

ELENA PAPA

LE VOCI DELLA SERA DI NATALIA GINZBURG:  
SUGGERIMENTI ONOMASTICHE DI UN PICCOLO MONDO

*Abstract:* In homage to Carlo Alberto Mastrelli and in ideal continuity with the address «L'onomastica della memoria nelle *Voci della sera* di Natalia Ginzburg», given in Pisa at the first conference of Onomastica & Letteratura, this paper sets out to investigate the role assigned to names in a work considered to be «the general rehearsal» for *Family Sayings*. Functional to the representation of the atmosphere of the province, represented by the «country grown around the factory», the onomastic choices, sometimes mimetic, sometimes allusive, are the expression of a social code in which names and nicknames, language and dialect coexist, antithetically used as a sign of belonging or exclusion from the community. Each character has its own onomastic title, a sign of a reality more fully revealed in *Family Sayings*, where Ginzburg chooses to designate the characters «with the name and surname of their true identity», avoiding «all invention and all indeterminacy».

*Keywords:* Natalia Ginzburg, *Voices in the evening*, Olivetti, onomastics

Considerato «la prova generale» di *Lessico familiare*,<sup>1</sup> *Le voci della sera* si rivela un testo di notevole interesse sul piano onomastico per il suo carattere di transizione tra l'«invenzione» delle prove giovanili di Natalia Ginzburg e la rappresentazione realistica realizzata nel più maturo romanzo di memoria.

Scritto nell'arco di tre settimane, dopo un lungo periodo di silenzio,<sup>2</sup> il racconto si dispiega in una scrittura rapida e immediata che riflette la felicità di una ritrovata vena creativa. La forma narrativa è ispirata alla scrittura di Ivy Compton-Burnett, autrice di «romanzi tutti a dialoghi, dove l'azione viene fuori a strappi, tra una battuta e l'altra [...] libri di una sottile crudeltà, tutta inglese»,<sup>3</sup> che la Ginzburg, da due anni a Londra, aveva segnalato

<sup>1</sup> CESARE GARBOLI, *Introduzione a NATALIA GINZBURG, Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi 1993, p. 81. L'opera aveva già attratto l'interesse di Carlo Alberto Mastrelli, che aprì il primo Incontro di studi dell'Associazione Onomastica & Letteratura con la relazione *L'onomastica della memoria nelle Voci della sera di Natalia Ginzburg* (Pisa, 24 febbraio 1995). L'intervento non fu poi presentato per la pubblicazione, lasciando traccia solo nel ricordo di quanti parteciparono all'evento.

<sup>2</sup> Il precedente racconto, *Sagittario*, era del 1957. Sulla genesi dell'opera cfr. ADOLFO CHIESA, *Gli scrittori si confessano. Ginzburg: ovvero la semplicità*, «Paese sera», 16 giugno 1961, pp. 1 e 8.

<sup>3</sup> Lettera a Luciano Foà, non datata, conservata presso l'Archivio di Stato di Torino, Fondo Giulio Einaudi, Corrispondenza autori italiani, c. 95, f. 1459/2 (di seguito FGE), n. 474.

all'editrice Einaudi per l'acquisto dei diritti di traduzione. Il modello della «grande signorina»<sup>4</sup> agisce profondamente sulle *Voci della sera*, che si costruisce sul fluire del dialogo tra i personaggi, in un fitto susseguirsi di parole in cui i pensieri sembrano annullarsi:

*Le voci della sera* è una storia di persone che cercano di *sotterrare i pensieri*, d'identificarsi soltanto nei gesti che compiono e nelle parole che dicono e finiscono per ritrovarsi strette in una morsa di assurdità e di dolore.<sup>5</sup>

Gli avvenimenti narrati si svolgono nel corso di un anno, in un tempo circolare che simbolicamente si apre e si chiude in autunno, ma i limiti temporali sono dilatati dall'intreccio delle storie familiari, che, seguendo il filo della memoria, consentono l'incontro del lettore con generazioni diverse. Sotto lo sguardo di Elsa, io narrante, scorre la vita di un paese di provincia mai nominato, dominato dalla fabbrica di stoffe dei De Francisci, dietro cui si scorgono, trasfigurate, la realtà di Ivrea e l'immagine della 'prima fabbrica nazionale di macchine per scrivere', fondata da Camillo Olivetti nel 1908. Dalla dimensione corale dell'affresco sociale il *focus* si sposta gradualmente sulla fragile relazione che unisce Elsa e Tommasino, ultimo e tormentato figlio del fondatore della fabbrica, descrivendo in presa diretta la progressiva dissoluzione di un amore incapace di resistere al suo pubblico svelamento.

