi mantengono quel caratteristico impasto di passato e presente che rende impossibile dividere i racconti di memoria dagli altri, come l'autrice stessa aveva dichiarato nel 1970, confessando di aver dovuto abbandonare l'idea di raccogliere per generi i materiali di *Mai devi domandarmi*, perché «la memoria veniva a mescolarsi spesso negli scritti di non-memoria»³⁶.

Sono numerose le descrizioni ispirate da abitazioni presenti nei testi brevi, in maggioranza destinati a quotidiani o riviste: le case di Torino raccontate in due racconti dall'omonimo titolo di *Infanzia* (1948 e 1969), in *I baffi bianchi* (1970) e *Io abitavo in via Pallamaglio* (1987); l'alloggio paesano di Pizzoli in *Inverno in Abruzzo* (1944) e *Cronaca di un paese* (1945); le stanze in affitto del dopoguerra e l'appartamento comprato a Roma con Gabriele Baldini in *Estate* (1946), *Le scarpe rotte* (1946) e *La casa* (1987). Ma accanto a questi titoli, potremmo ricordarne altri, composti nell'arco di quasi mezzo secolo, nei quali il vissuto emotivo trova origine o rinforzo dalla narrazione di un luogo e la costruzione testuale si basa sulla declinazione di uno fra i tanti significati assunti dallo spazio. È ampio il ventaglio di valori che, a seconda del *topic* narrativo, Ginzburg attribuisce all'abitazione: appartenenza, identità, protezione, tempo dell'infanzia-adolescenza, specchio del Sé, simbolo di emancipazione dalla famiglia d'origine, luogo di creazione di un nuovo nucleo affettivo e territorio liminare nei momenti di crisi.

La casa è lo «spazio per una memoria di base», destinato ad essere «abitato per sempre dal nostro immaginario»³⁷ teorizza Michelle Perrot, autrice di alcuni lavori fondamentali sulla vita privata nell'Occidente nei volumi curati da Philippe Ariès e Georges Duby, è cioè un luogo ove si stratificano i ricordi fra i quali anche per la studiosa, come per Bachelard, i più potenti e duraturi sono quelli dell'infanzia. Ginzburg non sfugge a tale costruzione mnestica, come dimostra lo spazio dedicato alle reminiscenze delle abitazioni torinesi ancor maggiore dell'attenzione, già notevole, riservata agli alloggi romani. Ha trascorso due decenni a Torino da quando, a tre anni, si è traferita con la famiglia nella città piemontese dalla Sicilia; a ventiquattro ha raggiunto Leone al confino in Abruzzo e, nel ricordo, la crescita e il passaggio all'età adulta le appaiono scanditi dalla successione delle abitazioni. Ai suoi occhi, c'è una sinonimia fra fasi della vita e case: l'infanzia si identifica con Via Pastrengo, l'adolescenza con Via Pallamaglio e Corso Re Umberto, la giovinezza con Via Galileo Ferraris³⁸. È questa la sua

36. N. Ginzburg, *Nota*, in *Mai devi domandarmi*, Opere II, cit., p. 4.

37. M. Perrot, *Modi di abitare*, in P. Ariès, G. Duby, *La vita privata. L'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 255.

38. «A Torino ho abitato in quattro luoghi; in via Pastrengo ho passato l'infanzia; in via Pallamaglio, la fine dell'infanzia e i primi anni dell'adolescenza; in corso Re Umberto, la tarda adolescenza; in corso Galileo Ferraris, la giovinezza. Ma in via Pallamaglio sono tornata a vivere dopo la guerra; e per me Torino è soprattutto via Pallamaglio. Dopo la guerra, questa via ha cambiato nome, è diventata via Morgari; e anche oggi, credo si chiama così. Però nel ricordarla mi vien fatto di restituirlle quel suo primo nome» (Ginzburg, *Via Pallamaglio*, cit., p. 237).

«casa interiore»³⁹, formata dai ricordi mutatisi in tratti d'identità personale, che porterà per sempre con sé.

