

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 1/2 2025

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



Sul frontespizio:

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

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

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

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

CLAUDIA CAPPELLETTI
Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI
Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

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

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

• Abbonamento ordinario:

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

•
© 2025

Edizioni Studium
Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

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

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

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

SOMMARIO

PERCORSI DEL PENSIERO SCIENTIFICO BIOLOGICO E MEDICO

di Vincenzo Cappelletti

Introduzione di Guido Cimino

Unità e storia della scienza (1983)

Sapere specialistico e sapere storico (1987)

Un percorso della ragione scientifica (2010)

Sulla dinamica dei paradigmi scientifici (1986)

Duplice rivoluzione della scienza (2000)

Scienza dell'umanesimo e scienza illuministica (1977)

Evoluzionismo, creazionismo, neodarwinismo (2009)

Ontogenesi della vita (2007)

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

Morgagni e Virchow (1987)

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

Biomedicina del XX secolo (2003)

Medicina scientifica e medicina applicata (1999)

Sommario della Estensione online del Fascicolo 1-2/2025

LETTERATURA

Collaborazione redazionale di Massimo Castiglioni e Alessandro Gerundino

DOSSIER

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

A cura di Antonio Di Silvestro e Liborio Pietro Barbarino

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

A. LETTURE

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

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

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

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

B. VARIANTI

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

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

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

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

C. LESSICO

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

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

DOSSIER

IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO: NUOVE INDAGINI E PROSPETTIVE

A cura di Giovanni Barracco e Lorenzo Mecozzi

Giovanni Barracco, Lorenzo Mecozzi, Introduzione 224

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

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

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

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

LETTERATURA

**IL ROMANZO DI FAMIGLIA ITALIANO:
NUOVE INDAGINI E PROSPETTIVE**

a cura di Giovanni Barracco e Lorenzo Mecozzi

*HOMELY/UNHOMELY: IL PERTURBANTE
FAMILIARE. NATALIA GINZBURG TRA SPAZIO
DOMESTICO E SCRITTURA MINORE*

Il presente intervento si propone di rileggere l'opera narrativa di Natalia Ginzburg alla luce dei cultural studies, dei gender studies e delle teorie sullo spazio e sull'identità, con particolare riferimento al concetto di unhomey, così come definito da Freud e rielaborato in chiave postcoloniale da Homi Bhabha. Tale prospettiva consente, infatti, di superare il retaggio critico che l'ha a lungo relegata a "scrittrice della famiglia", rilevando il suo precocissimo intuito nell'analisi dei cambiamenti avvenuti nella società italiana del secondo dopoguerra.

*Il saggio approfondisce le diverse funzioni acquisite dello spazio domestico tra una prima fase della produzione di Ginzburg che va dalla pubblicazione de *La strada che va in città* nel 1942 al 1963, anno di *Lessico Familiare* e una seconda, coincidente con la parabola compresa tra *Caro Michele* (1973) e *La città e la casa* (1984). In questi due momenti l'abitazione è intesa come campo di forze storicamente determinato e microcosmo simbolico della disgregazione della modernità e dei sistemi valoriali tradizionali.*

In particolare, nella connotazione della scrittura ginzburghiana è possibile rintracciare la volontà di decostruire alcuni retaggi della famiglia borghese allineandosi, al tempo stesso, ad una scrittura "minore" (Deleuze e Guattari) in cui si rivendica, attraverso l'oralità e la ripetizione, il valore politico del privato e

dell'intimità. Per mezzo della rappresentazione di soggettività ibride e dissonanti, l'autrice inserisce nella letteratura italiana del Novecento un discorso sul passaggio dalla liberazione all'emancipazione femminile, sulla crisi del maschile e sulla performatività di genere.

Parole chiave: *casa, spazio, genere, famiglia, femminile, ibrido*

This paper aims to reread Natalia Ginzburg's narrative work in the light of cultural studies, gender studies, and theories on space and identity, with particular reference to the concept of unhomely, as defined by Freud and revisited by Homi Bhabha in a postcolonial key. This perspective allows to reveal her very early intuition in the analysis of the profound changes that occurred in Italian society after the Second World War and finally overcome the critical legacy that has long relegated the author as a "family writer,"

*This essay examines the various functions acquired by domestic space between the first phase of Ginzburg's narrative production, from the publication of *La Strada che va in città* in 1942 to 1963 – the year of *Lessico Familiare* –, and the second, coinciding with the parable between *Caro Michele* (1973) and *La città e la casa* (1984). In these two moments, the home is understood differently as a historically determined field of force and as a symbolic microcosm of the disintegration of modernity and traditional value systems.*

In particular, in the connotation of Ginzburg's writing, it is possible to trace the desire to deconstruct some inheritances of the bourgeois family while aligning with a "minor" writing" (Deleuze and Guattari), in which the political value of the private and intimacy is claimed through orality and repetition. Through the representation of hybrid and dissonant subjectivities, the author inserts a discourse into Twentieth-century Italian literature that mirrors the passage from female liberation to emancipation, the crisis of the masculine, and the performativity of gender.

Keywords: *home, space, gender, family, feminine, hybrid*

«Nessuno scrittore italiano capisce, come Natalia Ginzburg, cosa sia una famiglia», sosteneva Pietro Citati in un articolo pubblicato su «Il giorno» nel 1962¹. Lo ricorda Sandra Petri in *La corsara* riflettendo su quanto questa etichetta abbia a lungo condizionato «in modo restrittivo l'analisi critica condannando la scrittrice [...] a un binomio che non ha permesso di comprendere la carica innovativa delle sue scelte narrative e saggistiche»². L'idea di analizzare la produzione ginzburghiana dal punto di vista dei *cultural studies* nasce dalla necessità di sfidare le categorie critiche più consolidate nel tentativo di suggerire nuove possibilità d'interpretazione. Sebbene negli ultimi anni la critica abbia ridefinito il contributo di Ginzburg nell'ambito del canone novecentesco rivelando nuove prospettive di ricerca narrativa, rimane ancora da colmare il vuoto di indagine critica circa la profondità raggiunta

dall'autrice sul piano teorico e politico coinvolgendo precocemente tematiche legate all'identità, al femminile e alla *diversità*.