La riconoscibilità di molti eventi, collocati all'interno di una dimensione biograficamente vicina all'autrice, spinge la Ginzburg alla nota cautelativa che viene anteposta al volume:

In questo racconto i luoghi e i personaggi sono immaginari. Gli uni non si trovano sulla carta geografica, gli altri non vivono, né sono mai vissuti, in nessuna parte del mondo. E mi dispiace dirlo, avendoli amati come fossero veri.

La preoccupazione di tutelare l'identità delle persone che avrebbero potuto riconoscersi nella storia sono visibili nella reiterata richiesta all'editore

<sup>4</sup> La definizione, coniata da Arbasino, è ripresa nell'articolo che la Ginzburg dedica alla scrittrice scomparsa, ricordando il debito contratto: «Io allora, non scrivevo più da molto tempo; e ad un tratto sentii rianimarsi in me qualcosa che da tempo era senza vita: quei suoni esatti e secchi, di colpo e imperiosamente mi riportavano su un sentiero perduto» (*La grande signorina*, «La Stampa», 7 dicembre 1969, ora in NATALIA GINZBURG, *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, a c. di C. Garboli, Milano, Mondadori 2001<sup>3</sup>, 2 voll., II, pp. 93-97, p. 95). Per le citazioni successive tratte dalla raccolta, si indicano solo volume e pagine, preceduti dal riferimento al testo specifico (in sigla: *Le voci della sera* = VS; *Lessico familiare* = LF; *Mai devi domandarmi* = MDD; *Nota a Cinque romanzi brevi* = N5R).

<sup>5</sup> ITALO CALVINO, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, «L'Europa letteraria», II, 9-10 giugno 1961, pp. 132-138, p. 132 (il testo riproduce la presentazione dell'opera, candidata al Premio Strega).

di pubblicare la nota. Ne fanno fede due successive lettere a Italo Calvino, conservate nell'Archivio Einaudi, la prima contestuale alla spedizione del manoscritto e la seconda inviata nell'imminenza della stampa, a titolo di raccomandazione:

Carissimo Calvino,

Ho spedito stamattina il mio racconto, lì da voi. [...] Quel paragrafetto che ho anteposto, ti sembrerà forse stupido, ma devo metterlo, per motivi miei personali.<sup>6</sup>

Caro Calvino,

spedisco le bozze corrette. [...] Vorrei anche pregarti di mettere quel paragrafo per dire che i personaggi sono inventati, e i luoghi.<sup>7</sup>

La volontà di segnare una distanza tra il mondo narrato e l'esperienza personale viene ribadita dall'autrice in tutte le occasioni pubbliche, con un'insistenza che non sfugge alla stampa:

Poi [Natalia Ginzburg] precisa ancora una volta che nelle *Voci della sera* non c'è nulla di autobiografico; «quando scrivo, dice, ho bisogno soprattutto di mescolare personaggi e psicologie visti e conosciuti più o meno da vicino».<sup>8</sup>

Il 'paragrafetto' si rivela funzionale a disinnescare la curiosità di una lettura a chiave del romanzo. Nelle prime recensioni sono infatti rarissimi gli accenni all'elemento autobiografico; i riferimenti restano generici o limitati all'identificazione degli spazi:

una storia che secondo le dichiarazioni dell'autrice si svolge in un luogo immaginario, fra personaggi immaginari. In realtà è sufficiente conoscere anche superficialmente Torino, per riconoscere la città: il fiume, l'imbarcadero, il grande parco (il Valentino) e il borgo medievale, con quel ristorante, quasi sempre deserto, soltanto qualche rara coppietta e i camerieri pronti, con il loro tovagliolo bianco sul braccio.<sup>9</sup>

Il luogo è innominato, ma chi lo conosce, indovina che è il Piemonte (Torino, la provincia), asciutto, scabro, senza grazie liriche, civile.<sup>10</sup>

Se poi affiora qualche elemento di realtà, viene sottolineata la non intenzionalità del contatto:

<sup>6</sup> FGE, lettera n. 513 datata «Lunedì» [24 aprile 1961].