La toponomastica di Torino si arresta all'indicazione dei luoghi domestici: non rientra nella poetica dello spazio di Ginzburg appuntare lo sguardo sulla città o sulle sue strade e le rare immagini urbane sono quelle di un territorio inquietante se non pericoloso (*I baffi bianchi*). Anche il rapporto con la casa in cui abita è però sofferto e complesso. Quando rievoca l'adolescenza, la scrittrice dichiara verso lo spazio familiare sentimenti violenti e contrastanti, così come pesante e contraddittorio sembra essere tutto il suo mondo: definisce la casa un rifugio e insieme afferma di detestarla, si considera privilegiata ma si sente umiliata da ciò che vive come una diversità, si descrive solitaria e introversa seppur desiderosa di amicizie. Propone di se stessa l'immagine amara e sgradevole di un'adolescente divenuta, per la scarsa abitudine a stare con i coetanei, «autoritaria con i deboli e pavida coi forti», «ostinata e prepotente, e nello stesso tempo d'una timidezza feroce», «insieme incapace di compagnia e incapace di sopportare la volontà del prossimo»⁴⁰.

L'autorappresentazione negativa trova un rinforzo nel giudizio critico sulla casa: con un atteggiamento tipicamente adolescenziale, Natalia sposta fuori da sé la responsabilità del disagio e lega il suo essere «diversa e dunque sola»⁴¹ all'eccentricità della famiglia e alla modestia dell'abitazione, di cui si vergogna. Ma, pur elencando puntigliosamente ciò che definisce le «infinite mancanze che macchiavano la mia casa»⁴² e che detesta (non ultimo le abitudini del padre, del quale ha «una sacra paura»)⁴³, le mura domestiche le appaiono essere l'unico riparo, come scrive raccontando la sofferenza del primo giorno nella scuola pubblica in cui, ignorata da tutti, era rimasta sola nel banco:

Mi si offerse l'immagine della mia casa, detestabile e cara, un rifugio dove tra poco mi sarei nascosta ma dove non mi sarei consolata, perché il dispiacere di non avere amici m'avrebbe inseguito sempre e in ogni luogo⁴⁴.

39. «La casa non è solo una abitazione puramente oggettuale, lo spazio abitativo va oltre ogni significazione fisica, perché la casa è anche un insieme di ricordi, è innanzitutto la "casa interiore" che ci portiamo dentro nei diversi traslochi che l'esistenza consente ed obbliga a vivere. L'identità personale come "costruzione della memoria quindi, anche di una memoria fatta di case vissute" [Galimberti U., *Il corpo*] rimanda a questo concetto di casa interiore e pertanto allo sviluppo e trasformazione del sé» (Lenzi, Pavia, Valenti, *La casa*, cit., p. 41).

40. N. Ginzburg, *Infanzia* (1969), in Ead., *L'assenza*, cit., p. 202. Nel volume i testi intitolati *Infanzia* sono due, datati 1948 (titolo originale: *Una lunga infanzia*, in "l'Unità", ed. piemontese, 13 giugno, p. 3) e 1969 (titolo originale: *Il mio ginnasio*, in "La Stampa", 4 maggio 1969, p. 3, poi *Infanzia, in Mai devi domandarmi*, *Opere II*, cit., pp. 55-9).

41. *Ibid.*

42. «Con una penna stilografica che macchiava le dita, scrivevo e intanto enumeravo in me le ragioni per cui non avevo diritto al consenso del prossimo: le mie calze di cotone marrone a coste; le mie scarpe alte; e altre ancora ce n'erano invisibili sulla mia persona, ma in qualche modo oscuro stampate su di me: le infinite mancanze che macchiavano la mia casa, l'assenza di telefono, l'assenza di fiori sui balconi, le carte strappate sui muri; il nostro essere "senza soldi" e tuttavia non meravigliosamente poveri; le sfuriate di mio padre che potevano scoppiare in qualunque giorno, anche a Pasqua o nelle feste per i compleanni» (Ivi, p. 204).