In una prospettiva diacronica, già suggerita da critici come Luciano Parisi³, è possibile suddividere la produzione dell'autrice in due momenti: il primo che va dal 1942 al 1963 e un secondo compreso tra il 1973 e il 1984. Tale angolatura appare coerente con la cesura individuata nel famigerato 1968 da Julia Kristeva⁴ nell'ambito dell'evoluzione del femminismo europeo. L'autrice di *Women's Time*, infatti, opera una distinzione tra un primo movimento femminista, centrato sull'inserimento delle donne in un tempo "lineare", "maschile", "storico" che aveva, quindi, come fine principale l'uguaglianza tra i sessi e una seconda fase, scandita da un salto generazionale, il cui obiettivo non è l'emancipazione ma la liberazione dai retaggi simbolici e storici. Se Ginzburg si è sempre professata una femminista tiepida, come dichiarerà ne *La condizione femminile* nel 1973, condivide «però tutto quello che chiedono i movimenti femminili»⁵. La sua evoluzione narrativa sembra attagliarsi in modo congruo all'arco suggerito da Kristeva, fotografando le conseguenze che, all'interno delle dinamiche familiari, i due momenti mettono in atto nel torno di tempo che va dal dopoguerra agli anni Sessanta e poi fino agli Ottanta. Il punto di vista prescelto per analizzare questi cambiamenti antropologici è la famiglia che non funge soltanto da contenitore narrativo ma è un campo di forze in cui si esercitano poteri sottili e impercettibili, una struttura liminale che, nella sua forte ambivalenza, ricorda quelle zone di contatto all'interno delle quali, secondo Homi Bhabha, avviene una negoziazione continua dell'identità⁶. Attraverso la rappresentazione delle ambiguità connaturate ai legami familiari, Ginzburg mette in scena soggettività che sfuggono alle dicotomie canoniche collocandosi in una posizione inconsueta rispetto alla narrazione dominante. Inoltre, nonostante l'esplicita e dichiarata intenzione nella Prefazione ai *Cinque romanzi brevi* di voler scrivere come un uomo, la voce che emerge è inequivocabilmente femminile – seppur attenuata da uno stile essenziale e privo di enfasi – esprimendo la necessità di centrare l'osservazione da una prospettiva laterale, marginale rispetto alla Storia ufficiale. È nell'ambito di questa dinamica che deve essere interpretato il rifiuto alla tentazione autobiografica, deviata smussando gli spigoli dell'io e radicandolo profondamente nel suo tempo. Per Ginzburg l'identità è sempre storicamente determinata, come affiora dalla sensibilissima recensione a *La storia* di Elsa Morante in cui l'io narrante è «un punto insieme altissimo e sotterraneo, dotato di uno sguardo che vede l'infinita estensione degli orizzonti e le infinite e minime rughe e crepe del suolo»⁷. Un simile atteggiamento è riscontrabile anche nel rapporto intertestuale che l'autrice intrattiene con l'assimilazione e la traduzione dei propri modelli letterari. Emblematico il caso della

traduzione proustiana: imperfetta, imprecisa eppure fedelissima a sé stessa e al testo quando, nel 1990, decide di ripubblicare *La strada di Swann* emendata delle correzioni apportare senza il suo consenso⁸. In una nota polemica, ella rivendica la “gioia nervosa”⁹ della sua prima traduzione in cui traspariva l’esperienza del confino, della Resistenza, della morte di Leone e gli anni della guerra. Anche nella traduzione, l’autrice di *Lessico familiare* si sottrae all’autorità e all’autorevolezza della lingua del canone – maschile e borghese – del romanzo ottocentesco, rivendicando l’autenticità dell’espressione viva e vissuta. D’altronde, come sottolineato anche da Mario Barenghi, «Proust, oltre ad essere prodigo di dettagli idiosincratici sul modo di parlare o di pronunciare le parole, offre esempi mirabili di descrizioni ambientali»¹⁰. L’autore della *Recherche* sarà assimilato e rovesciato, attualizzato tramite la capacità di integrare il parlato e il quotidiano all’interno del tessuto narrativo¹¹ per cui l’oralità diviene sinonimo di familiarità¹² nel segno di un’operazione anti-egemonica che rivendica il valore politico dell’intimità e dell’esperienza privata¹³ e «l’appropriazione umana e personale dello spazio passa attraverso l’intreccio delle voci»¹⁴. Al tempo stesso, il minimalismo espressivo, così come la ripetizione, sembrano aderire a quella “scrittura minore” teorizzata da Deleuze e Guattari secondo la quale anche ciò che è più privato assume valore collettivo, storico¹⁵. Se nella letteratura “maggiore” «il fatto individuale (familiare, coniugale, ecc.) tende a congiungersi con altri fatti altrettanto individuali, mentre il contesto sociale serve soltanto da contorno e sfondo»¹⁶, al contrario, nelle “letterature minori”, l’elemento individuale si manifesta, seppur piccolissimo, poiché necessario a un disegno più ampio facendo sì che «il triangolo familiare si connetta agli altri triangoli, commerciali, economici, burocratici, giuridici, che ne determinano i valori»¹⁷. Ginzburg seguirà lo stesso procedimento di decostruzione e sovversione di una letteratura “maggiore”, maschile e dominante anche ne *La famiglia Manzoni*, in cui l’autore de *I promessi sposi* viene smantellato proprio attraverso il dispositivo familiare e restituito nella sua umanità più minuta, con le sue strampalate manie e tenere fragilità. Alessandro Manzoni è ritratto, pagina dopo pagina, come il figlio di un padre manchevole e genitore assente a sua volta, distratto, incapace di offrire protezione ai suoi numerosi figli o ai suoi personaggi: «Renzo, ne *I promessi sposi*, non ha né padre, né madre. Lucia non ha padre. La Monaca di Monza ha un padre terribile, che le rovina l’esistenza per sempre»¹⁸.

Contrappunto simbolico della scrittura “minore” di Ginzburg è, senza dubbio, lo spazio domestico, concepito come vero e proprio *medium* narrativo, definito da Giulio Iacoli come cronotopo “architettonico”, capace di superare la bidimensionalità della pagina conferendo spessore e rilievo «a figure e motivi dell’infinito intreccio fra realtà, storia e

narrazione»¹⁹. L'abitazione è un ambiente mobile, vulnerabile, attraversato dalla Storia (in *Lessico familiare*, ad esempio, è la dimensione in cui si proiettano le conseguenze delle leggi razziali e del secondo conflitto mondiale), ma anche da tensioni interiori ed esistenziali. Le abitazioni, in particolare nei *Cinque romanzi brevi*, diventano zone di passaggio, segnate dal cambiamento storico, dalla memoria e dalle relazioni di potere tra uomini e donne, genitori e figli. In *Le voci della sera* le case sono indicate con dei soprannomi: la “Casetta”, la “Casa Mercanti”, la “Casa Tonda” diventando esse stesse personaggi.