<sup>7</sup> FGE, lettera n. 525, non datata.

<sup>8</sup> CHIESA, *Gli scrittori si confessano...*, cit., p. 8.

<sup>9</sup> F.V., *Schede // Le voci della sera*, «Avanti!», 23 giugno 1961.

<sup>10</sup> FRANCO ANTONICELLI, *Le voci della sera*, «Radiocorriere», 15-21 ottobre 1961.

è possibile riconoscere qualche tratto di personaggio vero, il che non significa nulla, non è volontario: Tommasino che «s'attorciglia i capelli intorno alle dita, poi caccia indietro tutti i capelli» può essere chi sa chi, rassomigliare a chiunque, ma quei gesti mi fanno risuscitare Pavese.<sup>11</sup>

Tutto è avvolto in un rispettoso riserbo. Giorgio Caproni, che nella sua recensione allude a un «segreto del libro», sceglie di interpretare la breve nota come una dichiarazione di poetica, riportandola a una dimensione più generale:

Parrebbe, e nel fondo è la solita formula cautelativa, ma in realtà la dicitura può diventare qualcosa di più (magari una chiave per capire meglio il segreto del libro), se per un momento vogliamo fermar l'attenzione sulle parole da noi sottolineate [*«avendoli amati come fossero veri»*].

La Ginzburg ama il suo mondo più d'ogni facile applauso, e di gran lunga *preferisce dire la verità* piuttosto che mettere in mostra la propria bravura, secondo la moda di questi ultimi anni. Ed è un fatto che la sicura presa delle sue pagine, insolitamente vive fra tanti più ambiziosi sperimentalismi, sta in gran parte [...] nella convinzione profonda (nella profonda comprensione) *della verità* dei personaggi e delle vicende [...].<sup>12</sup>

Solo a distanza di tempo e, soprattutto, dopo la riconciliazione con la componente autobiografica suggellata dalla pubblicazione di *Lessico familiare*, l'autrice potrà dichiarare di non aver inventato niente:

Nel '61, scrissi *Le voci della sera*. Vivevo a Londra da due anni. Passavo le mattinate a leggere vecchi numeri della «Stampa» e di «Paese sera». Cercavo, in quei giornali, nomi di strade di Torino e di Roma, dove accadevano incidenti e delitti. [...]

Vidi a un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia. Erano le campagne del Piemonte e le vie di Torino. Io tutta la vita m'ero vergognata di quei luoghi, li avevo banditi del 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'era accorta; [...] 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. [...]

C'era ben poco da inventare, e non inventai. O meglio inventai ma l'inventare scaturiva dalla memoria, e la memoria era così risoluta e felice che si liberava senza sforzo di quello che non le rassomigliava. (N5R, I 1132-1133)

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Scheda nella rubrica *Libri*, «Critica d'oggi», novembre-dicembre 1961, pp. 146-147, p. 146.

Lo svelamento della realtà resta tuttavia parziale perché la rievocazione del vero non è indolore, come la Ginzburg scriverà a distanza di molti anni riflettendo sul ruolo dello scrittore:

Il vero gli porta ai piedi memorie che lo fanno soffrire. Si è abituato, sì, a scrivere oppresso da un cumulo di rovine; però ha paura che, toccando tante memorie gli si brucino le mani e gli occhi. Inoltre ha paura che le sue memorie facciano male anche ad altre persone, che sono presenti nella sua vita e che lui ama.<sup>13</sup>

Per questo motivo nelle *Voci della sera* viene introdotto un filtro tra la storia narrata e la realtà, uno schermo sottile che in verità agisce solo in superficie:

– [...] *la realtà io in fondo l'ho raccontata sempre, soltanto la mascheravo, la mescolavo a elementi fantastici.*

– Anche quando inventava i personaggi?

