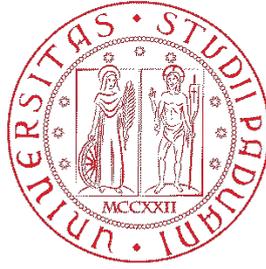


UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI



CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN FILOLOGIA MODERNA
CLASSE LM-14

LA SCRITTURA SAGGISTICA IN
NATALIA GINZBURG,
TRA IL DIARIO PUBBLICO E I RICORDI-RACCONTI

Relatore
Prof. FRANCO TOMASI

Laureanda
CATERINA DE FILIPPIS
Matricola n.1239125

ANNO ACCADEMICO 2021 / 2022

INDICE

	INTRODUZIONE	3
1	LA FORMA SAGGIO: CARATTERISTICHE E SVILUPPI DI UN GENERE SFUGGENTE	7
2	DISPOSIZIONI DELLO SGUARDO SAGGISTICO DI NATALIA GINZBURG NEL SECONDO NOVECENTO ITALIANO	27
2.1	Presentazione di una voce	27
2.2	Le mura domestiche	34
2.3	Una prima rappresentazione di sé: l'autodiminuzione	39
2.4	Il terrore dell'autobiografia	44
2.5	Lo stile e il linguaggio	51
2.6	Essere donna	55
3	I SAGGI IN NATALIA GINZBURG	61
3.1	Presentazione delle raccolte saggistiche	61
3.2	Le piccole virtù	64
3.3	Mai devi domandarmi	68
3.4	Vita immaginaria	72
3.5	Serenza Cruz o la vera giustizia	77
3.6	Scritti sparsi	81
3.7	Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990	83
3.8	Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988	86
4	ANALISI TEMATICA DEI SAGGI	91
4.1	Una proposta di analisi	91
4.2	L'autoritratto dissimulato	93
4.3	L'autodiminuzione di sé	103
4.4	Il rapporto tra storia e memoria	108
	BIBLIOGRAFIA	119

INTRODUZIONE

La produzione scritta nel secondo Novecento è stato lo strumento con il quale gli autori sono riusciti a parlare del proprio tempo e dei traumi e delle ingiustizie che in esso si sono compiute. Il raccontare e il riportare sulla pagina – che sia di un romanzo, di un articolo di giornale o di un’opera teatrale – si innalzano alla categoria di testimoni e di testimonianze di un’epoca oscura e dolorosa come quella che si inaugura dalla Seconda guerra mondiale in poi. In questo scenario, una tra le tante voci che prendono parola è quella di Natalia Levi-Ginzburg. La scelta di nominarla a partire dal doppio cognome, l’uno del padre e l’altro del marito Leone, deriva dalla necessità di profilare la sua duplice e simultanea identità. Infatti, con ‘Levi’ si rievoca la Natalia bambina, che si muove tra le mura della casa torinese di via Pastrengo e che sogna di scrivere come i suoi modelli russi, primo fra tutti Cechov. In più, con questo primo cognome emerge un ulteriore componente da tenere a mente, ovvero quella dell’identità ebraica da parte paterna, un’appartenenza che non le spetterebbe – perché ebreo è il padre e non la madre – ma che Natalia fa visceralmente sua, tanto da parlarne come di una «virgola nel sangue, di cui magari non ci si accorge, ma che esiste». Poi, c’è la parte ‘Ginzburg’ che identifica, non solo l’unione con il marito Leone, ma anche l’avvio della – se si può chiamare in questo modo – età adulta, contraddistinta dallo scenario bellicoso e dagli anni a seguire in cui questo trauma continua a essere rivissuto in modo totalizzante, tanto da intaccare il rapporto con il presente.

Il metodo scelto per dare spazio di espressione a queste “due Natalia” è l’osservazione della sua scrittura saggistica, una dimensione poco trattata e approfondita dalla critica che, invece, si sofferma maggiormente sulla produzione narrativa dell’autrice. La funzione della forma saggio in Ginzburg è stata spesso infatti relegata a strumento di commento delle opere narrative o a mero strumento per una ricostruzione della biografia della scrittrice. Una diversa apertura circa gli scritti saggistici vuole non solo riportare l’attenzione – ingiustamente tralasciata – su di loro, ma anche dare luogo con essi a composite e diverse riflessioni atte a costruire un nuovo ritratto di Natalia Levi-Ginzburg. Le definizioni della sua produzione saggistica di «diario pubblico» o «ricordi-

racconti» date dalla critica possono essere utili per evidenziare due componenti fondamentali nell'autrice: un iniziale racconto autobiografico si apre verso orizzonti più vasti fino a giungere a riflessioni morali che toccano tutta la collettività. Per cui, con la Ginzburg, la semplice rievocazione di una memoria tende a innalzarsi a discorsi generazionali e universali. In questo modo, nei saggi, l'autrice riesce – finalmente – a esprimere quell'autoritratto impossibile da attuare nei romanzi – dove, appunto, il soggetto autoriale si nasconde dietro ai personaggi. La saggistica, quindi, può essere intesa sia come il primo atto liberatorio a quella rigida assenza di sé che aleggia in tutto il resto della produzione scritta e sia come veritiera testimonianza dell'esistenza di Natalia. In questo modo, si giunge alla costruzione di un “diario” in cui la voce non scrive solo di sé ma comunica anche a nome di un più generico ‘noi’. Quest'ultimo, da una parte, è inteso come l'ultimo contatto possibile che l'io riesce a intessere con il mondo e il presente; infatti, dagli anni '60 in poi la Ginzburg nutre una incomunicabilità verso il suo tempo, ormai mutato e diventato oscuro e inabitabile. Tale crisi riesce a essere verbalizzata entro la sfera saggistica che così diventa l'unico strumento utile per parlare di questa dissoluzione dei valori che interessano lei stessa e gli altri. Il linguaggio limpido e chiaro della scrittrice sembra essere uno dei pochi antidoti, presenti sulla scena italiana di quell'epoca, alle menzogne e alle ipocrisie che dilagano. Ma, sono i saggi degli anni '70 e '80 che mostrano un generale fallimento, ormai insalvabile, della sua generazione nel contatto con il presente. Dall'altra parte, il ‘noi’ a cui si accennava prima deve essere inteso anche come un modo per rendere e trasformare l'esistenza della singola Ginzburg in quella di un'intera collettività: si arriva a una totale equivalenza tra l'io e il noi, tale da innalzare la scrittura dell'autrice a quella dell'esperienza di ogni uomo. Dunque, la volontà di dar spazio di espressione alla produzione saggistica della Ginzburg arriva dalla necessità di restituire un'importanza a quella voce autoriale che si espone per denunciare il tracollo del proprio tempo; così, la saggistica diventa il recupero di uno sguardo personale e critico sul Novecento italiano.

Per tentare di compiere questa analisi “problematizzante” della forma saggio in questa autrice, si è deciso di delineare un percorso suddiviso in quattro fasi, tra di loro strettamente legate. Nel primo capitolo, il centro dello studio è la forma saggio in generale, da osservare sotto una doppia lente: l'una si è preoccupata di tentare di delineare questo genere, definito dai più come sfuggente, camaleontico e di difficile collocazione

entro uno schema preciso; l'altra si è occupata di ricostruire cronologicamente le fasi generative del saggio, a partire dalle sue origini fino agli sviluppi novecenteschi italiani – perché questo è lo scenario nel quale la Ginzburg si colloca. Il fine di collocare questi discorsi come sezione iniziale del lavoro deriva dall'esigenza di fornire gli strumenti teorici e critici sulla forma saggio tali da poter essere usati successivamente come strumenti fondamentali per l'analisi. A seguire, il secondo capitolo ha iniziato a indirizzare il discorso intorno alla scrittrice, presentandola non solo come autrice di testi saggistici ma anche di romanzi, racconti e opere teatrali. L'intento di questa parte era quello di costruire delle basi informative circa il carattere della Ginzburg e, infatti, il percorso che si è andato a sviluppare ha visto la costruzione di una strada di analisi dell'autrice nel suo complesso, così che potesse far emergere alcuni dei nuclei centrali del suo pensiero. Da un'iniziale riflessione circa la dimensione domestica si è passati ai suoi autoritratti negativi e positivi, fino a giungere a un accenno sulle questioni stilistiche e linguistiche che la interessano; a chiudere il cerchio vi sono, poi, le riflessioni sulla condizione femminile, un aspetto caldo e dibattuto al tempo della Ginzburg a cui si è voluto concedere maggiore spazio perché inteso come luogo specifico in cui poter osservare più da vicino il lavoro saggistico che viene compiuto. Quindi, a seguito di una generale presentazione di questa voce autoriale, con il terzo capitolo si è passato a una più puntuale focalizzazione circa la sola scrittura saggistica della scrittrice. Infatti, si sono susseguite le approfondite delineazioni di ogni singola raccolta a partire dal periodo di composizione, gli argomenti dei saggi contenuti e le connessioni tra di loro. In conclusione, con il quarto capitolo si è giunti ad un'analisi tematica degli scritti saggistici basata su tre argomenti, con l'intento, così, di far parlare direttamente i testi della Ginzburg, facendo emergere alcuni suoi nuclei centrali che si volevano osservare. Per compiere ciò, utile è stata anche l'analisi stilistica fatta per ogni passo approfondito, in quanto è proprio a partire delle scelte formali ed espressive che si è potuto giungere a delle più concrete conclusioni sulla forma saggio nell'autrice.

Sulla base di quanto esposto, nel presente elaborato si è tentato di ricreare un ulteriore spazio di indagine sulla Natalia Ginzburg saggista, sui suoi ricordi-racconti e sul suo diario pubblico così da poter ascoltare la sua voce che ragiona – a nome di un 'io' che è anche un 'noi' – su un'epoca storia e su un'intera generazione.

Capitolo I

LA FORMA SAGGIO: CARATTERISTICHE E SVILUPPI DI UN GENERE SFUGGENTE

Sulla forma saggio si è scritto e si continua a scrivere senza riuscire a trarne una vera e propria definizione. Il saggio, il genere saggistico e il saggista che scrive ricoprono una categoria che, non con poche difficoltà, può essere inserita in uno schema. L'impossibilità di cogliere questo genere nella sua vera essenza è, al tempo stesso, la sua debolezza e uno dei suoi punti di forza. Alfonso Berardinelli ne *Il saggio come forma*¹ afferma che il saggio «appare quasi invisibile e sfugge sia alle teorizzazioni che ad una valutazione critica pertinente»². Altri modi in cui si è cercato di descrivere questo genere lo riportano come un «contenitore vuoto»³, un «termine-ombrello»⁴ e, ancora, un «genere camaleontico»⁵. Alcuni lo considerano come «una forma intermedia o “neutrale” tra

¹ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.

² Ivi, p.9, nell'introduzione l'autore afferma che i saggi contenuti nel suo testo: «Si concentrano nel tentativo di mettere a fuoco forma, funzione e storia di un genere letterario come quello saggistico». La sua riflessione parte con due interrogativi fondamentali, ai quali, in questo luogo, si tenta di rispondere: che cos'è la forma saggio e quale funzione svolge, p.10: «Come sono arrivato a pormi il problema di *che cosa* è precisamente la forma stilistica del saggio e di *quale funzione* questa svolge e può svolgere nella letteratura contemporanea?». Poco più avanti l'autore esplicita ulteriormente l'ambizione che tenta di compiere, p.49: «Vorrei essere in grado di fornire una teoria della forma saggistica. Questa teoria, questo ipotetico insieme di definizioni ben coordinate, che andrebbero a costruire un chiaro edificio, mi permetterebbero di raggiungere nel modo più efficace uno scopo che riconosco di avere: e cioè rendere per così dire visibile l'esistenza autonoma e specifica di questo genere letterario ancora così misconosciuto, così lasciato in ombra dall'attività retorica».

³ G. M. Gallerani, *Pseudo-saggi. (Ri)scritture tra critica e letteratura*, Milano, Morelli Editore, 2019, p.18. Si ritiene opportuno riportare il capoverso a cui si fa riferimento: «Il saggio appare sempre come un contenitore *vuoto*, che può essere riempito di volta in volta da forme estranee che se ne impossessano, ne attraversano la scrittura senza costrizioni preventive, ma in virtù delle necessità contingenti della letteratura o di un'altra letteratura, da cui il saggio medesimo viene escluso, o per assumere talvolta un qualche valore in quanto genere “libero”, o libero poiché “ibrido”. Come è stato infatti sostenuto, il nome di saggio ha avuto fortuna per la “comodità che consente di riunire sotto uno stesso genere sia diversi sotto-generi, sia altrettante funzioni pragmatiche”; gli stessi Scholes e Klaus ne hanno sottolineato il carattere di “termine-ombrello per tutti gli scritti di prosa non-funzionale di limitata lunghezza”. (...) è l'idea di un genere camaleontico».

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

letteratura e scienza»⁶, altri invece, primo fra tutti Lukacs⁷, lo circoscrivono al campo artistico e non a quello della scienza. Il saggio è stato più volte definito come l'anti-genere, impedendogli così la sua circoscrizione nell'universo letterario e nelle relative teorizzazioni a causa della sua assenza di autonomia rispetto alle altre forme. Alcune tesi hanno portato alla sua descrizione come genere *bâtard* tra filosofia e letteratura, tra arte e scienza, una forma quindi perennemente in transito, una forma informe. Questa variegata costellazione di definizioni sul saggio ha generato altrettante tipologie di questo genere, che spaziano dalle classificazioni condotte in base alla cronologia letteraria o in base al rapporto con le altre forme letterarie, a quelle basate secondo gli scopi comunicativi o le attività antropologiche.

A partire da queste proposte teoriche legate al genere saggistico, si possono individuare due vie che qui si intraprendono, con l'intento finale di avvicinarsi all'illustrazione di questa forma: l'una⁸, consiste nell'esemplificazione dei passi fondamentali che il genere ha seguito, dalle origini fino ai suoi sviluppi novecenteschi; l'altra, evidenzia i tratti e le caratteristiche che possono aiutare maggiormente a presentarlo. Le due strade, proprio come due linee parallele, solo apparentemente non si toccano; ciò che qui si vuole marcare è proprio la loro intersezione che, nello sviluppo del capitolo, dà il disegno completo – e composito – della forma saggio.

Sulla scia del percorso da tracciare a cui si è fatto riferimento, è opportuno partire dalla caratteristica per eccellenza con la quale si delinea il genere saggistico: la sua frammentarietà. Questa è illustrata in un doppio modo: come il suo tallone d'Achille e, al tempo stesso, come la sua più grande qualità. Difatti, a partire dalla frammentarietà, da un lato, il saggio è un genere camaleontico, ibrido, capace di insinuarsi tra gli altri generi,

⁶ Ivi, p.40: «Per Max Bense, il saggio può essere considerato come una forma intermedia o “neutrale” tra letteratura e scienza; esso combina entrambe, in una forma di sperimentazione. (...) per questa sua posizione di compromesso, il saggio è la forma della categoria critica del nostro spirito, perché permette per Bense di sperimentare variando tutti i punti di vista».

⁷ Risulta utile riportare il passo tratto da G. Lukacs, *L'anima e le forme*, Milano, Sugar Editore, 1963, p.18, nel quale emerge questa categorizzazione del saggio come arte e non come una scienza: «La critica, il saggio come opera d'arte, come genere artistico. [...] che la critica è un'arte e non una scienza. [...]».

⁸ Si farà qui riferimento ai due fondatori del genere, Montaigne e Kierkegaard, per poi passare con un accenno al periodo settecentesco che il saggio ha percorso e concludere, approfondendo maggiormente, con il Novecento e sulle variazioni che questa forma ha avuto in questo periodo. Il fine è quello di riportare alcuni movimenti sostanziali che il genere ha toccato, premettendo l'impossibilità di racchiudere in poche pagine tutte le strade che ha intrapreso. Ci si serve quindi di uno sguardo di sintesi e, attraverso i vari studiosi che si citano, si cerca di evidenziarne da una parte le costanti e dall'altra le variazioni di questa forma.

ponendosi quasi a cavallo tra di loro; dall'altro, la sua frammentarietà è il punto di partenza per mettere in ordine il pensiero che si costruisce al suo interno, è lo strumento attraverso il quale il discorso può articolarsi.

Berardinelli, infatti, parla del saggio come qualcosa di immaturo e di non inscrivibile in una singola dimensione di appartenenza. Configura così anche il saggista come colui che da una parte tende verso l'universalità – «la forma conclusa e definitiva»⁹ – e dall'altra è predisposto a fare dei tagli netti alla materia che va creando – «il frammento aleatorio»¹⁰. Secondo tale prospettiva, il genere si trova a una metà via ed è, in conclusione, stabilito come «il più mutevole e inafferrabile dei generi»¹¹:

La forma del saggio, infatti, conserva sempre qualcosa di immaturo, ama dominare senza che il suo dominio appaia tale. Regola i rapporti fra gli altri generi, si insinua fra loro e al loro interno, li alimenta e trae vantaggio dal loro splendore, se ne fa schermo imitandoli o pretende di indicare loro la strada da seguire. E il saggista è scrittore di prove e di esperimenti, sempre incerto se preferire per se stesso la riuscita o il fallimento, la forma conclusa e definitiva o il frammento aleatorio, le taglienti e perentorie certezze o i mascheramenti, i paradossi, l'istrionismo¹².

Secondo Adorno, ne *Il saggio come forma*, la frammentarietà è parte stessa del saggio, è la modalità per eccellenza con cui questo genere si esprime. La suddetta forma per l'autore è l'unica in grado di accostarsi alla realtà – afferma infatti che «frammentaria è la realtà»¹³. Il saggista, quindi, analizza, senza semplificare, il sistema nel quale vive e la forma saggio gli fornisce lo spazio adeguato per trattarne. Adorno dà voce a questa peculiarità, sollevando così il saggio dalla – si potrebbe dire, canonica – definizione di genere ibrido. Ed è così che le fratture al suo interno diventano parte costituente della forma stessa, l'unica modalità attraverso la quale la realtà può esprimersi e la verità può emergere.

⁹ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p.17.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ T. W. Adorno, *Il saggio come forma* in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 2012, p.40.

L'obiezione che comunemente gli è mossa, di aver cioè carattere frammentario e casuale, postula che la totalità sia data, quindi anche che soggetto e oggetto siano identici, e dà a intendere che si posseda il tutto. Il saggio invece non vuole ricercare e distillare l'eterno dal caduco, quanto piuttosto rendere eterno quest'ultimo. La sua debolezza testimonia proprio della non-identità che esso deve esprimere, dell'eccedere dell'intenzione sulla cosa, e con ciò di quell'utopia che l'articolazione del mondo in cose eterne e cose caduche storna. Nel saggio veramente tale il pensiero si libera dall'idea tradizionale di verità¹⁴.

E ancora l'autore afferma che:

Nel saggio come forma si annuncia, inconsciamente e in maniera non teorica, il bisogno di annullare anche nel procedimento concreto dello spirito le pretese, teoricamente ormai superate, di completezza e continuità. [...] Pensa [il saggio] in frammenti perché frammentaria è la stessa realtà, trova la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il loro appianamento. [...] Scegliendo volutamente o a caso un carattere particolare, il saggio deve far in esso risplendere la totalità senza però asserirne la presenza. [...] «È qui che un saggio si distingue da un trattato»¹⁵.

Con Adorno affiora anche un altro elemento legato a questo genere: la messa in critica di una generale tendenza che vede il saggio come forma inferiore perché non ha per oggetto dei concetti originali – nel senso di elementi nuovi da generare – e universali. Il saggio, infatti, ha per argomento qualcosa che esiste già, intuizione che, peraltro, Lukacs per primo evidenzia ne *L'Anima e le forme*:

Il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta, è proprio della sua essenza non ricavare novità dal nulla ma dare nuovo ordine alle cose già esistite. Proprio perché le mette in un ordine nuovo esso non plasma qualcosa di nuovo dall'informe, è legato ad esse e deve sempre dire la "verità" sul loro conto, trovare un'espressione per la loro essenza¹⁶.

E per Adorno:

Il saggio però non tollera che gli venga prescritta la sua sfera di competenza. Invece di produrre alcunché, come la scienza, o di creare alcunché, come l'arte, anche il suo sforzo rispecchia l'otium di chi, come un fanciullo, non si vergogna di provare entusiasmo per ciò che altri hanno già fatto. Esso riflette ciò che si ama e si odia,

¹⁴ Ivi, p.34.

¹⁵ Ivi, p.40.

¹⁶ G. Lukacs, *L'anima e le forme*, Milano, Sugar Editore, 1963, p.34.

invece di presentare lo spirito come creazione dal nulla, sul modello di un'illimitata etica del lavoro¹⁷.

Si ritrova nuovamente la nozione di verità, intrinsecamente legata con ciò che il saggista scrive rispetto alle sue esperienze e alla sua realtà. Quindi, il saggio parla di qualcosa che c'è già e, più in generale, dà voce al reale e al soggetto che vive. Nel saggio si verifica «una lotta per la verità»¹⁸ che lo distingue dalla forma del romanzo, per esempio, e dalle altre¹⁹. In merito al problema della veridicità, Lukacs teorizza che il saggio incorra nello stesso paradosso del ritratto: davanti a quest'ultimo, infatti, ci si chiede quanto somigli a ciò che rappresenta; mentre in presenza di un paesaggio non si mette mai in dubbio se la montagna sia realmente così come è stata dipinta. La verità risiede quindi nel paesaggio e non nel dipinto. Allo stesso modo nel saggio, sorge spontaneo, secondo il critico, il dubbio nei confronti di ciò che in esso è affermato. Ma, rispetto alle altre forme, quella saggistica gode di una maggior fiducia: il lettore tendenzialmente non crede che ciò che lì è espresso possa essere falso. Infatti, la relazione tra chi scrive e chi legge è fondamentale affinché il saggio possa esprimersi. Un ulteriore legame tra il saggio e il lettore è oltretutto costruito sulla base dell'oggetto stesso di questa forma. Basti pensare alla scelta della propria esperienza di vita come argomento centrale dell'opera. Per Adorno: «liberamente esso [il saggio] unifica nel pensiero quanto coesiste nell'oggetto che liberamente si è scelto. Non smania per un al di là delle mediazioni – mediazioni che sono storiche, in cui è depositata tutta la società – ma cerca i contenuti di verità considerandoli storici»²⁰.

L'oggetto del saggio, così, non solo si presenta come qualcosa di già esistente, ma è anche visto come un rapporto con il soggetto che scrive. Secondo Berardinelli: «il tema di un saggio, più che essere un oggetto è un rapporto: cioè il rapporto in atto fra quello stesso *oggetto* di conoscenza e di riflessione e un *soggetto* pensante con il suo particolare

¹⁷ T. W. Adorno, *Il saggio come forma* in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 2012, p.27.

¹⁸G. Lukacs, *L'anima e le forme*, Milano, Sugar Editore, 1963, p.35.

¹⁹ L. Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019, p.85: «Ciò che distingue le due forme [romanzo e saggio] è lo statuto di verità. Quella del saggio è una forma di discorso divagante a inflessione autobiografica, che si fonda sull'implicita prescrizione di non inventare un mondo di finzione per veicolare le riflessioni sul mondo. Il saggista sceglie tradizionalmente di appoggiarsi alle cose esistenti senza camuffarle». E ancora: «il presupposto del saggio è che il lettore sta leggendo cose vere [...] si tratta di convenzioni di genere, di un diverso patto fra autore e lettore».

²⁰ T. W. Adorno, *Il saggio come forma* in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 2012, p.35.

punto di vista e la sua particolare esperienza»²¹. Si può dire che è proprio la forma saggistica a costituire un rapporto con altro, come le ideologie, i pensieri e le credenze. Del saggio come rapporto ne parla anche Fortini in *Critica letteraria e scienza della letteratura*²²:

[Il critico] pone l'opera letteraria ed i suoi significati in rapporto con tutto quel che egli sa del pensiero, delle ideologie, delle credenze, della società: sapere nel senso di sapienza e non solo in quello delle scienze positive; e con quel che egli crede e vuole, in un dichiarato confronto fra il messaggio letterario e gli altri messaggi che lui critico attraversano e visitano²³.

Quindi, il saggista non solo è parte stessa del suo saggio – ne è cioè l'oggetto – ma, attraverso il suo sguardo prende forma una lente di interpretazione e analisi de «il mondo sociale, la sua attualità e la sua storia»²⁴. Un apporto di Raffaele Manica, a proposito di questa forma, ne specifica ulteriormente la materia della sua scrittura. L'autore parla del saggio come di una:

Forma in movimento, forma che trova se stessa nel movimento, dunque, perché non dimostra tesi, ma procede per forza argomentativa o suggestiva: in quanto assedio interrogativo alla vita e al libro, si qualifica esattamente come esperienza della forma che cerca una forma, tanto che, a differenza di chi ha tutto chiaro prima, al saggista capita talvolta, come si fa leggendo, di scrivere per sapere come andrà a finire, anche

²¹ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p.29. Si cita per completezza il capoverso da cui è tratto questo passo, nel quale si accenna anche alla questione dello stile nella forma saggio, visto come strumento attraverso il quale il soggetto emerge ma parallelamente come uno strato separato dal resto – in merito a questo e al significato che Berardinelli ne dispensa, si veda p.10, nota 35 –: «L'oggetto di cui un saggio tratta, oltre a non essere, per principio, un oggetto di pura invenzione, oltre a essere considerato con maggiore o minore obiettività, in modo più o meno «impressionistico» o «scientifico», non viene presentato di per sé in stato, per così dire, di isolamento. Il tema di un saggio, più che essere un oggetto è un rapporto: cioè il rapporto in atto fra quello stesso *oggetto* di conoscenza e di riflessione e un *soggetto* pensante con il suo particolare punto di vista e la sua particolare esperienza. Questo rapporto mobile viene espresso dal saggista in un linguaggio che non aspira a essere di neutra e vitrea trasparenza, ma piuttosto in uno *stile* che porta i segni tanto della situazione in cui l'esperienza dell'oggetto è stata vissuta, quanto della situazione nella quale l'autore la pensa e la scrive. [...] Il linguaggio di tipo saggistico dichiara la *situazione* in cui riflessione e comunicazione avvengono: sottolinea cioè il proprio rapporto comunicativo, persuasivo, polemico con un *pubblico*, esprime stilisticamente delle *scelte di valore*, tematizza in vario modo il *riferimento a teorie* e l'applicazione di *metodi di conoscenza* e di analisi».

²² F. Fortini, *Critica letteraria e scienza della letteratura* (1970), in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.

²³ Ivi, p.318.

²⁴ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p.10.

formalmente, chiaro essendogli molto, ma misteriosa la direzione (se no, perché provare?)²⁵.

Risulta opportuno fare una breve riflessione a proposito di quell'«assedio interrogativo alla vita»²⁶ a cui fa riferimento Manica: la stretta relazione tra l'io che scrive e il contesto – osservato e illustrato – nel quale vive, rendono, infatti, il saggio visceralmente congiunto al presente. Sempre Berardinelli ne parla come di un genere «legato come si è detto a finalità pragmatiche, a situazioni e occasioni comunicative, più modellato dalla pressione del presente che dal peso delle suggestioni del passato: più dalla sua funzione attuale che dalla sua tradizione»²⁷. Si potrebbe dire che è la presa sul presente a diversificarlo rispetto alle altre forme di scrittura, ma non è l'unico elemento: ci si riferisce qui alla capacità del saggio di diventare il corpo di un discorso attuato dal singolo, uno strumento di riflessione e d'informazione su ciò che vive e lo circonda²⁸. Quindi, risultano fondamentali «la situazione empirica di chi scrive e il fine pratico della scrittura»²⁹, che per primi influiscono sulla forma stessa. Così, quest'ultima riflette criticamente sulla cronaca, la politica, la letteratura, i costumi a tal punto da rendere la situazione vissuta da chi scrive materia stessa del discorso, dando al saggista un'infinita libertà di costruzione dell'opera³⁰. In merito a questa “libertà di espressione”, si può riprendere ciò che si citava prima con *L'anima e le forme* di Lukacs: il critico infatti

²⁵ R. Manica, *Stili di lettura in Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007, p.34.

²⁶ Ibidem.

²⁷ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p.77.

²⁸ Per questi spunti si rimanda a L. Marchese, *Storiografie parallele, cos'è la non fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019, p.79: «Strumento di riflessione e d'informazione (trova il suo sviluppo, come nota Berardinelli, con la nascita nel Settecento di un'informazione non legata direttamente alle corti e all'aristocrazia), incarna un discorso del singolo, che possa adattarsi a qualunque argomento, che rifletta criticamente sulla cronaca, la politica, la letteratura, i costumi, ma non si appella all'autorità dei generi letterari codificati né a costrizioni sociali».

²⁹ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p.75: «Possiamo definire saggistica quel genere letterario in cui la *situazione empirica* di chi scrive e il *fine pratico* della scrittura (fine comunicativo, conoscitivo, persuasivo, descrittivo, polemico) sono i primi responsabili dell'organizzazione stilistica del testo. In un saggio, diversamente che in un romanzo o in una poesia lirica o in una *pièce* teatrale, il riferimento alla realtà empirica e l'impegno alla coerenza razionale non possono essere del tutto obliterati dall'invenzione letteraria».

³⁰ Ivi, p.77: «Per la forma saggistica la situazione di scrittura, le circostanze della composizione sembrano essere più determinanti che per altri generi letterari. Proprio il fatto che la saggistica spesso non sia stata considerata un genere letterario definito, retto da norme stilistiche precise, dai suoi stessi autori, ha portato a una grande libertà e varietà di temi e stili. Nella forma saggistica il legame di continuità con una tradizione stilistica di genere si è fatto sentire meno».

esprime come il saggio riesca a dare espressione alla verità dei fatti che poi è esplicitata nel testo – sul concetto di verità del saggio si rimanda a ciò che si è detto precedentemente.

A questo punto, è necessario fare un passo indietro nel tempo, giungendo così ai due fondatori della forma saggio: Montaigne e Kirkegaard³¹³². A partire da loro, la triade composta da saggio, io scrittore e verità, prende forma e si congiunge con il saggio stesso, diventando un trittico centrale per il genere. In questo luogo, ci si concentra solo sul primo dei due padri della saggistica e sui suoi *Essais*³³, collocabili negli anni Ottanta del XVI secolo. A questo proposito, si può ritagliare uno spazio di riflessione rispetto al titolo: *Essai*, nome, da qui in poi, usato per contraddistinguere il saggio in quanto tale. La forma dell'opera prende ispirazione dalle cosiddette raccolte di esempi, un genere apprezzato nella tarda antichità e nel Medioevo e il libro incomincia proprio come una collezione di note di lettura e commento ad alcuni exempla. «'Essai', da *exagium*, 'peso', ma anche

³¹ In merito ai due capostipiti del genere, si può far riferimento a una riflessione di Raffaele Manica, *Stili di lettura in Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007, p.37: «Praticare la forma saggio vuol dire anche essere conoscitori del manifestarsi di questa forma nella storia, secondo una fenomenologia soggettiva oscillante verso l'oggettivo (proprio come è della forma del saggio, oltre che del carattere del saggista) tenendo fermi, come padri fondatori, naturalmente, Montaigne e Kirkegaard, ovvero due filosofi che nella storia della filosofia ci stanno non proprio bene, perché fuori del sistema e del discorso filosofico».