Nei primi romanzi l'abitazione simboleggia l'illusione borghese e le sue contraddizioni e, insieme, il fallimento del sogno legato all'ascesa socio-economica. In tal senso, essa si presenta come un dispositivo ideologico molto simile alla città dove i protagonisti finiscono per ridimensionare le loro aspirazioni scontrandosi con meccanismi di esclusione e alienazione sociale. È paradigmatico, in tal senso, il racconto *Sagittario* che esordisce già nell'*incipit*: «Mia madre aveva comprato una casa in un sobborgo della città»²⁰ e poco dopo aggiunge: «Per comperare quella casa in città, mia madre aveva venduto certi terreni che ancora possedeva fra Dronero e San Felice, e si era litigata con tutti i parenti, i quali erano contrari a quella vendita e alla divisione della proprietà»²¹. La casa in città appare sin da subito come una forza centrifuga che irrompe nelle relazioni familiari. L'anonima narratrice descrive l'abitazione come un ambiente ibrido: «Era una casetta a due piani, cintata d'un giardino incolto e umido. Di là dal giardino c'erano degli orti di cavoli, e di là dagli orti i binari della ferrovia. Il giardino, in quel mese di ottobre, era tutto tappezzato di foglie fradice»²². Si tratta, quindi, di uno scenario che sintetizza elementi della città e della campagna, in cui la natura sembra acquisire una valenza di marcescente allegoria barocca di degrado morale e storico. Questa casa è anche punto di incontro tra due differenti modelli culturali: quello del consueto salotto borghese e l'essenzialità della società moderna:

La casa aveva stretti balconcini di ferro, e una scaletta esterna che scendeva in giardino. Nelle quattro stanze del primo piano, e nelle sei stanze del piano di sopra, mia madre aveva disposto le poche cose che aveva portato da Dronero: gli alti letti di ferro cigolanti e gementi, con le pesanti trapunte di seta fiorata; certe seggioline imbottite, con una gonnellina di mussola; il pianoforte; la pelle di tigre; una mano di marmo posata sul cuscinetto²³.

Quando Homi Bhabha riprende il concetto di *unheimlich/unhomely* trasferendolo da un dominio semantico di tipo psicologico a una sfera culturale e politica, afferma che esso è inequivocabilmente legato alla (post)modernità. Nel momento in cui i confini tra ciò che consideriamo familiare iniziano a confondersi con l'esterno che ci è anche ignoto, il pubblico

e il privato si mescolano provocando una sensazione di disorientamento²⁴. L'elemento urbano si inserisce in modo stridente nell'immaginario crepuscolare da salotto gozzaniano e ancor più nell'idea di una natura idillica, intesa come ornamento e paesaggio, portando alla luce l'ambiguità di una presenza storico-politica in un ambiente legato per consuetudine alla sfera privata intesa come luogo di "normalizzazione" dell'egemonia²⁵. Come sottolineato anche da David Morley, con la modernità inizia a delinarsi la distinzione tra spazio interno ed esterno sottolineato anche dal frazionamento delle abitazioni creando, di conseguenza, classificazioni di ordine gerarchico e simbolico²⁶. In Ginzburg la dinamica interno/esterno e "homey"/"unhomey" si gioca tutta nella contrapposizione tra casa e città piuttosto che nella polarizzazione tra città e campagna: trattandosi in entrambi i casi di ambienti esterni²⁷, esse provocano uno spaesamento che si ripercuote anche all'interno dell'abitazione. L'*unhomeliness*, infatti, fa sì che chi non si sente a casa in nessun luogo non lo sia neanche con sé stesso vivendo, di conseguenza, una condizione di costante ibridità esistenziale come accade nell'*excipit* del breve racconto *Mio marito*:

Quando ritornai a casa, mi aggirai assorta per le stanze. Quella casa mi era divenuta cara, ma mi pareva di non avere diritto di abitarvi, perché non mi apparteneva, perché l'avevo divisa con un uomo che era morto senza una parola per me. Eppure, non avrei saputo dove andare. Non c'era un luogo al mondo in cui desiderassi andare²⁸.

Ne *La strada che va in città*, la giovane protagonista si lascia sedurre da uno studente di medicina sperando che questi possa realizzare il suo sogno di fuggire dalla campagna. Quando rimane incinta, costretta a trasferirsi dalla zia in un paese vicino, continuerà a evocare la città non riuscendo a percepire alcuna consonanza con il paesaggio che la circonda:

Passeggiavo qualche volta nell'orto, perché la zia diceva che una donna incinta non deve star sempre seduta. Mi spingeva fuori dalla porta. L'orto era cintato da un muro e si usciva in paese da un cancello di legno. Ma io non aprivo mai quel cancello. Il paese lo potevo vedere dalla finestra della nostra camera e non aveva niente che invitasse.

Come in altri romanzi appartenenti alla prima produzione ginzburghiana, la protagonista incorrerà nel rimpianto e la morte giungerà a significare una frattura necessaria, uno shock che determinerà il riconoscimento definitivo dell'*unhomey*, portando alla luce una verità latente apparentemente nascosta sotto la coltre del quotidiano.

Nelle opere più tarde, Ginzburg sembra concepire la casa come residuo ideologico della cultura borghese. Assai significativo il caso di *Famiglia*, uscito nel 1977, che racchiude i

due racconti lunghi *Famiglia* e *Borghesia*, quasi a voler impostare le narrazioni su un impianto teorico ben definito vedendo nell'abitazione un'ossessiva tensione tra pubblico e privato, un ambiente storicizzato in cui si contrappongono vecchie e nuove ideologie. I personaggi degli ultimi racconti, come quelli di *La città e la casa*, cercano continuamente un tetto sulla testa da comprare, da affittare, da vendere, cercano riparo: quella protezione che non riescono a trovare nei rapporti familiari o matrimoniali:

È una ragazza che cerca sempre dei luoghi dove stare – disse Ivana. – E soprattutto cerca delle madri, e dei padri, e dei fratelli. Poi si stufa, le sembrano sbagliati quelli che ha trovato, le sembra che è capitata nel posto sbagliato, cambia posto²⁹.