– *Anche quando inventavo i personaggi c'erano sempre degli elementi reali e c'erano, tra i personaggi inventati, alcuni veri, che io chiamavo con altri nomi, ma che erano personaggi veri.*<sup>14</sup>

Il processo di copertura e dissimulazione viene realizzato prima di tutto attraverso la scelta dei nomi, usati come schermo per tutelare l'identità reale dei personaggi. Nel momento in cui personaggi e persone vengono a coincidere, come accade nelle pagine di *Lessico familiare*, lo svelamento è salutato come una liberazione.<sup>15</sup> L'*Avvertenza* che apre il romanzo, costruita simmetricamente alla nota del 1961, esprime la consapevolezza dell'equilibrio raggiunto:

Luoghi, fatti e persone sono, in questo libro, reali. [...] Anche i nomi sono reali. Sentendo io, nello scrivere questo libro, una così profonda intolleranza per ogni invenzione, non ho potuto cambiare i nomi veri, che mi sono apparsi indissolubili dalle persone vere. Forse a qualcuno dispiacerà di trovarsi così, col suo nome e cognome, in un libro. Ma a questo, non ho nulla da rispondere. (*LF*, I 889)

<sup>13</sup> *Ritratto di scrittore* (18 ottobre 1970), *MDD*, II 195.

<sup>14</sup> Intervista televisiva di Luigi Silori a Natalia Ginzburg (*L'Approdo*, puntata 12, 1963, trascrizione mia; <http://www.sulromanzo.it/video/natalia-ginzburg-in-una-rara-video-intervista-su-lessico-famigliare>).

<sup>15</sup> Anche se in *Lessico familiare* i nomi sono dichiaratamente reali, la registrazione non si può dire asettica: utilizzati in modo scaramantico, invocati come garanzia, talora surrettiziamente cancellati dai soprannomi, essi acquistano un valore connotativo attraverso la presa in soggettiva. Su questo aspetto cfr. ANDREA RONDINI, *Onomastica (anti)famigliare. Il "Lessico" di Natalia Ginzburg*, «*RIOn. Rivista Italiana di Onomastica*» IX (2003), 2, pp. 611-619, e NUNZIO LA FAUCI, *Il nome nel testo, col pretesto di Lessico Familiare di Natalia Ginzburg*, «*il Nome nel testo*» XX (2018), pp. 223-237.

L'appropriazione del nome come elemento naturalistico è dunque il punto d'arrivo di un processo che si avvia con *Le voci della Sera*, ancora sospeso tra allusione, dichiarazione e occultamento. Ne deriva un quadro onomastico di notevole complessità: ai nomi fittizi, introdotti per dissimulare luoghi e personaggi esistiti o esistenti, si affiancano i nomi reali, decontestualizzati o cifrati, disseminati nel testo a segnare una traccia sottile, mai insincera.

Le modalità di ancoraggio spaziale del racconto offrono un primo esempio del rapporto tra realtà e invenzione onomastica. Una narrazione reticente tace i nomi dei luoghi centrali dell'azione<sup>16</sup> e tratteggia appena le località di sfondo, facendo ricorso a voci generiche (Castello, Castel Piccolo, Torre). La definizione toponomastica del territorio è affidata a vaghe corrispondenze (Alpette, «paesucolo sulla strada» per la montagna, *VS*, I 712) o a suggestioni sonore (Borgo Martino, Cignano).<sup>17</sup> Una maggiore precisione caratterizza la toponomastica urbana, spesso riproposta con minimi adattamenti (è il caso di Piazza Statuto a Torino, trasformata in «via dello Statuto», o dello storico collegio salesiano Valsalice, richiamato dal «collegio di Salice», *VS*, I 757).

La realtà emerge con più forza quando i luoghi entrano in stretta relazione con i personaggi: 'Villa Bottiglia', che nel racconto è l'abitazione dell'avvocato della fabbrica e della sua famiglia, restituisce il ricordo di un luogo esistente e ben noto a Natalia Ginzburg per essere stato il rifugio eporediese di Paola Carrara Lombroso, amica e confidente di sua madre, Lidia Tanzi.<sup>18</sup> La cascina della famiglia di Elsa «è chiamata la Vigna, e si trova verso i boschi di Castello» (*VS*, I 684), a circa un chilometro dal paese, come la casa di campagna del fratello, Gino Martinoli, il quale a sua volta presta i tratti al personaggio di Nebbia.

La casa che il vecchio Balotta «s'era comprata per pochi soldi, ancora al tempo della prima guerra» si chiama 'la Casetta' ed «era, quando l'aveva comprata, una casetta da contadini, con l'orto, il frutteto e la vigna; poi l'aveva fatta grande e bella, con verande e logge, pur lasciandole un poco del suo rustico aspetto» (*VS*, I 677). Non è difficile riconoscere la casa di famiglia di Camillo Olivetti, ufficialmente 'Villa Emma', ma nota a tutti come 'il *Ciabòt*'; l'identità è appena dissimulata dal filtro linguistico, perché in

<sup>16</sup> Ivrea è «il paese [che] vive in funzione della fabbrica»; Torino è la città «di là della collina» (*VS*, I 674).