³² In merito a questi due saggisti, Berardinelli, oltre a definirli i fondatori del genere afferma, in *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, pp.18-19, che: «In loro, forse più che in ogni altro autore, il genere saggistico si presenta come un destino». E poco più avanti: «Qualsiasi tentativo di farsi un'idea primaria, e magari da correggere, da estendere e variare, di che cosa è il saggio come genere letterario, deve partire da loro. Da Montaigne: che decide di dire quello che gli viene in mente, che scrive i suoi saggi come lettere impossibili a destinatari inesistenti, che fa della propria ignoranza e della propria mancanza di talenti speciali il suo punto di partenza e di arrivo, che non è assolutamente né poeta né specialista, che viene sa Socrate e da Plutarco, facendo di se stesso il proprio solo eroe e la propria sola verità. Da Kirkegaard. Colui che diede all'«automatico» una caccia spietata nel mare del multiforme e del mutevole, seduttore e asceta, predicatore e spirito frivolo, ossessionato dall'assoluto e dal concreto, dalla loro paradossale identità, umorista malinconico disposto a indossare tutte le maschere pur di provocare un effetto reale e di verità». Appare quindi opportuno citare qui il commento che Berardinelli fa a proposito di Kirkegaard in quanto, in questa sede, non lo si approfondisce e non lo si prende come caso di studio e riflessione.

³³ Può essere utile, per avvicinare lo sguardo a quest'opera monumentale, un commento di Giovanni Macchia tratto dal suo libro *Gli anni dell'attesa*, Milano, Adelphi, 1987 in merito all'opera di Giacomo Debenedetti, *Quaderni di Montaigne*, Milano, Garzanti, 1986. Quest'ultimo critico aveva infatti dedicato un intero testo al primo saggista della storia occidentale; Macchia evidenzia uno degli elementi che con più difficoltà possono essere stati incontrati nella genesi di questo lavoro, pp.195-196: «Egli [Debenedetti] ha bisogno di scegliere e riconoscere in quella specie di pozzo senza fondo dove resta così facile perdersi, i punti essenziali che possono essergli utili per decifrare la fisionomia di un autore che, ahimè, parla di tutto: di se stesso, della propria vita, di quel che sa, di quel che pensa, di quel che ha fatto e di quel che non ha fatto, perché non ha voluto e perché non è riuscito a fare, e di chi ha conosciuto, e quali tra l'altro furono i rapporti con la sua famiglia e col confuso e tragico mondo (la Francia delle guerre di religione) in cui gli toccò vivere. Debenedetti sembra voglia cogliere quell'uomo nel momento in cui sta per divenire personaggio, una creazione individuale spontanea, per ricondurlo subito dopo alla sua verità, alla sua sincerità, alla sua indulgenza e alla sua fragilità, ben sapendo quanto sia rischioso imporre all'uomo compiti superiori alle proprie forze».

‘valutazione’, ‘esperimento’»³⁴³⁵. Auerbach in *Mimesis* spiega come con Montaigne ci sia stata una collazione tra questi *exempla*, la sua esperienza diretta, il suo passato e il suo presente.

Negli *Essai*, diventa fondamentale la posizione dalla quale si osserva il mondo, quella del saggista stesso, che evidenzia la parzialità del suo sguardo e si oppone all’oggettività e alla distanza scientifica. Il dato che inizia ad emergere è la soggettività del saggio, determinata in primo luogo attraverso il criterio della selezione³⁶. Il saggista, infatti, sceglie di servirsi di questa forma, sapendo che, in fase di scrittura, non è necessario specificare tutto ciò che c’è da dire in merito a quell’oggetto, così da esaurirlo³⁷. Questo dato emerge in *Note per la letteratura* di Adorno, ed è strettamente legato con il concetto di frammentarietà di questa forma.³⁸ All’interno dell’opera di

³⁴ F. Grendene, *Introduzione al saggismo di Fortini* in AA. VV., *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini*, a cura di Luigi Carosso e Paolo Massari, Novara, Arcipelago Edizioni, 2016, p.48.

³⁵ Sulla genesi del nome *Essai*, si faccia riferimento anche a G. M. Gallerani, *Pseudo-saggio. (Ri)scritture tra critica e letteratura*, Milano, Morelli Editore, 2019, p.21: «Montaigne è l’autore che ne “inventa” il nome e se ne appropria in quanto definizione. Il vocabolo francese *essai* applicato al plurale da Montaigne alla sua opera risale al dodicesimo secolo e al latino volgare *exagium*: aggettivo dal verbo *exigere*, che ha tra i suoi significati anche quello di pesare, misurare, commisurare. L’aggettivo, originariamente un sostantivo indicante uno strumento di misura del peso (una sorta di bilancia), conserverà soprattutto il senso di prova, tentativo, esame, ben mantenuto anche nell’italiano *saggio* (come “saggio di danza”))».

³⁶ Il secondo elemento che fa emergere questa soggettività del saggio è lo stile che un elemento costitutivo di questa forma, le appartiene. Secondo Berardinelli invece, lo stile è osservato come uno strumento per ravvivare la forma, configurando così questa componente come un elemento esterno, uno strato separato. Berardinelli, infatti, in *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p.57, afferma che: «Il saggio ha tre strati, la cui storia e il cui spazio di presenza varia nei diversi autori e nei diversi momenti: uno strato *teorico* o ideologico: che contiene un riferimento a teorie, a diverse teorie (eclettismo) o a una sola; uno strato che possiamo chiamare *pragmatico*: in cui si dà un riferimento a valori, fini, interessi e che si manifesta nella scelta di un particolare pubblico, canale o medium comunicativo; uno strato più propriamente *stilistico*: con il suo sistema di ricorrenze e associazioni, le sue figure e immagini ossessive, il dominio di certi temi o miti. (Ma come fonte di metafore, invece che la geologia, potremmo scegliere più opportunamente la geometria dei corpi solidi e parlare di *tre dimensioni*: dimensione teorico-concettuale, dimensione pragmatico-comunicativa, dimensione stilistica)». Quindi, attribuisce allo stile una separatezza rispetto agli altri due strati, mentre invece tutti e tre dovrebbero sovrapporsi l’uno all’altro.

³⁷ Inoltre, Adorno ne *Il saggio come forma* in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 2012, p.40, afferma che: «Anche nel suo modo di presentare le cose il saggio non deve voler dare l’impressione di aver dedotto l’oggetto, d’aver esaurito tutto quanto di esso di può dire. Alla sua forma appartiene immanentemente la propria relativizzazione: il saggio deve strutturarsi sì da poter all’apparenza interrompersi sempre quando voglia».

³⁸ A questo proposito, si vada a vedere la nota 14 in cui si cita questo passo di Adorno a cui qui si fa riferimento.

Montaigne, fin dall'avvertenza *Al lettore*, è evidente questa *selectio* prima citata. L'autore infatti fa riferimento a «l'unicità del saggio rispetto sia alla fiction sia all'autobiografia»³⁹:

Questo, lettore, è un libro sincero. Ti avverte fin dall'inizio che non mi sono proposto con esso alcun fine, se non domestico e privato. [...] L'ho dedicata alla privata utilità dei miei parenti e amici: affinché dopo avermi perduto (come toccherà loro ben presto) possano ritrovarvi alcuni tratti delle mie qualità e dei miei umori, e con questo mezzo nutrano più intera e viva la coscienza che hanno avuto di me. Se lo avessi scritto per procacciarmi il favore della gente, mi sarei adornato meglio e mi presenterei con atteggiamento studiato. Voglio che mi si veda qui nel mio modo d'essere semplice, naturale e consueto, senza affettazione né artificio: perché è me stesso che dipingo. Si leggeranno qui i miei difetti presi sul vivo e la mia immagine naturale, per quanto me l'ha permesso il rispetto pubblico. [...] Così, lettore, sono io stesso la materia del mio libro.⁴⁰

Quindi, per l'autore la peculiarità degli *Essais* – si potrebbe dire, della forma saggio in generale – consiste non tanto nell'oggetto osservato e analizzato, quanto nella prospettiva dalla quale tale oggetto viene studiato. Berardinelli, infatti, parla di questa “voce di chi scrive” come parte dell'unicità del saggio: «il punto di vista rigorosamente soggettivo, l'onesta sincerità, l'occasionalità e la singolarità concreta, il diletterantismo antispecialistico che permette una flessibile aderenza all'oggetto e all'esperienza vissuta, l'acume intellettuale e dialettico che esclude lo spirito sistematico e la costruzione di teorie»⁴¹. Il saggista si trova quindi in una posizione privilegiata e da quella si rapporta con ciò che lo circonda.

Allo stesso tempo, Montaigne si sofferma sul rapporto tra la forma e il soggetto, che nella sua opera non potrebbero mai essere in opposizione:

Non può accadere qui ciò che vedo accadere spesso, che l'artigiano e il suo lavoro si contrastano... Un personaggio sapiente non è sapiente dappertutto; ma il sufficiente

³⁹ L. Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019, p.81. Poco più avanti l'autore affermerà che: «Dal saggio sono separati i testi d'invenzione, romanzi o racconti brevi che siano, perché dove c'è una riconoscibile finzione di eventi, persone, ambienti, non può esserci l'attendibilità storica. Ma anche l'autobiografia moderna, che ha in comune con il saggio almeno, a riprendere la citazione di Montaigne, l'intenzionalità storica, il patto di sincerità e la presenza ingombrante di un autore che fa dell'osservazione di sé uno degli oggetti principali del discorso («Così, lettore, sono io stesso la materia del mio libro»), è a uno sguardo approfondito lontana dal saggio. Rispetto a esso, rivendica una fisionomia unitaria e retrospettiva, uno svolgimento di vicende concrete e definite dallo scorrere del tempo».

⁴⁰ M. Montaigne, *Saggi*, Milano, Bompiani, 2018, p.3.

⁴¹ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p.20.

è dappertutto sufficiente, anche nell'ignorare. Qui noi andiamo d'accordo e di uno stesso passo, il mio libro e me. Altrove, si può tenere in considerazione e accusare l'opera separata dell'artista: qui, no; chi tocca l'uno, tocca l'altra⁴².

Così si inizia a delineare quella relazione tra il saggio e il soggetto che scrive. Infatti, qui, Montaigne ha premura di evidenziare quanto tale binomio sia indissolubile: l'uno è lo specchio dell'altro, nell'uno l'altro si riconosce, e, insieme, diventano un unicum. Parla di sé e del libro come di due entità che si muovono alla stessa velocità, con lo stesso passo. Non si dimentichi poi, il secondo rapporto che rimane una costante all'interno di questa forma, cioè quello fra l'oggetto e il soggetto, a cui si faceva in precedenza riferimento.

Eric Auerbach spiega bene in *Mimesis* un sillogismo fondamentale per l'autore degli *Essais*: evidenziando l'instabilità e la mutabilità del suo oggetto⁴³, l'autore descrive se stesso, cioè un essere che continuamente muta, e quindi anche il contenuto del saggio deve adattarsi a questo continuo variare. Vi è dunque una coincidenza tra l'io e ciò di cui scrive. Esempio può essere questa affermazione: «il mondo cambia continuamente, io sono una parte del mondo, dunque io cambio continuamente»⁴⁴. Lo sforzo di Montaigne consiste nel rappresentare obiettivamente una cosa che muta costantemente e, per farlo, si trova nella condizione di seguire i movimenti della cosa stessa. È interessante notare come l'unica forma capace di rendere queste continue evoluzioni sia la forma saggio, e come questo genere persegua questa caratteristica anche negli anni a seguire.

Riferendosi ancora una volta alle parole di Auerbach, il dato fondamentale per il metodo qui usato da Montaigne è «la propria vita d'uomo qualunque»⁴⁵. L'autore così, partendo dallo studio della sua esperienza, mira a un progetto più grande: l'indagine della condizione umana stessa – de *L'humaine condition*⁴⁶ – di quel mondo in movimento a cui si accennava sopra. È proprio in questo sforzo per arrivare alla vita altrui che usa come tramite il «filtro dell'esperienza propria»⁴⁷ – della soggettività di chi scrive, per l'appunto.

⁴² M. Montaigne, *Saggi*, Milano, Bompiani, 2018, p.39.

⁴³ Può risultare utile ricordare un passo, qui precedentemente riportato a p.5, di R. Manica, *Stili di lettura in Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007, p.34, nel quale si parla del saggio come di: «Forma in movimento, forma che trova se stessa nel movimento». Appare quindi una caratteristica imprescindibile del genere quella di mutare.

⁴⁴E. Auerbach, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, p.32.

⁴⁵ Ivi, p.44.

⁴⁶ Titolo che peraltro Auerbach usa in *Mimesis* per il capitolo dedicato a Montaigne.

⁴⁷ E. Auerbach, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, p.50.

Attraverso se stesso mostra le condizioni generali dell'esistenza umana⁴⁸: «con lui per la prima volta la vita dell'uomo, la propria vita qualunque e totale diventa problematica nel senso moderno»⁴⁹. Appare centrale il rapporto tra l'io e il mondo – definito anche esperienza – e il saggio diventa manifesto di tutto ciò. Come si citava precedentemente, con Montaigne si verifica una perfetta coincidenza tra «il mio libro e me»⁵⁰. L'autore si sofferma su se stesso, acquisendo, così, la centralità all'interno dell'opera⁵¹. Berardinelli, riferendosi alle opere di Lukacs e di Auerbach – rispettivamente, *L'anima e le forme* e *Mimesis* –, evidenzia come in queste: «il critico letterario, più che scienziato e specialista dell'arte letteraria, più che analista del testo o giudice di valori estetici, è diagnostico della civiltà, esplora di volta in volta una monade morale, un destino, un sistema di valori trasformati in stile, una visione del mondo»⁵².

Dall'esperienza di Montaigne⁵³, quindi, si osserva come la soggettività dell'autore, del saggista, sia centrale per tale forma. Questa esperienza del critico per Adorno, ne *Il saggio come forma*, è messa in relazione con tutta la storia:

Il riferimento all'esperienza – cui il saggio conferisce tanta sostanza quanta la teoria tradizionale ne conferisce alle mere categorie – è riferimento a tutta la storia; la

⁴⁸ A tal proposito si può far riferimento al concetto di *ironia del saggista* che emerge con G. Lukacs in *L'anima e le forme*, Milano, Sugar Editore, 1963. L'autore, infatti, per spiegare la relazione che intercorre nella forma saggio tra i due momenti, *una vita* – l'aspetto generale, un tema – e *la vita* – l'elemento esterno che dà senso all'esperienza del soggetto che scrive – esplicita come l'argomento del saggista non sia altro che un pretesto per parlare d'altro. Come afferma F. Grendene in *Introduzione al saggismo di Fortini* in AA. VV., *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini*, a cura di Luigi Carosso e Paolo Massari, Novara, Arcipelago Edizioni, 2016, p.52: «Questa forma risulta quindi essere ironica, in grado di riferirsi al generale parlando però dell'individuale: una delle caratteristiche principali del saggio».

⁴⁹ E. Auerbach, *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, p.61.

⁵⁰ M. Montaigne, *Saggi*, Milano, Bompiani, 2018, p.39.

⁵¹ F. Grendene, *Introduzione al saggismo di Fortini* in AA. VV., *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini*, a cura di Luigi Carosso e Paolo Massari, Novara, Arcipelago Edizioni, 2016, p.48: «Montaigne rivolge l'attenzione a se stesso, proclamando: «sono io stesso la materia del mio libro»; la centralità del soggetto scrivente, la sua postura rispetto al mondo sarà, di qui in poi, una delle caratteristiche fondamentali del genere».

⁵² A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p.20.

⁵³ Citando Huxley, «Preface», in *Collected Essays*, Harper, New York 1960, pp. V-VIII, tratto da G. M. Gallerani, *Pseudo saggi, (Ri)scritture tra critica e letteratura*, Milano, Morelli Editore, 2019, p.20-21: Aldous Huxley, nella prefazione a una sua raccolta di saggi, individua tre poli che definiscono le varie tipologie del saggio, evidenziando così la variabilità del genere: «C'è il polo del personale e dell'autobiografico; c'è il poco dell'oggettivo, cioè il fatto, il concreto particolare, e c'è il polo dell'astratto-universale». Ma l'elemento su cui si concentra maggiormente è la peculiarità dei *Saggi* di Montaigne, nei quali si verifica qualcosa di unico: «tutte le forme possibili del saggio, che oggi vengono utilizzate separatamente dai saggisti, erano già presenti nell'iniziatore del genere».

semplice esperienza individuale, la più vicina e quindi quella con cui inizia la coscienza, è anch'essa mediata dall'esperienza onnicomprensiva dell'umanità storica; ed è pura illusione della società e dell'ideologia individualistiche ritenere che l'esperienza dell'umanità storica sia mediata e l'immediato invece sia ciò che è specifico per ciascuno. Il saggio quindi rettifica la disistima nutrita per il prodotto storico quale oggetto di teoria⁵⁴.

Di conseguenza, il critico, seguendo le parole di Berardinelli, a partire da questa vicinanza con il mondo, si presenta ai lettori come «critico del costume e delle idee»⁵⁵, e ancora come un «commentatore spregiudicato»⁵⁶.

Si può affermare come questo io che scrive, che si esprime, non abbia la pretesa di scientificità, di totale oggettività. A questo proposito, si può dedicare una riflessione in merito a un'altra peculiarità del saggio: il suo essere un genere non specialistico. In primis, secondo Lukacs, ne *L'anima e le forme*, «la critica è un'arte e non una scienza»⁵⁷. Il saggio, quindi è accomunato all'arte ma al tempo stesso è distinto dalla poesia, forma d'arte anch'essa. Infatti, per questo testo di Lukacs è fondamentale la distinzione tra arte e scienza:

Nella scienza c'impressionano i contenuti, nell'arte le forme; la scienza ci offre i fatti e le loro connessioni, l'arte invece ci offre anime e destini. Qui le due strade divergono, qui non ci son più palliativi né transazioni. Se in epoche primitive, ancora indifferenziate, arte e scienza (e religione e morale e politica) erano un Tutto indistinto, non appena la scienza si è emancipata ed è divenuta autonoma, ogni agente preparatorio ha perduto il suo valore. Soltanto quando qualcosa ha sciolto tutti i suoi contenuti in una forma ed è divenuto pura arte, allora non può più diventare superfluo, allora la sua precedente scientificità è del tutto dimenticata e senza significato⁵⁸.

⁵⁴ T. W. Adorno, *Il saggio come forma* in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 2012, p.34.

⁵⁵ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p.25. Appare opportuno citare integralmente questo passo, ai fini di far riferimento a un altro elemento di cui l'autore parla, ossia la figura del critico letterario: «Distaccandosi dalla trattatistica retorica e poetica precedente, la critica letteraria moderna tende a prendere una forma nuova: (...) il critico letterario e l'intellettuale critico tendono a fondersi, mescolarsi e scambiarsi le parti. Il critico non è solo critico della letteratura, anche quando si occupa di letteratura, ma critico del costume e delle idee».

⁵⁶ Ibidem. Si cita parte del capoverso per poter spiegare, attraverso le parole dell'autore stesso, la definizione che si dà al saggista: «Così, anche come studioso e lettore di opere letterarie classiche e moderne, il saggista è un commentatore spregiudicato: in quanto storico, tende a ristabilire la verità filologica liberando la tradizione da errori, pregiudizi e mitologie, e in quanto polemista si serve anche degli autori antichi per descrivere o denunciare il presente».

⁵⁷ G. Lukacs, *L'anima e le forme*, Milano, Sugar Editore, 1963, p. 18.

⁵⁸ Ivi, p.20.

Quindi, appartenendo alla sfera dell'arte, gli scritti dei critici sono gli unici che astraggono dalle immagini, che riescono ad afferrare con più forza ciò che sta dietro queste immagini. Per tale motivo, Lukacs afferma che questo genere di sensazione richiede una forma artistica particolare, quale è quella saggistica.

A partire dalla stabilizzazione di questa forma nel campo artistico, Lukacs fa riferimento al problema della forma, di cui parla nell'opera previamente menzionata. Il critico evidenzia come le esperienze vissute, che nessun atteggiamento può esprimere, aspirino a trovare una manifestazione. La forma scritta è la rappresentazione del mondo sotto il simbolo di un rapporto di destini; ed è proprio il problema del destino a determinare il problema della forma: la differenza tra poesia e saggio sta nel binomio destino – forma. Per la poesia è il destino a darle forma, mentre la forma appare sempre come destino; invece, per il saggio la forma diventa destino, ma qui il destino non trova posto, per questo negli scritti dei saggisti si trattano le forme. In queste ultime, il critico intravede l'esperienza più intensa di fronte a quel contenuto dell'anima che le forme nascondono in se stesse. Quindi, per Lukacs, la forma è l'elemento esistenziale negli scritti del saggista ed il momento del destino è quello in cui le cose diventano forme, è l'attimo mistico dell'unione dell'anima e della forma. Negli scritti del critico, infatti, la forma è la realtà⁵⁹ e questi scritti nascono dalla necessità di «esprimere quelle esperienze di cui la maggior parte degli uomini ha coscienza solo quando vede un quadro o legge una poesia»⁶⁰; e ancora, l'autore afferma che «La poesia trae i suoi temi dalla vita (e dall'arte) il saggio assume come modello l'arte (e la vita)»⁶¹.

Adorno – pur non concordando con questa assimilazione del saggio nel complesso dell'arte⁶² – si colloca in una fase più avanzata della riflessione lukacsiana. Ragiona,

⁵⁹ F. Grendene, *Introduzione al saggismo di Fortini* in AA. VV., *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini*, a cura di Luigi Carosso e Paolo Massari, Novara, Arcipelago Edizioni, 2016, p.51: «Il saggio riflette su una materia che già possiede una propria forma: di norma artistica, ma non solamente, rivolgendosi anche al reale e alle sue formalizzazioni implicite. Attraverso la prassi critica, crea una somiglianza con questa forma data, con questo suo oggetto; tenta di ricondurre tutte le forme a una individuata».

⁶⁰ G. Lukacs, *L'anima e le forme*, Milano, Sugar Editore, 1963, p.31.

⁶¹ Ivi, p.34.

⁶² Infatti, Adorno ne *Il saggio come forma* in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 2012, p.28, va contro l'idea di Lukacs, affermando che: «Il saggio assomiglia a una autonomia estetica accusata facilmente di essere meramente presa in prestito dall'arte; da tale autonomia esso nondimeno si differenzia sia per il suo medium, i concetti, sia per il suo pretendere a una verità di parvenza estetica. Lukacs non l'ha capito quando nella lettera a Leo Popper che apre *L'anima e le forme* definisce il saggio una forma d'arte». Inoltre, si può aggiungere che, sempre secondo Adorno, il saggio non appartenga né al campo dell'arte, né a quello della teoria, ma che si trovi in mezzo alle due.

infatti, su come questa forma, da una parte, sfugga agli schemi della teoria, e, dall'altra, tenda a formulare qualcosa di oggettivo, tale da durare ben oltre il soggetto che lo formula. Parla di un esito disastroso dell'esperienza intellettuale nel caso in cui questa pretenda di discendere apoditticamente dalla teoria:

Il saggio non discende apoditticamente dalla teoria [...] né è un anticipo di sintesi ancora a venire. L'esperienza intellettuale è tanto più minacciata dal disastro quanto più essa si sforza di concretizzarsi e atteggiarsi a teoria, quasi avesse scoperto la pietra filosofale. Eppure l'esperienza intellettuale tende, per il suo stesso significato, a questa oggettivazione. Il saggio rispecchia tale antinomia. Come assorbe dall'esterno concetti ed esperienze, così assorbe anche teorie. Solo che il suo rapporto con esse non è quello del punto di vista⁶³.

Quindi, pur definendo il saggio differente dalla teoria, Adorno afferma che questa forma sia al tempo stesso permeabile alle teorie. Vi è quindi una forte istanza soggettiva e oggettiva nel genere, e questa compresenza è la cifra distintiva della scrittura saggistica. Il confine tra il soggetto e l'oggetto è ciò che per Adorno identifica la forma. Anche Fortini, in *Critica letteraria e scienza della letteratura*⁶⁴, cita i grandi modelli della saggistica letteraria come esempi di una scrittura che non vuole essere specialistica:

Ma Segre ancora una volta sa meglio di me che la vita intellettuale e morale, individuale o collettiva, conscia o meno conscia, non si identifica né si riconosce, e solo con molta parzialità si rispecchia, nelle conoscenze scientifiche e nemmeno nella loro somma o integrazione; oppure [...] richiede un livello di scientificità straordinariamente complesso, un sempre più elevato numero di variabili e con esiti finalmente assai diversi da quelli che ci attendiamo oggi dalla 'scienza'. Esiste insomma una funzione critica che agisce a livello di conoscenze non specialistiche – il che non significa necessariamente superficiali, arbitrarie o fantasiose. Credo che (si fa per dire i primi nomi che vengono alla mente) Socrate e Lenin, Proust o Lukács, siano esempi di questa funzione; e la si chiami critica filosofica, politica, ideologica o letteraria a seconda del principale punto di partenza e di appoggio⁶⁵.

⁶³ Ivi, p.42.

⁶⁴ F. Fortini, *Critica letteraria e scienza della letteratura* (1970), in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987. Saggio che Fortini scrive per commentare un importante libro di Segre del '69, *I segni e la critica, tra strutturalismo e semiologia*. La dicotomia presente nel titolo del testo di Fortini evidenzia la sua volontà di voler riflettere sulla critica e sulla scienza della letteratura.

⁶⁵ Ivi, pp.317-318.

Nel pensiero di Fortini, emerge dunque la necessità di servirsi «del loro [cioè degli aspetti più tecnici] volgare e non del loro latino»⁶⁶: il critico deve fare uso di una componente più ‘scientifica’ della critica letteraria (linguistica, semiologia e indagini strutturali) in un modo dinamico e non rigido. Infatti, fuor di metafora, il latino rappresenta il congelamento grammaticale di una lingua, mentre il volgare la sua risoluzione dinamica e cangiante.

In conclusione del capitolo, si passa a un accenno degli altri due periodi fondamentali per il saggio che qui si prendono in esame: il Settecento e il Novecento, a cui si è già, indirettamente, fatto riferimento in precedenza, dando voce alle personalità che si sono mosse al loro interno. A partire dal Settecento, il genere distende di tutte le sue possibilità e della sua massima gloria. La causa principale può essere rintracciata nella nascita, e nello sviluppo, del giornalismo e dell’opinione pubblica, nei compiti politico-pedagogici della filosofia e delle scienze. Il ritratto del critico inizia ad avvicinarsi a quello che poi si ha nei secoli successivi: un intellettuale complessivo che «critica le ideologie e s’interroga sui destini generali (come esempio sulle nozioni di democrazia, di giustizia e di diritto) nel momento stesso in cui interroga i testi»⁶⁷. Questi elementi favoriscono il genere saggistico sopra tutti gli altri per la sua «efficacia, mobilità e duttilità»⁶⁸. È proprio in questo arco temporale che la forma saggio tende ad accorparsi i generi più consolidati e più nobili. Da qui in avanti, «il saggista diventa giornalista, divulgatore, pamphlettista, aforista»⁶⁹, accompagnando la sua funzione di critico della società. Berardinelli sintetizza quello che il Settecento mette in moto per questo genere:

L’incontro o la fusione del genere saggistico con l’atteggiamento critico assume allora (da allora in poi) un carattere definitivo. Sia che scriva articoli bonariamente satirici per stimolare la vigilanza ironica e il blando scetticismo del pubblico borghese, sia che confezioni con beffarda sapienza dialettica le voci del suo dizionario filosofico [...] il saggista moderno assume la critica come vocazione e ispirazione primaria del suo stesso linguaggio e stile. [...] Nel saggismo

⁶⁶Ivi, p.318: «Sotto pena di scambiare per dialogo il monologo con sé stesso, il critico letterario non potrà non servirsi dei contributi della filologia e di una possibile scienza letteraria (oggi, della linguistica, della semiologia, delle indagini strutturali), ma a patto di servirsene nel loro volgare, non nel loro latino; di impadronirsene, ove sappia e possa, con l’ostinazione dello specialista ma per usarne solo per quanto di sapere comune, o più comune, contengano, comportino o anticipino. [...]».

⁶⁷ E. Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2010, p.16.

⁶⁸ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p.22.

⁶⁹Ibidem.

settecentesco la mescolanza di spirito scientifico e punto di vista soggettivo è proprio ciò che dà il tono e il sapore di concretezza, di libertà e di sincera spregiudicatezza al discorso⁷⁰.

È in questo arco cronologico che inizia a saldarsi l'atteggiamento critico con ogni tipo di attività intellettuale. Emerge, inoltre, la figura moderna dell'intellettuale in relazione a quel libero commercio delle idee, tipico di questo periodo. La nuova cultura illuministica si basa sull'affermazione di un concetto di umanità pubblica e socializzata, così da determinare, per l'intellettuale e per il filosofo, l'imperativo al libero e pubblico esercizio della ragione critica. Infatti, diviene centrale un preponderante soggettivismo nelle anime degli studiosi, tale da rendere vitale la volontà di scoperta, di verifica empirica, di rigore logico. Non a caso, è da qui che Montaigne e Kierkegaard diventano gli ideali e gli archetipi di questa forma e che «la figura del saggista è meno solitaria e meno assalita dai dubbi, dal momento che la stessa solitudine e il dubbio tendono a rovesciarsi in discorso pubblico, in requisitoria contro le forme della convivenza sociale»⁷¹.

Superato questo periodo, vi è un drastico crollo delle certezze che fin qui sostengono l'intellettuale. L'ottimismo settecentesco non aleggia più e il saggio inizia a prendere un compito diverso: diventa lo strumento di denuncia contro la supremazia dell'inautentico e della mistificazione universale. Sotto questa ala, si collocano in primis Lukacs e Adorno che identificano il saggio come il veicolo privilegiato del lavoro del concetto e come luogo dove il giudizio sulla propria epoca prende la forma di un giudizio finale, di un processo.