Eppure, come sottolinea Domenico Scarpa nella prefazione a questa raccolta, l'oppressione e la noia, che sembrano addirittura condurre alla morte i due protagonisti, risuonano in modo discordante con lo spirito dei tempi in cui furono immaginati, lontani dal contesto di liberazione che ha caratterizzato gli anni Settanta segnalando, invece, «una disgregazione, una scomparsa, un vuoto, alludono a istituzioni venute a mancare»³⁰.

La casa si configura, inoltre, come luogo della costruzione del femminile, sempre compromessa e interrotta dallo spazio esterno essendo spesso descritta più come una *tana* che come un *nido*: metafora di una protezione precaria, agitata dall'impossibile compatibilità tra famiglia reale e famiglia immaginata, incarnando la disgregazione dei valori abitualmente assegnati al domestico, luogo accogliente e rassicurante per eccellenza. Non a caso, in *Lessico per Natalia*, Giorgio Bertone ha individuato il termine “tana” nel novero dei lemmi fondamentali all'interno della galassia narrativa dell'autrice, interpretandola come riparo ma anche «una inerme trincea da cui fuoruscire per incursioni fulminanti»³¹. In È stato così il senso di prostrazione esperito dalla protagonista nella casa della suocera è incarnato dallo studio della defunta, traduttrice dal sanscrito – lingua arcaica ed esotica – e dei suoi oggetti altrettanto antichi, preziosi e inquietanti: il bocchino in avorio, lo scialle di lana a crochet, le scatole di cipria vuote con un batuffolo di cotone tratteggiati in una sorta di sottile derisione di quella polverosa e preziosa cultura borghese che sarà rimpianta dal Montale de L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili. Nello stesso racconto, anche lo studio del marito Alberto è sarcasticamente connotato dalle consuete “buone cose di pessimo gusto” gozzaniane di cui è sintomo il busto di Napoleone di gesso³². La protagonista non ha accesso alla stanza che viene sempre chiusa a chiave con la scusa della presenza di una rivoltella. In realtà, allegoricamente, lo spazio domestico le viene interdetto nella sua interezza e la donna, che si illude di poter, infine, sentir sua quell'abitazione, viene da subito esclusa da questa ipotesi. A questo proposito,

Emanuela Forgetta³³ sottolinea che si tratta di una chiusura volta a metaforizzare la preclusione di un'intimità da parte dell'uomo che attraverso la cassa di libri, a mo' di provocazione sempre riempita a metà, inscena una costante minaccia di abbandono e di cesura definitiva del rapporto matrimoniale. Tuttavia, la descrizione dello studio del marito (dove troneggia anche la foto della madre che viene, quindi, edipicamente raddoppiata) non rimanda soltanto a un'esclusione di natura sentimentale ma anche e soprattutto sociale e culturale. Lo studio di Alberto ricorda in qualche modo la biblioteca del manzoniano Don Ferrante che, nella brillante analisi di Italo Calvino, è interpretato come «il museo della falsa scienza»³⁴ con cui l'autore de *I promessi sposi* esprime la condanna morale nei confronti della corruzione della cultura. Ginzburg riproduce qui gli stessi rapporti di forza tra chi ha e chi non ha accesso alla parola scritta, stigmatizzando al tempo stesso la “letteratura maggiore”, patriarcale ed escludente. Se lo studio dell'anziana madre sembra quindi riprodurre una continuità simbolica del potere patriarcale qui estetizzato e reso inaccessibile, quello del marito rappresenta il consueto retaggio del sapere maschile egemonico. Quando la donna spara non lo fa mossa soltanto dall'infedeltà del marito ma per il protrarsi di un profondo senso di subalternità vendicando, così, un'insostenibile esclusione epistemica. Inoltre, la protagonista narra che anche nella sua infanzia le era impedita la lettura ed era costretta a nascondere il libro sotto il materasso: l'omicidio appare come una sorta di sovversione nei confronti di un accesso alla cultura che le è precluso per tutta la vita e contro cui decide, infine, di ribellarsi³⁵. In questo caso, l'accesso allo spazio domestico equivale a quello dell'educazione e, di conseguenza, dell'emancipazione. Anche in *Sagittario* c'è un omicidio: Barbara, figlia della losca signora Fontana, è vittima di un delitto d'onore e la sua morte provocherà, in qualche modo, anche quella di Giulia, la figlia primogenita. Tra le due diversissime giovani nasce un'empatia quasi gemellare e la loro morte appare come una sorta di sacrificio alla cultura piccolo borghese che le concepisce come vittime delle ambizioni materne e, al tempo stesso, esprime il fallimento della trasmissione generazionale femminile. Si tratta di madri che si rifiutano di identificare l'abitazione con il domestico e di aderire a una funzione femminile stereotipata finendo, poi, per cadere nella trappola di modelli altrettanto opprimenti. In modo significativo, i quadri della signora Fontana rimandano a quella «sostanza della vita moderna» incarnata da soggetti umani «con teste livide e bislunghe, non si capiva se di uomo o di donna» e «sullo sfondo case e case addossate contro un cielo a sbarre, case e case con comignoli storti, che mandavano fuori fumo livido»³⁶. C'è quindi un'omologazione tra i corpi umani e le case fatte di croci e di sbarre: non tane, quindi, ma prigioni, celle, immagini di una condizione esistenziale che concepisce il domestico come una forma di vessazione e di censura. Difatti, la madre protagonista di *Sagittario* rimarrà delusa dalla scarsa inclusività e

vivacità culturale del mondo cittadino («[...]ma dov'era la gente colta, gl'intellettuali e gli scrittori e i pittori, quelli a cui mia madre contava d'offrire un giorno una tazza di tè nella sua galleria?») finendo per camminare stancamente per le strade del centro «sbirciando le vetrine e mormorando sull'aumento dei prezzi [...]»³⁷. Ne *La strada che va in città*, lo spazio urbano coincide con il fallimento rispetto a un'agognata crescita economica e sociale. All'interno della narrativa ginzburghiana, l'*unhomely* viene riprodotto, inoltre, sotto forma di matrimoni mancati o falliti, in legami che, al pari delle abitazioni, possono rivelarsi trappole nelle quali il pubblico entra nel privato sotto forma di coazione sociale. L'unione coniugale è percepita come un'invasione nella sfera individuale, la convivenza è vissuta come un'esperienza di alienazione. In *Le voci della sera* Tommasino confessa l'impossibilità di sposarsi non tanto per mancanza di affetto quanto per un disorientamento interiore determinato da una pressione esterna che mina profondamente il proprio senso di intimità:

Prima potevo scegliere, se trovarmi con te un pomeriggio, o no. Ora invece in questi mesi, ho sentito che non potevo più scegliere, che dovevo venir da te senza scampo, là a casa tua perché ormai avevo bell'e scelto, una volta per sempre. Dovevo fare quello che tutti si aspettavano da me che io facessi, quello che anche tu, con gli altri, ti aspettavi da me³⁸.