<sup>17</sup> Alpette trova riscontri onomastici in più di una località nel Canavese e in Valle d'Aosta; Borgo Martino e Cignano sono voci di invenzione modellate su toponimi reali (Borgomasino / San Martino; Cigliano).

<sup>18</sup> Paola Carrara è affettuosamente ricordata in *Lessico Familiare*. Villa Bottiglia, tra i boschi di Via Monte Navale, divenne in seguito l'abitazione di Elena Olivetti.

dialetto *ciabòt* vale ‘casetta di campagna’<sup>19</sup> e tale era la casa di nascita di Adriano Olivetti, una «casa rossa con la tòpia, il pergolato d’uva» che ancora oggi conserva «più un carattere contadino che di villeggiatura».<sup>20</sup>

Ricostruito nelle sue coordinate spaziali, il paese diventa il teatro in cui si muovono i personaggi, intrecciando le identità fittizie con gli elementi reali in un articolato gioco di rimandi linguistici e onomastici. La figura centrale è il vecchio Balotta, il cui soprannome, dal piem. *balotta* ‘pallotta, piccola palla’, riceve una prima spiegazione al momento della presentazione:

*Era piccolo e grasso, con una gran pancia tonda tonda che gli scoppiava fuori dai calzoni, e aveva grossi baffi spioventi ingialliti dal sigaro, che mordeva e succhiava. Ha cominciato con una baracca grande appena appena da qui a lì, racconta mio padre. (VS I, 674-675)*

Modellato sulla figura del ‘vecchio Olivetti’, ne conserva persino l’epiteto, il cui significato verrà chiarito meglio in *Lessico familiare*:

*era piccolo, grasso e con una grande barba bianca e aveva, nella barba, un viso bello, delicato e nobile, illuminato dagli occhi celesti. [...] mio padre, forse per via di quella barba bianca, lo chiamava sempre “il vecchio Olivetti”; ma avevano, lui e mio padre, all’incirca la stessa età. (LF I 967)*

La descrizione fisica del Balotta (spesso chiamato con il soprannome persino dai propri figli)<sup>21</sup> è completata da dettagli puntuali che trovano riscontro nella realtà storica di Camillo Olivetti,<sup>22</sup> a partire dal muro della fabbrica, simbolo del rapporto patriarcale con le maestranze, ben vivo nella memoria degli eporediesi:

Girava in bicicletta, con un vecchio zaino da soldato dove teneva la colazione, e mangiava al sole appoggiato a un muro del cortile [...] Quel muro c’è sempre, e lo chiamano il muro del vecchio Balotta, perché lui la sera, finiti i lavori, stava là col berretto all’indietro a fumare il sigaro e a chiacchierare con gli operai. (VS I, 674)

I comportamenti non convenzionali del personaggio giustificano anche una diversa interpretazione del soprannome, da rivalutare alla luce dell’e-

<sup>19</sup> Cfr. VITTORIO DI SANT’ALBINO, *Grande dizionario piemontese-italiano*, Torino, Unione tipografica editoriale torinese 1859 (di seguito DSA), s.v.: «casupola casuccia [...] casa povera e contadinesca».

<sup>20</sup> VALERIO OCHETTO, *Adriano Olivetti, una biografia*, Roma-Ivrea, Ed. Franco Vitelli 2013, p. 23.

<sup>21</sup> «La Gemmina a volte, per vezzo, lo chiamava il Balotta, suo padre» (VS, I 729).

<sup>22</sup> LAURA CURINO, GABRIELE VACIS, *Olivetti. Camillo: alle radici di un sogno*, Milano, Baldini&Castoldi 1998, pp. 56-57.

spressione piemontese *vei balota* «Vecchio barboglio [...] vecchio pazzo, rimbambito, balordo o scimunito»,<sup>23</sup> che pare riflettere lo sconcerto della comunità, incapace di comprendere lo spirito progressista e idealista dell'industriale.