Adorno e Lukacs affidano perciò alla loro idea del saggio quanto di più prezioso sembra essere rimasto della tradizione critica e antidogmatica: il suo tesoro sepolto e una qualità esoterica del pensiero che, nel frattempo, la società moderna, cioè illuministico-borghese, svaluta e cancella. Il saggista è ancora una volta, ma proprio in virtù di una intrinseca qualità del suo linguaggio, l'intellettuale critico per eccellenza. Anche se la critica deve trovare di nuovo le sue vie, attingendo forza dal buio dell'irrazionale non meno che dai «lumi» della ragione⁷².

⁷⁰ Ivi, p.23.

⁷¹ Ivi, p.24.

⁷² Ivi, p.25.

A partire dal Novecento, il critico letterario si presenta sotto una nuova veste: si fonde con l'intellettuale e diviene così anche critico del costume e delle idee. Di conseguenza, l'opera letteraria è per il saggista il mezzo attraverso cui parlare di altro. C'è da aggiungere che, questo periodo, vede una diffusione del genere mai avuta prima, tanto da verificarsi una penetrazione del saggio anche nel romanzo e nella lirica, con una funzione giustificatoria dell'opera poetica.

Il narratore diventa saggista nello sforzo di ricostruire e di reinventare i dati elementari del racconto e della sua durata. [...] Il poeta lirico sente il bisogno di autocommentarsi, di illustrare saggisticamente la difficoltà della propria situazione storica e infine di stabilire, in sede di poetica e perfino di filosofia della storia, l'apriori insuperabile del proprio laboratorio e della propria inventività formale: definendo ciò che, in poesia, non è più possibile dire e perché non è possibile dirlo⁷³.

Il saggio, quindi, diventa un moderatore, un interprete tra le opere letterarie e il pubblico. È, però, evidente come tutto ciò che questa forma è riuscita ad attuare nel Novecento non gli sia stato poi riconosciuto. Sintomatiche possono essere le carenti riflessioni teoriche intorno al genere e le sue vacue e aleatorie definizioni che poi lo presentano come ibrido o immaturo, di cui si è già ampiamente parlato in precedenza. Al tempo stesso, si verifica anche il processo inverso per il quale è il saggio ad assumere tratti letterari e artistici. Si nota come «perduto l'aspetto del trattato sistematico, il saggio comunica risentimenti polemici e scatti dell'umore, esprimendo una forte inventività linguistica e sintattica»⁷⁴. Un esempio parlante può ritrovarsi nell'esperienza italiana della saggistica dei vociani, per i quali la vicinanza con l'autobiografia è evidente, così come il taglio aforistico e il frammento.

Fino agli anni Venti sul panorama intellettuale italiano sono presenti due modelli per la forma saggio: quello di Croce e di Mischelstaedter. Se con il primo si è davanti a una prosa classica, con il secondo una scrittura nervosa e frammentaria prende il sopravvento. Questi due sopravvivono nel periodo tra il 1925 e il 1956, in cui vi sono anche spinte verso forme originali di fusione. Nel contempo, all'interno della scrittura

⁷³ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p.26.

⁷⁴ R. Luperini, P. Cataldi, M. Marrucci, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo editore, 2012, p.65.

saggistica di questi anni, si presenta un forte contenuto ideologico, che tende a modificare il genere stesso⁷⁵. Infatti, è con la nascita della comunicazione di massa e lo sviluppo dell'industria culturale – senza dimenticare la dimensione legata ai regimi totalitari – che nel Novecento si trasformano la condizione degli intellettuali e degli scrittori. Questi adesso vengono coinvolti direttamente nel sistema, dovendo scegliere se accettare le nuove condizioni di lavoro o meno. Si creano, così, due categorie: quella del letterato-letterato, che si disinteressa della politica, e del letterato-ideologo, impegnato in prima linea. Anche nel periodo post-bellico, la condizione degli intellettuali rimane la stessa, unica cosa che si modifica è l'assenza delle mediazioni strutturali da parte della politica. Un vero cambio di rotta si ottiene fra gli anni '50 e inizio '60.

Bisogna aggiungere che, a questa altezza, sulla forma saggio influisce anche il tipo di destinazione: la nascita di un'industria culturale porta a rivolgersi a un pubblico non specialistico, così da indurre l'intellettuale a essere anche giornalista, traduttore, redattore. È proprio in questi anni che il saggio torna a essere uno strumento di lotta, come nella tradizione illuminista. Dagli anni Trenta, quindi, si verifica questo maggior contatto tra gli scrittori, impegnati in attività giornalistiche e editoriali, e la società di massa. Questi articoli e recensioni su quotidiani vengono poi raccolti in volume in diverse forme, come quella diaristica o del libro di viaggio.

Ma l'intellettuale, dal 1945 in poi, sente un concreto bisogno di comunicazione, che negli anni Trenta era assente. Tale necessità si esprime nella «maggiore diffusione del romanzo, nell'affermazione della memorialistica, nel rilancio della saggistica, mentre la poesia sembra perdere di importanza»⁷⁶. La necessità ora è quella di documentare l'orrore della guerra e la miseria del dopoguerra, narrando storie anche attraverso la memoria della vita vissuta dagli scrittori. Da questo momento, la narrativa, la memorialistica e la saggistica collaborano insieme per uno stesso fine, e la saggistica riconquista un carattere letterario-argomentativo.

⁷⁵ Un esempio può essere il caso di Lukacs e la sua interpretazione totalizzante del marxismo che si riversa nella scrittura saggistica attraverso l'uso di una forma articolata e complessa.

⁷⁶ R. Luperini, P. Cataldi, M. Marrucci, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo editore, 2012, p.137.

Capitolo II

DISPOSIZIONI DELLO SGUARDO SAGGISTICO DI NATALIA GIZNBURG NEL SECONDO NOVECENTO ITALIANO

2.1 Presentazione di una voce

Il Novecento è stato un secolo di guerre, lotte, rivendicazioni sociali e civili, sofferenze, disvelamento di una realtà corrotta, e tanto altro. In questo contesto, l'intellettuale, o, più in generale, lo scrittore è stata quella figura capace di denunciare, raccontare, narrare, ricordare ciò che è accaduto. Il mezzo usato non era solo il libro, il romanzo, ma anche i giornali e, in alcuni casi, le piazze, dove la voce di uno diventava quella di tutti. Negli anni successivi alla fine della Seconda guerra mondiale, nasce l'era della comunicazione di massa di fronte alla quale gli intellettuali spesso reagiscono con il rifiuto e la riproposta di una cultura d'élite. Non tutti, però, decidono di muoversi in questa maniera: alcuni non condividono la scelta di un atteggiamento di distacco e di superiorità, scegliendo quindi un impegno diretto nella lotta politica. In tale contesto, da dopo il 1945 circola il bisogno di comunicazione per esprimere una sola esigenza: documentare l'orrore della guerra e la miseria del dopoguerra. Tra le varie figure che attraversano questo periodo, emerge una voce tra le tante, alla quale si decide qui di dare spazio: Natalia Ginzburg, una delle anime del Novecento italiano. L'autrice, fin da giovane età, con la sua famiglia cresce ed è catapultata in un bacino di cultura e di politica, tale da costituire le fondamenta della sua persona, del suo carattere, in quanto donna e scrittrice. Lei stessa, in uno saggio tratto dal testo *Non possiamo saperlo* riporta quanto fosse vitale per tutti – scrittori e non – stare al mondo per vivere la storia come protagonisti: «Era quella d'altronde un'epoca in cui ogni giorno si conoscevano persone nuove o accadevano dei fatti, ed era un'epoca, nonostante il singolo dolore in cui poteva

essere immerso il destino di ognuno, di universale gioia e sete di conoscere le persone e stare in mezzo ai fatti»⁷⁷.

Si decide qui di far parlare, attraverso le sue opere, questa autrice per tentare di delinearne un profilo composito e per ampliare i discorsi fatti fino ad oggi intorno a lei. Infatti, il percorso che si dirama dalla scrittrice è per Domenico Scarpa «una strada poco battuta, forse perché poco somigliante alle più trafficate autostrade letterarie del secolo scorso. [...] La strada della Ginzburg esige attenzione innanzitutto per essere riconosciuta come tale: e individuarne i margini e la direzione è tutt'uno con lo scoprire di essersi allontanati dalla propria casa»⁷⁸. Parallelamente a una certa attenzione da riporre durante l'attraversamento del percorso di scrittura nell'autrice, si può notare come la Ginzburg si presenti a chi la legge e a chi la studia come una scrittrice dalla volontà quasi tentacolare di toccare, a partire da alcuni punti fissi e apparentemente personali – quali ad esempio la famiglia e la *memoria* –, tematiche di spettro più generale. È questo movimento dal particolare al generale, molte volte di difficile identificazione nei suoi testi, a precisarne la sua unicità come voce attiva di donna del Novecento. Allo stesso tempo, le peculiarità dell'autrice ne costituiscono anche i punti deboli: durante l'arco della sua produzione artistica, le si è infatti ritagliato uno spazio che la colloca solo entro il paradigma della scrittrice di racconti, con impianto prettamente familiare e memoriale, per l'appunto, e dallo stile semplice. Tale categorizzazione non rende giustizia alla sua ampissima produzione, costituita non solo da romanzi e racconti, ma anche da saggi – implicati in tematiche collettive e anche più strettamente personali. Risulta, quindi, necessario conferire un'analisi che possa evidenziare le diverse sfaccettature di questa voce femminile. Infatti, l'autrice è simultaneamente narratrice, saggista, commediografa e parlamentare e la sua vicenda si interseca con la storia nazionale italiana di quelli anni: dalla Torino antifascista nella quale nasce la casa editrice Einaudi, fino allo sgretolarsi dei valori resistenziali e della sinistra. Pertanto, è da tenere a mente un'ulteriore tipicità quando si tratta della Ginzburg: la sua non è una voce qualsiasi, ma è quella di una donna che si muove in un universo maschile, destreggiandosi con maestria non solo all'interno della casa editrice, ma più in generale nell'ambiente culturale italiano.

⁷⁷ N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001, p.36.

⁷⁸ D. Scarpa, *La strada di casa*, in M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, C.U.E.C.M., 2004, p.7.

Il punto dal quale si può impostare questo percorso può essere quel movimento compiuto dall'autrice e definito da Garboli come «l'urto che il corpo ancora inarticolato nella tana riceve dal contatto col mondo»⁷⁹, quindi uno scontro tra la sua diretta esperienza di vita e la storia esterna. È il «rapporto fisiologico col mondo»⁸⁰, che la Ginzburg fa talvolta trasparire nella sua produzione, a prendere le sembianze di una bussola da seguire ed è quindi la relazione tra lei e il mondo a costituire la direzione a partire dalla quale avviare il discorso.

Nata nel 1916, ultima di tre fratelli e una sorella, Natalia ha vissuto come un'esclusa⁸¹ all'interno della sua stessa famiglia. Non solo la più piccola, ma per di più donna, appassionata di letteratura – primo fra tutti di Cechov⁸² –, italiana, ebrea, di famiglia né ricca e né povera; tutti questi elementi le determinavano, a suo avviso, un profilo svantaggioso. Infatti, lei stessa afferma: «tutto l'insieme delle circostanze che s'intrecciavano sulla mia persona, mi sembrava costituire un impedimento al fatto che io diventassi mai un vero scrittore⁸³. [...] Come immaginare la vita degli altri da un angolo così ristretto, così particolare e inconsueto?»⁸⁴. La famiglia, l'ambiente sociale frequentato, il luogo geografico nel quale viveva – Torino, e non Mosca o Pietroburgo come i suoi modelli di scrittura – non determinano altro che l'alimentazione di un'emarginazione che, fin da giovane età, Natalia prova. Esclusa dal mondo degli adulti e da quello dei bambini⁸⁵, la piccola Levi – il suo cognome prima del matrimonio con

⁷⁹ C. Garboli, *Prefazione a Opere I*, Milano, Mondadori, 1986, p. XX.

⁸⁰ *Ibidem*, p. XVIII.

⁸¹ Sul tema dell'esclusione – subita o voluta – si torna più avanti in merito all'aspetto de "l'autodiminuzione di sé" all'interno delle sue opere.

⁸² In diverse opere dell'autrice emergono i suoi modelli di riferimento nello scenario letterario. Nella *Prefazione a Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1964, p.5 ne fa un piccolo accenno, dal quale si può desumere l'importanza vitale che per lei hanno: «Protettori i cui libri io non leggevo, ma piuttosto succhiavo come un bambino succhia il latte dalla balia, studiandomi di suggerire e penetrare il segreto della prosa». E ancora, p.6: «Quello che mi stava a cuore era imparare il modo di condurre e articolare una storia, il modo di maneggiare e illuminare la realtà».

⁸³ In merito al perché della scelta di questo sostantivo (*scrittore*) e aggettivo (*vero*) declinati al maschile singolare, e quindi alla sua volontà di non usare la forma femminile, si riflette più avanti nella parte intitolata "Essere donna".

⁸⁴ Natalia Ginzburg, *Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1964, p.7.

⁸⁵ Per quanto riguarda l'esclusione di Natalia dal mondo degli adulti, si veda come riferimento *Lessico Familiare*: qui, infatti, è la stessa voce autoriale a tirarsi fuori da quella dimensione, è l'autrice che sente di non appartenervi fino in fondo. Invece, per il mondo dei bambini, ci sono alcune pagine tratte dalle raccolte saggistiche – quali *Infanzia e Luna pallidassi* contenute in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016 – che insistono sulla totale solitudine, prima dell'ingresso nel mondo scolastico e durante, alla quale Natalia era condannata. In *Infanzia*, ad esempio, dice, p.145: «Ero sola perché i miei fratelli erano adulti e non venivano quasi mai nel giardino. Nessuno aveva tempo di badare a me, nessuno aveva tempo di dare all'infanzia quello che è dovuto all'infanzia». E ancora, p.149: «È durato molto molto tempo. È durata molto tempo l'infanzia, questa solitaria stagione di

Leone Ginzburg – si rifugia tra le pagine dei libri: il desiderio della scrittura, del poter rassomigliare – anche solo in minima parte – ai suoi maestri è ciò che spinge a nutrire questa famelica necessità di raccontare. Il bisogno di avvicinarsi quanto più possibile ai suoi mentori letterari trova poi – come viene spiegato nella *Prefazione ai Cinque romanzi brevi*, scritta dalla Ginzburg stessa – una riappacificazione e un proprio equilibrio: «tuttavia m'accorsi che, a mano a mano ch'ero trascinata sull'onda dello scrivere, scordavo l'amarrezza di non vivere a Mosca o a Pietroburgo e m'accorsi che i miei personaggi, pur chiamandosi per forza di cose Maria o Teresa, mi piacevano lo stesso»⁸⁶.

Proseguendo la riflessione circa la sua formazione letteraria, si può evidenziare come questa si compi in un ambiente denso di fermento: i genitori sono due intellettuali antifascisti e così l'aria che Natalia respira è decisiva per lo sviluppo di questa sua precoce passione per lo scrivere. La si ritrova a soli diciassette anni con i suoi racconti tra le pagine di «Solaria» e di «Letteratura» e questo è solo l'avvio del suo destino di scrittrice nel panorama italiano⁸⁷. Infatti, quello che – in breve – le si prospetta nell'arco della sua vita sono: l'incontro con alcune personalità che la faranno crescere come donna e intellettuale, in primis si può far riferimento a Leone Ginzburg, che diventerà suo marito, e all'attività intorno alla casa editrice Einaudi; poi il periodo denso e tragico della guerra; l'esilio; il trasferimento a Roma e la morte di Leone; il ritorno a Torino; l'iscrizione al Partito

riti segreti, di silenziose interrogazioni a cui nessuno poteva rispondermi, perché nessuno veniva interpellato mai. Non potevo interpellare nessuno degli adulti che mi circondavano perché li sentivo ridere ogni giorno di cose che per me erano sacre. [...] li amavo ma erano così terribilmente adulti». *Luna Pallidassi*, pp.218-236: «L'andare a scuola, come l'andare in chiesa, era una prerogativa degli altri; dei poveri, forse; di quelli comunque che era «come tutti» mentre noi eravamo forse come nessuno». «Questo nostro essere «niente» come religione, mi sembrava investisse l'intero nostro modo di esistere: in fondo non eravamo né ricchi veri, né dei veri poveri: esclusi da ciascuno dei due mondi, relegati in una zona neutra, amorfa, indefinibile e senza nome». Si nota anche in *Non possiamo saperlo* questa tendenza a non avvicinarsi al mondo degli adulti, p.15: «[parlando di Carlo Levi] Apparteneva al mondo degli adulti, mondo nel quale io anelavo di entrare con una ansia che aveva tutte le caratteristiche dello snobismo, come si anela di raggiungere una più alta e nobile sfera sociale. Ero però timida, e questa ansia restava nascosta».

⁸⁶ N. Ginzburg, *Prefazione ai Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1964, p.7, per completezza si riporta l'intero capoverso: «Tuttavia m'accorsi che, a mano a mano ch'ero trascinata sull'onda dello scrivere, scordavo l'amarrezza di non vivere a Mosca o a Pietroburgo e m'accorsi che i miei personaggi, pur chiamandosi per forza di cose Maria o Teresa, mi piacevano lo stesso. E avevo ormai scoperto definitivamente che non potevo fingere di vivere a Pietroburgo, vivendo ahimè, come vivevo a Torino. Era assolutamente impossibile. Ma potevo – ed è quello che feci – non precisare il luogo dove i miei personaggi vivevano, situarli nell'indeterminato. [...] Indeterminatezza che mi pareva l'unica condizione in cui quei miei personaggi potessero crescere e moltiplicarsi».

⁸⁷ In merito alle prime pubblicazioni dell'autrice e al rapporto con «Solaria», si vedano D. Scarpa, *Vicende di una voce* in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016, pp.265-268 e anche L. M. Picchione, *Natalia Ginzburg*, Firenze, La nuova Italia, 137, 1978, pp.23-24.

comunista; il matrimonio con Baldini; la vittoria del Premio Strega con *Lessico Familiare*; l'uscita dal Partito e l'elezione in Parlamento come deputata⁸⁸.

Si può avviare, quindi, una prima riflessione circa la dimensione saggistica in Ginzburg⁸⁹. Infatti, seppur questa scrittrice sia stata una presenza costante e di notevole rilievo per il periodo da lei vissuto, la sua composita produzione risulta ancora sconosciuta al grande pubblico di lettori, che così la identifica con un unico testo: *Lessico familiare*⁹⁰, definibile come il suo libro-mito secondo Sandra Petrignani⁹¹. L'obiettivo che in questa sede si profila di seguire è infatti quello di uscire da questa associazione e far parlare la Ginzburg saggista con i suoi testi per lo più ignoti e definiti da alcuni critici come «racconti-saggi» o anche, da Maria Rizzarelli, come «ricordi-racconti» e come una sorta di «diario pubblico». Inoltre, proprio sulla base di queste condivise definizioni, è necessario tener presente la stretta connessione tra la forma saggio e quella dei racconti e dei romanzi⁹². Si è parlato, per esempio, di «doppio sguardo»⁹³ della scrittrice per tutta la sua produzione. Un criterio per portare avanti questo binomio interno potrebbe essere quello di leggere la saggistica in parallelo con i romanzi scritti nello stesso periodo, così da mantenere lo sguardo ancorato alla Natalia saggista senza però perdere una visione completa della stessa. Un'idea, proposta da Domenico Scarpa, è di leggere i romanzi

⁸⁸ Per un approfondimento sulla vita di Natalia Ginzburg si rimanda ai libri M. Pflug, *Natalia Ginzburg. Una biografia*, Milano, La tartaruga edizioni, 1997 e S. Petrignani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018; e all'articolo di D. Scarpa, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, Griseldaonline, 16, 2016-2017. Si aggiunge anche la raffigurazione che il poeta Rocco Scottellaro fece di lei in *Ritratto di Natalia Ginzburg*, in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016, pp.253-254.

⁸⁹ I testi ai quali si fa riferimento per la produzione saggistica in Ginzburg sono – in ordine cronologico di scrittura: *Le piccole virtù* (1962); *Mai devi domandarmi* (1970); *Vita immaginaria* (1974) – questi tre contenuti poi in N. Ginzburg, *Opere I-II*, Milano, Mondadori, 1986-1987 – *Un'assenza. Racconti, memorie e cronache. 1933-1988* (2016); *Non possiamo saperlo: saggi 1973-1990* (2001); *Serena Cruz o la vera giustizia* (1990), un pamphlet su un caso giudiziario notevolmente discusso in Italia in quel periodo.

⁹⁰ Un'esaustiva e sintetica riflessione di Bàrberi Squarotti in *La narrativa italiana del dopoguerra*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1968, p.96 definisce il *Lessico* così: «Nasce allora un'opera sull'orlo della rinuncia, del silenzio, o della conversazione-ricordi di album di famiglia e di pochi amici, come *Lessico familiare* (1963)».

⁹¹ S. Petrignani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018.

⁹² Si può citare quello che si afferma con G. Benvenuti, *Natalia Ginzburg saggista*, Griseldaonline, 16, 2016-2017, p.1, a proposito di questa stretta relazione tra saggistica e narrativa: «L'osmosi tra saggistica e forme 'maggiori' appare evidente nei casi nei quali, come in quello di Ginzburg, non solamente temi e motivi riecheggiano dalle pagine dei romanzi a quelle dei saggi, e viceversa, ma di racconti-saggio si è spesso parlato».

⁹³ E. Mondello, *Il doppio sguardo di Natalia Ginzburg*, in *Bollettino di italianistica* 2017,1, p.84: «Una vasta produzione che, seppur caratterizzata da un'indiscutibile unitarietà sul piano linguistico, stilistico e, parzialmente, anche tematico, segue un percorso binario, rispecchiando un posizionamento autoriale duplice e una sorta di "doppio sguardo" con cui Ginzburg affronta la forma romanzesca e le forme brevi».

mediante una lente saggistica – e viceversa – e non solo in parallelo. L’analisi che qui si compie verte sulla forma saggio e, talvolta, è affiancata al resto della sua produzione, cercando così il più possibile di alimentare l’unione e la vicinanza tra le due dimensioni – narrativa e saggistica.

Per compiere questo attraversamento del saggio in Ginzburg è necessario fare assiduamente ricorso al contesto storico, politico e sociale. Infatti, il passaggio verificatosi tra primo e secondo Novecento costituisce un momento cruciale per una certa propensione al saggismo da parte delle generazioni che vivono la Seconda guerra mondiale. I giovani scrittori descrivono la storia ben prima che si mettesse in moto la macchina della storiografia ufficiale. Erano state le loro dirette esperienze a concretizzare una naturale indole – naturale in quanto necessaria per raccontare quel periodo – a produrre delle scritture ibride, al limite fra autonarrazione, invenzione, critica letteraria, critica della cultura e riflessione morale. Basti pensare alle opere di Italiano Calvino, Primo Levi, Carlo Levi, Cesare Pavese, Beppe Fenoglio, per farsi un’idea. A quest’altezza, il raccontare, il ricordare ciò che si è vissuto diventa un bisogno primario; la parola scritta appare come un terreno più solido, un luogo dove accogliere la memoria⁹⁴. C’è un passo, tratto da *Lessico familiare*, che rende chiaro il clima di confuse esigenze rinnovatrici, in cui si sviluppa il neorealismo, e la marea di speranze che esso alimentò:

Era, il dopoguerra, un tempo in cui tutti pensavano d’essere dei poeti, e tutti pensavano d’essere dei politici. [...] Romanzieri e poeti avevano, negli anni del fascismo, digiunato, non essendovi intorno molte parole che fosse consentito usare. [...] Ora c’erano di nuovo molte parole in circolazione, e la realtà di nuovo appariva a portata di mano; perciò quegli antichi digiunatori (romanzieri e poeti) si diedero a vendemmiarvi con delizia. E la vendemmia fu generale, perché tutti ebbero l’idea di

⁹⁴ In merito alla scrittura italiana del dopoguerra, si veda G. B. Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1968, p.7: «Nei confronti della situazione costituitasi, entro la cultura italiana, con gli anni della guerra, della Resistenza, del dopoguerra, le reazioni della prosa che fu detta d’arte e della narrativa dei primi decenni del Novecento, in scrittori già pienamente attuati come intenzioni stilizzatrici, come ambizioni di conoscenza e di apprensione, sono stati di più o meno vivace e influito lavoro di prosecuzione del proprio già fissato discorso, oscillando gli esiti fra un massimo di partecipazione tematica, di presenza continua e tenace e un minimo di discreto sfruttamento del proprio chiuso giardino». E ancora, p.129: «La trascrizione del fatto, la mimesi del parlato, la ripetizione delle strutture naturalistiche, la negazione di ogni schermo culturale e formale, discendono tutte dalla definizione della realtà come realtà sociale, comportante, al tempo stesso, sul piano tematico, la piena assunzione e giustificazione dell’immediatezza fattuale nata dalla «fame di cose» dell’immediato dopoguerra, con la costituzione, per il discorso narrativo, di una casistica fissa che va dalla lotta politica, sotto il fascismo o dopo la liberazione, contro i privilegi di classe ancora attivi e per le rivendicazioni economiche, alla Resistenza, alla miseria operaia e contadina».

prendervi parte; e si determinò una confusione di linguaggio fra poesia e politica, le quali erano parse mescolate insieme. Ma poi avvenne che la realtà si rivelò complessa e segreta, indecifrabile e oscura non meno che il mondo dei sogni; e si rivelò ancora situata al di là del vetro e l'illusione di aver spezzato quel vetro si rivelò effimera. Così molti di ritrassero presto sconcertati e scorati, e rimpiombarono in un amaro digiuno e in un profondo silenzio⁹⁵.

Così, anche la Ginzburg si muove in questo periodo e all'interno di un sentimento comune di un nuovo e pratico impegno nei confronti della realtà. Nella scrittrice si ritrovano le «esigenze di adesione al reale, di sobrietà antiretorica e leggibilità, socialità del discorso letterario»⁹⁶, come afferma Luciana Marchionne Picchione. Questi fattori rimangono poi delle costanti all'interno delle sue opere, anche se il suo personale rapporto con la sfera autobiografica risulta una delle dimensioni più problematiche della sua produzione: per i testi ginzburghiani si può parlare quasi di materiali borderline fra saggistica e narrativa, in cui per l'appunto la dimensione strettamente incentrata sul racconto di sé risulta essere ben dissimulata. Questo riversamento di una forma nell'altra è evidente anche nell'impianto stilistico che si basa su una chiarezza formale e una quasi sobrietà della scrittura. Però, la riflessione da fare verte sull'evidenziare la preziosità di tale forma; Bertone, infatti, ne parla così: «nel caso della Ginzburg [un italiano letterario] fortemente abbassato e semplificato, elementarizzato, epperò pronto, e perfettamente atto (ecco il suo specifico miracolo) per la saggistica, disponibile a ricevere la spinta verso il livello più alto»⁹⁷.

Per dare una visione quanto più completa e generale della produzione dell'autrice si è deciso di dare spazio a due macro-tematiche che appaiono inglobare alcuni punti fondamentali per il percorso letterario compiuto dalla scrittrice: la casa e la condizione femminile. Intorno a queste, girano e si sviluppano le tre prospettive con cui osservare e analizzare la forma saggio – e qualche aspetto della narrativa – in Ginzburg: l'autobiografia; l'autodiminuzione di sé (in quanto scrittrice, donna, moglie, madre); la questione dello stile e della lingua. È l'oggetto della “casa” che apre l'analisi e il versante che chiude questi discorsi è, appunto, quello della “questione femminile”, problematica più volte sollevata nei saggi dalla Ginzburg – oltre che accennata nei racconti e romanzi sulla base delle donne che si muovono all'interno di questi. Si sviluppa, quindi, un

⁹⁵ N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963, pp.171-172.

⁹⁶ L. M. Picchione, *Natalia Ginzburg*, Firenze, La nuova Italia, 137, 1978, p.41.

⁹⁷ G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, p.237.

movimento che va da un polo all'altro e viceversa; l'ordine così ipotizzato non è da mantenere rigidamente per la lettura dell'autrice. I due temi di fondo dai quale il discorso prende sviluppo, più la triade argomentativa, costituiscono i passi che qui si perseguono per l'analisi. Si vuole in questa sede evidenziare come – nella saggistica e nella narrativa – sia fondamentale che ci sia una comunicazione interna fra le parti, ognuna autonoma ma strettamente legata alle altre; quasi a rappresentare la connessione tra queste all'interno della vita della stessa Ginzburg – in cui, appunto, casa, aspetto autobiografico, autodiminuzione di sé e questione femminile sono i pezzi di un unico disegno, che messi insieme la raffigurano. Così facendo, è immediata la connessione con l'intuizione di Scarpa, prima riportata, rispetto al modo di poter leggere saggistica e narrativa parallelamente, creando così dei fasci di connessione tra le due forme.

2.2 Le mura domestiche

Dunque, si parta con la casa⁹⁸, l'ambiente originario per la formazione della Ginzburg, che acquisisce un notevole grado di importanza nelle sue opere. Infatti, per l'autrice sono le mura domestiche, la dimora familiare a diventare prima rappresentazione della storia esterna, di ciò che avveniva fuori dalle pareti di quella «tana». Queste pareti casalinghe non sono solo uno sfondo a delle storie o alla sua personale storia, ma diventano parte attiva di ciò che si descrive, quasi dei veri e propri personaggi. Si può parlare anche della «non neutralità della casa»⁹⁹ per ricalcare questa sua predominanza.

⁹⁸ Rispetto al tema della casa è fondamentale la lettura del capitolo *La città e la casa. Nascita di una voce plurale*, contenuto in M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, C.U.E.C.M, 2004, in cui si sviluppa uno studio approfondito sul significato dell'iter compiuto dalla Ginzburg, p.19, «dai luoghi dell'esilio alla scoperta e alla costruzione di una tana per le vie di Roma».