I personaggi di questi romanzi si sposano per interesse o per noia. In *È stato così* si afferma a chiare lettere che «è molto difficile e raro quando due si sposano che si vogliano bene tutti e due»³⁹. Ne *La città e la casa* si susseguono matrimoni senza senso mentre si rompe l'unico che sembra avere presupposti per resistere. Il matrimonio non è garanzia di un'unione spirituale, anzi, esso nasce spesso da dinamiche fortuite: «Non credere che non mi stupisco di averla sposata. Me ne stupisco ogni giorno. Se lei si stupisce di avermi sposato, non lo so. Ancora non l'ho capito»⁴⁰. Nei primi romanzi a rompere gli equilibri familiari è spesso la Storia, l'esperienza della guerra che, in *Le voci della sera*, costituisce una vera e propria cesura nelle vite dei protagonisti:

Dopo la guerra, il Vincenzino e la Cate si separarono. I bambini li avevano a Roma, in collegio. Per tutto il tempo della guerra, la Cate e Xenia erano state, con i figli, a Sorrento. [...] Poi, litigarono, la Cate e Xenia, per una questione di lenzuola [...]»⁴¹.

Anche la sintassi, qui, si fa meno affabulatoria: le parole si dispongono sulla pagina staccate, isolate, divise da moltissime virgole alternate al ritmo rituale del “diceva” volto a enfatizzare il prorompere di una forza divisiva, esterna ma in grado di agire all'interno dei legami familiari in modo decisivo e capillare. Negli ultimi romanzi, a sottolineare

un'impossibile comunicazione tra i personaggi, il loro isolamento e la loro necessità di essere compresi e ascoltati è la forma epistolare,⁴² come accade in *Caro Michele* e *La città e la casa*. Essa, però, è anche strumento di introspezione e memoria, delineandosi come «una forma comunicativa che, mentre chiede un dialogo, tuttavia ferma e storicizza una situazione»⁴³ contribuendo, inoltre, a creare all'interno dello sviluppo narrativo delle fratture temporali che rendono il racconto familiare discontinuo, sempre periferico e parziale.

La narrativizzazione dell'*unhomely* si concretizza, pertanto, come uno strumento di erosione del romanzo borghese che non si limita allo spazio domestico ma che mette in discussione anche il binarismo maschile/femminile, intesi non solo come generi e soprattutto come polarità epistemiche. Sebbene sia fuori luogo pensare che vi sia già un discorso teorico dichiarato, l'inserimento di personaggi omosessuali si allinea alla poetica ginzburghiana della scrittura minore. In *Gender Trouble*, Judith Butler sostiene che il genere è costituito *da e nel* linguaggio, è un atto performativo, una reiterazione di gesti, una strategia culturale volta a perpetrare la binarietà come struttura di potere: «Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the Subjects of Sex/Gender/Desire appearance of substance, of a natural sort of being»⁴⁴. Nel racconto *Estate*, l'autrice sembra alludere all'ipotesi che il genere sia sovraordinato: non si è necessariamente uomo o donna ma ci si comporta come tali mettendosi una maschera, recitando una vita piuttosto che un'altra:

Andavo ogni giorno in ufficio per fingere d'essere un uomo, ero stanca d'essere una donna. Ciascuno si diverte a sostenere una parte non sua per un certo tempo, io giocavo a essere un uomo, sedevo al grande tavolo lurido dell'ufficio e mangiavo in un'osteria, oziavo per le strade e nei caffè con amici e amiche, rientravo tardi la sera. Mi stupivo a pensare com'era stata diversa la mia vita una volta, quando cullavo i miei bambini e cucinavo e lavavo, pensavo come c'è sempre tanti modi diversi di vivere, e ognuno può fare di sé stesso esseri sempre nuovi, magari anche nemici l'uno dell'altro⁴⁵.

Anche la moglie di Valentino, nel racconto omonimo, cambia più volte il proprio atteggiamento sovvertendo le aspettative tradizionali di genere:

Maddalena arrivava, spettinata e stanca, e con la voce rauca perché aveva gridato coi contadini, e si metteva a litigare con l'amministratore e tiravano fuori certi registri e discutevano un pezzo lì sopra. Io mi stupivo che non chiedesse neppure del bambino: quando la balia glielo portava lo prendeva un attimo in collo, e per un attimo il suo viso diventava giovane, mite e materno; ma subito annusava il bambino alla nuca e diceva che non aveva un buon odore pulito e lo ridava alla balia perché lo lavasse⁴⁶.

Maddalena poi, in seguito al divorzio e dopo quanto accaduto tra Valentino e Kit, recupera la propria femminilità ristabilendo anche un equilibrio all'interno della famiglia ormai divisa: «Vedo Maddalena qualche volta. È diventata molto grassa, tutta grigia, e fa proprio la vecchia signora. Si occupa dei suoi bambini, li porta a pattinare e organizza per loro delle feste in giardino»⁴⁷.

Valentino esce nel 1951 introducendo anzitempo all'interno della letteratura italiana il tema dell'omosessualità, percepibile a livello superficiale come una sorta di funzione narrativa volta a generare sorpresa e spaesamento disseminando nel testo indizi e allusioni reinterpretabili solo alla luce del discreto risvolto finale. *L'unbomely* che, secondo la definizione di Bhabha, si palesa per mezzo di un disvelamento e non una scoperta, qui è rivelato passo dopo passo grazie a una serie di indizi. Il perturbante è quindi innescato da un'oscillazione dell'identità di genere volta a smascherare la binarietà della costruzione borghese della famiglia tradizionale. Anche *La città e la casa* risulta fondamentale nella rappresentazione dei mutamenti generazionali e registra un passaggio importante nella normalizzazione dell'omosessualità all'interno della famiglia⁴⁸: i protagonisti hanno già acquisito l'omosessualità del figlio di uno dei protagonisti, al contrario della generazione precedente: «Io non lo so se la zia Bice abbia mai capito che Alberico era omosessuale. Crederei di no. Nel suo mondo gli omosessuali non c'erano»⁴⁹. Grazie al disvelamento dell'ipocrisia dei legami famigliari Ginzburg mette sotto attacco lo stereotipo della sessualità procreativa che era stata cara al Fascismo e che permaneva come malcelata intolleranza verso qualsivoglia diversità⁵⁰. In tal senso, appare emblematica l'ironia amara con cui la madre piccolo borghese di *Sagittario* definisce il dottor Wesser, futuro marito della primogenita Giulia:

Ma come? Gridava mia madre. Con quello lì doveva finire Giulia? Un comunista? Un ebreo? Un apolide? Le cugine e le zie scrollavano il capo, comunista era il Wesser, strano che non l'avevano sentito dire; ma che era ebreo cosa gliene importava a mia madre, non aveva sempre gridato ai quattro venti che coi negri e gli ebrei siamo tutti fratelli⁵¹.