L'elemento dialettale ritorna nella determinazione onomastica dei fratelli del Balotta, 'il Barba Tommaso' e 'la Magna Maria'. Gli appellativi *barba* e *magna*, rispettivamente 'zio' e 'zia', non solo identificano il loro ruolo all'interno della famiglia, ma esauriscono in esso la loro personalità, annullata in una dipendenza colpevole che il Balotta considera una manifestazione di inettitudine:<sup>24</sup>

- Mio fratello il Barba Tommaso, con rispetto parlando, è una ciula.
- Mia sorella la Magna Maria, con rispetto parlando, è una scema. (VS I, 674)

L'uso del dialetto, che nel testo appare circoscritto a poche espressioni inserite come nota di colore, nell'onomastica è funzionale a segnare l'integrazione con il territorio. Il Purillo è l'unico personaggio, nella generazione dei giovani, a portare un soprannome mutuato dal dialetto. Il primo nome compare solo nel momento della presentazione: «Si chiama Fausto, ma lo chiamano tutti il Purillo: perché porta sempre un berretto a purillo, calzato fin sulle orecchie»<sup>25</sup> (VS I, 676).

Personaggio controverso, ma assolutamente centrale nel racconto,<sup>26</sup> è dotato della stessa energia vitale del Balotta, che non a caso gli affiderà la direzione della fabbrica. Il rapporto tra nome, cognome e soprannome misura

<sup>23</sup> DSA, s.v. *balota*.

<sup>24</sup> Lo scadimento semantico è accentuato dal fatto che in Piemonte l'appellativo *barba*, «partendo dall'identificazione della barba con uno dei segni di autorevolezza», aveva tradizionalmente la funzione di titolo di rispetto riservato agli anziani (ALDA ROSSEBASTIANO, *Onomastica piemontese* 8, «Studi Piemontesi» XLVII (2018), 2, pp. 543-572; p. 549). Lo stesso uso era condiviso dalla comunità ebraica piemontese, come ricorda Primo Levi: «Per quanto riguarda questo termine 'zio', è bene avvertire subito che esso deve essere inteso in senso assai ampio. Fra di noi, è usanza chiamare zio qualunque parente anziano, anche se lontanissimo: e poiché tutte o quasi le persone anziane della comunità, alla lunga, sono nostre parenti, ne segue che il numero dei nostri zii è grande. Nel caso poi degli zii che raggiungono un'età avanzata [...] l'attributo di "barba", o rispettivamente di "magna", tende a fondersi lentamente col nome» (*Il sistema periodico in Opere*, I, Torino, Einaudi 1997, p. 743).

<sup>25</sup> La voce, attestata anche in CARLO BATTISTI, GIOVANNI ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbèra, 1950-1957, è l'adattamento del piem. *purilu* 'capocchia, bottoncino', come quello che si trova sul basco (da *por* 'porro, bitorzolo') e quindi per metonimia passato ad indicare questo tipo di cappello.

<sup>26</sup> Il suo nome è quello più frequentemente citato nel romanzo (136 occorrenze); seguono Tommasino e Vincenzino (101) e, a distanza, Balotta (79).

le relazioni del Purillo con la comunità: il nome si perde subito; l'uso sopra le righe del titolo e del cognome, rivelati solo alla fine («con l'ingegner Guascogna non si sono messi d'accordo [...]. L'ingegner Guascogna è il Purillo» VS, I 749), ne dichiarano l'isolamento, persistente anche dopo il matrimonio con Raffaella, la figlia più giovane del Balotta.

L'uso del soprannome si riscontra in altri due personaggi, il Nebbia e la Pupazzina. Entrambi gli appellativi sono coniatissimi sull'italiano, tratto che caratterizza le generazioni più giovani. Mentre la motivazione del soprannome Nebbia non è dichiarata, 'Pupazzina'<sup>27</sup> riceve una spiegazione esplicita nel testo, che ne svela anche gli elementi svalutativi: «era piccolina, paffuta, con una testa tutta boccoli; andava sempre vestita con certe camicettine sbuffanti, stretta la vita in un cinturone alto di vernice nera; e vacillava su gli altissimi tacchi» (VS, I 694).