⁹⁹ G. Iacoli, "... un effetto come di prigionie". *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in Chiara Cretella e Sara Lorenzetti (a cura di), *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano*, a cura di Chiara Cretella, Sara Lorenzetti, Firenze, Franco Cesati, 2008, p.72. Si afferma anche che: «A proliferazione del descrittivo, con le narrazioni degli anni '70 e l'approdo domocentrico di *La città e la casa* dell'84, si colora di un'intensificata arguzia della rappresentazione: in parallelo con quanto Ginzburg avverte come una sensibile «piaga del nostro tempo», ovvero «lo sfascio delle famiglie», in lei si fa accentuato il senso della non neutralità della casa; la lettura dell'abitazione si fa

Infatti, si è notevolmente associata la casa a uno dei centri narrativi della Ginzburg, ritenuto da alcuni anche come l'unico polo dominante. Contemporaneamente, il tema della casa può essere interpretato come un modo innovativo per leggere e analizzare le opere della scrittrice, definibile come un tentativo di scardinare quella – quasi indissolubile – associazione che solitamente viene fatta tra la Ginzburg e il tema familiare – o quantomeno aggiungendo un nuovo elemento a tale paradigma. Così, le mura di questa generica dimora – che si ritrova, declinata sotto profili diversi sia nei suoi racconti e romanzi e sia nei saggi, quando accenna alle sue stesse “case” del passato, del presente e del futuro – non rimangono uno sfondo asettico, ma sono il luogo dello scontro del singolo con il mondo. Già a questo punto, si può riprendere e legittimare quella definizione – accennata prima – data da Garboli rispetto al movimento della Ginzburg nelle sue opere, quando parla de «l'urto che il corpo ancora inarticolato nella tana riceve dal contatto col mondo». La casa rappresentata, così, non solo si sgretola per via del contatto con il mondo esterno, ma implode anche sotto il peso delle personalità che la abitano, «delle blessures psichiche di chi vi abita»¹⁰⁰. Già nel suo romanzo *Tutti i nostri ieri* – pubblicato nel 1952 – la tana si sfalda a causa delle pressioni dall'esterno e di un mal identificato malessere interno¹⁰¹. Sulla base di queste osservazioni, si è parlato per la Ginzburg di «realismo domestico»¹⁰² per evidenziare come anche la descrizione di questo ambiente non sia mai neutra, ma contenga più di quanto lasci trapelare: «lungi dal rappresentare un semplice accumulo spaziale, essa si fa precisazione del campo d'azione del personaggio, arricchimento costante del suo ritratto e dello sfondo, delle cose che lo circondano, interrogate nei loro significati più profondi»¹⁰³.

Tale presentazione dell'ambiente familiare ha un'ulteriore sferzata introspettiva – dei personaggi da lei narrati e di lei stessa nei saggi – dagli anni '70 in poi, quindi da

elemento impietoso di comprensione dell'infelicità familiare e della precarietà delle singole esistenze, o addirittura strumento di cui si dota il personaggio per ferire, per aggredire ironicamente gli altri».

¹⁰⁰ Ivi, p.62.

¹⁰¹ Sullo scontro tra mondo esterno e interno, si veda I. Calvino, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p.1091: «C'è anche, sia pure di scorcio, l'elemento della storia pubblica, della politica, degli anni della guerra. Natalia si direbbe un autore quanto mai lontano dal far entrare questi temi nelle sue storie che puntano tutte sulla riduzione all'elemento privato, agli interni domestici, eppure questi temi sono parte indicibile delle nostre vite e per Natalia componenti del suo amore per i particolari concreti, come connotazioni di quel mondo d'adulti e di forti che gli occhi delle sue protagoniste sempre in margine cercando di decifrare».

¹⁰² Ivi, p.65.

¹⁰³ Ibidem.

dopo il *Lessico*¹⁰⁴, periodo che Garboli definisce dei romanzi «romani»¹⁰⁵, quando trova luogo il culmine dello sfascio delle famiglie¹⁰⁶. A partire da questo periodo, è la casa a farsi luogo parlante degli umori famigliari, acquisendo un'importanza centrale: «La casa, ovverosia, originario contenitore di memorie, voci passate, passioni, nostalgie [...] si svela nella propria compresente natura di guscio vuoto, mostrando come l'affidamento riposto nel suo valore economico venga dissolto dalla precarietà, dalla mancanza di protezione che contraddistingue i vissuti dei personaggi»¹⁰⁷. Quindi, quello che la Ginzburg attua è un binomio tra l'interiorità dei personaggi – o di lei stessa nei saggi – e l'ambiente familiare; connubio che prende una completa attuazione nei romanzi epistolari, nei quali diventa ancora più lampante l'irruzione della storia esterna tra le vite di chi si muove nella «tana»¹⁰⁸. Il tema della casa arriva così alle sue estreme

¹⁰⁴ Con E. Mondello, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, in *Bollettino di italianistica*, 2017, 2, p.107, si può fare riferimento a come venga trattato lo spazio nel *Lessico*: «Va almeno accennato alla diversità dei contesti rappresentati [nel *Lessico*] 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 famiglia: il paesaggio è dato dagli ambienti abitati dalla “tribù”, con poche eccezioni nella parte finale del libro». E p.108, in cui emerge il rapporto tra spazi narrati con la peculiare posizione dell'autrice nel romanzo: «In *Lessico familiare* 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. [...] 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 cronotopo bachtiniano della soglia».

¹⁰⁵ C. Garboli, *Prefazione a Opere I*, Milano, Mondadori, 1986, p. XXXVII: «Il senso dell'attualità, il bisogno d'interrogarsi e di rinnovarsi, perfino un istinto e una curiosità di romanziera à la mode interessata alla diagnosi del disfacimento euforico-spettrale della società italiana tra il Sessantotto e il post-brigantismo, fino alla separazione ormai quasi formalmente, legalmente decretata tra i traffici del Palazzo (Roma come Bisanzio) e la nostra sempre più sciagurata deriva di cittadini allo sbando, di gente senza Stato». Si ricorda che nell'annovero dei romanzi romani rientrano: *Caro Michele* (1973), *Famiglia* (1977), *La città e la casa* (1984); oltre che *La famiglia Manzoni* (1983), la biografia di una famiglia che si leggeva come un romanzo.

¹⁰⁶ In merito alla connessione tra casa e famiglia si veda G. Iacoli, “... un effetto come di prigionia”. *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in Chiara Cretella e Sara Lorenzetti (a cura di), *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano*, a cura di Chiara Cretella, Sara Lorenzetti, Firenze, Franco Cesati, 2008, p.59: «Tra due vasi massimamente comunicanti, il tema-casa e il tema familiare, entrambi pronti a un'accoglienza vicendevoles, a sovrapporsi e integrarsi, svilupparsi l'uno nell'altro di continuo, si congegnano lo sguardo peculiare di Ginzburg, la quale tesauroizza l'esperienza novecentesca di deflagrazione della dimora (e la mostra, ripetutamente) indagando al contempo senza posa le connotazioni femminili dell'esperienza dello spazio familiare».

¹⁰⁷ Ivi, p.74.

¹⁰⁸ Ivi, p.76: «Il romanzo procede così per un'accumulazione di descrizioni di interni e stati d'animo consentita dall'apertura intrinseca alla forma epistolare, accogliendo, negli stessi spazi fattisi ancora più critici, i segni di una Storia presente che irrompe, secondo un modulo in precedenza individuato per Tutti i nostri ieri, come eminentemente ginzburghiano, nella storia familiare: lo attestano le morti violente di Nadia, Alberico [ecc.] – la violenza di un'epoca balorda accanto alla quale scorre la banale tragicità dell'esistenza».

conseguenze: un'inabilità generale del presente si riversa anche in questo luogo, che da guscio di protezione non riesce più a mantenere questo compito¹⁰⁹. La casa, come luogo di esplosione e disfacimento della famiglia tradizione e semipatriarcale¹¹⁰, come scenario della crisi che dilaga ovunque, anche al suo interno.

È interessante notare che nella raccolta saggistica *Mai devi domandarmi*, il primo scritto sia intitolato *La casa*. Dalle note di Scarpa del 2014 al libro, si evidenzia come vi sia una storia sotterranea allo scritto: il primo livello della ricerca di una nuova casa a Roma da parte della Ginzburg e del suo secondo marito, Gabriele Baldini, nasconde e dissimula ciò che queste pagine vogliono significare. Infatti, secondo il critico, la scelta di una nuova abitazione per il futuro agisce sotto l'influsso del passato di ognuno dei due coniugi. Questo discorso è, per Scarpa, un modo per raccontare che «in ogni città esistono altre città invisibili ricoperte dal tempo, città di fantasmi viventi di cui solo chi le ha abitate è capace di riconoscere le orme»¹¹¹. Così, le case e le città¹¹² contengono «un'autobiografia frammentaria e continua»¹¹³ dei singoli che le hanno vissute. Inoltre, il tema della casa si presenta in Ginzburg come un tutt'uno con quello della famiglia in generale. Questa, diventa un «laboratorio dal quale guardare alla società, un significativo predisposto, per la sua stessa evoluzione storica sotto gli occhi dell'autrice-analista, ad accogliere una molteplicità di significazioni e determinazioni, mai scontate»¹¹⁴. La casa è l'unico luogo capace di conservare dei fili di quella ormai sgretolata famiglia, e i

¹⁰⁹ In merito al tema della casa si veda anche G. Benvenuti, *Natalia Ginzburg saggista*, *Griseldaonline*, 16, 2016-2017, p.6: «La casa e la famiglia che la abita, la famiglia borghese e la tribù che la estende e la pone in tensione, sono gli spazi nei quali i romanzi e i racconti-saggio sovente si soffermano per introdurre sempre una deviazione inattesa, che mette in scena la crisi, la difficoltà della casa a mantenere la promessa di protezione che annuncia. Come ha ricordato di recente Iacoli, la casa ginzburghiana è promessa di protezione tradita, divenuta, a causa della guerra e poi delle trasformazioni antropologiche dell'Italia del dopoguerra, luogo del disfacimento dei vincoli: luogo di protezione chimerica, in realtà deflagrante»

¹¹⁰ Sull'assenza del padre e della figura maschile si veda la C. Garboli, *Prefazione a Opere I*, Milano, Mondadori, 1986, soprattutto in riferimento ai romanzi romani.

¹¹¹ D. Scarpa, *Appunti su un'opera in penombra* in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, Torino, Einaudi, 2014, p.221.

¹¹² Una simile riflessione si trova anche in G. Bertone, *Lessico per Natalia. Brevi "voci" per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, Genova, Il melangolo, 2016, p.38: «Approssimativamente la città assolve la stessa funzione. La città, non la campagna, sempre schivata. [...] La casa è poi il titolo del primo capitolo che dà l'avvio alla moltitudine di storie "in casa" e "fuori casa" di Mai devi domandarmi. Della casa come struttura fisica, edile, come valore immobiliare, insomma, come "lavoro" [...] non le importa niente. Le importano le persone che ruotano intorno».

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ G. Iacoli, «... un effetto come di prigioniera». *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in Chiara Cretella e Sara Lorenzetti (a cura di), *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano*, a cura di Chiara Cretella, Sara Lorenzetti, Firenze, Franco Cesati, 2008, p.58.

rapporti, le memorie sono contenute negli oggetti materiali e quotidiani. Bertone dà un interessante apporto a questa riflessione quando afferma che «la casa funziona un po' come una stanza della memoria. [...] In essa primeggiano i rapporti genitori/figli; poi, nell'ordine, quelli tra marito, moglie, amanti; e infine le amicizie e gli odi»¹¹⁵. Così, le ambientazioni della Ginzburg sono costituite dal rapporto tra la dimensione domestica e lo spazio della città, con una netta preferenza per il primo luogo, tale da avere delle nette conseguenze anche sul piano dello stile: un linguaggio basso e un'attenzione riposta verso gli oggetti che animano questi ambienti domestici – oltre che le persone che in essi si muovono. Secondo queste intuizioni, quindi, il tema-casa e il tema-famiglia¹¹⁶ tendono a percorrere due vie separate ma, al contempo, a sovrapporsi, sviluppandosi l'uno nell'altro di continuo. Più in generale, alla casa viene dato un compito fondamentale: esprimere ciò che accade al suo esterno e al suo interno.

Si delinea quindi una triade casa-città-famiglia, quasi metafore di un certo sguardo dell'autrice rispetto al Novecento italiano. Se poi questi tre elementi siano direttamente connessi con la vita della Ginzburg o siano iscrivibili solo entro la sfera del fantastico e della pura invenzione, non è dato saperlo. Difatti, il limite tra il realismo e l'immaginazione è qui estremamente labile¹¹⁷. L'elemento sul quale si può andare ad insistere maggiormente risulta essere una spinta da parte della scrittrice, quasi incontenibile, a spargere tracce autobiografiche rinvenibili con più facilità nelle opere saggistiche e più dissimulate, invece, in quelle narrative. Infatti, la presenza dei luoghi che la Ginzburg ha attraversato nel corso della sua vita è rinvenibile maggiormente all'interno dei testi brevi. L'alimento a tutto questo risulta essere la dimensione memoriale, dalla quale la realtà che viene descritta può essere interpretata o meno come una verità assoluta. Elisabetta Mondello ne parla in questi termini:

¹¹⁵ Giorgio Bertone, *Lessico per Natalia. Brevi "voci" per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, Genova, Il melangolo, 2016, p.37.

¹¹⁶ Può essere interessante citare questo passo tratto da una lettera che Italo Calvino scrisse alla Ginzburg in merito al romanzo *Le voci della sera*: «Questo senso delle storie familiari, l'intrecciarsi delle storie delle famiglie, è una cosa che ormai ce l'hai soltanto tu. E il senso dei vecchi, e del venire su dei giovani, e del come vengono su, dolorosamente. Triste, triste da morire».

¹¹⁷ E. Menetti, *Natalia Ginzburg, una scrittrice onesta e trasparente*, Griseldaonline, 16, 2016-2017, p.3 afferma: «Il dibattito sul realismo e sulla fantasia della Ginzburg è stato lungo e complesso: molte pagine sono state scritte dalla stessa Ginzburg saggista, riprese da Garboli, da Segre e da moltissimi altri ed esse fanno parte della storia della letteratura italiana contemporanea. Voglio solo guardare da vicino questo trucco della sua scrittura trasparente, che sembra appoggiarsi sulla realtà come un vetro cristallino. Questa scrittura di vetro ha lo scopo di far vedere meglio le imperfezioni della realtà, che sono messe in evidenza da una pennellata di fantasia, del tutto libera ed imprevedibile».

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 secolo¹¹⁸.

Così le memorie legate ai luoghi sono incancellabili, e tali spazi posso essere definiti come degli ambienti antropologici¹¹⁹, che derivano da una diretta esperienza personale, e che, una volta evocati, fanno scattare l'immaginazione poetica.

Si concederà nelle pagine seguenti ampio spazio alle diverse questioni qui sollevate, concentrandosi in primis sulla scrittura saggistica nella quale il “racconto di sé” ha più ampio sfogo, seppur con delle remore.

2.3 Una prima rappresentazione di sé: l'autodiminuzione

Il luogo della casa, della tana «asciutta e calda»¹²⁰ è sì quella dimensione di rifugio del singolo individuo ma è, al tempo stesso, «il luogo dell'abitare il mondo sotto la specie morale dell'inadeguatezza. Il sentirsi fuori posto, inferiori agli altri abitanti, di fronte a un marito “incolerito e sprezzante”, “ironico e sprezzante”, di fronte a tutti quelli che richiedono competenza, mentre chi è nella tana della sua adolescenza ideale non può che offrire “pigrizia” e “ozio”»¹²¹. Quindi, dal rifugio a una diminuzione di sé, il posto più sicuro al mondo diventa anche quello che causa esclusione e inferiorità. Tale isolamento però appare non solo come “subito”, ma anche come scelto. È l'autrice che si colloca al

¹¹⁸ E. Mondello, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, in *Bollettino di italianistica*, 2017, 2, p.101.

¹¹⁹ La definizione di spazi antropologici deriva da Maurice Merleau-Ponty ed è stata tratta da E. Mondello, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, in *Bollettino di italianistica*, 2017, 2, p. 105.

¹²⁰ *Il figlio dell'uomo* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, in N. Ginzburg, *Opere I*, Milano, Mondadori, 1986, pp.835-838.

¹²¹ G. Bertone, *Lessico per Natalia. Brevi “voci” per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, Genova, Il melangolo, 2016, p.40.

di fuori della vita, ponendosi quasi in una mezza via per poter esprimere ciò che pensa del mondo senza esserne però troppo compromessa.

In merito alla saggistica in Ginzburg, sempre Bertone nota come non ci sia testo che non inizi con una confessione di incapacità e inadeguatezza, come se fosse un tic retorico. Quel sentirsi non abbastanza è una delle chiavi di lettura che la Ginzburg costruisce per autonarrarsi e autoraccontarsi. Si ricordi l'accento fatto all'inizio di questo capitolo sul sentimento da sempre provato dall'autrice di sentirsi esclusa dal mondo; seguendo tale prospettiva, tutto questo sembra quasi acquisire le sembianze di una scelta. Il "non sentirsi abbastanza qualcosa" porta alla chiusura nella tana, che diventa così luogo dell'isolamento psicologico e culturale; questa condizione però è vissuta come una colpa: l'impulso a creare una distanza tra sé e il resto del mondo è visto come una incapacità a muoversi in quello stesso mondo. Così, in questa invalicabile recinzione, delegittimare se stessa da ogni categoria (scrittrice, madre, moglie, o più in generale, donna) è l'unica via per la sopravvivenza.

Le pagine in cui si esprime ciò sono state definite anche come diario pubblico da Maria Rizzarelli, per tentare così di far emergere quella vocazione diaristica che talvolta traspare e nella quale questo autoritratto negativo di sé prende forma. Alla base di questi scritti, c'è un elemento essenziale, senza il quale nulla potrebbe avere origine: la memoria personale. Questa, infatti, uno dei capisaldi ginzburghiani, è l'alimento prediletto dalla narrativa e la radice dalla quale si sviluppa la saggistica. Quello della memoria è, per alcuni, uno dei temi centrali dell'autrice, tale da cristallizzarla e associarla, nel corso degli anni, ad esso – oltre che a quello della famiglia, della tribù e dei personaggi femminili, tutti temi rinvenibili nella sua produzione maggiore, ovvero quella dei racconti e dei romanzi. In Ginzburg tutto è contaminato dai tratti memoriali, talvolta accuratamente nascosti, come la dimensione autobiografica. Così, è interessante notare che il testo *Un'assenza*¹²² presenti come sottotitolo *Racconti, memorie, cronache*. La memoria si presenta, quindi, non solo come il titolo di una famosa poesia della Ginzburg per la morte del marito Leone – *Memoria*, appunto, scritta nel 1944 – e neanche solo come un tema che attraversa tutta la sua produzione, ma come un modo per la scrittura, un cardine, secondo Scarpa, per affrontare la vita dopo che questa si è spezzata. Attingere dalla

¹²² Questo testo riunisce tutti i racconti brevi della Ginzburg e gli altri due generi di scrittura, sempre beve, che la scrittrice produce, appunto memorie e cronache come si evince dal titolo.

memoria è una delle azioni basilari per la scrittura in Ginzburg e sempre Scarpa ne parla in questi termini: «L'esercizio di Natalia Ginzburg consiste infatti nel reinventare la memoria mediante uno stile dalla musicalità inesorabile; e dato che di memoria si tratta, essa equivale a ciò che un parente e amico di famiglia, Calvo Levi, definì l'invenzione della verità»¹²³. Quindi, memoria come verità, come scavo profondo e raggiungimento di una dimensione dove si entra in contatto con la realtà.

Per tentare di definire in maniera più chiara il ruolo della memoria in questa auto-rappresentazione ostile, può essere utile questo breve passaggio di Barberi Squarotti:

Saggio come esposizione delle proprie esperienze di vita e delle persone conosciute (*Le piccole virtù*, 1962), oppure della memoria, naturalmente familiare, la galleria di figure incontrare, coinvolte nella fissità dell'uguale gesto ripetuto a stabilire il senso di una continuità rammemorante che dal linguaggio si riverbera sugli eventi, [...] ripetendo fino all'angoscia le stesse parole, gli stessi atti, di salvare da uno scorrere del tempo avvertito come inesorabile nei confronti di troppo precari segni di resistenza¹²⁴.

Quindi, una doppia memoria: familiare e legata alle figure incontrate che ha alcune dirette conseguenze anche nel linguaggio usato, nel reiterare termini e gesti¹²⁵. Si potrebbe dire che queste varie reminiscenze, da costituire inizialmente una spinta alla scrittura, diventano parti essenziali dei saggi. Così, con gli elzeviri la Ginzburg può scrivere tutto quello che le passa per la testa, può fissare dei ricordi che altrimenti sarebbero andati perduti: una apparente libertà che contemporaneamente sminuisce la sua funzione pedagogica di scrittrice, perché non riporta nulla di nuovo, ma solo ciò che è già stato. Le pagine prettamente memoriali sono un accumulo di momenti che si vogliono bloccare sulla pagina bianca, e nulla di più. Queste riflessioni, però, non devono sminuire il lavoro saggistico della Ginzburg, ma sono da trattare come spunto per una riflessione

¹²³ D. Scarpa, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, Griseldaonline, 16, 2016-2017, p.1. Si riporta anche il resto del passo: «Questo paradosso [cioè dell'invenzione della verità] dà conto della coesistenza (o coincidenza) di numerosi opposti che si ritrovano nei libri della Ginzburg: la vita quotidiana e la Storia, la realtà e la finzione, la luce che illumina le vicende umane e il buio del riserbo che ne custodisce il nucleo più intimo».

¹²⁴ G. B. Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1968, p.96. Appare necessario specificare che il testo di Squarotti è stato scritto prima dell'uscita delle altre due raccolte di saggi *Mai devi domandarmi* (1970) e *Vita immaginaria* (1974); la sua riflessione qui riportata fa riferimento solo alla prima opera saggistica, cioè *Le piccole virtù* (1962), ma funziona anche in generale per tutta la forma saggio in Ginzburg.

¹²⁵ È esemplare, rispetto a quello che qui si sta dicendo, il caso del *Lessico*: un vero e proprio connubio di modi di dire, tratti personalissimi della famiglia Levi, gesti quasi – si potrebbe dire – parlanti.

ulteriore. Fermarsi a una mera constatazione dei temi affrontati in questi scritti non farebbe altro che presentare solo una metà della medaglia. Ad esempio, è necessario ricordare il luogo in cui erano destinati questi saggi, e quindi questo diario pubblico: i giornali. Così facendo, i testi di Ginzburg si aprono a nuovi spazi e anche a nuovi discorsi – fino a quel momento riservati solo a una ristretta cerchia di intellettuali maschili –; ma questa animazione verso l'esterno si attua sempre con un riversamento all'interno, verso l'isolamento. Un ingresso della Ginzburg in uno spazio pubblico ma sempre strettamente connesso allo spazio personale, domestico, funzionale per accompagnare i suoi lettori in una riflessione sul presente che mantiene, però, le radici nel passato. Così «protestare la propria ignoranza nelle cose 'importanti' è anche un modo per creare uno spazio, un luogo metaforico dal quale prendere parola in termini, in verità, i più autorevoli possibile, distinguendo la propria voce da quella di quegli uomini importanti per la vita pubblica dell'Italia, dai quali Ginzburg è stata circondata nel corso della sua vita»¹²⁶. La posizione della scrittrice appare, quindi, tutt'altro che quella di una emarginata: la sua è una scelta del punto di vista dal quale puntare lo sguardo sul mondo; una prospettiva toccata da pochi, anzi, da poche – donne – intellettuali. Infatti, questo spazio giornalistico non si configura per lei come un esperimento episodico: dal dopoguerra fino agli anni Ottanta la Ginzburg scriverà saggi di vario argomento su diverse testate, quali «La Stampa», «Il Corriere della Sera», «Il Mondo», «L'Unità».

La produzione giornalistica della scrittrice oscilla, secondo Maria Rizzarelli¹²⁷, fra due poli: da una parte, il rifiuto di essere inserita in una dimensione legata ad una attiva partecipazione politica – come si nota nel saggio *Senza una mente politica* – strettamente legata all'incapacità di riconoscersi all'interno del mondo degli intellettuali, che si ricollega, ancora una volta, alla tipica autodiminuzione di sé; dall'altra, la sua dedizione nel voler prendere parola sulle questioni del suo tempo, «schierandosi in maniera molto chiara a favore delle 'grandi virtù' e dei valori fondanti della democrazia»¹²⁸.

¹²⁶ G. Benvenuti, *Natalia Ginzburg saggista*, Griseldaonline, 16, 2016-2017, p.5.

¹²⁷ M. Rizzarelli, *Ragioni d'orgoglio: Natalia Ginzburg e la "condizione femminile"*, in *Le forme e la storia*, Catania, Rubettino, 2017, 1, p.185.

¹²⁸ Ibidem.

Quindi, nella sua produzione si verifica una svolta: precisamente dagli anni '70¹²⁹, la Ginzburg affida alla terza pagina del giornale delle *cose pensate*¹³⁰ rispetto al mondo nel quale vive. Dalla semplice scrittrice memoriale si muove in un nuovo slancio sull'attualità; ma, appare come se il collettivo dei ricordi del passato sia l'unico stratagemma con il quale si possa dare legittimità al discorso personale, senza farlo scivolare in una totale diminuzione sé. Anche qui, si deve prestare attenzione a questi connotati dell'autrice: «La memoria è sempre riflessa nei problemi che pone l'attualità, non ultimo quello di essere intellettuale e scrittore che accorda una voce femminile, non direttamente femminista, non però aliena dalla consapevolezza dell'importanza del dibattito femminista»¹³¹. Gli eventi che accadono nell'Italia di quelli anni sono ritratti e riformulati a partire dalla concretezza dei loro risvolti personali e quotidiani – tra cui anche l'aspetto memoriale – con una individuazione del punto in cui il pubblico si innesta nel privato, e viceversa. Quindi, un connubio tra passato e presente, tra esterno e interno, impreziosito da quello che Bertone chiama la deintellettualizzazione delle scelte e dei giudizi: reiterare le dichiarazioni di ignoranza – “non so niente di”, “non mi intendo di”, “non sono un critico, né un esperto” – non solo rispecchia quello che Ginzburg pensa di se stessa, ma è anche sintomo di una generale «deideologizzazione del mondo e delle azioni umane»¹³². Tale aspetto si riversa poi sulle figure femminili dei suoi racconti e romanzi, quasi esiliate nella ripetizione degli stessi gesti e delle stesse parole, come se quello fosse l'unico spazio possibile a loro riservato. Non a caso, sono le donne a trovarsi ridotte in questa condizione.

¹²⁹ Si può citare la *querelles* nella quale prende voce, sollevata da Montale, sul compito degli intellettuali. Si legga l'intervento dell'autrice in N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001, p.85.

¹³⁰ Corsivo mio. Con *cose pensate* ci si riferisce agli scritti strettamente legati a eventi di cronaca, di politica, legati a questioni culturali e sociali. Di notevole interesse è prestare attenzione alla “svolta” – intesa come cambio di direzione – attuata a partire dalla raccolta *Mai devi domandarmi* (1970). Questa, infatti, rispetto alla precedente *Le Piccole virtù* (1962), mostra una presenza massiccia di saggi di riflessione generale sul mondo, sulla vecchiaia, su questioni meramente intellettuali come *La critica*, oltre che riportare alcuni passi più autobiografici – dimensione usata quasi del tutto nella raccolta precedente, appunto. Si nota, quindi, un movimento di iniziale “uscita dal guscio” che troverà pieno respiro nelle produzioni saggistiche successive – in primis *Vita immaginaria* (1974) e *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990* (2001) – oltre che il pamphlet *Serena Cruz o la vera giustizia* (1990) che ha come argomento centrale uno dei casi più controversi in tema giuridico della storia italiana. Scarpa, di questo ultimo testo, in *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, Griseldaonline, 16, 2016-2017, p.10, ne parla in questo modo: «Non è un'inchiesta su un caso giudiziario quanto un'opera di testimonianza rivolta a una società tiepida e senza memoria: una furente invocazione della verità e della giusta attenzione per gli affetti famigliari».

¹³¹ G. Benvenuti, *Natalia Ginzburg saggista*, Griseldaonline, 16, 2016-2017, p.6.

¹³² G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, p.254.

Questo ultimo passaggio è da tenere a mente una volta che si concluderà questo lavoro, quando si parlerà della questione femminile in Ginzburg, perché parte dell'autodiminuzione di sé ha le radici in questa consapevolezza di essere una voce femminile e quindi una voce 'minore' – in termini di quantità e non di qualità – nel panorama – maschile – intorno a lei. In conclusione, è opportuno aggiungere che la dimensione dell'autodiminuzione sfiora anche lo stile e la lingua dei testi della Ginzburg: la sua voce si presenta come 'inferiore', grazie a un linguaggio della quotidianità dal tono basso; ma, come ha notato Garboli, questo è il risultato di uno stile costruito appositamente per apparire semplice, per essere leggibile da tutti – un'attenzione, quindi, è riservata anche al lettore. Si può notare come questa rappresentazione di sé con uno sguardo negativo tocchi, con una presa quasi tentacolare, diversi aspetti in Ginzburg, in quanto scrittrice e, più in generale, donna.

In sintesi, l'autodiminuzione come criterio di rappresentazione di sé, come cifra con la quale presentarsi al mondo esterno; autodiminuzione come principio di scrittura anche narrativa: «Il segreto della semplicità di Natalia è qui: questa voce che dice io ha sempre di fronte personaggi che stima superiori a lei, situazioni che sembrano troppo complesse per le sue forze, e i mezzi linguistici e concettuali che essa usa per rappresentarli sono sempre un po' al di sotto delle esigenze»¹³³.

2.4 Il terrore dell'autobiografia

Dopo il quadro riportato, si arriva quindi alla deriva autobiografica¹³⁴, una dimensione combattuta e di difficile realizzazione per la Ginzburg. Infatti, questa trova un compromesso per potersi muovere liberamente in uno spazio dato dalla commistione

¹³³ I. Calvino, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p.1089.

¹³⁴ Rispetto a questo argomento, può essere interessante leggere l'autodescrizione che la Ginzburg fece di sé in F. Piemontese, *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano, Leonardo Editore, 1989, pp.168-173. Nel testo: «Duecentodieci scrittori italiani descrivono se stessi: come si vedono, come vorrebbero essere visti o come immaginano che li possa vedere l'estensore di una "voce" di dizionario letterario. I narratori e i poeti più conosciuti sono stati invitati a raccontarsi in terza persona, ma nella piena libertà di scegliere ciascuno il tono, i modi e la lunghezza della propria "voce"».

continua tra la sua storia, quella delle persone intorno a sé e la storia più generale, quella collettiva. Principale rimane sempre l'alimentazione della memoria, che diventa così una fonte inesauribile di "materia". Al tempo stesso, però, si nota come l'esplicito racconto della sua vita sia sempre dissimulato, e lei stessa desidera – e riesca a – rimanere defilata, quasi come se fosse un personaggio secondario nei suoi scritti. Il timore non è solo quello del semplice racconto di sé, ma è quello di cadere in uno spazio riservato esclusivamente alla scrittura femminile, quindi dello scavo prettamente psicologico e sentimentale. Così, esplicitare l'io che scrive, non ha come unico significato quello di parlare di sé, ma porta anche il peso dell'essere una scrittrice donna. Seguendo questo ragionamento, è per lei più semplice rappresentarsi negativamente – quella ripetizione dei "non so" che costellano la sua saggistica – che affermare a gran voce chi è. Su questi presupposti, nasce il terrore dell'autobiografia, una spinta talmente forte da contaminare poi tutti gli altri aspetti – la scrittura in primis e poi la stessa Ginzburg come persona-donna. In questo scenario sono però presenti delle eccezioni, dei bagliori di una presenza personale, che non sempre si riescono a contenere.