La fitta presenza di personaggi omosessuali all'interno della narrativa ginzburghiana costituisce una sorta di rifiuto, guadagnato pagina dopo pagina, a obbedire a un ordine simbolico e fallogocentrico che impone a donne e uomini comportamenti precostituiti: l'identità sessuale di Valentino appare come un diniego nei confronti del padre ossessionato dall'idea che il figlio diventi un "grand'uomo". Possibili cenni ad atteggiamenti omoerotici sono sparsi in tutti i testi a significare «l'inadeguatezza delle norme che regolano i ruoli

sessuali nella nostra società, norme dannose per entrambe le categorie ma soprattutto a svantaggio delle donne, spesso costrette a sopportare non solo le proprie mancanze ma anche quelle altrui»⁵². Così anche Vittorio Spinazzola che, occupandosi di *Caro Michele*, afferma che «vero oggetto del suo interesse è la crisi della mascolinità» e che «nello sfacelo dell'istituto familiare, sono le donne a perdere più desolatamente il significato della loro funzione [...]»⁵³. È innegabile che proprio al termine di *Valentino* sia rintracciabile nelle parole della sorella Caterina la volontà di rispecchiarsi nel fratello, in una liberazione paradigmatica dall'interiorizzazione dei dettami patriarcali: «Mi rallegro del suo passo ancora così felice, trionfante e libero: mi rallegro del suo passo ovunque lui vada»⁵⁴. Allo stesso tempo, Ginzburg sembra erodere il retaggio di una mascolinità egemonica che, secondo R. W. Connell agisce non solo marcando i confini rispetto al femminile ma anche da altre tipologie di mascolinità, per così dire, “subordinate” e che non riescono a inserirsi e riconoscersi in una gerarchia di cui, ovviamente, gli omosessuali occupano l'ultimo tassello: «Gayness, in patriarchal ideology, is the repository of whatever is symbolically expelled from hegemonic masculinity»⁵⁵. Il dopoguerra libera le esistenze dai legami collettivi e interindividuali e, in questo nuovo scenario, il maschile perde consistenza e in una sorta di sconfitta storica e generazionale e gli uomini si muovono in modo incerto: «Mio padre non diceva mai niente di sensato: forse il fondo del suo pensiero era sensato ma non arrivava mai a dire il fondo del suo pensiero: si perdeva in tante parole inutili e digressioni d'infanzia e cincischia e annaspava».⁵⁶ E in *Le voci della sera* del 1961, Tommasino afferma:

Vedi non c'è in me, – disse – una vera carica vitale. È questa la mia più grande mancanza. Sento come un brivido di ribrezzo quando sto per buttarmi. Voglio buttarmi, e ho quel brivido. Un altro, un brivido così, magari non ne fa nessun conto, e lo scorda subito. Ma io lo porto a lungo nel cuore. Perché ho sempre come l'impressione, – disse, – che abbiano già vissuto abbastanza gli altri prima di me. Che abbiano già consumato tutte le risorse, tutta la carica vitale che era disponibile.⁵⁷

Il protagonista del breve racconto *Casa al mare* confida all'amico: «[...] tu potessi capire come tutto mi è lontano! Neppur io so quello che voglio –. Ebbe un gesto come d'impotenza. – Io...io non so, disse»⁵⁸. Viceversa, Alberto, marito fedifrago di *È stato così*, ammette con un certo candore: «non sono né coraggioso né sincero. Lo so. Mi conosco molto bene»⁵⁹. Allo stesso modo, in *La città e la casa*, uno dei protagonisti scrive all'ex amante della moglie in un rispecchiamento solidale fondato su una mascolinità non performativa: «Tu non sei uno che lacera, sei uno che passa avendo cura di non lacerare, non calpestare, non distruggere niente. Sei uno della mia razza. Sei di quelli che perdono sempre»⁶⁰.

La rappresentazione della crisi o dell'attenuazione del maschile evidenzia quella più profonda della disgregazione dei codici della famiglia tradizionale intesa come tribù. In questo contesto le donne cercano con fatica di ristabilire un baricentro proprio a partire dallo spazio della narrazione da intendersi non solo come un atto di resistenza individuale, ma anche come processo di costruzione identitaria che, al termine del secondo dopoguerra, riguarderà entrambi i sessi. Ginzburg sembra voler scattare l'istantanea in cui il vecchio equilibrio si rompe e un nuovo assetto cerca di emergere: lo spazio familiare e domestico, scopertosi *unhomely* e sottratto una volta per tutte all'autorità narrativa del maschile, non può che mettere in scena la disgregazione di quei legami sacri che l'Italia del dopoguerra avrebbe lentamente e faticosamente elaborato⁶¹.

SILVIA ANNAVINI

Ricercatrice indipendente

Bibliografia

A. ALBANESE, “Essere formica e cavallo insieme”. *Natalia Ginzburg e la traduzione*, in «Griseldaonline», 16 (2016-2017); www.griseldaonline.it/speciale-ginzburg/natalia-ginzburg-e-la-traduzione-albanese.html.

M. BARENGHI, *Natalia, Elsa e gli spinaci. Il contributo di Lessico familiare alla teoria letteraria*, in «*Enthymema*», n. XXII, 2018, pp. 50-61.

M. BERTINI, *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta*, in A. DOLFI, *Non dimenticare di Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna*, F. University Press, Firenze 2014.

G. BERTONE, *Lessico per Natalia. Brevi “voci” per leggere Natalia Ginzburg*, Il Melangolo, Genova 2015.

H. BHABHA, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York 2006.

J. BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge 1999.

A. BULLOCK, *Uomini o Topi? Vincitori e Vinti Nei Cinque Romanzi Brevi Di Natalia Ginzburg*, in «*Italice*», LX, no. I, 1983, pp. 38–54.