43. Ginzburg, *I baffi bianchi*, cit., p. 150.

44. *Ibid.*

La casa «detestabile e cara» è quella di Via Pallamaglio in Borgo Valentino, quartiere San Salvario, un luogo sulla cui immagine sembrano pesare, oltre che i nuovi obblighi dovuti all’iscrizione alla scuola pubblica secondaria, le difficoltà e i malesseri legati alla crescita: «In via Pallamaglio, dissi addio all’infanzia»⁴⁵, scrive Ginzburg. Nel paesaggio interiore della scrittrice rimane indelebile e con una valenza positiva solo il ricordo della prima casa torinese nella centrale Via Pastrengo, quartiere Crocetta, e in particolare del suo giardino, sebbene modesto e incolto, che è rievocato nel più lungo testo dedicato dalla scrittrice ad una sua abitazione, *La casa fantasma*, pubblicato su “Il Giorno” nel 1965 e poi raccolto col titolo semplificato di *La casa in Mai devi domandarmi* (1970)⁴⁶. Con una scrittura briosa e autoironica, Natalia racconta i sogni e le angosce dei lunghi mesi trascorsi cercando un’abitazione a Roma, divisa fra i ricordi torinesi e il presente romano, i propri desideri e la volontà del marito Gabriele ed esibisce il personale portato emozionale e simbolico connesso col tema “casa”. La definizione del luogo domestico quale rifugio, infatti, trasformatasi nel tempo nella metafora della “casa-tana” (talora “casa-nido”), ricorre in molti testi, in presenza di rappresentazioni spaziali evocative di luoghi concreti le quali, come si è detto, originano le *rêveries*.

Anche nei racconti del confino a Pizzoli, dove Natalia abita per tre lunghi anni, dopo aver raggiunto nel 1940 Leone, è frequente la raffigurazione contrastiva di paesaggio e interni domestici descritti come un riparo. In *Inverno in Abruzzo*⁴⁷, un testo composto nell’autunno 1944 e pubblicato sulla rivista di Carlo Muscetta “Aretusa”, l’apertura della narrazione è sulla durezza del luogo e sulla vita difficile di chi ci vive: il paese è povero, abitato da uomini e donne segnati dalla fatica, che d’inverno si rintanano in case buie, con camere squalide e vuote. Natalia rimpiange Torino e la sua vita coniugale precedente: «Era un esilio, il nostro: la nostra città era lontana e lontani erano i libri, gli amici, le vicende varie e mutevoli di una vera esistenza»⁴⁸. Di casa Ginzburg dà invece un’immagine di serenità: una grande cucina ove la famiglia trascorre le giornate, una stufa, un tavolo ovale su cui lavora Leone, i giocattoli dei bambini per terra. È un rifugio per la giovane Natalia, come lo era stata per l’adolescente la casa paterna ma, a differenza di quest’ultima, l’abitazione paesana, seppur «vecchia, signorile e cadente»⁴⁹ come ricorda in *La paura*, oltre a proteggerla dall’esterno avverso, custodisce una vita familiare faticosa ma felice. Anni dopo, ripensando a quanto allora sognasse un’avvenire migliore, ricco di desideri appagati,

45. Ginzburg, *Via Pallamaglio*, cit., p. 238.

46. «Io desideravo, da anni, una casa con un giardino. Avevo vissuto, da bambina, in una casa col giardino, a Torino: e la casa che immaginavo e desideravo assomigliava a quella. Non mi sarei accontentata di un magro giardinetto, volevo alberi, una vasca di pietra, cespugli e sentieri: volevo tutto quello che c’era stato in quel giardino della mia infanzia» (N. Ginzburg, *La casa fantasma*, in “Il Giorno”, 9 maggio 1965, p. 11, poi Ead., *La casa, in Mai devi domandarmi*, Opere II, cit., p. 7).

47. N. Ginzburg, *Inverno in Abruzzo*, in “Aretusa”, II, 7, marzo 1945, pp. 52-5, poi Ead., *Le piccole virtù*, cit., pp. 787-92.

48. Ivi, p. 787.

49. Ginzburg, *La paura*, in Ead., *L’assenza*, cit., p. 182.

Ginzburg scriverà con amarezza: «Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che m'è sfuggito per sempre, solo adesso lo so»⁵⁰.

3 Torino, Roma e Londra

Il mondo risulta estraneo a Natalia Ginzburg, che esprime la sua alterità in modo esplicito, dichiarando uno scollamento e un isolamento dalla realtà o osservando con criticità lo sperpero e l'aridità della vita contemporanea. Ma la scrittrice manifesta la percezione della propria diversità anche disseminando nei testi le dichiarazioni d'incapacità e inettitudine di cui si è già parlato e che, in un recente saggio, Giorgio Barone collega all'idea della “tana”, intesa come «il luogo dell'abitare il mondo sotto la specie morale dell'inadeguatezza»⁵¹. Che si concordi con tale interpretazione o si preferisca dare una diversa lettura della pretesa ottusità di Ginzburg, senza leggerla cioè come una nicchia o un rifugio, è innegabile la frequenza con cui il tema di uno spazio riparato – reale e fisico, non allegorico – è presente nei testi memoriali: la similitudine di Bachelard della “casa come culla”, luogo della primissima infanzia destinato ad essere evocato per sempre con rimpianto, in alcuni momenti della vita adulta di Natalia lascia il posto a quella della “casa come tana” – non un semplice rifugio – in cui isolarsi.