L'unico testo – narrativo – in cui si vede dichiaratamente la voce autobiografica, e quindi memoriale, dell'autrice, anche se pure qui talvolta mascherata, è *Lessico Familiare*¹³⁵:

Da bambina, avevo desiderato di poter portare l'intera mia vita in un libro: scrivere un grande libro che contenesse, giorno per giorno, l'intera mia vita, insieme a quella delle persone che erano intorno a me. Ma da bambina amavo la mia vita; e ora invece, nell'adolescenza, la detestavo. Perciò ora, nell'adolescenza, pur avendo ben capito che si possono raccontare soltanto le cose che si conoscono dal di dentro, non volevo che nulla di me si riflettesse nei miei racconti, nulla di me e della mia vita; volevo che i miei racconti, benché nutrendosi puramente di quello che io conoscevo com'era necessario e inevitabile, fossero tuttavia proiettati in un mondo impersonale e da me distaccato, nel quale non era possibile scorgere traccia di me. Avevo un sacro orrore dell'autobiografia. Ne avevo orrore, e terrore: perché la tentazione dell'autobiografia era in me assai forte, come sapevo che avviene facilmente alle donne [...]. E avevo un sacro terrore di essere «attaccaticcia e sentimentale», avvertendo in me con forza un'inclinazione al sentimentalismo, difetto che mi sembrava odioso, perché femminile: e io desideravo scrivere come un uomo.¹³⁶

¹³⁵ Nella Prefazione della Ginzburg ai *Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1964, p.17 si legge: «*Lessico familiare* è un romanzo di pura, nuda, scoperta e dichiarata memoria [...] Scriverlo era per me del tutto come parlare. [...] E soprattutto non mi domandai neppure una volta se scrivevo per caso. Il caso era totalmente esulato da me. Così arrivai alla pura memoria: vi arrivai a passi di lupo, prendendo vie traverse, dicendomi che le fonti della memoria erano quelle a cui non dovevo mai bere, l'unico luogo al mondo in cui dovevo rifiutarmi di andare. E non so se scriverò ancora altri libri: ma so che se scrivessi ancora dovrei ritrovarmi in quello stato di assoluta e pura libertà».

¹³⁶ Ivi, p.8.

A partire dalla Prefazione ai *Cinque romanzi brevi*, è evidente come l'autobiografia sia, in Ginzburg, legata alle memorie e, soprattutto, sia una dimensione raggiunta con molta difficoltà, anche sofferta. Con il *Lessico*, però, la memoria prende il sopravvento: dalla volontà di evitare di attingere da questa, all'impossibilità di frenarla. Per cui è la stessa autrice a parlare di questo momento come del raggiungimento della pura memoria. Ma, è opportuno ricordare, *Lessico Familiare* non fa parte del genere letterario delle memorie, bensì rispecchia l'esperienza storico-contemporanea del fascismo, della guerra e della confusione del dopoguerra che mettono in crisi l'unione della famiglia. Le persone che gravitano intorno a casa Levi sono unite da un solo elemento: il lessico appunto, il ricordo delle parole. Scarpa definisce il *Lessico* come «un romanzo di cose vere»¹³⁷, e, proprio per questo, come un prezioso strumento che viene in aiuto nel momento in cui si tenta di ricostruire la biografia della Ginzburg.

È necessario, a questo punto, esplicitare come questo movimento di cedimento, o contenimento, del racconto di sé sia trattato in modo differente tra la forma narrativa e quella saggistica. Nella prima, infatti, la volontà della scrittrice è quella di dare spazio alle sue storie – sue in quanto inventate da lei –, senza che queste siano collegate con se stessa, senza che lei sia implicata in quei racconti; ma, al tempo stesso, la materia prima dalla quale i racconti e i romanzi prendono sviluppo è la memoria, personale e collettiva¹³⁸. La Ginzburg vuole sia che le “sue” donne, protagoniste e non, siano quasi indipendenti da lei e sia che ne abbiano qualche connessione. Calvino, infatti, parla come di «giovani donne assortite fino al punto di apparire un po' tonte, abituate a stare in margine, vittime designate da sempre dell'egoismo altrui»¹³⁹; descrizione che ricorda gli autoritratti che la Ginzburg fa di se stessa.

Per la forma saggistica, invece, il racconto di sé, delle proprie idee e il ricordo del passato sono il pane quotidiano della scrittura. Si veda, infatti, come la quantità degli scritti autobiografici – o semplicemente in cui la voce di chi scrive si fa sentire forte e chiaro – vada aumentando da una raccolta all'altra¹⁴⁰. Un primo esempio si può fare a

¹³⁷ D. Scarpa, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, Griseldaonline, 16, 2016-2017, p.1.

¹³⁸ A questo proposito, Italo Calvino ne parla in questi termini in *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p.1090: «Il suo piacere è inventare storie familiari che portino in sé quello snodarsi di sentimenti e legami e caratteri e simpatie e antipatie e rancori e amori, che hanno le storie delle vere famiglie».

¹³⁹ Ivi, p.1087.

¹⁴⁰ In merito a questa presenza maggiore dei saggi più autobiografici si rimanda al prossimo capitolo che si occupa di una approfondita analisi delle raccolte saggistiche in Ginzburg. Si da qui solo che,

partire dal titolo della seconda raccolta saggistica, *Mai devi domandarmi* (1970), tratto da un verso dell'opera il *Lohengrin* di Richard Wagner che la madre di Natalia era solita cantare. L'omonimo scritto contenuto nel libro mette al centro questo ricordo ed è il presupposto per partire con una riflessione circa il rapporto della Ginzburg con la musica e l'opera, relazione, ancora una volta, portata alla riduzione delle capacità dell'autrice stessa nel comprendere e conoscere il mondo della produzione musicale. Quindi, tale episodio e racconto, ripresenta una tendenza già vista nella scrittrice – non solo quella dell'autodiminuzione di sé ma – della connessione tra il particolare e il generale: qui un suo ricordo d'infanzia e una riflessione circa una sua incompetenza. Inoltre, non si deve dimenticare a chi la Ginzburg dedicò questo libro: Gabriele Baldini, il suo secondo marito, venuto a mancare un anno prima, nel 1969. Così, è evidente come nella produzione saggistica vi sia un avvicinamento maggiore alla dimensione autobiografica, una volontà autoriale che teme un po' meno di parlare di sé in modo chiaro e diretto.

Per concludere questa riflessione, si possono citare altri due testi¹⁴¹: la poesia *Memoria*¹⁴², pubblicata sulla rivista Mercurio nel 1944 e scritta per la morte del marito Leone Ginzburg; e il saggio *I nostri figli*, anch'esso del 1944, la cui comparsa precede di qualche giorno quella di *Memoria*. Nel primo caso, l'evento tragico e il periodo in cui accade, rendono necessario riferirsi a se stessa con una seconda persona singolare – «Se cammini per strada, nessuno ti è accanto, /se hai paura, nessuno ti prende la mano. /E non è tua la strada, non è tua la città»¹⁴³ – per mantenere la doppia posizione di scrittrice, qui poetessa, e di soggetto pensante ed evocante di questa *Memoria*. Al tempo stesso, c'è la volontà di trasmettere un evento così privato e doloroso a chi legge o leggerà la poesia. Ne *I nostri figli*, invece, la Ginzburg parla del rapporto tra vecchie e nuove generazioni, tra la storia del passato e del presente. In entrambi gli scritti non è importante tanto il nome dell'autrice (che per la prima volta si firma col suo vero nome, e non con lo

rispetto a *Le piccole virtù* (1962), nella raccolta di saggi *Mai devi domandarmi* (1970) e quella successiva *Vita immaginaria* (1974) si produce un'impressione nuova rispetto alla voce dell'autrice: in queste infatti predomina un tono più polemico, riconducibile anche al fatto che dal '68 – o più generalmente dagli anni '70 – la Ginzburg scrive sui giornali questi suoi pensieri. Sulla forma giornalistica e sulla svolta degli anni '70 si rimanda a quello che si diceva a p. 16 del presente lavoro.

¹⁴¹ Si rimanda all'approfondita riflessione che D. Scarpa fa sulla connessione tra questi due testi in *Notizie sui testi in Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016, p.329.

¹⁴² Per questa poesia, maggiori informazioni si hanno in D. Scarpa, *Notizie sui testi in N. Ginzburg, Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016, p.329.

¹⁴³ N. Ginzburg, *Memoria* in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016, p.115.

pseudonimo di Alessandra Tornimparte, usato durante la Seconda guerra mondiale), quanto il ruolo: moglie nella poesia e madre nel saggio. Pertanto, si nota l'esplicitazione della sua posizione dalla quale scrive e osserva i rapporti umani.

Se, quindi, il *Lessico* è l'unico testo narrativo che, insieme alla produzione saggistica, dà maggiore spazio a una autorappresentazione della Ginzburg, si può fare anche un breve riferimento alla sua produzione teatrale. Questa, infatti, è vista secondo Scarpa come un proseguimento del raccontare, a seguito di quel momento autobiografico che con il *Lessico* prende forma. Il teatro è la soluzione ideale per dar parola alle molte voci – Scarpa le definisce come «i molti “io”», nessuno dei quali va scambiato per l'io dell'autrice – e per esprimere il senso di inappartenenza al proprio tempo che prova la scrittrice. Quindi, il teatro come un'ulteriore lente per analizzare il mondo; come spazio di commistione tra la soggettività della Ginzburg e la voce dei suoi personaggi; un altro modo per far comunicare il particolare e il generale in un'unica dimensione. Con le commedie – scritte tra il 1965 e il 1973 – è come se la scrittrice avesse improvvisamente rinunciato al passato e si fosse adeguata alle novità, ovverosia alla crisi del presente. È così che riesce a diventare l'interprete dei giovani senza famiglia degli anni Sessanta: «L'opera di Natalia Ginzburg segue le pieghe della storia e della società italiana, del costume, in maniera aderente e costante. Si modifica strutturalmente, modifica i temi secondo i messaggi esterni»¹⁴⁴ e – si aggiunga – modifica il modo in cui rappresentare questi personaggi teatrali. Con l'esperienza di commediografa, Ginzburg riesce a spezzare il filo del racconto ed elimina il narratore unico, facendolo esplodere nei molti soggetti del romanzo epistolare, in cui riesce a usare la prima persona in un modo non più strettamente autobiografico, non più legato a sé quando dice “io”.

A questo punto, può risultare interessante notare quello che Coletti dice della scrittrice e dell'importanza della dimensione familiare nei suoi racconti: infatti, per l'autrice questo ambiente diventa il centro del suo spazio fantastico, dopo essere stato il centro della sua vita. La dimensione domestica è vista come la prospettiva di analisi con la quale si indaga il reale; lo sguardo della Ginzburg è quello dell'autrice-analista, nel quale, il centro della famiglia è visto come luogo dal quale guardare la società. Quindi, parlare della famiglia, della sua famiglia, è un criterio attraverso cui ragionare della sua

¹⁴⁴ F. Sanvitale, *I temi della narrativa di Natalia Ginzburg: uno specchio della società italiana*, in AA. VV., *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, p.36.

epoca – a simili conclusioni si è arrivati anche nella sezione “La casa”, riferendosi lì a come lo spazio della tana riversi in sé le ansie e i problemi del tempo.

Attuando ora una connessione tra la dimensione autobiografica e quella linguistica, Bertone evidenzia quanto le due si muovano alla stessa velocità, avendo quindi come unico fine quello di esprimere una stessa intenzione:

Non è questione di stare alla larga dall'autobiografia, dal verismo, dal diarismo, dal sentimentalismo dell'io. È questione di strategia narrativa per evitare quel tanto di “realismo” diretto che l'autobiografia sempre presuppone, anche se tale realismo può essere inventato. Qui si inventa un'altra cosa: la traslazione dell'io fuori scena. Ciò di cui si parla pone oltre il margine della pagina l'io autobiografico¹⁴⁵.

Alla luce di ciò, si può far riferimento a una peculiarità, a metà strada tra l'autobiografia e un elemento tipico del suo stile: l'uso della prima persona nei racconti e romanzi. Calvino ne parla, in merito a *Le voci della sera*, come di un qualcosa di più di un semplice espediente narrativo, definendolo come «la via per esprimere un rapporto col mondo, un rapporto diretto, mai psicologizzato, mai intellettualizzato, mai liricizzato»¹⁴⁶. La capacità di usare questo “io” e la presenza del tema familiare fanno, così, avvicinare apparentemente la scrittura della Ginzburg all'autobiografia. L'uso di questa prima persona o della terza è sempre stato un problema per la scrittrice: con la prima temeva di cadere in una narrazione di aspetto autobiografico; e la terza sentiva di non riuscire a gestirla, come se non fosse il modo più appropriato per se stessa di esprimersi. In un saggio che la Ginzburg scrive a proposito de *La Storia* di Elsa Morante emerge questa difficoltà: «La Storia è un romanzo scritto in terza persona. Un romanziere oggi, della terza persona, ha paura come di una tigre. Egli sa che nella terza persona, nell'egli, si nasconde ogni specie di pericolo. Scrivendo io si sente un poco più sicuro, perché tutti i suoi confini sono subito denunciati»¹⁴⁷. Quindi, due diversi timori per due modi differenti di scrivere. Bertone parla di autobiografia differita, dovuta appunto all'orrore per il racconto di sé e alla tendenza a non caricare alcun personaggio di valori definiti così da condizionarlo in quanto tale. Al tempo stesso, questo “io” crea una strettissima connessione con i lettori, arrivando alla conclusione della realizzazione di un “noi”.

¹⁴⁵ Giorgio Bertone, *Lessico per Natalia. Brevi “voci” per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, Genova, Il melangolo, 2016, p.26.

¹⁴⁶ I. Calvino, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p.1089.

¹⁴⁷ N. Ginzburg, *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021, P.74.

Secondo Elisabetta Minetti, infatti, una delle illusioni maggiori che si ottengono con la scrittura della Ginzburg è proprio quella di sentire di appartenere al mondo da lei descritto; e di condividere i suoi sentimenti, le sue emozioni: «Quindi 'noi' ci riconosciamo nel racconto del suo temperamento, nel racconto della sua timidezza e della sua reticenza, ma anche nel racconto del suo coraggio e della sua caparbità»¹⁴⁸.

Sulla autobiografia in Ginzburg, Scarpa fa un interessante intervento:

L'autobiografia di Natalia Ginzburg, che ci si può illudere di saper ricostruire [...], e che forse davvero con uno studio scrupoloso si potrebbe distribuire lungo una linea del tempo, assegnando a ciascun episodio una sede e dei comprimari precisi, nella realtà è una sequenza di spezzoni discontinui, anzi: incomponibili, esplosi in uno spazio che ha più di tre dimensioni e ci nega le coordinate. [...] La Ginzburg non fa che raccontarci storie ma non ci racconta mai tutta a storia: troncamento che distingue il vero scrittore. La sua statura è proporzionale all'illusione di completezza che sa produrre. Non ha mai fatto l'elogio della sincerità, bensì quello della verità: che è fatta anche di reticenza, di silenzio, di cose taciute o ricacciate nell'ombra¹⁴⁹.

Da queste parole, si può individuare in Ginzburg una autorappresentazione mai totalizzante. L'autrice dice, sì, qualcosa di sé ma al tempo stesso riesce, con un gesto naturale e quasi spontaneo, a distaccarsene, allontanando gli eventi che interessano la propria persona in un luogo senza tempo né spazio, dove esistono solo astrazioni – come la vecchiaia, la pigrizia, l'infanzia, la vita collettiva che sono anche i titoli che dà ad alcuni scritti di *Mai devi domandarmi*.

Molti critici hanno parlato della distinzione tra autobiografismo e memoria, come due dimensioni diverse che diventano lo spazio entro il quale poter parlare di sé. L'orrore dell'autobiografia ma al tempo stesso la sua presenza confondono e non rendono chiaro quale sia il vero pensiero della Ginzburg rispetto a queste. Può essere utile citare un'affermazione della stessa scrittrice in un'intervista: «[i personaggi] Li inventavo. Ma poi ci sono anche forse delle cose autobiografiche in mezzo perché non volevo mai fare l'autobiografia, ma poi ho visto che l'autobiografia si infila dappertutto»¹⁵⁰. La Mondello riesce a darne una sintesi convincente:

¹⁴⁸ E. Menetti, *Natalia Ginzburg, una scrittrice onesta e trasparente*, Griseldaonline, 16, 2016-2017, p.1.

¹⁴⁹ D. Scarpa, *Appunti su un'opera in penombra* in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, Torino, Einaudi, 2014, p.225.

¹⁵⁰ *Walter Mauro parla con Natalia Ginzburg*, in AA. VV., *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, p.62.

Ginzburg allontana l'odiata autobiografia dal campo narrativo maggiore per agirla liberamente nello spazio delle forme brevi, trasformando ogni pagina saggistica in un luogo in cui sperimentarsi, modificando i generi, ibridandoli, declinando tutti i temi – letterari, civili e sociali – sempre attraverso la propria storia, rileggendola e trasfigurandola in un racconto critico, ora usando i toni pacati dell'argomentazione ora quelli accesi dell'invettiva¹⁵¹.

Quindi, spinte di scrittura differenti – l'io, la terza persona – che attraversano tutta la produzione ginzburghiana e che contengono, nel momento in cui una viene preferita all'altra, il peso di tale scelta oltre che lo sforzo della narrazione.

2.5 Lo stile e il linguaggio

Proseguendo questo discorso, appare interessante evidenziarne un'altra caratteristica, profondamente connessa con quanto si è detto fino a questo momento, e riguardante lo stile di scrittura: la ricerca e la scelta dei termini usati fanno della Ginzburg un'autrice tutt'altro che semplice e banale. A questo proposito, Scarpa propone per la scrittura della narratrice e saggista la definizione di «ricca povertà»¹⁵² per evidenziarne l'incredibile selezione di ciò che si sceglie di dire – e anche di come dirlo. Riesce così a dare questi colpi di pennello con una tale grazia, quasi da renderli dei movimenti spontanei per lei. All'interno di questo quadro, si può far riferimento al modo in cui Italo Calvino parla di lei, definendola come una – e la sola – scrittrice abile a non scivolare nel sentimentalismo e nella psicologia; quasi che volesse evitare di ricadere nel canonico ritratto della scrittrice – quindi tale in quanto donna –, come si accennava precedentemente. Infatti, si ritrova all'interno di tutta la produzione saggistica della

¹⁵¹ E. Mondello, *Il doppio sguardo di Natalia Ginzburg*, in *Bollettino di italianistica* 2017,1, p.89.

¹⁵² D. Scarpa, *Vicende di una voce* in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016, p.273: «Si può proporre un'altra metafora per la scrittura della Ginzburg, la cruna dell'ago dei Vangeli. Nel suo caso si tratta di una selezione intransigente dei materiali intellettuali, di un drastico sfoltoimento delle cose che è possibile dire, e che vanno ridotte all'essenza. [...] La metafora della cruna d'ago vuol dire che Natalia Ginzburg ha cercato, nella sua scrittura, una ricca povertà: per la cruna dovevano passare poche parole semplici, che fossero ricche di tutto ciò che avevano abbandonato prima, al di qua di quella cruna, e che pur essendo povere sprigionassero ricchezza dal modo di stare insieme: dalla loro sequenza, dalla cura che descrivevano, dal tono dell'emissione».

Ginzburg quasi il terrore di «cadere nel pozzo»¹⁵³ – di cui lei stessa parla – dell’esperienza e del mondo femminile, quindi di farsi prendere dalla malinconia e di affogarci dentro. Calvino vede in questa semplicità dello stile e del linguaggio in Ginzburg la capacità di contenere un rapporto col mondo esterno.

Anche un intervento di Montale¹⁵⁴ può essere utile per inquadrare con più precisione il perché della preziosità dello stile in Ginzburg: il poeta afferma infatti che, nel panorama italiano di quelli anni, non ci fosse alcuno scrittore che come lei fosse riuscito ad abbassare il tono senza scadere nella fonografia realistica. A partire da questa riflessione, Calvino trova lo spunto per riflettere circa una diffusa tendenza dei romanzi italiani di quel periodo ambientati nella borghesia, che lui chiama «la registrazione da magnetofono dei discorsi banali della gente»¹⁵⁵; che invece alla Ginzburg non interessa affatto questo ma «solo questa musica grigia, monotona, dolorosa»¹⁵⁶. La sua abilità è nell’assorbire questo materiale dell’italiano orale, medio, con straordinaria abilità e spontaneità. Tutto questo si verifica nella sua produzione narrativa, ma si ritrova anche nello spazio saggistico, nel quale, partendo sempre dal livello del più semplificato linguaggio, si innalza senza limiti¹⁵⁷. Non ci si immagina, infatti, che la scrittrice scelga un registro più saggistico per i testi critici o riflessivi, ma che invece porti avanti il canone comunicativo, da lei usato fin dalle prime composizioni, basato «sull’essenzialità, sulla semplicità lessicale e stilistica e su una lingua spesso rivissuta e ridotta all’essenzialità secondo l’andamento della memoria, evitando però di esaurirla in un’imitazione piatta dell’oralità»¹⁵⁸.

¹⁵³ Usa questa espressione nello scritto intitolato *Discorso sulle donne* e contenuto in N. Ginzburg, *Un’assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016.

¹⁵⁴ È opportuno ricordare che queste riflessioni montaliane sullo stile della Ginzburg si riferiscono alla produzione dei romanzi e dei racconti dell’autrice; nonostante questo, la riflessione del poeta che qui si riporta può servire da spunto e stimolo per proseguire un più ampio discorso sulla forma saggio, e la lingua usata. In ultimo, non è da dimenticare la stretta relazione stilistica all’interno di tutta la sua produzione, senza necessariamente scovare differenze tra un romanzo e uno scritto giornalistico.

¹⁵⁵ I. Calvino, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p.1082.

¹⁵⁶ Ivi, p.1093.

¹⁵⁷ G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, p.239: «Solo nella Ginzburg, e in nessun altro a tale grado può darsi una parola saggistica che venga su, senza soluzioni, senza fratture, dalla piattaforma del più semplificato linguaggio discorsivo-affabulatorio, in questo innalzamento non conosce limiti. Né d’argomento, né di tono: è il tono alto-oratorio della polemista più risentita, unilaterale, calata nelle vesti del giusto, la Ginzburg del pamphlet su Serena Cruz e in particolare dei passi più accaniti contro il gergo involuto dei linguaggi dominanti, politici, scientifici o settoriali di qualsiasi provenienza, una delle parti più belle e indiscutibilmente feconde di un libretto tanto discusso».

¹⁵⁸ E. Mondello, *Il doppio sguardo di Natalia Ginzburg*, in *Bollettino di italianistica* 2017,1, p.90.

Un'ultima aggiunta all'apporto di alcuni studiosi e critici sullo stile della Ginzburg va fatta con il modo in cui Scarpa ne parla, ponendo al suo centro due leggi:

È dunque una scrittura che risponde a due diverse leggi di sviluppo: una scrittura che riparte ogni volta da zero, e insieme una scrittura iterativa e bustrofedica: una scrittura guidata da una furiosa volontà sperimentale, da un istinto cognitivo di sopravvivenza, da un impulso all'aumento della vitalità espressiva, e che nello stesso tempo reca, visibile, lo stigma di una consapevolezza: di quanto ogni sforzo che facciamo si possa rivelare insufficiente comunque. È una scrittura che con grande fatica quotidiana insegue una musica immateriale e che in ogni segno inciso fonde insieme la carne e lo spirito¹⁵⁹.

Secondo queste premesse, è interessante fare riferimento anche alla memoria in Ginzburg – a cui si è già accennato precedentemente – sotto però l'aspetto dello stile; comprendere, quindi, come questa possa influire in una dimensione che, apparentemente, sembra esserne distante. Si è visto come la memoria sia uno degli alimenti fondamentali per l'autrice e come costituisca la base per tutta la sua produzione; quasi una dimensione archetipica dalla quale attingere costantemente. L'importanza che tale aspetto ha per la Ginzburg è rinvenibile anche nel modo in cui lei scrive – e, non solo, in ciò che scrive, quindi le storie o gli articoli di giornale. La memoria travalica l'etichetta di “materia” e si riversa anche sulla lingua, contaminando tutto ciò che incontra lungo il suo passaggio. Bertone, infatti, parla per la Ginzburg di memoria come affiorare dell'oralità. Sintomatico per questa definizione può essere il caso del *Lessico*, in cui le locuzioni, i gesti, l'italiano che si parlava tra le mura di casa Levi sono parte costituente del testo ed emergono dagli spazi della memoria; ci si può riferire a questa opera come di un racconto fatto delle parole altrui. Così, i personaggi – pur la Ginzburg avendo di preciso a mente chi rimembri – sono rappresentati a partire dalle parole, dai gesti, dai dettagli che li rendono tali.

Le scelte sulla lingua, sullo stile dei racconti così come della saggistica, sono stante illustrate da Enrico Testa¹⁶⁰ come una lingua che ruota intorno a due poli, quello più classico e quello di un generale abbassamento formale. Lo studioso si concentra principalmente sul *Lessico*¹⁶¹, ma le riflessioni alle quali arriva possono essere utili per

¹⁵⁹ D. Scarpa, *Vicende di una voce* in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016, p.273.

¹⁶⁰ E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 291,

¹⁶¹ Ivi, p.295: «[Il *Lessico familiare*] ruota tra il polo della parola parlata come comunità e contatto e quello della scrittura narrativa come ascolto dell'eco dei discorsi perduti e tentativo di restaurarne aromi e colori nello spazio della memoria. Qui però l'inseguimento dei fantasmi dell'oralità è realizzato con un italiano volutamente antiletterario in cui i moduli della scrittura colta sono dissimulati o rimossi e lasciano

un'analisi generalizzata della produzione ginzburghiana. Si parla, infatti, di «ostentata indifferenza nei confronti di ogni tipo di ricerca di effetti non solo sperimentali o “artistici”, ma anche soltanto differenziali rispetto all'italiano della comunicazione ordinaria»¹⁶². Ma l'abbassamento di tono non deve essere confuso per una incompetenza della scrittrice, oppure per una scarsa capacità stilistica; deve essere invece inteso come una sua consapevole scelta. Si accennava, nelle pagine precedenti, anche alla questione dei lettori e rispetto a questi la Ginzburg pensa a loro prima che al contenuto, lei desidera – e qui si potrebbe fare un ulteriore riferimento all'autodiminuzione di sé – sentirsi in primis un lettore e solo dopo un'autrice; i destinatari sono per lei dei veri e propri interlocutori.

La prima persona¹⁶³, nella produzione narrativa, non è solo un espediente narrativo ma è definito da Calvino come la via per esprimere un rapporto col mondo, un rapporto diretto:

Il segreto della semplicità di Natalia è qui. Questa voce che dice «io» ha sempre di fronte personaggi che stima superiori a lei, situazioni che sembrano troppo complesse per le sue forze, e i mezzi linguistici e concettuali che essa usa per rappresentarli sono sempre un po' al di sotto delle esigenze. Ed è da questa sproporzione che nasce la tensione poetica. La poesia è sempre stata questo: far passare il mare in un imbuto; fissarsi uno strettissimo numero di mezzi espressivi e cercare di esprimere con quello qualcosa d'estremamente complesso. Adesso la letteratura tende a dimenticare l'imbuto: si crede che si possa scrivere tutto, si crede che il mare possa essere espresso e comunicato in quanto mare, e non si comunica né mare né niente, solo parole¹⁶⁴.

A conclusione di questo discorso sulla voce della Ginzburg nei suoi testi, può essere utile l'intervento di Maria Antonietta Grignani¹⁶⁵ quando parla, per la scrittura dell'autrice, della sperimentazione di quattro possibilità narrative: il narratore impersonale, l'io femminile, autobiografico o testimone di storie altrui. I testi, infatti,

il posto a strutture sintattiche elementari e ad un lessico usuale, tutto esaurito nel giro della più trita quotidianità». Però, appare fondamentale evidenziare quanto queste caratteristiche del Lessico non vadano a determinarne un'oggettiva imitazione dell'oralità, p.298: «un tipo di prosa che punta più ad una personale e affabulatoria ricostruzione di figure e rapporti, che alla neutra e verosimigliante riproduzione della realtà della lingua d'uso».

¹⁶² Ivi, p.296.

¹⁶³ Maggiori riflessioni legate all'uso della prima persona – e della terza persona singolare – sono riportate nella parte intitolata “L'orrore dell'autobiografia”.

¹⁶⁴ I. Calvino, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p.1089.

¹⁶⁵ M. A. Grignani, *Un concerto di voci*, in AA. VV., *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, p.47.

stilisticamente diversi perché scritti in epoche diverse, si leggono tuttavia quasi come fossero capitolo di un'unica lunga storia: racconti attinti alla memoria, osservazioni ironiche e attuali e prosa saggistica confluiscono in una narrazione libera e personale.

Vi sono due elementi che tengono strettamente connessi le vaste produzioni della Ginzburg – da intendere come narratrice, traduttrice, teorica della traduzione, saggista e redattrice editoriale: la vocazione all'immaginario, come la definisce Garboli e una lingua prossima al parlato. Quindi, un pensare denso di immagini reso grazie al ricordo di questo parlato domestico. Sempre Garboli fa emergere nella scrittrice la capacità di farsi leggere e ascoltare da tutti – pur venendo da un ambiente intellettuale.

2.6 Essere donna¹⁶⁶

I precedenti discorsi circa la vocazione giornalistica della Ginzburg dagli anni '70 in poi, posso essere utili per trattare uno dei temi maggiormente affrontati dall'autrice nella la terza pagina di giornale: la condizione femminile. Infatti, è proprio nel periodo più caldo degli anni di piombo che l'indagine circa questa macro-questione prende il sopravvento e che la Ginzburg fa sentire la sua opinione – quindi la sua voce – ancora più forte. Si può dire che non solo la realtà nella quale vive spinga la scrittrice-giornalista a parlarne – ci si riferisce qui alle prime lotte e rivendicazioni del movimento femminista in quegli anni –, ma anche le questioni più generali – che toccano tutti, senza alcuna differenza di genere, come il rapporto fra generazioni, il concetto di libertà – tendono a incalzare il discorso intorno a questo tema.