La distanza tra le diverse generazioni, che Calvino indicava come «il senso dei vecchi, e del venir su dei giovani, e del come vengono su, dolorosamente»<sup>28</sup> è sottolineata dalle scelte onomastiche: alla solidità dei nomi dei «padri» si contrappongono i diminutivi e gli ipocoristici propri della generazione dei figli: le 'bimbe Bottiglia', Giuliana e Mariolina, rimangono 'bimbe' «benché la più giovane abbia ormai ventinove anni» (VS, I 670); Gigi, figlio del Generale Sartorio, «non si capisce se sia un pervertito o no» (VS, I 776); l'infelice moglie di Vincenzino è nota a tutti come 'la Cate'<sup>29</sup>; la sorella maggiore di Elsa, sposata a Johannesburg, si chiama Teresita; Vincenzino, Gemmina, Tommasino sono i nomi dei figli del Vecchio Balotta e di sua moglie Cecilia.

Vincenzino è chiamato Vincenzo in un'unica occasione, quando sua madre cerca di rivendicarne la successione nell'azienda:

quando [il Balotta] cominciò a star male, nominò il Purillo direttore della fabbrica.

La signora Cecilia non se ne dava pace, di questo affronto fatto ai suoi figli; e chiedeva:

– Perché il Purillo? perché non il Mario? perché non il Vincenzo?

Ma il vecchio Balotta diceva:

– Tu non t'impicciare. [...] I tuoi figli non valgono una cucca.

<sup>27</sup> Dim. di *pupazza*, voce di area romanesca (< *pupa*), vale 'bambolina', ma assume anche il senso figurato di «donna bella, ma insignificante, frivola, leggera, superficiale» (SALVATORE BATTAGLIA, GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET 1961-2002).

<sup>28</sup> Lettera a Natalia Ginzburg, FGE, 12 maggio 1961.

<sup>29</sup> In Vincenzino sono riconoscibili i tratti di Adriano Olivetti, mentre la figura di Cate evoca Paola Levi, sorella di Natalia.

Lontani da questi meccanismi omologanti si ergono i nomi di Xenia e di Elsa, personaggi femminili che, in modo diverso, contravvengono alle regole del piccolo mondo. La prima è la moglie di Mario, primogenito del Balotta: «una pittrice e scultrice, una russa, d'una famiglia scappata da Mosca con la rivoluzione. Era orfana, e stava a Monaco con degli zii. Il vecchio Balotta pensava che doveva essere un'avventuriera o una spia» (VS, I 702). Nella sua figura è adombrata Gertrud (Gertha) Kiefer, moglie di Massimo Olivetti, sospettata di essere un'informatrice del regime tedesco e anche per questo poco inserita nella comunità.<sup>30</sup> Nell'onomastica del Novecento il nome trova un riferimento letterario nel romanzo *Alba De Cèspedes, Nessuno torna indietro* (1938), in cui designa una donna perduta che si ravvede; le attestazioni si addensano dopo il 1965, manifestando una presenza ininterrotta dal 1967. Nelle *Voci della sera* Xenia si configura come un nome a chiave, connesso all'agg. *xénios* 'ospitale, cortese' da cui gr. *xénos* 'ospite, forestiero', e qui propriamente 'straniero'. Così appare Xenia-Gertha, che sceglie di non integrarsi nel paese, rifiutandone persino la lingua: «Non parlava una parola d'italiano. Parlava un francese incerto, mescolato di tedesco e di russo, con una voce sommessa, un po' rauca» (VS, I 703).

Va rilevato che Eugenio Montale intitolerà *Xènia* la raccolta di versi, scritti a partire dal 1964, in memoria della moglie Drusilla Tanzi, zia di Natalia, facendo registrare una coincidenza onomastica che non pare casuale.<sup>31</sup>

Altrettanto carico di suggestioni è il nome dell'io narrante, Elsa, particolarmente apprezzato tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, e dunque assolutamente realistico dal punto di vista storico.<sup>32</sup> Di matrice letteraria, si diffonde in Italia attraverso il *Lohengrin* di Wagner (1850), la cui protagonista è Elsa, figlia del duca di Brabante e sposa di un cavaliere che nasconde la sua identità. È indubbiamente questo il riferimento ideale e simbolico del personaggio creato da Natalia Ginzburg. Il legame emotivo con il *Lohengrin* è svelato dalla stessa autrice:

<sup>30</sup> «Adriano Olivetti che ebbe forti sospetti su di lei quando, nel periodo fascista, da Berlino, partirono indagini sulla Olivetti per irregolarità amministrative» (GIULIANA GEMELLI, v. *Olivetti, Adriano* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma, Treccani 2013).