Nel lessico della scrittrice i termini “rifugio” e “tana” non sono equivalenti: il primo corrisponde all'idea di uno spazio che consente la momentanea evasione da un disagio, il secondo al concetto di un luogo riposto, un buco in cui nascondersi per sopravvivere e, se possibile, imparare di nuovo a vivere. Ginzburg scrive di cercare un «rifugio» nell'abitazione paterna, lo si è visto, per sottrarsi alla solitudine patita a scuola e al rifiuto dei compagni; parla, invece, sempre di una «tana» a proposito di tutti i luoghi in cui ha trovato o sognato di trovare un riparo in situazioni gravi, dolorose o tragiche. In *Il figlio dell'uomo*, ad esempio, un cupo articolo scritto nel 1946 per “l'Unità”, la scrittrice vede nell'abitazione il simbolo della pace e un conforto alla sofferenza della guerra che, per tanti, ha avuto «il volto atroce della casa crollata», trovando però per sé solo parole amare: «ciascuno di noi avrebbe molto voglia di posare il capo da qualche parte, ciascuno avrebbe voglia di una piccola *tana* asciutta e calda. Ma non c'è pace per i figli degli uomini»⁵². In *La casa fantasma*, evoca più volte i luoghi in cui si è nascosta per sopravvivere al dolore: è stata «una *tana*» l'abitazione romana presa in affitto alla fine degli anni Cinquanta, «dove, quando ero triste, mi rimpiazzavo come un cane malato, bevendo le mie lacrime, leccando le mie ferite»⁵³. È stata

50. Ivi, p. 792.

51. G. Baroni, *Lessico per Natalia. Brevi “voci” per leggere l'opera di N. Ginzburg*, Il Melangolo, Genova 2015, pp. 40-1.

52. N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo*, in Ead., *Le piccole virtù*, cit., pp. 836-7. Corsivo mio.

53. «Io mi ero scavata, in quella casa, la mia *tana*. Era una *tana* dove, quando ero triste, mi rimpiazzavo come un cane malato, bevendo le mie lacrime, leccando le mie ferite. Ci stavo dentro come in una calza vecchia. Perché cambiare casa? Qualsiasi altra casa mi sarebbe stata

«una *tana*», un buco in cui rifugiarsi, anche la sede romana dell’Einaudi, in Via uffici del Vicario 49, dove grazie a Carlo Muscetta aveva trovato un impiego nei lunghi mesi del ’45 quando, lasciati i bambini ai genitori, aveva vissuto da sola nella Roma occupata come racconta in *Le scarpe rotte e Estate*, in cui si rappresenta andare al lavoro disperata, «per fingere d’essere un uomo»⁵⁴.

Con l’immediatezza emotionale dei testi brevi, senza abbandonare l’usuale stile piano e privo d’enfasi, nel secondo racconto Ginzburg rievoca lo smarimento emotivo di quei mesi in cui «ero stanca d’essere una donna», scrive, e «volevo morire» in una «estate calda, avvampante, nella città piena di ricordi e di strade»⁵⁵. La scena del tentato suicidio – narrata con essenzialità e quasi con distacco – si apre su una Roma deserta:

[...] restai stupita a guardare com’ero sola, sola e libera nella città vuota, col potere di fare a me stessa tutto il male che avessi voluto. Rientrai e presi il sonnifero, sciolsi tutte le pastiglie del tubetto in un bicchiere d’acqua, non capivo bene se volevo dormire molto a lungo o morire. Al mattino venne la portinaia della pensione, mi trovò che dormivo e poco dopo andò a chiamare un medico⁵⁶.