Le sue riflessioni circa la condizione femminile non hanno origine soltanto nel periodo sopra citato, ma interessano la Ginzburg fin dal 1945. Infatti, il primo saggio

¹⁶⁶ Il titolo di questa sezione è ispirato all'articolo della Ginzburg *Essere donne*, uscito su La Stampa il 15 aprile 1973, poi modificato in *La condizione femminile* e incluso in *Vita immaginaria*, 1974. Si decide qui di declinarlo al singolare e non al plurale in quanto l'intenzione è quella di porre l'accento sul pensiero di Ginzburg stessa, come donna e scrittrice, rispetto alle riflessioni sul movimento femminista di quegli anni, come si spiega più avanti.

avente questo come soggetto è *La donna*¹⁶⁷. Qui emerge una visione fin troppo ottimista della questione femminile, si esprimono con convinzione delle «cose ovvie» – come le chiamerà la scrittrice riferendosi a questo scritto in un secondo momento – e si parla delle donne in genere¹⁶⁸. È poi con il saggio *Discorso sulle donne*¹⁶⁹, pubblicato sulla rivista *Mercurio* nel 1948, che la Ginzburg cerca di correggere la sua opinione passata, nella quale ritiene di essersi servita di donne inventate, molto diverse da se stessa e da quelle che conosceva, e non di donne concrete. Così, nel *Discorso* si individuano i suoi primi passi autonomi rispetto al dibattito sul femminismo di quel periodo. Il primo dei due punti centrali toccati in questo saggio riguarda un generale atteggiamento delle donne di cadere, a volte, in un pozzo: «Le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla: questo è il vero guaio delle donne»¹⁷⁰. Questo movimento è visto dalla Ginzburg quasi come una naturale conseguenza dell'essere donna, un gesto a tratti inconsapevole e dal quale non ci si può sottrarre. Il secondo punto, si riferisce alla diversità che scorre tra una donna e l'altra espressa attraverso un'elencazione¹⁷¹ di tutti i *tipi* di donna *conosciuti* dalla Ginzburg.

Alla pubblicazione di questo saggio, segue una risposta, inclusa sempre nello stesso numero della rivista *Mercurio*¹⁷², da parte di Alba de Céspedes. Secondo questa, la forza delle donne risiede proprio in quel pozzo¹⁷³, oscuro e condannato dagli occhi della Ginzburg. Per la de Céspedes questa 'caduta' della donna è rivalutata, ha una valenza – quasi – positiva; e soprattutto, a suo avviso, è il caso di soffermarsi non tanto sul significato da dare a questa condizione, quanto sulle cause che collocano la donna in

¹⁶⁷ N. Ginzburg, *La donna*, in *Il presagio. Almanacco Mondadori per il 1945*, a cura di M. Vinciguerra, Il Poligrafo dello Stato, Roma 1945, pp.87-93.

¹⁶⁸ N. Ginzburg, *Discorso sulle donne*, in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016, p.151: «Diceva delle cose che si fanno, diceva che le donne non sono poi tanto peggio degli uomini e possono anche loro fare qualcosa di buono, se la società le aiuta e così via. Ma era stupido perché non mi curavo di vedere come le donne erano davvero: le donne di cui parlavo allora erano donne inventate, niente affatto simili a me o alle donne che m'è successo di incontrare nella mia vita»

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ N. Ginzburg, *Discorso sulle donne*, in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016, p.151.

¹⁷¹ Ivi, pp.153-154.

¹⁷² L'ultimo fascicolo di *Mercurio* del maggio-giugno 1948 ospita questo dialogo tra Natalia Ginzburg e Alba de Céspedes. Il testo di quest'ultima è intitolato *Lettera a Natalia Ginzburg*.

¹⁷³ A. De Céspedes, *Lettera a Natalia Ginzburg*, in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016, p.255: «Gli uomini e le donne, tu dici, non sono fatti alla stessa guida. Ma quale dei due è fatto meglio? Chi scende nel pozzo – ad esempio – conosce la pietà. E come si può vivere, agire, governare con giustizia senza conoscere pietà?».

questo pozzo – rinvenute nel genere maschile, visto come il carnefice al quale dare questa colpa. Ma la de Cèspedes tralascia l’aspetto, sollevato da Ginzburg, della differenza insita nel genere femminile, che, invece, l’autrice continua a trattare anche in un saggio successivo, *La condizione femminile*¹⁷⁴ del ’73, nel quale infatti afferma:

Le parole «Proletari di tutto il mondo unitevi» le trovo chiarissime. Le parole «Donne di tutto il mondo unitevi» mi suonano false. [...] Nel femminismo, la condizione femminile è concepita come una classe sociale. Essendo state le donne umiliate e adoperate per secoli, è nata in loro una coscienza di classe. Il femminismo vede le donne oggi come un esercito, in marcia per la propria liberazione. Le donne non sono però una classe sociale. La coscienza di classe non basta a creare una classe sociale inesistente. Una classe sociale è una comunità di persone che hanno le medesime necessità, le medesime privazioni, i medesimi problemi e disegni. Ora fra la vita delle donne che sono in stato di servitù, e la vita delle donne che appartengono alle società privilegiate, non esiste la più pallida rassomiglianza¹⁷⁵.

Una particolare attenzione, quindi, è data non solo a questa differenza tra le donne, ma al significato di tale differenza e alle implicazioni di essa all’interno del movimento femminista. La Ginzburg scova tra le donne privilegiate del mondo un unico elemento negativo che attraversa le loro vite, ossia un certo disprezzo da parte degli uomini verso di loro. Nulla di paragonabile – a detta dell’autrice – a una condizione effettiva di servitù di altri tipi di donne, all’interno della quale è pur presente quel disprezzo proveniente dagli uomini che, però, qui va a peggiorare notevolmente la condizione femminile. Inoltre, un ulteriore elemento che emerge da questo saggio, e che la scrittrice non condivide con il movimento, è l’antagonismo verso i maschi, è il dover indossare l’uniforme della rivolta contro la specie virile:

Il sentimento essenziale espresso dal femminismo è l’antagonismo fra donna e uomo. Tale antagonismo, il femminismo lo giustifica con le umiliazioni subite dalle donne. Le umiliazioni danno origine a un desiderio di rivalsa e di rivendicazione. Il

¹⁷⁴ M. Rizzarelli nell’articolo *Ragioni d’orgoglio: Natalia Ginzburg e la “condizione femminile”*, in *Le forme e la storia*, Catania, Rubettino, 2017, 1, p.188 aggiunge che questo saggio della Ginzburg è da collocare in una querelle con Dacia Maraini. Il testo, infatti, si apre con un riferimento polemico (poi cancellato nella ristampa) ad un pezzo della Maraini. Prima della stesura de *La condizione femminile*, la Ginzburg aveva risposto ad alcune domande sul femminismo da parte di Lea Massari (pubblicate poi su *Il Mondo*, 8 marzo 1973), a queste, la Maraini risponde nelle pagine dello stesso settimanale, definendo la Ginzburg una femminista che non voleva ammettere di esserlo. Quindi, *La condizione femminile* è un ampliamento dei discorsi fatti con la Massari.

¹⁷⁵ N. Ginzburg, *La condizione femminile*, in *Vita immaginaria*, 1974 ora in *Opere II*, Milano, Mondadori, 1987, p.647. Questo saggio era inizialmente uscito con *La Stampa* il 15 aprile 1973, con il titolo *Essere donne*.

femminismo nasce dunque da un complesso d'inferiorità, antico di secoli. Ma [...] sui complessi di inferiorità non si può costruire nulla di solido¹⁷⁶.

In questo modo, il rapporto tra uomo e donna è basato su un unico aspetto fondante: le umiliazioni inflitte dagli uomini alle donne. La diretta conseguenza a questo è – sempre per il femminismo analizzato attraverso la lente ginzburghiana – che tutto ciò che concerne le attività domestiche siano definibili come umilianti e grottesche e di quanto la realizzazione di sé sia diventato il solo l'obiettivo della vita di ogni donna, per il movimento. Ma la Ginzburg vi trova alcune faglie:

Una donna che passa la vita a crescere i figli, secondo il femminismo, non si è realizzata. Allo stesso modo però allora non si è realizzato un uomo che passa la vita a lavorare per mantenerli. La parola realizzarsi sembra non tener conto che il mondo è multiforme e che gli esseri umani hanno infinite maniere di spendere il proprio ingegno, di avvilirsi o fiorire. [...] Presa alla lettera, la parola realizzarsi porta donne che non hanno nessuna difficoltà di denaro e non hanno una vocazione irrevocabile e precisa, a fare confusamente cose inutili, che trovano squallide ma che hanno chiamato realizzarsi. Esse gli servono in verità come alibi, per non fare cose minute e vicine e per non fare in definitiva nulla di preciso¹⁷⁷.

A questo punto, l'autrice arriva alle sue conclusioni, portando il ragionamento circa le sofferenze e le angosce a un requisito di tutta la condizione umana – e non soltanto del genere femminile –, differenziandole da quelle di cui è colpevole la società. Aggiunge, inoltre, che la differenza qualitativa tra uomo e donna non esista affatto, ma che essi siano «diversi e indivisi, come sono fra loro diverse e indivise tutte le cose che stanno al centro della condizione umana»¹⁷⁸. L'auspicio ginzburghiano è quello del raggiungimento di un dominio dove ci sia uno scambievolmente riconoscimento tra donne e uomini, quasi – si potrebbe dire – una riunione archetipica tra i due generi.

Anche all'interno di altri saggi, come *Il mio mestiere* e *Ragioni d'orgoglio* emerge quest'ultima volontà appena accennata di unione tra le parti. Uno dei desideri più intimi in Ginzburg è, infatti, proprio quello di essere messa sullo stesso piano di un uomo, di uno scrittore, di non vedere alcuna differenza tra i due generi ma, anzi, di poter «scrivere come un uomo»: «In verità essere una donna non è né bello né brutto, oppure è tutt'e due,

¹⁷⁶ Ivi, p.648.

¹⁷⁷ Ivi, pp.652-653.

¹⁷⁸ Ivi, p.653.

lo stesso come essere un uomo»¹⁷⁹. Così, spontanea è la rievocazione di Virginia Woolf e della (sua) *Stanza tutta per sé* rispetto alla necessità, per la donna, di riconquistarsi un proprio spazio – quale è in questo frangente la stanza – che da prigione deve diventare scenario di possesso e diritto. Parallelamente, si può ipotizzare che questo luogo di cui riappropriarsi per la Ginzburg risulti essere la pagina scritta, e ancora di più la sua produzione giornalistica. Pur avanzando quest'ultima supposizione, è fondamentale ricordare quello che si è detto poco prima rispetto al grado di riappropriazione di un vero spazio femminile. Ciò che rispetto a questo si vuol dire è che – nonostante il pensiero di Ginzburg si presenti chiaro e forte – la pagina possa in egual modo costituire un luogo di autonomia non solo di lei in quanto donna, ma proprio come scrittore – il sostantivo è appositamente declinato al maschile per poter così rientrare in ciò che l'autrice afferma.

Quindi, lungo il saggio *La condizione femminile* i tre principali motivi di dissenso con il femminismo che mergono sono: quello dell'equiparazione tra genere e classe sociale; della semplificazione dei rapporti tra donne e uomini, visti solo in termini antagonisti; dell'umiliazione connessa alle attività domestiche e di cura della casa e della famiglia¹⁸⁰.

A questo punto, si può tentare di dare una visione d'insieme che connetta i vari punti fino qui sollevati – la casa, l'autodiminuzione di sé, l'autobiografia, lo stile e il linguaggio – a partire da due passi di Calvino in cui parla della Ginzburg:

Pure Natalia Ginzburg è una donna forte. Una forte scrittrice, dico: questo peso di condanna sopra i suoi libri, e anche questa rassegnazione a questo peso, non rendono il suo linguaggio pietistico, o emotivo, o evasivo. E nemmeno c'è in lei quel femminile abbandono a uno sfavillo di sensazioni, quell'intermittente gioco di memoria che fu reso insigne da Virginia Woolf e ritentato da molte scrittrici anche nostrane. Natalia Ginzburg crede nelle cose [...] e nei suoi sentimenti, nei suoi gesti, docili o disperati¹⁸¹.

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

¹⁷⁹ N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001, p.30.

¹⁸⁰ Per uno studio più approfondito della questione si veda: M. Rizzarelli, *Ragioni d'orgoglio: Natalia Ginzburg e la "condizione femminile"*, in *Le forme e la storia*, Catania, Rubettino, 2017, 1, pp.185-201. Inoltre, in questo articolo è dato anche spazio alla questione sull'aborto, notevolmente discussa in quegli anni, alla quale anche la Ginzburg partecipò. Soprattutto, la Rizzarelli si sofferma sullo scambio giornalistico che la scrittrice ebbe con Pier Paolo Pasolini – la Ginzburg, infatti, era favorevole all'aborto, a differenza di questo. Si rimanda, quindi, alla lettura di questo testo.

¹⁸¹ I. Calvino, *È stato così di Natalia Ginzburg*, in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p.1084.

mondo di chi decide, sceglie, agisce. Lei – ossia le disincantate eroine in cui si riconosce – è sola fuori da tutto questo; per generazioni e generazioni le donne sulla terra non hanno fatto che aspettare e subire: aspettare d’essere amate, sposate, rese madri, tradite. Così le sue protagoniste¹⁸².

L’ultima donna sulla terra, quindi, una donna che fugge dalla scrittura troppo femminile, dall’eccessivo scavo psicologico per tentare quasi l’agenere, o meglio, una rinnovata connessione fra i generi. L’obiettivo – il tentativo – è così quello di parlare per, e della, condizione umana tutta; senza paura di affrontare le questioni più alte mettendo le mani nei materiali più umili dell’esperienza quotidiana. Scarpa parla per la Ginzburg di una intelligenza femminile e viscerale e una intelligenza maschile razio cinante, usata per cogliere la realtà in tutte le sue sfaccettature.

In questo modo, la memoria personale e collettiva, la Storia, le emozioni, costituiscono gli strumenti della Ginzburg in quanto donna, e poi come scrittrice. Il rapporto viscerale con la sua condizione femminile vincola la sua intera esistenza di intellettuale e, in lei, è evidente una continua lotta per tentare di sedare questa forza che emerge ferocemente. Per questo, i temi domestici sono così cari a lei, perché in essi rivede tutta se stessa e tutta la sua produzione; e questi sono così centrali proprio perché è una donna a scrivere.

¹⁸² Ibidem.

Capitolo III

I SAGGI IN NATALIA GINZBURG

3.1 Presentazione delle raccolte saggistiche

Alla luce di una generale indagine della ricca produzione di Natalia Ginzburg, si entra ora nel merito dei suoi testi saggistici – si segue qui l'ordine cronologico di pubblicazione – ovvero: *Le piccole virtù* (1962); *Mai devi domandarmi* (1970); *Vita immaginaria* (1974); *Serena Cruz o la vera giustizia* (1990); *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990* (2001); *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988* (2016). A questi è opportuno aggiungere gli *Scritti Sparsi*, contenuti nel secondo volume dei Meridiani Mondadori dedicati all'autrice (1987). La totalità di queste opere costituisce i materiali da usare per tentare di entrare più nel vivo della scrittura saggistica della Ginzburg, una sezione poco trattata e per lo più dimenticata. Però, per compiere l'attraversamento di questa forma è necessario prima soffermarsi sui testi, evidenziando alcune notevoli differenze che intercorrono tra di essi. Infatti, come si è accennato precedentemente¹⁸³, quasi l'intera opera sopra citata sono costituiti da una selezione degli articoli di giornale che la Ginzburg scrisse e che – nonostante un'apparente somiglianza tra di loro – danno voce alle differenti sfaccettature dei discorsi trattati e dei modi in cui sono affrontati. Quindi, un'ampia produzione scandita dal bisogno di affrontare diversi temi: dalle riflessioni generali su questioni attuali del suo tempo; a recensioni di opere e film; fino ad arrivare a scritti ben più personali, – dove i ricordi del passato emergono con decisione come spettri di un tempo che non ci sarà più – i quali, talvolta, prendono le sembianze di discorsi di ampiezza morale. Così, l'autrice

¹⁸³ Si fa qui riferimento al capitolo II del presente lavoro, in cui si tratta approfonditamente delle pubblicazioni dell'autrice sulla terza pagina di giornale.

narra la sua storia da un punto di vista ostinatamente intimo, eppure, carico di risonanze plurali, facendosi tramite di un'esperienza generazionale condivisa. La premura è quella di raccontare la realtà, come la stessa Ginzburg afferma in un articolo uscito su l'Espresso nel 1964: «C'è una sola cosa da raccontare. È la realtà. Oggi la realtà è difficile da raccontare. Il difficile è cercare, nella piccolissima sezione di realtà che ognuno può conoscere, ciò che è vero per tutti»¹⁸⁴. Ma il modo in cui l'autrice riesce a dare spazio nei suoi scritti a 'l'urgenza del reale' è del tutto unico e per definirlo si può fare affidamento all'intuizione critica di Cesare Garboli che ne parla come de «l'innocenza separata dall'ingenuità»¹⁸⁵. La Ginzburg ha un'intelligenza concreta, ancorata nel passato – per questo si parla di innocenza, da intendere come la caratteristica per antonomasia del tempo dell'infanzia – ma consapevole della sua portata sul presente, mai nostalgica e ingenua di poter rivivere quel tempo. La posizione di Garboli sintetizza la prospettiva dalla quale l'autrice si colloca: innocenza come sintomo di un continuo dubbio su di sé, sulle proprie capacità e sul proprio stare al mondo; ma al tempo stesso innocenza come scelta ponderata, calibrata dello sguardo che si vuole avere – e poi, imprimere sulla pagina – per osservare quello stesso mondo.

Dunque, ritorna quel movimento dal particolare al generale che caratterizza tutta la produzione dell'autrice: il suo intento è di percorrere una strada che la porti a elevare i destini del singolo individuo verso l'universale, tenendo i piedi ancorati nella realtà e, contemporaneamente, portando la vista dall' 'io' al 'noi'. Fedele alla sua zolla di mondo, è abile a parlare di tutto ciò che è contenuto in quello stesso mondo. Quindi, una spinta generatrice dal basso verso l'alto, senza mai dimenticare il proprio punto di partenza e

¹⁸⁴ N. Ginzburg, *Quando lo scrittore è innamorato*, Espresso, 21 giugno 1964, questo appare con il sottotitolo di «35 consigli per scrivere un romanzo». Si riporta, qui di seguito, un altro passo significativo tratto da questo articolo: «Non si possono raccontare le cose che non si sanno. Si possono raccontare soltanto le cose che si sanno, che si sanno proprio bene. [...] Oggi più che mai, perché diciamo "io". A questo "io" viene chiesta una stretta e profonda intimità col reale. "Io" non può dare che una sezione di realtà molto piccola, ma quella, deve darla per intero».

¹⁸⁵ C. Garboli in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 1974: «Il primo scandalo della Ginzburg (somma provocazione) è l'innocenza separata dall'ingenuità. [...] la novità del saggismo della Ginzburg consiste nell'uso irritante di un'intelligenza 'diversa': un'intelligenza che viene articolata chiaramente, organizzata razionalmente quanto più ne vengono esaltati, al contrario, gli originari connotati primitivi e emotivi, le oscure e aggrovigliate premesse passionali. L'impressione [...] [è quella di] un pensiero il cui pigro organismo, attraversato da intuizioni e concatenazioni fulminee, sia costretto a risvegliarsi e a uscire da un lunghissimo letargo. A ogni richiamo, la femminilità si scuote, capricciosa e imperiosa, e si traduce in una forza intellettuale in sé per sé, in un'arma che impone le sue leggi. Il risultato è che i codici della cultura maschile vengono infranti, nello stesso tempo in cui vengono utilizzati».

dando luogo, così, a una forza quasi sovrumana – o forse sarebbe meglio dire, talmente tanto umana da apparire sovrumana – per creare delle riflessioni di portata generazionale.

Un altro metodo da utilizzare per osservare e analizzare le raccolte saggistiche consiste nel porre l'attenzione sui rispettivi titoli, definiti da Gerard Genette come le *zone soglia* dei testi. Tali estremità si configurano come dense di significato e, talvolta, già da lì si possono intuire le finalità dell'autore insite nel testo. I titoli tematici, infatti, secondo il critico «non sono dei temi in senso proprio, ma degli elementi dell'universo diegetico delle opere che intitolano»¹⁸⁶. Dunque, sono dei luoghi da attraversare con attenzione per tentare, così, di cogliere le trame nascoste del pensiero, in questo caso, della Ginzburg. Solo tre delle raccolte saggistiche sopra citate hanno lo stesso titolo di uno scritto contenuto in ognuna di esse, e queste sono *Le piccole virtù*, *Mai devi domandarmi* e *Vita immaginaria*. A partire da questa connessione, si sviluppa un percorso di analisi circa il motivo di tale scelta e la genealogia che porta poi alla selezione di questi titoli generali. Similmente, per gli *Scritti sparsi* ci si trova davanti a una scelta autoriale di selezione di alcuni *scritti*, appunto, da voler includere nel secondo volume dei Meridiani Mondadori. La scelta di questo titolo si rifà, semplicemente, alla forma e alla cernita che la Ginzburg fece prima di pubblicarli. Le altre opere saggistiche, invece, hanno delle denominazioni vaghe in quanto sono raccolte di vari articoli inediti, e non, fino al momento della pubblicazione e che hanno, così, visto la luce grazie al lavoro di un curatore – in questo campo è sempre Domenico Scarpa ad occuparsene – che ha dovuto fare delle scelte di intitolazione. In questo insieme, rientrano *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990* (2001) e *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988* (2016)¹⁸⁷. In ultimo, *Serena Cruz o la vera giustizia* (1990) appartiene al gruppo dei testi con titoli tematici ma in una forma – che più avanti si analizza – che non è quella della raccolta di saggi, bensì del pamphlet, il cui argomento centrale è uno scandalo che interessò la *giustizia* – termine chiave già dal titolo – italiana di fine anni Ottanta.

¹⁸⁶ G. Genette, *Soglie: i dintorni dei testi*, Torino, Einaudi, 1989, p.81.

¹⁸⁷ Nelle opere *Non possiamo saperlo* e *Un'assenza* il titolo, seppur combaci con un testo contenuto, è stato scelto dal curatore e non direttamente dall'autrice. Infatti, in *Non possiamo saperlo* l'omonimia è con una poesia dell'autrice che apre il testo; in *Un'assenza*, invece, si fa riferimento al primo racconto incluso nel libro.

3.2 Le piccole virtù

Le piccole virtù sono la prima raccolta di saggi della Ginzburg, il primo volume in cui «il pronome ‘io’ rimanda non a un personaggio ma alla persona anagrafica dello scritto, e della singola sua opera che offre a chi legge lo spaccato più ampio di una vicenda creativa»¹⁸⁸. Questo testo, pubblicato per la prima volta nel 1962 presso l’editore Einaudi, è costituito da saggi che vanno dall’autunno del 1944 alla primavera del 1960. Il titolo riprende l’ultimo scritto contenuto nella raccolta e ha per tema l’educazione dei figli che si dovrebbe reindirizzare – a detta della Ginzburg – non verso piccole virtù, come si potrebbe pensare vista l’intestazione, ma verso le grandi:

Ci affrettiamo a insegnare il rispetto per le piccole virtù, fondando su di esse tutto il nostro sistema educativo. Scegliamo, in questo modo, la via più comoda: perché le piccole virtù non racchiudono alcun pericolo materiale, e anzi tengono al riparo dai colpi della fortuna. Trascuriamo d’insegnare le grandi virtù, e tuttavia le amiamo, e vorremmo che i nostri figli le avessero¹⁸⁹.

La scelta di questo titolo arriva dopo una lunga genealogia rinvenibile in uno scambio epistolare tra la Ginzburg e Italo Calvino. Le prime e varie ipotesi che emergono per questa raccolta sono: *Le piccole virtù*; *Inverno in Abruzzo e altri saggi*; *Silenzio*; *Memorie e saggi*. È Calvino che fin da subito esprime il suo entusiasmo e la sua approvazione per il titolo con il quale oggi identifichiamo questo testo. Il motivo della sua preferenza deriva dal significato più profondo che riesce a cogliere nell’opera: «Il tuo è un libro positivo mentre *Silenzio* è un titolo negativo. [...] Io invece dico che il fondo morale del tuo libro viene fuori bene con *Le piccole virtù* e piccole dà quel sapore di concreto¹⁹⁰, di basato sull’esperienza, di familiare, di solidamente umile che c’è nel tuo

¹⁸⁸ D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg*, in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 2012, p. XII.

¹⁸⁹ N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962, p.119.

¹⁹⁰ A questo proposito, si può riprendere quello che Calvino scrisse riferendosi alla totalità del testo *Le piccole virtù*, esprimendo anche un suo giudizio circa la scrittura della Ginzburg – passo tratto dalle *Notizie sul testo* di Scarpa, in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 2012, p.134: «I lettori hanno conosciuto Natalia Ginzburg nei suoi romanzi come una scrittrice tutta fatti, tutta cose, tutta gesti e voci e cadenze; oggi in questo libro di memorie e di riflessioni, chi s’aspetta di vederla cedere finalmente al lirismo e all’introspezione stupirà ritrovandola più che mai federe a se stessa: tutta concretezza, tutta personificazione; tutta senso fisico delle esperienze morali; sempre narratrice anche quando enuncia un pensiero generale o un giudizio sull’esistenza».

modo di vivere le cose anche le più grosse e generali»¹⁹¹. Dunque, un'intestazione che funge quasi da contenitore, da simbolo, della totalità del libro ma anche della specificità dello scritto che porta lo stesso nome. La prima prova saggistica ingloba già tutta la Ginzburg, o quantomeno, le costanti della sua scrittura.

Le piccole virtù è la raccolta più breve, contiene infatti undici testi quasi tutti precedentemente stampati su riviste, ed è divisa in due parti, senza però che questa partizione vada a significare una divisione tematica dell'opera. Rispetto alle date di scrittura che affiancano questi scritti d'occasione, è interessante notare la *Nota* della Ginzburg – contenuta nella prima edizione – in apertura al testo, nella quale l'autrice si sofferma sul significato di queste date e su come possano evidenziare e spiegare «i mutamenti di stile»¹⁹² nell'arco del tempo. Infatti, lei stessa afferma di riuscire a correggere i testi solo nel momento stesso in cui li sta scrivendo, e che quindi tutte le possibili modifiche da apportare a degli scritti passati sono impossibili da attuare, perché – come afferma Scarpa – la Ginzburg avverte la necessità di abitare ciò che scrive. Alla luce di questo, per lei il «libro [*Le piccole virtù*] non ha forse molta uniformità di stile, e di questo mi scuso»¹⁹³. Sorvolando sulla diversa componente stilista tra i saggi¹⁹⁴ – di cui in questa sede non ci si occupa – le date sono un importante mezzo per poter seguire il percorso – in primis personale e poi anche artistico – dell'autrice lungo il periodo a cui fanno riferimento. L'arco temporale attraversato dai saggi di questa raccolta si contraddistingue come uno dei più dolorosi per la vita della Ginzburg: basti pensare all'evento traumatico della Seconda guerra mondiale, all'esilio in Abruzzo e alla morte del marito Leone Ginzburg. Infatti, la poesia *Memoria* – nella quale emerge lo strazio di questa perdita – nasce dalla penna dell'autrice proprio nel 1944. Quindi, un'epoca cadenzata da uno stravolgimento della propria vita, dal dover abbandonare ciò che fino a quel momento faceva parte della sua esistenza – Leone, Torino – e tentare di trovare una

¹⁹¹ Lo scambio epistolare è tratto da ivi, p.127.

¹⁹² N. Ginzburg, *Avvertenza* in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962, p.10.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ È interessante la riflessione che ne fa D. Scarpa in *Le strade di Natalia Ginzburg* in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 2012, p. XXIV: «I salti di stile che si avvertono tra i testi delle *Piccole virtù* richiamano alla lontana a quel “piacere di andare a capo” cui la Ginzburg accenna proprio a proposito delle *Voci*: ma qui si tratta, più che di un piacere, della necessità di adeguare volta per volta il punto di vista e la qualità dell'attenzione agli argomenti affrontati. Di fatto, quei salti di stile sono più apparenti che reali». E a p. XXV: «Così, una storia dello stile di Natalia Ginzburg sarà piuttosto la storia di come il suo tono, ben percettibile fin dal principio, si è andato depurando di ogni traccia di echi e fruscii, fino alla distorsione zero delle *Voci della sera* e degli ultimi saggi raccolti nelle *Piccole virtù*, quelli scritti tra il '60 e il '62: una storia stilistica che ha sua origine nella storia senza aggettivi».

nuova strada, un nuovo equilibrio in una realtà che non ha nulla a che fare con quello che c'era prima – qui si pensa al ritorno della Ginzburg a Roma dopo la liberazione, quando vede nel tentativo di suicidarsi l'unica soluzione per questa *nuova* vita. Scarpa ne parla così: «La Natalia Ginzburg che esce dalla guerra è divisa tra forza e dolore: una figura timida, spaurita, ammutolita, e insieme una figura respirante e spavalda, pronta a mischiarsi con la vita che ricomincia»¹⁹⁵.

Tenuto conto degli eventi, di storia personale e collettiva, che hanno accompagnato la stesura de *Le piccole virtù* è necessario soffermarsi sul tipo di riflessione tematica che l'autrice sviluppa nei vari saggi. Infatti, una parte significativa – dal punto di vista quantitativo – degli scritti contenuti può essere collocata entro l'insieme dei testi di riflessione generale¹⁹⁶; seguono poi i saggi di argomento autobiografico¹⁹⁷ che fanno luce su alcuni episodi della vita della Ginzburg. *Le piccole virtù* si presentano, quindi, come un libro di memorie e di riflessioni, al limite tra l'autobiografia e il saggio – una costante che si vedrà ripetersi anche per le altre raccolte – nel quale l'autrice rimane fedele a se stessa e non cede al lirismo e all'introspezione. Già a questo punto, si può fare riferimento al suo tipico modo d'essere donna accennato in precedenza¹⁹⁸: un modo pratico che tratta di fatti atroci della storia italiana e personale, riuscendo a mantenere una precisa direzione senza mai sviare verso l'abbandono lirico ed emotivo. Per cui, l'esperienza diretta della Ginzburg e il racconto di questa vengono presentati talvolta come degli eventi di portata generale, vissuti sì da lei ma con una grandezza narrativa tale da farne un discorso per l'umanità tutta. Inoltre, in questa raccolta come anche nelle altre, ogni singolo scritto sembra avere un primo strato nel quale ci si riferisce direttamente

¹⁹⁵ Ivi, p. XXVIII.

¹⁹⁶ A questa categoria appartengono i saggi: *Il figlio dell'uomo*, *Silenzio*, *I rapporti umani*, *Le piccole virtù*, *Elogio e compianto dell'Inghilterra*, *La maison volpè* (questi ultimi due descrivono, come per mano di un geografo, il territorio londinese, nel quale la Ginzburg visse per alcuni anni insieme al marito Gabriele Baldini).