I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, Mondadori, Milano 1995, vol. I.

I. CALVINO, “I Promessi Sposi: *il romanzo dei rapporti di forza*”, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano 1995.

R. CONNELL, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, Allen & Unwin Berkeley, University of California Press, Sydney 2005.

G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010.

J.M. FORTNEY, *Con quel tipo lì: Homosexual Characters in Natalia Ginzburg's Narrative Families*, in «*Italice*», LXXXIV, no. IV, 2009, pp. 651–673.

A. FRANCO, *L'immaginario della traduzione nell'opera di Natalia Ginzburg*, in «*Italian Studies*», 75(3).

N. GINZBURG, *Famiglia*, Einaudi, Torino 2011.

N. GINZBURG, *La città e la casa*, Einaudi, Torino 1984.

N. GINZBURG, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino, 1983.

N. GINZBURG, *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, Mondadori, Milano 1986, vol. I e vol. II.

N. GINZBURG, *Vita immaginaria*, Mondadori, Milano 1974.

F. GNERRE, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini & Castoldi, Milano 2000.

G. IACOLI, *Tre movimenti descrittivi degli anni Sessanta*, in *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

G. IACOLI, “...un effetto come di prigionia”. *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in C. CRETELLA E S. LORENZETTI, *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano*, Franco Cesati Editore, Firenze 2022.

J. KRISTEVA, A. JARDINE, H. BLAKE, *Women's Time*, in «Signs» 7, no. 1, 1981, pp. 13–35.

E. MONDELLO, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, in «Bollettino di italianistica» II, 2017, pp. 101-117.

D. MORLEY, *Home Territories: Media, Mobility and Identity*, London, Routledge 2000.

L. PARISI, *I romanzi di Natalia Ginzburg*, «Quaderni d'italianistica», Volume XXIII, No. 2, 2002.

S. PETRIGNANI, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2018.

V. SPINAZZOLA, “I contestatori lagnosi di Ginzburg e di Paris”, in *Il gusto di criticare. 35 recensioni controcorrente*, goWare, 2018.

L. STARITA, *Canone ambiguo. Della letteratura queer italiana*, Effequ, 2021.

F. VASARRI, *Proust/Ginzburg. Il registro familiare*, in «Quaderni Proustiani», 10(1), 2016, pp. 91-108.

Note

¹ P. Citati in «Il Giorno», 19 dicembre 1962, citato da C. Garboli, *Apparati bibliografici e fortuna critica* in N. Ginzburg, *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, Mondadori, Milano 1986, vol. II, cit., p. 1585.

² S. Petrigiani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2018, cit., p. 280.

³ L. Parisi, *I romanzi di Natalia Ginzburg*, «Quaderni d'italianistica», vol. XXIII, n. 2, 2002.

⁴ «In a second phase, linked, on the one hand, to the younger women who came to feminism after May 1968 and, on the other, to women who had an aesthetic or psychoanalytic experience, linear temporality has been almost totally refused, and as a consequence there has arisen an exacerbated distrust of the entire political dime». J. Kristeva, A. Jardine, H. Blake, *Women's Time*, in «Signs» 7, no. 1 (1981), pp. 13–35, cit., p. 19.

⁵ N. Ginzburg, «La condizione femminile», in *Vita immaginaria*, Mondadori, Milano 1974, pp. 182-190.

⁶ «These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself. It is in the emergence of the interstices – the overlap and displacement of *nationness*, community interest, or cultural value are negotiated». H. Bhabha, *The Location of culture*, Routledge, London and New York 2006, cit., p.2.

⁷ N. Ginzburg, *I personaggi di Elsa*, in «Corriere della Sera», 21 luglio 1974, p. 12.

⁸ Angela Albanese sottolinea la forte coerenza tra la Ginzburg scrittrice e la Ginzburg traduttrice in A. Albanese, «Essere formica e cavallo insieme». *Natalia Ginzburg e la traduzione*, in «Griseldaonline», 16 (2016-2017); www.griseldaonline.it/speciale-ginzburg/natalia-ginzburg-e-la-traduzione-albanese.html. Su Ginzburg traduttrice si veda anche A. Franco, *L'immaginario della traduzione nell'opera di Natalia Ginzburg*, «Italian Studies», 75(3).

⁹ N. Ginzburg, *Come ho tradotto Proust*, in «La Stampa», 11 dicembre 1963.

¹⁰ M. Barengi, *Natalia, Elsa e gli spinaci. Il contributo di Lessico familiare alla teoria letteraria*, in «Enthymema», XXII, 2018, pp. 50-61, cit., p. 54.

¹¹ «La scrittura di *Lessico familiare* non riprenderà in nessun modo il fraseggiare proustiano, non lo riecheggerà, non lo adotterà come modello, non ce ne offrirà una pastiche. Raggiungerà, però, con altri mezzi, lo stesso risultato raggiunto da Proust in *Combray*: l'integrazione del "parlare" peculiare di una famiglia nel "tessuto stilistico" di un'opera letteraria, nella pluralità di voci che la costituisce e la fonda». M. Bertini, *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta*, in A. Dolfi, *Non dimenticarsi di Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna*, F. University Press, Firenze 2014, pp. 196-7.

¹² «La nozione di "style familier" è consolidata in Francia a partire dal classicismo. Ricordo che se ne trovano tracce nell'elogio del "noble badinage" formulato da Boileau. E nella voce "Familier" dei suoi *Éléments de littérature*, Marmontel celebra il "familier noble" di Racine, autore di cui lo stesso Proust dichiara di ammirare "[l]es tours de langage familiers jusqu'à la singularité et jusqu'à l'audace". L'aggettivo "familiare" sarà preferito qui a "orale" o "parlato" per definire questo registro dello stile proustiano. Esiste certamente un'oralità della *Recherche*, e non solo nei dialoghi. Ma si tratta di una messinscena dell'orale e di un effetto di spontaneità, e non di una fedele riproduzione». F. Vasari, *Proust/Ginzburg. Il registro familiare*, in «Quaderni Proustiani», 10(1), 2016, p. 2.