Scrivendo *La casa fantasma* vent’anni dopo, la *rêverie* di quei giorni drammatici fa sì che la scrittrice percepisca come familiari le strade e i vicoli attorno al Pantheon, vicini alla sede dell’Einaudi, un punto della città a lei noto: un punto dove un tempo si era «scavata una *tana*»⁵⁷. Ginzburg comprerà un appartamento situato a poche decine di metri da quel palazzo, rassegnandosi ad abbandonare il sogno di trovare un alloggio con un giardino come quello dell’infanzia rivelato nell’*incipit* del racconto, uno dei testi in cui risulta più evidente il processo mnemonico attivato dalla scrittura e la creazione, mediante i ricordi, di un paesaggio interiore. Il giardino citato è quello dell’amata casa di Via Pastrengo, che ha un posto centrale nelle memorie infantili: come Ginzburg racconta in *Infanzia* (1948), da bambina era il territorio delle fantasticherie e un rifugio sebbene, nella realtà, fosse uno spazio «incolto e selvaggio» dove trascorreva il tempo, condannata a giocare da sola «perché nessuno aveva tempo di badare a me, nessuno aveva tempo di dare all’infanzia quello che è dovuto all’infanzia»⁵⁸. Natalia aveva la compagnia di un gatto nero e di un animale immaginario segreto, lo Zameda,

nemica, e io ci avrei vissuto con ribrezzo» (Ginzburg, *La casa fantasma*, cit., p. 11, poi Ead., *La casa*, in *Mai devi domandarmi*, Opere II, cit., pp. 12-3). Corsivo mio.

54. N. Ginzburg, *Estate*, in Ead., *L’assenza*, cit., p. 134.

55. *Ibid.*

56. Ivi, pp. 135-6.

57. «[...] era un punto della città che io riconoscevo come un luogo amico: un punto dove un tempo m’ero scavata una *tana*. Non già che io fossi stata felice, in quell’edificio: vi ero stata, anzi, perdutoamente infelice. Ma vi avevo scavato una *tana*; e il ricordo di quella *tana* che mi ero scavata, tanti anni prima, m’impediva di sentirmi, su quelle strade, e in quei vicoli, un’estranea capitata là per errore» (ivi, p. 21). Corsivo mio. Sul lavoro di Ginzburg nella sede romana dell’Einaudi, si veda anche *La pigrizia*, in Ead., *L’assenza*, cit., pp. 188-93.

58. N. Ginzburg, *Infanzia* (1948), in Ead., *L’assenza*, cit., p. 144.

«qualcosa fra il rosso e il maiale, molto strano e magico»⁵⁹ per il quale aveva scavato una buca e a cui portava cibo e fiori.

Il raccontarsi da adulta attraverso i ricordi dei luoghi, lieti o dolorosi, suscita in Ginzburg la consapevolezza che il valore identitario della casa la interroga, in modo profondo, su se stessa. Nella parte centrale de *La casa fantasma*, secondo modalità stilistiche tipiche di alcuni testi memoriali, la scrittrice abbandona repentinamente il registro comico e il racconto ironico dei battibecchi coniugali e delle proprie pellegrinazioni per i quartieri di Roma, per lasciare spazio all'autoriflessione:

Ma forse ogni casa, ogni casa, col tempo, poteva diventare una tana? E accogliermi nella sua penombra, benigna, tiepida, rassicurante?

Oppure non era piuttosto che io non desideravo vivere in nessuna casa, in nessuna, perché quello che sentivo di odiare non erano le case, ma bensì me stessa? E non era che tutte le case, tutte, potevano andar bene, purché le abitasse qualcun altro, e non io?⁶⁰

La nuova abitazione al centro di Roma diventerà anch'essa una tana: per trent'anni Natalia vivrà all'ultimo piano di Palazzo Nari, in Piazza in Campo Marzio 3, vicino al portone numero 5 dove prenderà casa l'amico Italo Calvino, che in *Palomar* descrive il loro panorama sui tetti romani. Anche Ginzburg racconta la sua casa «serrata fra comignoli e campanili», ma ne narra soprattutto gli interni, i soffitti con le travi, il camino e il divano dove prende l'abitudine di scrivere. Vicino, il gatto.

Nei testi brevi Roma è rappresentata con modalità insieme simili e diverse da quelle con cui Ginzburg racconta Torino: ambedue le città sono lo sfondo più antropologico che geografico della narrazione, così come ambedue sono soprattutto una quinta narrativa. Rappresenta un'eccezione il già ricordato articolo per la morte di Pavese, *Ritratto di un amico*, in cui la scrittrice dedica intense pagine all'immagine malinconica e invernale della città sabauda, intrecciando gli aspetti denotativi ad elementi connotativi, descrivendo gli edifici, il cinematografo, il fiume e l'emozione di tornare a Torino sentendosi a «casa propria» e riconoscendo, quindi, alla città – unico testo in cui si verifica tale proiezione – le stesse qualità identitarie dell'abitazione dell'infanzia. Al lettore viene offerto un paesaggio emozionale, diretta emanazione di una parola autoriale univoca, di una città che è un «luogo dell'anima» e ha le stesse caratteristiche dell'amico Pavese scomparso: «laboriosa, aggrondata in una sua operosità febbrale e testarda; ed è allo stesso tempo svogliata e disposta a oziare e a sognare»⁶¹.