¹⁹⁷ Tra i saggi autobiografici rientrano in particolare quelli legati alla memoria del suo passato: *Inverno in Abruzzo*, *Le scarpe rotte*, *Ritratto di un amico*, *Lui e io*; e scritti nei quali parla direttamente di sé: *Il mio mestiere*.

¹⁹⁸ Nel capitolo II *Disposizioni dello sguardo saggistico di Natalia Ginzburg nel secondo Novecento italiano*, parte 2.6 *Essere donna*, si espone in modo più chiaro ciò che qui si va ad intendere con «tipico modo d'esser donna». Difatti, a partire dai saggi con al centro la questione femminile, che dal '68 in poi interessò l'Italia, la Ginzburg mette in chiaro alcune sue idee a riguardo, tra cui la sua volontà di non essere definita una scrittrice, bensì uno scrittore. Inoltre, lungo tutto il Capitolo II del presente lavoro, si tessono i collegamenti tra questo pensiero femminista – e femminile – dell'autrice e le sue conseguenze – anche linguistiche – nella sua produzione narrativa e saggistica. Un esempio può essere fatto proprio in merito a quello che qui si sta esprimendo: la capacità di Ginzburg di non cedere al lirismo e allo scavo psicologico, attributo per eccellenza dato alla scrittura femminile.

all'argomento che in quella sede si vuole affrontare e un secondo livello, più nascosto, nel quale la dimensione memoriale fa da protagonista. L'analisi che segue nelle pagine successive ha – tra i tanti – anche il compito di fare luce, a partire dai testi dell'autrice, su questo binomio tra il discorso di riflessione più generale e quello privato. Scarpa parla di una più libera descrizione particolare dei luoghi, delle date e dei personaggi all'interno dei romanzi della Ginzburg – con non pochi echi alla sua vita privata – e una certa reticenza a compiere la stessa scelta nella sede del saggio. Il gesto tipico della scrittrice è di trasformare la propria vicenda personale nella storia di ognuno: «Ogni dettaglio di questa storia ci dice che si tratta della storia di un individuo determinato, ma il tono con cui viene narrata basta a persuaderci che riguarda tutti noi. Avviene così che ogni libro della Ginzburg si trasforma nel romanzo di Ognuno: sempre pronta a rifugiarsi dietro le quinte quando si tratterebbe di offrire il viso alla luce dei riflettori»¹⁹⁹.

Dunque, si può trattare di un altro requisito che contraddistingue questa raccolta: l'assenza di scritti di argomento letterario o di critica letteraria. Sebbene, infatti, il testo si configuri come il primo movimento saggistico della Ginzburg, e quindi ponga delle costanti che poi si ritrovano anche nelle pubblicazioni successive, qui non è dato spazio a quella fetta di mondo regolarmente espressa più avanti. Nessun testo che a partire dalla visione di un film, di uno spettacolo teatrale, o dalla lettura di un libro è qui incluso, generando così un filo “narrativo” e discorsivo incentrato su altro. La causa di tale mancanza può essere ravvisata in relazione al fatto che *Le piccole virtù* sono la prima prova del racconto della sua inappartenenza nei confronti del proprio tempo, della sua esclusione. Pertanto, è necessario riservare tutto lo spazio alla «scoperta di avere delle cose da dire, oltre che da raccontare, e che il solo modo per dirle è trasformarle anch'esse in racconto: la conquista dunque dell'assoluta libertà nel dire»²⁰⁰. Così, le pagine sono investite da questo iniziale bisogno di esprimere semplicemente e liberamente se stessa e, da qui, prende avvio la creazione di quella zona franca nella quale può sussistere un compito solitamente rifilato alla poesia: «Il fine della poesia è invece illuminare gli uomini sulle loro malattie e colpe, indicando soccorsi e rimedi e le strade per ottenerli. [...] La poesia non ha nessun fine, salvo quello di dare agli uomini qualcosa di reale. [...]

¹⁹⁹ D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg*, in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 2012, p. XXXII.

²⁰⁰ Ivi, p. XXXVIII.

Muoversi in direzione della realtà, significa muoversi verso un punto dove tutti i contrari s'incontrano e si congiungono»²⁰¹.

3.3 Mai devi domandarmi

Nella seconda raccolta *Mai devi domandarmi* del 1970 sono inclusi ventinove scritti – si nota già una differenza quantitativa rispetto al testo precedente del '62 – pubblicati sulla Stampa fra il dicembre del 1968 e l'ottobre del 1970. Anche qui, è necessario fare riferimento alle date in quanto, dal '68 in poi la Ginzburg affida alla terza pagina degli articoli pensati su questioni del suo tempo – oltre che personali – che scuotono l'opinione pubblica. Rispetto a *Le piccole virtù*, si nota un cambio di rotta: se quest'ultima raccolta ha un tono non polemico, *Mai devi domandarmi* ha al suo interno una voce autoriale che si fa sentire – e, forse, vuole farsi sentire. Non è solo la forma saggio ad aiutare a compiere questo, ma è proprio il periodo storico e lo strumento dei quotidiani a spingere verso tale direzione. Difatti, dagli anni '70 in poi la Ginzburg diventa una scrittrice che «o si ama o si detesta» e così anche i suoi scritti, ma, pur spostandosi verso questo nuovo territorio, lo spazio della memoria continua a fungere da traino. A tale riguardo, il titolo funziona come una spia per avviare un'ulteriore riflessione circa l'importanza che la dimensione memoriale ha per la Ginzburg: *Mai devi domandarmi* è infatti un saggio omonimo contenuto in questa raccolta e ha per argomento il racconto di un ricordo d'infanzia. *Mai devi domandarmi* è un verso, tratto dall'opera di Wagner il *Lohengrin*, che la madre di Natalia era solita recitare: «Le parole “Mai devi domandarmi” che mia madre cantava bevendo il caffè al mattino e che io stessa usavo gridare ignorando di essere stonata e pensando di poter diventare una famosa cantante, hanno il magico potere di riportarmi ai felici mattini della mia infanzia e a mia madre»²⁰². Qui, è utile servirsi della *Nota* di apertura scritta dall'autrice, la quale afferma che l'idea iniziale era di dividere il testo in due parti, differenziando gli scritti o racconti di memoria

²⁰¹ N. Ginzburg, *La poesia*, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021, pp.140-144.

²⁰² N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, p.82.

dagli altri – tra i quali rientrano quelli di critica letteraria, assenti, come si diceva, in *Le piccole virtù* – ma un imprevisto impedisce l’operazione: «Nel momento di dividerli, mi sono accorta però che la memoria veniva a mescolarsi spesso negli scritti di non-memoria. Allora ho rinunciato a dividerli e li ho messi in ordine cronologico»²⁰³. Maria Rizzarelli parla di questa silloge così: «In *Mai devi domandarmi* la forza pervasiva della memoria lascia cadere ogni distinzione, trovandosi mescolata in ogni specie di discorso e tenendo insieme, attraverso il sottile filo della cronologia, le pagine del «diario» ritrovato sfogliando i quotidiani»²⁰⁴. Affiora, nella sede della presentazione dell’opera, quella dimensione memoriale di difficile collocazione che pervade tutto ciò che la circonda. Così, la successione cronologica è l’unica che può tentare di dare un ordine, o quantomeno una sequenzialità, ai testi. Proprio in vista della sfera del ricordo e della memoria la Ginzburg, sempre nelle pagine della *Nota* al testo, definisce il suo lavoro «qualcosa come un diario, nel senso che vi ho annotato via via quello che mi capitava di ricordare o pensare; perciò l’ordine cronologico è in fondo il più giusto»²⁰⁵. Enzo Siciliano in questa seconda opera saggistica vede la capacità e la forza dell’autrice di legare una pagina con l’altra, costruendo così un discorso continuo, «un’opera in progress», nella quale le voci dei diversi temi si incastrano e si rincorrono vicendevolmente; proprio come un diario personale, in cui il racconto di un evento segue delle associazioni intime e personali. A questo proposito, può essere utile fare riferimento alla definizione, ideata da Maria Rizzarelli, di «diario pubblico» per cui questi scritti saggistici sono visti come tappe della maturazione dell’autrice, anche nella forma dell’autoritratto; e si può citare anche l’etichetta che la critica ha dato di «ricordi-racconti» per delineare la sua scrittura di costante matrice memoriale. In *Mai devi domandarmi*, si va così a creare un quadro che, a partire dalla vita della Ginzburg, tende verso l’esterno, verso i suoi interlocutori, perché è abile a toccare alcune ansie e desideri che animano tutti gli “abitanti” del suo tempo – e non solo, si potrebbe aggiungere. Sempre Siciliano lo definisce come il «romanzo che mai nessuno racconta a se stesso. Il romanzo dei propri incontri con la realtà, delle proprie risposte tutte indirizzate a capirla e a scioglierla dagli enigmi intellettualistici dietro cui molti amano celarla. Un romanzo di cui si è solo noi

²⁰³ N. Ginzburg, *Nota* in *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, p.7.

²⁰⁴ M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, C.U.E.C.M., 2004, p.21.

²⁰⁵ Ibidem.

protagonisti, ma che per esser tale bisogna che ogni vistoso narcisismo sia obliterato». Così, anche in questo luogo, la Ginzburg tocca certe ansie e riflessioni che interessano tutti, una tendenza che vede il suo avvio ne *Le piccole virtù*.

Nel testo, la scrittrice fa emergere i ricordi di un tempo passato – che sia quello dell’infanzia o meno – senza alcuna nota nostalgica ma solo pieni di tristezza, con uno sguardo che è già quello della vecchiaia. Infatti, l’impressione suscitata da *Mai devi domandarmi* in poi è quella di leggere dei discorsi scritti da chi una vita, ormai, l’ha vissuta e, così, ne parla guardando tutto in prospettiva. Per questo, si ritrova nella raccolta l’emersione di alcuni saggi quasi morali e il continuo confronto con le nuove generazioni; per questo, la ferita creatasi con la Seconda guerra mondiale appare rimarginata, ma non del tutto, e talvolta si riapre e perde sangue. Si vede già nello scritto *Il figlio dell’uomo*, contenuto in *Le piccole virtù*, quanto l’esperienza della guerra abbia tranciato la vita della Ginzburg, l’abbia privata di una tranquillità che non potrà mai più riconquistare e le ha lasciato solo l’innocenza di quei tempi. Così, chi, come lei, sa di aver perso già tutto, non può far altro che guardare in avanti, verso chi quel suo stesso passato non se lo ricorda o non l’ha vissuto:

Il mondo che ruota e si trasforma intorno a noi conserva solo qualche pallida traccia del mondo che è stato il nostro. [...] Quello che abbiamo oggi davanti agli occhi non ci stupisce o ci stupisce assai poco, ma ci sfugge e ci appare indecifrabile: e in esso non sappiamo leggere che le poche e pallide tracce di quanto è stato. Vorremmo che quelle pallide tracce non sparissero, per poter ancora riconoscere nel presente qualcosa che è stato nostro; ma sentiamo che fra poco non avremo, per esprimere questo desiderio forse molto puerile e ingenuo, né forze, né voce. Salvo quelle tenui tracce, il presente ci è oscuro, e non sappiamo come abituarci a una simile oscurità; ci chiediamo che sorta di vita sarà la nostra, se mai riusciremo ad abituare gli occhi a tanto buio; ci chiediamo se non ci troveremo a essere, negli anni futuri, come un branco di topi impazziti fra le pareti di un pozzo²⁰⁶.

L’intuizione di dare una certa, e nuova, importanza al tema della vecchiaia è di Scarpa che, infatti, riformula l’inizio di *Mai devi domandarmi* non con il saggio *La casa* – che è effettivamente lo scritto di apertura della raccolta – ma con il secondo, intitolato *La vecchiaia* e pubblicato nel 1968. Qui, l’autrice «dice “io” e cerca un “noi”, un prossimo disposto a condividere le sue esperienze»²⁰⁷. Ma la vecchiaia non è un espediente di

²⁰⁶ N. Ginzburg, *La vecchiaia*, in *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, pp.32-33.

²⁰⁷ D. Scarpa, *Appunti su un’opera in penombra*, in *Mai devi domandarmi*, Torino, Einaudi, 2014, p.217.

rievocazione del passato, un modo per fuggire dall'oggi per recuperare ciò che ora non c'è più; è una dimensione nella quale i ricordi possono coesistere con il contemporaneo avanzamento nel presente. Così, tutta la raccolta è, secondo Scarpa, «un'arca che porta al salvamento le meraviglia, gli sdegni e le domande di una persona che avanza», e la vecchiaia – si aggiunga – ne è il timone. Dunque, nella senilità è sotteso qualcos'altro, definibile il vero argomento di questo testo: come conservare la meraviglia in un mondo che sembra vietare alla Ginzburg stessa tale compito, «*Mai devi domandarmi* è un ciclo di battaglie contro il tedio morale, combattute potendo ogni volta contare su un quanto infinitesimo di energia»²⁰⁸.

Il discorso sulla vecchiaia può fungere da tramite anche per avviare un'analisi tematica circa gli scritti qui contenuti. Considerato quello che la Ginzburg stessa dice nella *Nota* di apertura al testo, e quindi dell'impossibilità di una divisione tra saggi di memoria e di altro argomento, è interessante ricercare nell'opera quali siano gli ulteriori soggetti affrontati, la cui origine risiede nei ricordi-racconti. Scarpa, infatti, arriva a definire i brani di *Mai devi domandarmi* come delle continuazioni del *Lessico familiare*, alla luce della loro spinta narrativa sulla vita della Ginzburg stessa; quasi a voler aggiungere dei tasselli mancanti a quel romanzo del '63. Così, i saggi possono essere suddivisi tematicamente in: scritti di memoria²⁰⁹; di riflessione generale²¹⁰; di critica letteraria e artistica²¹¹. I primi, seguendo Scarpa e le affermazioni dell'autrice, sono da intendere come la matrice di tutto il resto così, con *Mai devi domandarmi*, inizia a prendere forma il racconto degli incontri della Ginzburg con la realtà, storica, artistica, sentimentale.

Dunque, in questa raccolta sono presenti, per la prima volta, i saggi di riflessione critica su libri, scrittori, film e anche alcuni incentrati sulla critica letteraria più in generale. Dall'assenza di questo aspetto legato al mondo dell'arte in *Le piccole virtù*, si giunge qui a ritrovarlo come uno dei temi maggiormente trattati, sfociando – come si

²⁰⁸ Ivi, p.219.

²⁰⁹ Gli scritti di memoria e, quindi, autobiografici risultano essere: *Infanzia; I baffi bianchi; Mai devi domandarmi; La casa; Il bambino che ha visto gli orsi; La casa; La mia psicanalisi*.

²¹⁰ In questa categoria rientrano: *La vecchiaia; I lavori di casa; Un mondo stregato; Viaggiatori maldestri; Vita collettiva; Villaggi; L'infanzia e la morte; Sul credere e non credere in Dio; Pietà universale; La pigrizia*.

²¹¹ Sul tema della critica letteraria e artistica si posizionano e seguenti saggi: *Il paese della Dickinson; Cent'anni di solitudine; La congiura delle galline; Sulle sponde del Tigrai; Cuore; L'attore; L'urlo; Due comunisti; Il teatro è parola; La critica; Interlocutori; Ritratto di scrittore; Dillinger è morto; Film*.

diceva – talvolta nel racconto autobiografico. Lo spazio riservato a questa componente non ha il solo fine di far emergere la sembianza più da intellettuale e ‘critico’ dell’autrice, quanto sembra rifarsi a un’esigenza della Ginzburg di ritrovare in tali scrittori e artisti qualcosa di più, un confronto, o, per meglio dire, degli interlocutori. A questi ultimi si fa riferimento in uno degli scritti di *Mai devi domandarmi*, nel quale si afferma:

Chi scrive, corre due pericoli: il pericolo di essere troppo buono e tollerante con se stesso, e il pericolo di disprezzarsi. [...] Perciò chi scrive, sente con forza la necessità di avere degli interlocutori. Di avere cioè al mondo tre o quattro persone, a cui sottoporre ciò che scrive e pensa e parlarne. [...] Queste persone aiutano chi scrive sia a non provare per se stesso una simpatia cieca e indiscriminata, sia a non provare per se stesso un disprezzo mortale²¹².

E conclude il saggio parlando direttamente di chi sono i suoi interlocutori²¹³, evidenziando così la necessità dell’altro, quasi come una consolazione alla vecchiaia e alla solitudine che il suo tempo le affligge.

3.4 Vita immaginaria

La terza raccolta *Vita immaginaria* del 1974 è costituita da trenta saggi, alcuni dei quali precedentemente pubblicati sulla Stampa e il Corriere della sera fra il 1969 e il 1974. Come si nota, diversamente rispetto ai due testi che lo precedono, questo libro contiene degli scritti apparsi su due diverse testate giornalistiche. Infatti, durante questi anni avviene il passaggio da La Stampa, in cui la Ginzburg collabora regolarmente dal dicembre del 1968, al Corriere. A questo proposito, può essere utile citare un passo tratto dalla lettera che l’autrice scrisse al direttore de La Stampa: «Ho l’impressione d’aver stancato il pubblico di Torino, e ho l’impressione di non riuscire più a dire niente, né di

²¹² N. Ginzburg, *Interlocutori*, in *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, p.177.

²¹³ Ivi, p.178: «I miei interlocutori sono, nel momento presente, forse quattro: il mio amico C.; due mie amiche, L. e A.; il mio figlio maggiore. [...] Gli interlocutori, è necessario che non ci rifiutino mai. Inoltre, è assolutamente necessario che gli interlocutori non ci giudichino, come scrittori, inutili».

nuovo né di vivo»²¹⁴. Il primo articolo per il Corriere è *La poesia* e la Ginzburg pubblica su questo quotidiano fino al 1977, quando lo abbandona per protesta contro le manovre che hanno portato all'allontanamento del direttore Pietro Ottone. Un ulteriore cambio, in questo caso dell'editore, interessa la raccolta *Vita immaginaria*. Il testo infatti esce per la prima volta nel 1974 con Mondadori, in seguito ad un periodo di tensioni con Giulio Einaudi. Dopo quella stampa, l'opera non è mai stata più riproposta singolarmente, se non nel 1987 quando viene inclusa nelle *Opere II* dei Meridiani Mondadori. Dunque, la recente pubblicazione del 2021 presso l'editore Einaudi²¹⁵, che di fatto è la sua prima comparsa sotto il nome di questa casa editrice, a quasi mezzo secolo di distanza, è una novità di notevole rilievo.

Procedendo oltre, si può accennare una presentazione a questo testo che la Ginzburg scrisse sulla rivista *Epoca*, in cui si ripropone la sua difficoltà nel riprendere in mano dei testi scritti in passato – si rievoca la *Nota de Le piccole virtù*: «Quando scrivevo questi articoli, mi dicevo che il giorno che avessi deciso di pubblicarli in volume, li avrei corretti ed ampliati. Invece non l'ho fatto, e per lo più sono rimasti com'erano. Mi è difficile, o anzi impossibile, tornare dopo mesi o anni su ciò che ho scritto»²¹⁶. Rifacendosi sempre ad alcune dichiarazioni dell'autrice, emerge la spinta che l'ha portata alla composizione di questi scritti, cioè quella di ubbidire a un impegno, in primis con se stessa, di proseguire – ma con una certa costanza – la collaborazione con le terze pagine dei giornali²¹⁷. Da fine anni '60 – come si è anticipato nel Capitolo II del presente lavoro – l'autrice sente la necessità di scrivere in una dimensione altra rispetto a quella romanzesca, per creare uno spazio dove potersi sentire libera di esprimersi, pur con alcune contraddizioni²¹⁸.

²¹⁴ Questo pezzo della lettera è tratto da D. Scarpa, *Notizie sull'opera e sui testi*, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021, p.173.

²¹⁵ In questa ultima versione del 2021 dell'opera, il saggio finale di Domenico Scarpa, *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano*, risulta essere uno strumento fondamentale per comprendere il testo. Scarpa, come già si può evincere dal titolo, ha un doppio intento: quello di mettere in rilievo lo scritto *Gli ebrei*, ricostruendo le notevoli reazioni che suscitò nell'Italia di quegli anni; e di portare all'attenzione le vicende incorse intorno al titolo della raccolta.

²¹⁶ N. Ginzburg, *L'autore si confessa*, in *Epoca*, in *Presentazione dell'opera*, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021.

²¹⁷ Ivi, p. V: «Ho cominciato a collaborare alle terze pagine dei giornali circa otto anni fa, e quando ho cominciato, non credevo che avrei continuato, perché non vedevo in me stessa, per quanto riguarda lo scrivere, nessuna capacità di obbedire a un impegno. Essendo io un romanziere, trovavo assai strano sia scrivere per sottostare a un impegno, sia sentire con le persone che avrebbero letto ciò che scrivevo un rapporto in qualche modo esposto alla luce del sole, perché un articolo di giornale diventa immediatamente bersaglio di assensi e di dissensi, e un libro segue invece strade lente e oscure».

²¹⁸ Nel saggio di Scarpa conclusivo a *Vita immaginaria* (2021), una parte corposa è dedicata – come si è accennato – alle discussioni createsi intorno al saggio della Ginzburg *Gli ebrei*. Tra queste,

Rifacendosi al titolo come zona soglia di un testo, si può tentare di ricostruire e riflettere circa la sua genealogia in questa opera: inizialmente il volume doveva intitolarsi *Amici e pensieri*, con l'intento di andare così a definire le due parti in cui l'opera è stata organizzata fin dal principio e quindi la successione dei saggi al suo interno: una prima sezione dedicata agli scritti iscrivibili tra quelli di critica letteraria – da qui quell' *amici* da intendere sia come compagni *reali* della vita della Ginzburg, ma anche come figure appartenenti solo al mondo dell'arte che accompagnano la sua attività di scrittrice; e l'altra, ovvero i *pensieri*, nella quale l'autrice dà ampio respiro a riflessioni generali. Si susseguono poi altre ipotesi: *Il disumano* e *Mosche di giungla*. Un elemento basilare per comprendere le vicende sul titolo va ricercato in quel senso di inappartenenza che la Ginzburg prova verso il suo tempo – già precedentemente individuato in *Mai devi domandarmi* – che dalla metà degli anni '60 inizia ad attanagliare la sua esistenza e a farle maturare, così, l'esigenza di un distacco. Muoversi in questo mondo appare, agli occhi dell'autrice, un'impresa titanica ogni giorno più difficile da attuare e solo nei suoi scritti trova il giusto spazio per esprimere questo estremo disagio. Secondo questi presupposti, potrebbe apparire più appropriato il senso di un titolo come *Il disumano* per rendere ancora più evidente che la realtà, pur mostrandosi come sempre, si stia trasformando in un inferno di vivi, nel quale è difficile avere accesso se non piegandosi a tale dimensione, decidendo così di entrare a farne parte. Può tornare alla mente quel senso di esclusione che la Ginzburg percepisce – si potrebbe dire fin dall'infanzia, ma in quel caso per altri motivi non strettamente legati alla condizione umana in generale – rispetto al suo presente e lo si può, ancora una volta, collegare al senso di appartenenza, che nel tempo si fa sempre più accentuato, al mondo della vecchiaia. Questa costituisce l'ultimo spiraglio di spazio che le viene concesso del quale si deve accontentare. Quindi, un universo che la rifiuta, che non vuole includerla nemmeno in quell'inferno dei vivi. In quest'ottica, è utile quello che afferma Scarpa: «Il disumano consiste in questo: il mondo con i suoi radiosì colori che improvvisamente si mette a parlare una lingua incomprensibile»²¹⁹. Interessante notare che in tale riflessione si accenni anche alla questione linguistica, una di quelle maggiormente toccate quando si studia e si tratta della Ginzburg; ma qui il significato che si vuole dare è opposto: non si pone l'accento su una scrittura dell'autrice

significativo è un intervento riportato fatto da Cesare Garboli, p.202: «Non si può partire da premesse impolitiche, arrivare a conclusioni impolitiche, e nello stesso tempo scrivere un articolo politico».

²¹⁹ Ivi, p.221.

di registro basso e semplice, bensì l'attenzione è da riversare sul mondo – come un soggetto pensante – che sceglie una lingua diversa dalla sua, così da isolarla ulteriormente. Dunque, sebbene questo titolo possa dare legittimità a come la Ginzburg si sentisse in quel tempo, la scelta finale di *Vita immaginaria* apre a ulteriori riflessioni rinvenibili a partire dall'omonimo saggio che chiude la raccolta. In questo, l'argomento è la modalità differente in cui si vive il mondo della fantasia tra l'infanzia e l'età adulta. È interessante notare come un libro in cui si tematizza la crisi del presente si concluda con uno scritto sulla dimensione immaginativa, la quale, da iniziale passatempo ricreativo, nell'età adulta è investita da opposti significati e aspettative: la Ginzburg tematizza il disagio del vivere nel presente e qualifica la vita immaginaria come un luogo dove sentirsi liberi. Inoltre, il saggio finale è anche da intendere come un addio alla dimensione *fantastica*, ormai troppo lontana a causa della vecchiaia:

Diventando vecchi, non sappiamo cosa accadrà della nostra vita immaginaria. [...] Pensiamo che, se nel corso della nostra esistenza abbiamo avuto parti di protagonisti, ora certo da vecchi questo non ci succederà più. La nostra parte sarà comunque, nel destino degli altri, secondaria. [...] Da vecchi, abbiamo paura di dimenticare come era fatta la felicità. [...] Da vecchi, pensiamo a tutto ciò che abbiamo avuto e non avremo mai più, a tutto ciò che non siamo stati e non saremo mai²²⁰.

Se inizialmente la vita immaginaria era vista come un allenamento in vista della vera vita – ovvero la realtà – da un certo momento in poi questo sistema sembra entrare in cortocircuito: «Pensavo alla vita immaginaria come a una palestra di ginnastica, dove finalmente avremmo imparato una maniera migliore di stare al mondo. Sbagliavo, perché invece nella vita reale il ricordo della vita immaginaria ci pesava tremendamente»²²¹. Dunque, quell'ipotetica connessione tra le due dimensioni è ormai impossibile da raggiungere; e la Ginzburg stessa riesce a comprendere fino a un certo punto questa dinamica, tant'è che dichiara di aver scritto il saggio «non so perché», quasi che le fosse uscito di getto dalla penna come un gesto incontrollabile. Un'ultima riflessione può essere fatta rispetto alla posizione di chiusura che ha lo scritto *Vita immaginaria* all'interno della raccolta. Pur presentandosi come un testo inedito – quindi forse per questo collocato alla fine –, appare come se ci fosse in Ginzburg l'intenzione di voler chiudere il cerchio dei discorsi avviati con *Le piccole virtù*. L'impressione è che l'autrice voglia non tanto

²²⁰ N. Ginzburg, *Vita immaginaria*, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021, pp.162-167.

²²¹ Ivi, p.157.

mettere un punto finale alle sue riflessioni – anche perché la sua attività giornalistica continuerà ancora fino al 1990 – quanto sintetizzare ciò che ha espresso fino a questa sede. Difatti, nello scritto *Vita immaginaria* diversi sono i temi che richiamano la produzione precedente: da quello dell'esclusione e inappartenenza al suo tempo; al sentirsi ormai isolata nel mondo della vecchiaia; alle questioni circa l'educazione dei figli, vista come confronto fra generazioni; fino a giungere alla rievocazione di un tempo passato, dove la memoria è la protagonista. Scarpa, infatti, ne parla così:

Vita Immaginaria è un testo di matrice proustiana dove il tempo perduto coincide con il tempo ritrovato, e tutti e due formano un tempo irrecuperabile cui negli ultimi capoversi la Ginzburg dice addio essendo pervenuta alla conclusione che solo il presente è un luogo reale e per lei praticabile. [...] La raccolta Vita Immaginaria non è che un viaggio verso la realtà: un viaggio di ritorno, salutare e funerario allo stesso tempo, una certificazione di esistenza in vita stilata nella prospettiva della morte²²².

Per concludere, è necessario accennare alle varie tematiche affrontate negli scritti, per cercare di dare una visione più completa non solo dell'opera ma anche del movimento saggistico della Ginzburg fino alla metà degli anni '70. I testi di *Vita immaginaria* possono essere suddivisi – oltre che seguendo l'iniziale classificazione data dall'autrice a cui si faceva riferimento precedentemente rispetto al titolo *Amici e pensieri* – in discorsi circa: la critica letteraria²²³; i ricordi d'infanzia e del passato in senso lato²²⁴; riflessioni generali sul suo tempo²²⁵. Tutti questi, sono contaminati dalla componente memoriale e da quella più strettamente autobiografica; appare, infatti impossibile, una delimitazione netta queste ultime dimensioni e le altre, così come si era osservato nelle raccolte precedenti.

²²² D. Scarpa, *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano*, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021, p.223.

²²³ Tra questi: *Biagio Marin; Antonio Delfini; Moravia; Niccolò; L'unico libro di Elisabeth Smart; Il più cretino dei filosofi; Tonino Guerra; Goffredo Parise; La soddisfazione; Appunti sulla Storia; Senza fate e senza maghi; La poesia; Bergman; Maledetta domenica; Sussurri e grida; Amarcord; Il vizio assurdo*. Vista l'ampiezza dei saggi con questa tematica, si ripropone ciò che si è detto per *Mai devi domandarmi* in merito all'importanza di questi scritti nelle opere della Ginzburg. Il senso è da ricercare in quella necessità di avere degli interlocutori – reali o fittizi – con i quali condividere discorsi circa queste questioni strettamente legate al mondo dell'arte.

²²⁴ Rientrano in questo insieme: *Estate; Magico Natale; Il traforo; Un governo invisibile* – questi ultimi due, nonostante si presentino come più strettamente legati a una dimensione personale e autobiografica, si reputa opportuno collocarli qui per alcuni accenni alla sfera memoriale e del passato che si pervengono al loro interno.

²²⁵ Tra gli scritti di riflessione generale: *Un governo invisibile; Gli ebrei; Le donne; La condizione femminile; Maledetta domenica; Alcuni pensieri sui re; Così è Roma; Il traforo; Magico Natale; La libertà; Un governo invisibile; Infelici nella città bella e orrenda; I figli adulti; Vita immaginaria*.