¹³ «C'è nella Ginzburg una sensibilità, una passione oscurantista; questa passione non privilegia l'antichità, l'ignoranza, l'oscurità del passato; essa esprime un allarme, un'ansia, la paura del buio pieno di cognizioni del futuro; non è dunque una passione antiquaria, custode estetizzante e raffinata della sopravvivenza, del ricordo, della tradizione, ma un istinto di specie animale, custode e testimone di una intelligenza «inferiore», interessata al Privato, all'Individuale, al Particolare, al Piccolo, all'Irreversibile (a tutto ciò che può riassumersi nella formula: "ciò che è destinato a perire")». C. Garboli, Prefazione alle Opere, cit., p. XXVI.

¹⁴ M. Barengi, *Natalia, Elsa e gli spinaci*, cit., p. 55.

¹⁵ Per un approfondimento su Natalia Ginzburg e la politica: G. Mattarucco, «A prescindere, un corno». *Natalia Ginzburg e la politica*, in G. Mattarucco, M. Quaglino, C. Riccardi, S. Tamiozzo Goldmann, *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, Cesati Editore, Firenze 2016, «Quaderni della Rassegna», 117, pp. 105-113.

¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet 2010, cit., p. 30.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ N. Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, cit., p. 234.

¹⁹ G. Iacoli, *Tre movimenti descrittivi degli anni Sessanta*, in *Architetture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*, Mimesis, Milano-Udine 2019, cit., p. 220.

²⁰ N. Ginzburg, *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, Mondadori, Milano 1986, vol. II, cit., p. 577.

²¹ *Ivi*, pp. 577-8.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ «The recesses of the domestic space become sites for history's most intricate invasions. In that displacement, the borders between home and the world become confused; and, uncannily, the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting». H. Bhabha, *The Location of culture*, p. 13.

²⁵ «The unhomey moment relates the traumatic ambivalences of a personal, psychic history to the wider disjunction of political existence». Ivi, p. 15.

²⁶ «Thus, nineteenth-century reforms were designated to more explicitly designate various forms of social and symbolic order by means of more clearly distinguishing between spaces. Prior to that time, the home had not necessarily been the exclusive terrain of a single family but often contained a mixture of biologically related persons, friends, associates and work partners. [...] Thus reforms were designed precisely to enforce a clearer separation between the private and the public, home and work, and between feminine and masculine spheres (often designated to different parts, or rooms of the house». D. Morley, *Home Territories: Media, Mobility and Identity*, London, Routledge, 2000, cit., p. 22.

²⁷ «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». E. Mondello, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, in «Bollettino di italianistica» II, 2017, pp. 101-117, cit., p. 106.

²⁸ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 202.

²⁹ N. Ginzburg, *Famiglia*, Einaudi, Torino 2011, cit., p. 60.

³⁰ D. Scarpa, Ivi, p. XIII.

³¹ G. Bertone, *Lessico per Natalia*, Il Melangolo, Genova 2015, cit., p. 41.

³² «Nello studio c'era sempre un gran disordine perché lui non lasciava che venissimo a riordinare. [...] 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. Non assomigliava a Napoleone ma era abbastanza ben fatto. Aveva poi delle navi da guerra che costruiva da sé quando era un ragazzino, rifinite minuziosamente nei più piccoli particolari». N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 125.

³³ «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». E. Forgetta, *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*, Edizioni Ca' Foscari - Venezia University Press, Venezia 2022, cit., p. 155.

³⁴ I. Calvino, *I Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano 1995, pp. 322-335.

³⁵ «Sebbene appaia una normale storia della vita di una giovane donna, è interessante constatare quanto i personaggi agiscano impulsivamente seguendo soltanto le emozioni, quindi distaccandosi nettamente dal proprio ruolo nel mondo. La quotidianità raccontata dalla scrittrice erode la libertà e il pensiero femminile ed è proprio nella quotidianità che trova il suo spazio una ribellione silenziosa, che prende forma nella mente della protagonista». L. Starita, *Canone ambiguo. Della letteratura queer italiana*, Effequ, 2021, cit., p. 147.

³⁶ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p.613.

³⁷ Ivi, p. 603.

³⁸ Ivi, pp. 355-356.

³⁹ Ivi, p. 99.

⁴⁰ N. Ginzburg, *La città e la casa*, Einaudi, Torino 1984, cit., p. 128.

⁴¹ Ivi, p. 315.

⁴² Garboli a questo proposito dirà che ogni lettera rappresenta sia «un testamento e un chiarimento». N. Ginzburg, *Opere*, (vol. I), Milano: Mondadori, IX-XLIV, cit., p. XLII.

⁴³ S. Romagnoli, *Il lessico familiare e i silenzi di casa Manzoni*, in «Rinascita», XL, 21, 1983, 32-33; cit., p. 32.

⁴⁴ J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge 1999, cit., pp. 43-4.

⁴⁵ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p.408.

⁴⁶ Ivi, p.173.

⁴⁷ Ivi, p. 261.

⁴⁸ «Ginzburg's discussion of the homosexual in her writings is not politically motivated. [...] She includes the homosexual not for political reasons but because he exists in her conception of the contemporary family». J.M. Fortney, *Con quel tipo lì: Homosexual Characters in Natalia Ginzburg's Narrative Families*, in «Italice», LXXXIV, n. IV, 2009, p. 668.

⁴⁹ N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 17.

⁵⁰ «Ogni tentativo di liberazione, anche di forme di sessualità inconciliabili con l'istituto familiare come l'omosessualità, non si è mai caratterizzato in Italia come liberazione e emancipazione dalla famiglia, ma sempre come liberazione e emancipazione entro la famiglia, che in questo modo ha continuato a conservare forti elementi di dipendenza, di controllo e di conformismo». F. Gnerre, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Baldini & Castoldi, Milano 2000, p. 16.

⁵¹ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 211.

⁵² A. Bullock, *Uomini o Topi? Vincitori e Vinti Nei Cinque Romanzi Brevi Di Natalia Ginzburg*, in «Italia», LX, n. I, 1983, pp. 38–54.

⁵³ V. Spinazzola, *I contestatori lagnosi di Ginzburg e di Paris*, in *Il gusto di criticare. 35 recensioni controcorrente*, goWare, 2018, cit., p. 61.

⁵⁴ N. Ginzburg, *Opere*, cit., p. 193.

⁵⁵ R. Connell, *Masculinities*, Polity Press, Allen & Unwin; Berkeley, University of California Press, Cambridge 2005, cit., p. 79.

⁵⁶ N. Ginzburg, *Opere*, p. 226.

⁵⁷ Ivi, p. 358.

⁵⁸ Ivi, p. 381.

⁵⁹ Ivi, p. 127.

⁶⁰ N. Ginzburg, *La città e la casa*, cit., p. 112.