L'immagine di Roma è, invece, duplice e rispecchia le due fasi della vita trascorse dalla scrittrice nella capitale. Il primo periodo comprende gli ultimi mesi di guerra e i primi del dopoguerra: la rappresentazione mnestica – emotiva e segnata dal lutto –, è quella di un luogo amato ma odiato perché troppo affollato

59. *Ibid.*

60. *Ivi*, p. 13.

61. Ginzburg, *Ritratto d'un amico*, cit., p. 798.

di fantasmi tragici. «Un senso di repulsione e d'amore insieme, mi contraeva il cuore per ogni strada, per ogni casa di quella città» scrive Natalia in *Estate*, «e nascevano ricordi di varia natura, scottanti come il sole»⁶². Il secondo periodo inizia col trasferimento definitivo nell'appartamento di Campo Marzio: nei testi la tensione emozionale appare placata e l'immagine della città, nella fase precedente sempre amara ma precisa, lascia il posto all'usuale, veloce, rappresentazione di uno spazio urbano esterno all'io narrante, sfumato e vago. Questa diversa attenzione riservata ai luoghi trova un'eccezione nel già citato racconto *La casa*, in cui Ginzburg descrive alcune zone della città nelle quali visita appartamenti brutti o tristi, distanti dai propri modelli ideali di quartiere e di abitazione ma, a differenza di quanto avviene in *Ritratto di un amico*, l'emozionalità non coinvolge il paesaggio e rimane autocentrata sul soggetto.

Volendo trovare una Roma di Natalia Ginzburg la si deve cercare piuttosto in una delle composizioni maggiori, in *Caro Michele*, il romanzo epistolare uscito nel 1973 e considerato la prima opera a mettere in scena la storia di un giovane terrorista, figlio di una famiglia frantumata dalla moderna crisi dei rapporti umani. Il paesaggio urbano in cui si muovono come marionette i personaggi «sbattuti di qui e di là in una Roma che conosciamo fin troppo bene», scrive Garboli nel risvolto del volume, è lo specchio della perdita dell'intimità familiare che Ginzburg aveva rappresentato problematicamente in tutti i romanzi: col passare degli anni, la mutazione delle relazioni familiari le appare irreversibile. È un fallimento personale e collettivo che la scrittrice torna a raccontare nei romanzi brevi *Famiglia* e *Borghesia* (1977) e nella sua ultimo opera narrativa, *La città e la casa* (1984), il cui titolo, lo si diceva in precedenza, accosta due spazi percepiti come antagonisti e contrastivi: l'interno e l'esterno, il paesaggio interiore e l'esperienza nel mondo. Sebbene la famiglia abbia smesso di essere il fulcro della realtà più autentica e il nucleo di base della società, Natalia ha però bisogno di credere che essa esista ancora, perché famiglia è *in primis* uno spazio, anche piccolo o precario ma condiviso. «Che cos'è una famiglia?», si chiede in una pagina di *Serena Cruz o la vera giustizia* (1990), il libro che raccoglie i suoi accorati interventi su un caso umano e giudiziario di una bambina strappata ai genitori adottivi, che divise l'Italia. «È un punto dove un gruppo di persone sta insieme, in una casa o in una stanza o in una roulotte», è la risposta della scrittrice. «Si formano tra loro legami che possono essere forti o deboli, labili o tenaci»⁶³.