<sup>31</sup> L'antecedente è la raccolta di epigrammi di Marziale (*Xènia*, 'doni all'ospite'), ma non va dimenticato che Montale fu uno dei primi lettori e recensori delle *Voci della sera* (*Vite quasi inutili*, «Corriere della sera», 20 giugno 1961).

<sup>32</sup> Nel 1934, individuabile come anno di nascita della protagonista, si contano in Italia 1052 attestazioni. L'apice (1332 occ.) era stato toccato nel 1926 (NPI). Il nome può collegarsi a *Elsbeth*, ipocoristico di Elisabetta, ed è di fatto il corrispettivo alto della forma popolare Betta, illustrato nelle *Voci della Sera* dalla prosaica contadina, che va a far «da mangiare» a Tommasino (VS, I 733).

La prima opera di cui ebbi notizia nella mia vita, fu il *Lohengrin*. Me ne parlò mia madre; ed è stata l'unica opera la cui storia m'abbia commosso. [...] Riguardo alla vicenda di *Elsa* nel *Lohengrin*, rodendomi di rabbia pensavo, da bambina, che io mai avrei agito così, mai avrei dato retta alla cattiva Ortruda, mai avrei chiesto a Lohengrin il suo nome. [...] Le parole di Lohengrin a Elsa «mai devi domandarmi / né a palesar tentarmi / ond'io ne venni a te / né il nome mio qual è» non posso udirle o sillabarle in me senza un brivido sulla schiena. Esse vibrarono per me nell'infanzia del presagio che sarebbero state inutili; suonarono come un comando straziante perché conscio che non sarebbe stato obbedito, carico dell'annuncio d'una catastrofe che avrebbe separato quei due esseri. (*MDD*, II 61, 18 maggio 1969)

Se il nome è un destino, la storia di Elsa è già segnata: l'amore con Tommasino può vivere solo nell'accettazione comune del suo segreto e lo svelamento, sia pure non direttamente sollecitato da una più avveduta Elsa, porta inevitabilmente alla dissoluzione. Nella sua dimensione antierica e demitizzante, Tommasino, che non è certo Lohengrin,<sup>33</sup> spiega a suo modo la fine dell'illusione:

Non era, il mio per te, un grande amore [...] non era un grande amore appassionato, romantico. Era però qualcosa, qualcosa di intimo e delicato, e aveva una sua pienezza, una sua libertà. [...] Era qualcosa di molto leggero, di molto fragile, pronto a disfarsi al primo soffio di vento. Era qualcosa che non si poteva acchiappare, portare alla luce, senza che morisse. L'abbiamo portato alla luce, ed è morto, non lo riavremo mai. (*VS*, I 769)

Gli esempi qui proposti, necessariamente limitati, valgono a mostrare come il gioco delle identità taciute, che costituisce la cifra delle *Voci della sera*, trovi nella tessitura onomastica una nuova modalità espressiva. La particolarità di questa prova di scrittura, molto distante dai precedenti racconti dell'autrice, consiste nella focalizzazione sull'autenticità delle situazioni evocate. L'impossibilità di lasciare semplicemente fluire i ricordi, riconosciuti come materiale sensibile, si trasforma in una ricerca di suggestioni verbali ed emotive che, attingendo alla memoria, restituiscono ai personaggi la loro essenza più profonda. In questa verità 'ricreata', il sistema dei nomi agisce come una traccia sotterranea, amplificando gli indizi rivelatori e alimentando la dimensione allusiva degli elementi narrativi.

<sup>33</sup> Basti il confronto con l'appassionata dichiarazione del Cavaliere del cigno nell'ultima scena: «Oh! Elsa, che mai facesti, di?.../ Quando al mio sguardo il ciel t'offrì./ Per te m'arse nel sen celeste amor./ E nuova gioia invase il core allor./ Ed il mio acciar, la vita mia, la man./ La forza, che mi dà potere arcatai./ Tutto sacrar volea, o cara, a te!!!», che porta tuttavia ad un analogo epilogo «Perchè strappar l'arcan volesti a me?.../ Ora restar possibile non m'è!!!».

*Biodata:* Elena Papa – Professore associato di Linguistica italiana presso l'Università di Torino, si occupa di onomastica storica e contemporanea, lessico e lessicografia, norma e uso dell'italiano in prospettiva diacronica. È autrice con Alda Rossebastiano dell'opera in due volumi *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico* (UTET 2005).

elena.papa@unito.it