Nel concludere queste note, va ricordato che fra i luoghi ginzburghiani non si può non comprendere anche Londra, città a cui la scrittrice dedica due saggi-racconto, *Elogio e compianto dell'Inghilterra* e *La Maison Volpé* (composti fra il 1960 e il 1961 e usciti sul «Mondo») pubblicati in *Le piccole virtù* insieme ad un pezzo divertente, spiritoso e scritto in Inghilterra, *Lui e io*, uno dei testi più personali di Natalia perché dedicato alla vita privata con Baldini nel quale, come osserva Calvino nella quarta di copertina, «la contrapposizione dei caratteri si

62. Ginzburg, *Estate*, cit., p. 135.

63. N. Ginzburg, *Serena Cruz o la vera giustizia*, Einaudi, Torino 1990, p. 76.

trasforma, da spunto di commedia, nel più affettuoso poema della vita coniugale». Nella metropoli inglese Ginzburg vive fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, seguendo il marito nominato direttore dell'Istituto italiano di cultura: il suo è il punto di vista curioso e perplesso di una turista che si trova ad osservare un paesaggio diverso, affascinante ma respingente al punto da ispirare, a suo avviso, tristezza e malinconia al suo stesso popolo, il quale «vive qui come in eterno esilio, sognando altri cieli»⁶⁴. La rappresentazione di Londra ignora gli spazi urbani per concentrarsi sugli abitanti e sui loro usi e costumi: la città è narrata attraverso una sequenza di immagini di vetrine, negozi e ristoranti su cui si posa lo sguardo della narratrice che, con tono cronachistico, brioso e ciarliero da articolo di costume, commenta il mondo inglese alla luce del sistema valoriale dell'Italia della fine degli anni Cinquanta. Come tutte le città, anche Londra per Natalia è parte di quell'esterno che suscita in lei distacco o disagio.

La percezione della propria alterità rispetto al luogo e alle situazioni si traduce nella descrizione, pagina dopo pagina, di cibi o oggetti quotidiani (caffè, uova, calze, pubblicità, caminetti) e di particolari dell'abbigliamento (pellicce, trucco delle vecchie signore, vestiti di seta), secondo una modalità narrativa presente anche nei romanzi. «Ginzburg crede nelle cose, nei pochi oggetti che può strappare al vuoto dell'universo: baffi, bottoni» osservava Calvino a proposito di *È stato così*, «dal vuoto emergono ogni tanto oggetti conosciuti e nominabili: bottoni, pipe; gli esseri umani esistono solo attraverso schematici segnali di concretezza: capelli, baffi, occhiali»⁶⁵. Il critico individuava già nel 1947 un elemento su cui si interroga la stessa Ginzburg in *Lui e io*, lamentando la propria difficoltà ad unire le immagini, la quali rimangono «sparse», «alimentando sì la mia vita di memorie e di commozione ma senza colmare il vuoto». Ne consegue, prosegue la scrittrice, che il suo universo, «dove affiorano tali cadenze ed immagini, isolate l'una all'altra e non legate da alcuna trama se non segreta a me stessa ignota e invisibile, è arido e malinconico»⁶⁶.

Il vuoto è destinato invece ad essere riempito grazie alla scrittura, come Natalia racconta dopo qualche anno, descrivendo il momento in cui cambia il rapporto con lo spazio e il tempo trascorso. Si trova a Londra, in preda alla nostalgia, e sta lavorando a *Le voci della sera*, quando si verifica una sorta di scatto epifanico grazie al quale riacquisisce i suoi luoghi. Attraverso l'accettazione del suo paesaggio interiore, degli spazi che lo compongono e dei personaggi che lo abitano, la scrittura la riconcilia con la memoria del passato e le rende possibile ripensarlo. E narrarlo:

Vidi ad un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia. Io tutta la mia vita m'ero vergognata di quei luoghi, li avevo banditi dal mio scrivere come una paternità inaccettabile; e quando essi si erano affacciati nei miei racconti, io in fretta li avevo mascherati, così in fretta che nemmeno me n'ero

64. N. Ginzburg, *Elogio e compianto dell'Inghilterra*, in Ead., *Le piccole virtù*, cit., p. 811.

65. Calvino, *È stato così*, cit., p. 1085.

66. N. Ginzburg, *Lui e io*, in Ead., *Le piccole virtù*, cit., p. 821.

accorta; e li avevo mascherati così bene che io stessa li riconoscevo a stento. Ma ora invece me li ritrovavo là, a Londra, generati dalla nostalgia, sposati chissà come ai dialoghi di Ivy Compton Burnett, [] Non ci pensai nemmeno a mascherarli: questa volta non l'avrebbero tollerato. E dai luoghi della mia infanzia scaturivano le figure della mia infanzia, e dialogavano, fra loro e con me. Ne provai grande gioia⁶⁷.

È il 1961. Un anno dopo, Natalia Ginzburg scrive di getto *Lessico familiare*.

67. N. Ginzburg, *Nota* (1964), in *Opere I*, cit., p. 1132.