3.5 Serena Cruz o la vera giustizia

Con *Serena Cruz o la vera giustizia* si nota qualcosa di diverso rispetto alle opere saggistiche presentate fino a questo punto. Si tratta, infatti, di un pamphlet scritto dalla Ginzburg nel 1990 a seguito di una vicenda – iniziata nel 1988 – che interessò tutta l'Italia di quel periodo: un caso di adozione di una bambina filippina da parte di una famiglia italiana, i coniugi Giubergia, che abitavano in un comune piemontese²²⁶. Non è, quindi, un testo con al suo interno vari saggi, bensì un breve scritto – conta appena sessanta pagine – con un intento quasi giornalistico e cronachistico di presentare e denunciare il caso. Il titolo permette di indagare il tema principale – da collegare con la storia di Serena – intorno al quale la vicenda ruota: il concetto di giustizia. Come si nota, tale sostantivo è infatti affiancato dall'aggettivo *vera*, quasi a voler suscitare nel lettore un primo dubbio rispetto a ciò che è accaduto alla protagonista di questo evento, come se la Ginzburg stesse chiedendo ai suoi lettori: è davvero giusto quello che è successo oppure no? Interrogativo che, però, prende le sembianze di una domanda retorica, la cui risposta non è necessario dare perché dovrebbe essere posseduta già da tutti. Dunque, già dal titolo si individua questa forte posizione autoriale che ha premura di chiarire, all'interno del testo, anche la forma nella quale questa indagine si sviluppando: «Questo che scrivo non è un saggio sulle adozioni, né ha minimamente la pretesa di esserlo. È soltanto una serie di appunti su diverse cose che mi sono venute in testa a proposito di Serena Cruz, dei Giubergia e di altri fatti a cui accennavano i giornali e che in certo modo si legavano alla vicenda di

²²⁶ Si reputa opportuno spiegare brevemente il caso di Serena, basandosi su quello che la Ginzburg riporta: la bambina nasce a Manila, nelle Filippine, il 20 maggio 1986 e abbandonata in un bidone di rifiuti. Ritrovata, viene affidata alla carità pubblica e ricoverata in un istituto. Sulla fine del 1987, giunge a Manila un ferroviere di Racconigi, Francesco Giubergia. Lui insieme alla moglie avevano adottato, in precedenza, un bambino dalla stessa città e ora ne volevano adottare un altro. Così, arrivato a Manila, alla notizia di una bambina abbandonata, il Giubergia decide di portarla con sé in Italia al più presto, se non fosse che la legge delle Filippine richiedeva, agli stranieri con l'intenzione di adottare un bambino, di doversi stabilire lì per un tempo di diciotto mesi. Non potendo permettersi questa soluzione per motivi lavorativi, Francesco Giubergia il 7 gennaio del 1988 va all'ambasciata italiana di Manila e denuncia la bambina come figlia sua, nata da una relazione con una ragazza di lì – questa è la versione dei giornali, quella dei genitori fa riferimento a una effettiva relazione passata con questa donna. Il 13 gennaio padre e figlia arrivano in Italia. Il 23 gennaio del 1988 vengono convocati i Giubergia al Tribunale dei Minori di Torino. Da qui inizia tutta la vicenda con la giustizia, che si conclude con l'affidamento di Serena, il cui nome viene cambiato, a una nuova famiglia.

Serena Cruz»²²⁷. La Ginzburg presenta l'opera non come un saggio ma come degli appunti sulla vicenda. Tale dichiarazione può apparire come una modalità per prendere delle precauzioni rispetto all'esplicita posizione personale che lei fa emergere; così come accade in un passo tratto dal testo in cui attesta la sua ignoranza in materia giuridica: «Sulla vicenda di Serena Cruz, io ho scritto sui giornali per tre volte. Molti altri come me ne hanno scritto; molti altri che come me non avevano cultura giuridica ma esprimevano il proprio pensiero. Siamo stati definiti persone di cultura, prive però di ogni cultura giuridica. Per quanto mi riguarda è certamente vero. Cultura giuridica non ne ho nessuna»²²⁸. L'opera appare, quindi, simile alle raccolte di saggi viste in precedenza, seppur la lunghezza sia notevolmente diversa. Infatti, il testo può essere preso quasi come un prolungamento di quegli scritti, ma con un taglio più polemico, che vanno ad indagare alcune questioni circa il presente nel quale la Ginzburg si muove. Quello che però emerge, in primis per la lunghezza maggiore, è uno studio più approfondito della vicenda, un'analisi chiara che porta con sé le prove a sostegno di ciò che si cerca di dimostrare (cioè l'innocenza della famiglia di Serena e l'assenza di giustizia per chi fa parte del mondo dei poveri). Inoltre, tutto questo può essere visto in prospettiva rispetto alla posizione in cui il testo si colloca: è l'ultimo testo che la Ginzburg scrive prima di morire, è l'ultima analisi sulla realtà che riesce a compiere. Pertanto, si può dire che l'opera possa essere intesa anche come la perfetta sintesi degli scritti di riflessione generale sulle questioni del suo tempo, con una costante presenza di riflessioni morali di portata universale.

Dunque, presentato come un insieme di appunti, il testo appare come tutt'altro che composto casualmente: l'organizzazione delle argomentazioni segue uno schema preciso di sviluppo del tema e del caso; e tutto sembra spiegato in modo tale da non lasciare alcuna zona d'ombra. Ad un'iniziale ricostruzione della vicenda segue la citazione di varie fonti tratte da articoli di giornale per testimoniare le idee che aleggiavano nelle teste dell'Italia rispetto al caso di Serena. Molto importante, in questo contesto, è lo schieramento di una fetta della cittadinanza dalla parte dei coniugi, quasi una sollevazione popolare in nome della *vera giustizia*:

²²⁷ N. Ginzburg, *Serena Cruz o la vera giustizia*, Torino, Einaudi, 1990, p.31.

²²⁸ Ivi, p.22.

Il 7 marzo il paese di Racconigi, un paese di diecimila abitanti, entra in sciopero. Restano chiusi i negozi, le trattorie, i bar. Tutto il paese, con il parroco e il sindaco, tutto il paese unito chiede, «in nome della vera giustizia», che Serena sia lasciata ai genitori adottivi e nella sua casa. Si costituisce a Racconigi il comitato «pro Serena Cruz». [...] Altri comitati «pro Serena» si costituiscono nelle varie regioni d'Italia. vengono raccolte firme, dappertutto, a migliaia²²⁹.

In più, la Ginzburg, durante la scrittura di questa opera, sente l'esigenza di recarsi personalmente dalla famiglia adottiva di Serena, i Giubergia, per sentire direttamente la loro voce, la loro versione – azione che condanna, perché non viene compiuta, ai giudici del Tribunale dei Minori di Torino. Seguono poi, nello sviluppo del testo, alcuni casi di adozione simili, avvenuti in Italia e all'estero, quasi per tentare di ricalcare l'idea di giustizia – che poi non è altro che ingiustizia – che qui è la grande assente: «È necessario chiedersi quale sia l'azione più giusta, nella luce della vera giustizia. Questa luce, nella vicenda di Serena Cruz, i giudici non si sono curati di accenderla. I giudici hanno agito al buio»²³⁰. In ultimo, la Ginzburg cita più volte la legge 184 sulle adozioni, acquistando, così, la forma di un altro materiale di condanna del lavoro dei giudici, dediti a tutto il contrario di ciò che la legge dice. L'intento della scrittrice davanti a questo evento è di dare spazio, con il testo, allo scontro tra due verità – o tre – che si susseguirono: quella dei giornali e quella dei genitori di Serena, e quella più nascosta della legge che sembra muoversi in una direzione poco chiara e poco giusta verso i più deboli. Quindi, il titolo, la forma e la struttura discorsiva del testo esprimono già molto rispetto all'intento dell'autrice. Un'ultima aggiunta è da fare rispetto all'argomento trattato: come si è già detto, la vicenda di Serena è il centro dell'indagine ma, ad accompagnarla, c'è anche il tema della giustizia che emerge, nel titolo e anche lungo tutto il discorso che la Ginzburg costruisce, tanto da fare da protagonista nel periodo di chiusura del pamphlet: «Esiste forse qualcosa che sia più importante della giustizia, nel governo dei paesi, nei rapporti con le vicende e con le istanze umane? Ma più importante della giustizia non esiste niente»²³¹. Le riflessioni su questa vicenda quasi fungono da pretesto per sollevare il discorso più in alto, sul senso della giustizia e sul suo compito.

La Ginzburg tenta, così, di ricostruire gli eventi e di dichiarare apertamente la sua posizione. Se, infatti, all'inizio dell'opera si osserva lo sforzo di riportare la vicenda quasi

²²⁹ N. Ginzburg, *Serena Cruz o la vera giustizia*, Torino, Einaudi, 1990, p.7.

²³⁰ Ivi, p.19.

²³¹ Ivi, p.60.

per presentarla ai lettori, via via che il discorso prende sviluppo si nota un incalzante presenza del suo punto di vista – e, di conseguenza, dell’uso della prima persona singolare – con il quale analizza l’accaduto: «Io avevo la sensazione forte e precisa che fosse stata fatta un’ingiustizia, che una sventurata bambina fosse stata sacrificata per un cavillo giuridico, e che un nucleo familiare fosse stato calpestato e devastato per difendere un principio astratto»²³². Si susseguono, poi, quasi come una vera e propria figura di ripetizione, alcune domande retoriche che la Ginzburg pone a se stessa e ai suoi lettori. Ma queste interrogative hanno l’aspetto di essere delle condanne e sentenze camuffate scagliate dalla scrittrice contro chi, su quella vicenda, aveva voce in capitolo – ovvero tutti gli apparati giuridici: «”Serena sta meglio adesso” dichiararono uniti i giudici. Adesso? Nella comunità-alloggio dove era stata portata? Meglio che dai Giubergia? E come facevano a saperlo i giudici, se non l’avevano mai vista prima?»²³³ Inoltre, a partire dalle questioni che la Ginzburg solleva, il discorso si apre verso più ampi spazi morali circa il nucleo familiare, la maternità, l’adozione, l’aborto e i concetti di giustizia e di legge: «E in verità quante sono le case, le famiglie, dove non ci sono né ansie, né paure, né sensi di colpa di origine varia, palesi o segreti? Ne conoscono molte di queste cose, molte di queste beate famiglie, i giudici di Torino?»²³⁴ o anche: «A me sembra che la giustizia e la legge dovrebbero essere una cosa sola. So bene quanto spesso non sia così, però è così che dovrebbe essere. Come si fa a pensarle divise? Le leggi non sono fatte per difendere la giustizia? Per difendere i diritti dei più deboli contro i più forti? E sennò le leggi, a cosa servono e perché ci sono?»²³⁵. Ritorna, anche qui, la capacità generativa dell’autrice di partire da un fatto particolare per poi svilupparsi verso il generale, per inglobare tra le sue parole questioni di portata più ampia e universale.

²³² Ivi, p.21.

²³³ Ivi, p.10.

²³⁴ Ivi, p.11.

²³⁵ Ivi, p.60.

3.6 Scritti sparsi

Gli *Scritti sparsi*²³⁶, pubblicati nel 1987 all'interno del secondo volume dei Meridiani Mondadori dedicati alla Ginzburg, costituiscono l'ultima sfera di produzione pubblicata sotto l'attento sguardo dell'autrice. Difatti, arrivano da una accurata selezione di vari articoli pubblicati sui giornali ma che non erano mai stati raccolti prima in volume. Può essere utile una riflessione dell'autrice rispetto all'ordine di organizzazione di questi saggi: «Non mi andava di seguire un ordine cronologico nel radunare questi scritti sparsi, essendo essi nati dal caso e da richiami occasionali. Ho preferito seguire un ordine più intimo»²³⁷. Gli argomenti trattati al loro interno sono vari, così come suggerisce il titolo. Questo, non solo chiarifica l'identità degli articoli – cioè il loro essere stati composti in un periodo che va dal 1977 al 1979 – ma anche la loro forma di testi saggistici, motivo per il quale, rientra nel gruppo di opere qui citate. Visto l'arco di tempo che il testo copre, la Ginzburg nella *Nota* che ne precede l'inizio afferma: «Molti di questi scritti sono superati. L'aborto in Italia è stato legalizzato. Il ponentino è scomparso. Roma è diventata molto peggio di quanto io la vedessi anni fa. Tuttavia in questi scritti m'è sembrato rimanesse qualcosa che era, oggi come ieri, presente in me»²³⁸. Dunque, si individua una presa di coscienza – che riporta a un avvertimento simile ad altri visiti precedentemente – dell'autrice davanti alle questioni che solleva negli articoli, molte delle quali ormai decadute e passate. Nonostante questo, il periodo finale evidenzia un elemento fondamentale per l'indagine che qui ci si presta a fare: quel «qualcosa presente in me» mette in chiaro che la Ginzburg e i suoi testi siano una sola cosa, e che questo sia in primis ritenuto così da lei stessa; un connubio totale tra i suoi pensieri – anche se riferiti a un tempo passato – e la sua persona del presente. Alla luce di queste premesse, si può rievocare la costante tendenza dell'autrice a rendere un discorso puntuale e specifico di una singola esistenza a un fatto di portata generale – peculiarità che, come si è visto,

²³⁶ Si aggiunge che alcuni testi qui contenuti si ritrovano anche nelle successive raccolte. Infatti, quasi nella loro totalità sono inclusi in *Non possiamo saperlo* e sono uno – *Luna pallidassi* – in *Un'assenza*, i due testi curati da Scarpa. *Luna palidassi*, inoltre, è poi pubblicato nella nuova edizione del 1989 di *Mai devi domandarmi*.

²³⁷ N. Ginzburg, *Scritti sparsi*, in *Opere II*, Milano, Mondadori, 1987, p.1266.

²³⁸ Ibidem.

contraddistingue tutta la sua scrittura. Così, questi discorsi universali diventano tali anche per la Ginzburg stessa, includendo sé tra i lettori che, passati degli anni, si potrebbero ritrovare a leggere questi pensieri e a creare delle connessioni con la loro realtà. Entrando nel merito dell'aspetto tematico, negli *Scritti sparsi* sono tre gli argomenti trattati: saggi di riflessione generale sul proprio tempo²³⁹; articoli di critica artistica²⁴⁰, qui incentrati sulla produzione cinematografica; ricordi di infanzia²⁴¹. Un'ultima aggiunta rispetto a questo breve gruppo di saggi – sono infatti dieci – è da fare ancora rispetto alle tematiche. Ritornano le tre costanti dimensioni della produzione saggistica in Ginzburg, nelle quali fondante rimane sempre la memoria, personale e collettiva. Dunque, seppur l'estrema selezione di questa raccolta, si riesce a comprendere ancora meglio quella frase a cui si accennava prima che la Ginzburg scrive per presentare gli *Scritti* così che, anche qui, si può ipotizzare la definizione di «diario pubblico» data dalla Rizzarelli. Oltre a questo aspetto, si può affermare che pure quello legato alla sfera autobiografica e personale dell'autrice riemerge in qualche modo. Basti fare riferimento al testo *Il centro di Roma* nel quale, tra le riflessioni circa l'ormai invivibilità di questa città, si apre una breve parentesi descrittiva sulla casa nella quale la Ginzburg ha vissuto. Tutto questo, si ricordi, va letto e osservato sempre alla luce di una intenzione discorsiva legata a rendere la sua personale esperienza come universale. In questo modo, parlare di sé è parte di un disegno complessivo per parlare di tutti *noi*: «Nel corso della nostra vita, la nostra ragione è cresciuta e si è industriata di giudicare l'altro secolo, e abbiamo a un certo punto odiato i suoi costumi [...] La nostra fantasia però non è stata buona di crescere, e sempre è l'atro secolo il luogo dove le sembra che sarebbe stata pienamente felice»²⁴².

²³⁹ Questi sono: *L'altro secolo*; *Il centro di Roma*; *Dell'aborto*; *Ragioni d'orgoglio*; *Il sesso è muto*.

²⁴⁰ In questa categoria rientrano: *Chinatown*; *Satyricon e Casanova*; *Il male*.

²⁴¹ Un solo scritto appartiene a questo gruppo, ed è *Luna palidassi*.

²⁴² N. Ginzburg, *L'altro secolo*, in *Scritti sparsi*, in *Opere II*, Milano, Mondadori, 1987, p.1270.

3.7 Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990

Con *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990* ci si trova davanti alla prima raccolta in cui la selezione dei testi – successivi alla pubblicazione di *Vita immaginaria* – è avvenuta per mano, non della Ginzburg, ma del curatore Domenico Scarpa. Questo, nelle *Note ai testi*, fa emergere che alcuni dei saggi qui contenuti siano già presenti in altre opere, come gli *Scritti sparsi* e *Mai devi domandarmi*. Come si evince dal titolo, questi scritti coprono un arco temporale che va dal 1973 al 1990, un periodo molto lungo che ingloba quasi tutte le opere citate – tranne *Le piccole virtù*, pubblicato precedentemente. *Non possiamo saperlo* si rifà all'omonima poesia che apre il libro per la quale Scarpa riferisce i vari influssi che in essa si possono ritrovare: il Pavese di *Lavorare stanca*; Shakespeare; Cézanne; alcuni richiami al suo romanzo *È stato così*; Beckett. È interessante che questo componimento sia datato 1965, una fase che precorre notevolmente questo lavoro e la sua pubblicazione, avvenuta nel 2001. Dunque, si deve compiere una certa riflessione circa il motivo della scelta di questo titolo da parte di Scarpa, scovabile in quello che lui stesso scrive:

La concitazione della strofa conclusiva [della poesia] – la fame, il freddo, le cimici, la corsa notturna per strada in cerca di cibo, di legna, di un medico – è una condizione, come spesso accade alla Ginzburg, privata e universale. È la solitudine di ognuno ed è anche l'ansia della casalinga volenterosa ma poco tagliata, che dimentica sempre qualcosa quando fa la lista della spesa. La «notte affollata» che conclude *Non possiamo saperlo* è la stessa dell'unica altra poesia conosciuta dalla Ginzburg, quella scritta nel 1944 in morte del marito Leone torturato dai nazisti²⁴³.

La lunghezza della citazione è giustificata dal fatto che così si riesce a far emergere due aspetti fondamentali in Ginzburg sollevati dal critico: l'universalità nella sua scrittura saggistica – o come si vede qui, anche poetica; la connessione con il componimento in *Memoria* – appunto così si intitola – di Leone. La presenza di questo binomio si svela come, seppur in una raccolta non composta direttamente dall'autrice, fondamentale e costituente per tutti i suoi scritti. Sempre Scarpa afferma che «La

²⁴³ D. Scarpa, *Note ai testi*, in N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001, p.113.

Ginzburg non ha paura di affrontare le questioni più alte mettendo le mani nei materiali più umili dell'esperienza quotidiana»²⁴⁴ e, si aggiunga, mettendo le mani nella dimensione memoriale. Così, il titolo, oltre che riprendere una poesia, presenta in sé la forma dei contenuti qui selezionati – *saggi* – e il loro periodo di appartenenza. Dunque, già con l'intestazione lo studioso fornisce una breve analisi e descrizione del testo che ci si presta a leggere, quasi una indicazione precisa che possa orientare il lettore nell'incontro con l'opera. Il fatto che l'arco di tempo, delineato dalle datazioni che riportano gli scritti, sia così ampio fornisce un elemento importante anche per i temi che sono qui affrontati. Questi, infatti, rientrano nelle varie categorie evidenziate in precedenza per le altre raccolte, quali: la dimensione memoriale del periodo infantile²⁴⁵; gli scritti di critica letteraria e artistica²⁴⁶; le riflessioni generali su questioni attuali²⁴⁷; a questi si ricorda la costante presenza, in vari testi, non solo della dimensione memoriale, ma anche di quella autobiografica²⁴⁸. Quest'ultima è resa evidente soprattutto da uno dei saggi qui contenuto, il cui titolo è *Autobiografia in terza persona*, pubblicato nel 1990 all'interno di *Autodizionario degli scrittori italiani* di F. Piemontese, un testo in cui vari autori presentano se stessi. Interessante è la posizione finale all'opera che Scarpa dà allo scritto, quasi a voler chiudere un cerchio, a dare il senso conclusivo di tutti i saggi qui raccolti. Così, è la voce della Ginzburg che parla di sé e che descrive le tappe della sua vita e della sua produzione di scrittrice dandone una rappresentazione complessiva.

Da un'analisi di questa opera, emerge che la componente di scritti di riflessione generale sia quella maggiormente presente. A questo proposito, Scarpa parla proprio della preponderanza di testi politici dalla metà del libro fino alla fine. Utile è ricordare che la Ginzburg nel 1983 viene convinta a candidarsi come indipendente nelle liste del Partito comunista e rimarrà in Parlamento per due legislature. Dunque, un periodo di diretto

²⁴⁴ D. Scarpa, *Postfazione*, in N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001, p.121.

²⁴⁵ L'unico scritto che appartiene a questo gruppo è *Un matrimonio in provincia*.

²⁴⁶ In questa categoria si trovano: *L'intelligenza*; *Carlo Levi*; *Sandro Penna*; *Sillabario n.2*; *Il sole e la luna Sandro Penna (II)*; *Memoria contro memoria*; *Lettura di Landolfi*; *Rispettare i morti*; *Prima pagina*; *Il volto osceno della celluloido*; *Il Salò di Pasolini*; *Satyricon e Casanova*; *Il male*; *Non capisco Dario Fo*.

²⁴⁷ I testi della sezione più corposa dell'opera sono: *Dell'aborto*; *Il Papa doveva andare da Franco*; *Ragioni d'orgoglio*; *Il sesso è muto*; *Il coraggio e la paura*; *Donne e uomini*; *Berlinguer*; *Arabeschi*; *Sul pentimento e sul perdono*; *Il crocifisso nelle scuole*; *Fiore gentile*; *La violenza sessuale*; *L'uso delle parole*; *Il nome*; *L'altro secolo*; *La signora Bovary-Note del traduttore*; *La morte*; *Rispettare i morti*.

²⁴⁸ Due scritti qui si presentano puntualmente categorizzabili in questo insieme: *Senza una mente politica*; *Autobiografia in terza persona*.

impegno nelle vicende politiche dell'Italia di quelli anni porta a delle conseguenze nella scrittura e nel suo utilizzo. Seppur i precedenti anni di piombo siano contraddistinti da un silenzio della sua produzione romanzesca, si vede come la saggistica, successiva a questi anni, continui a trovare del terreno fertile per potersi esprimere. L'incomunicabilità con il suo presente – più volte emersa anche negli altri testi – che la Ginzburg attraversa nei quindici anni raccolti in questa opera, si realizza non solo perché l'autrice sente di capire meno il suo tempo, ma anche perché ha meno voglia di capirlo e di ascoltarlo. La sintesi perfetta dell'animo dell'autrice dentro e dietro queste pagine la dà, ancora una volta, Scarpa: «Davanti all'inquinamento dei discorsi che provoca infezioni nella vita privata e nella società, la Ginzburg si dedica a un'opera di bonifica puntigliosa e paziente. [...] La Ginzburg vuole restaurare la realtà brutale dei fatti accaduti dicendola col vocabolario adeguato»²⁴⁹.

Dunque, se si volesse dare una visione complessiva dell'opera, si potrebbe dire che il suo fulcro risulta essere il concetto di verità e la sua ricerca. Infatti, se «*Non possiamo saperlo* è un libro su ciò che resta della vita quando tutta la vita è passata»²⁵⁰ allora, ancora una volta, la Ginzburg all'atto della scrittura dà un compito sempre maggiore in vista di ciò che lei definisce «il dovere dell'onestà»²⁵¹. La scrittrice si scontra con la realtà per scovare al suo interno la verità, per cercare di giungere fino al centro della terra, rappresentando poi quello che vede:

Quando dicono gli intellettuali non mi sembra di essere in questo numero. Nella mia vita, ho scritto alcuni romanzi, dove cercavo di rappresentare il mondo che avevo intorno, o il mondo che ricordavo. Penso che gli intellettuali siano una cosa, e i romanzieri un'altra. Gli intellettuali commentano a realtà, i romanzieri la rappresentano. Qualche volta, mi succedeva di scrivere articoli per i giornali, e allora a volte commentavo dei fatti. Ero forse, in quei momenti, un intellettuale. Ma presto smettevo di esserlo, perché il rappresentare la realtà senza commentarla mi era molto più congeniale²⁵².

Per concludere, anche in *Non possiamo saperlo* emerge una lotta intestina per la Ginzburg tra il ritenersi qualcuno – in questo caso un romanziere – che osserva e riporta la realtà e il commentarla sulla base della propria esperienza, riuscendo ad elevare i

²⁴⁹ D. Scarpa, *Postfazione*, in N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001, p.125.

²⁵⁰ Ivi, p.124.

²⁵¹ N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001, p.64.

²⁵² Ibidem.

discorsi a considerazioni morali di portata più ampia. Il continuo mantenimento delle due prospettive le permette di muoversi liberamente tra gli eventi e i ricordi, scegliendo quale Natalia interpretare.

3. 8 Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988

Un'assenza è la seconda raccolta a cura di Domenico Scarpa in cui per la prima volta si raccolgono le memorie, le cronache e i racconti di Ginzburg²⁵³. Il titolo è tratto dal primo racconto qui contenuto che apre tutto il testo, così come si è visto per *Non possiamo saperlo* in cui è l'omonima poesia a dare avvio all'opera, una scelta di Scarpa che accomuna così i due testi. Un'analisi dell'intitolazione del libro qui presentato suggerisce qualche dettaglio in più circa l'opera e il suo contenuto. Come si può notare, così come in *Non possiamo saperlo*, il titolo è composto da due parti, la prima *Un'assenza* e la seconda *Racconti, memorie, cronache 1933-1988*. Tale suddivisione permette di osservare con precisione entrambe le porzioni. Andando in ordine, *Un'assenza* non solo è il testo che apre la qui presente raccolta, ma è anche il primo racconto che la Ginzburg scrisse quando aveva appena 17 anni, datato quindi luglio 1933; lei stessa lo definisce così: «Pensai ch'era un vero racconto, un racconto per adulti (pensai proprio così per adulti) e mi dissi che ero forse un enfant prodige»²⁵⁴. Ma, a causa della sua pubblicazione avvenuta solo nel 1937 sulla rivista fiorentina Letteratura, il testo che fa entrare la scrittrice nella scena intellettuale italiana non è questo bensì è *I bambini* – composto nel

²⁵³ Per comporre questa opera, Scarpa si è servito di diversi materiali, tra cui l'archivio bolognese degli Eredi Ginzburg. A questo proposito, è molto interessante quello che dice rispetto alla scrittura – qui intesa come mero segno grafico – dell'altrice, D. Scarpa, *Vicende di una voce* in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016, p.272: «Le frasi di Natalia Ginzburg procedono per esperimenti successivi di esecuzione: sono tentativi ripetuti decine di volte, nell'eseguire i quali la mente – la voce mentale interna – va avanti e indietro senza stancarsi come se dovesse arare un terreno fertile ma aspro. Vedere i suoi fogli scritti a mano comunica esattamente l'impressione di un'aratura: anche per la forza con cui la punta della penna (il fenomeno è più vistoso ancora dagli anni Sessanta in poi, quando la Ginzburg usò regolarmente la biro) incide in profondità. [...] Questi, che sono dettagli materiali, rinviano a un importante carattere interno della scrittura di Natalia Ginzburg. [...] È dunque una scrittura che risponde a due diverse leggi di sviluppo: una scrittura che riparte ogni volta da zero, e insieme una scrittura iterativa e bustrofedica».

²⁵⁴ N. Ginzburg, *Prefazione*, in *Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1964.

settembre del 1934 e stampato su *Solaria*, annata IX del fascicolo datato gennaio-febbraio 1934. Può essere interessante citare un commento che Montale fece dopo la prima lettura di *I bambini*, in una lettera all'amico poeta Angelo Barile: «Hai letto Natalia Levi (17 anni)? Se continua così sviluppandosi abbiamo finalmente quello che ci mancava. E che scrittura intelligente!»²⁵⁵. Come si osserva, la novità della voce ginzburghiana viene recepita con forza e stupore, così come continua a verificarsi lungo tutto l'arco della sua produzione.

Un'assenza non è sempre stato il titolo del racconto in quanto un'altra ipotesi, presa in considerazione dall'autrice, fu *Solitudine*: per un certo periodo, precedente alla pubblicazione, la Ginzburg si riferiva a questo testo chiamandolo così. Si nota, ad esempio, l'uso di tale titolo nello scambio epistolare avvenuto tra l'autrice e Carocci, in merito ad alcune modifiche da riportare prima della sua inclusione in rivista. Ma, da un certo momento in poi, il titolo originario viene ripristinato e così lo si ritrova oggi. Sia *Un'assenza* che *Solitudine* fanno riferimento alla vicenda centrale che interessa il protagonista della narrazione: Maurizio, un marito abbandonato da sua moglie Anna. Sebbene questa sia la trama principale, lungo il racconto appare che l'assenza di Anna – e quindi, rispettivamente, la solitudine di Maurizio – sia il vero tema. Quindi, i due titoli possono essere compresi reciprocamente e l'unica riflessione che si può tentare di fare riguarda la prospettiva dalla quale osservare la vicenda. Infatti, con *Un'assenza* al centro della scena c'è il vuoto – in cui la moglie Anna lascia il coniuge; mentre, con *Solitudine* l'abbandono subito da Maurizio diventa l'argomento principale. Così, seppur la sfumatura sia sottile, è come se la scelta di uno o dell'altro caratterizzi l'aspetto sul quale la Ginzburg voglia porre l'accento, e alla fine *Un'assenza* è il titolo decisivo. Scarpa ne parla così:

Fin dal titolo e dallo svolgimento di *Un'assenza* s'imponesse il ruolo di un personaggio del quale si parla sempre e che non si mostrerà mai. In quella prima novella, invece che parlarne il personaggio è pensato e ricordato senza sosta: di Anna, suo marito Maurizio evoca le fra e i discorsi ritrovando dappertutto la sua impronta. Quel primo racconto per adulti fa agire un adulto che si accorge di essere rimasto in tutto e per tutto un bambino, ma che subito se ne dimentica²⁵⁶.

²⁵⁵ D. Scarpa, *Vicende di una voce* in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016, p.264.

²⁵⁶ Ivi, pp.265-266.

Soffermandosi ora sulla seconda parte dell'intestazione di questa opera, e cioè *Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, si nota come da un lato sia specificata la forma dei testi qui contenuti, e dall'altro il periodo di appartenenza. In questo modo, la scelta di Scarpa va a identificare i tre diversi profili testuali che compongono e dividono il libro – si ricorda che la successione dei testi segue un ordine cronologico –: una prima parte è costituita solo dai racconti, mentre la seconda riporta gli scritti saggistici – qui definiti come memorie e cronache – che da un punto di vista quantitativo supera l'altra. Si può osservare come, a differenza di *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, in *Un'assenza* i testi non corrispondono solo alla forma saggistica ma vi è inclusa una produzione molto più variegata. Così, la triade racconti, memorie, cronache, sintetizza il contenuto del testo, fornendo ben più di un semplice dettaglio: tematizza già le strade che la Ginzburg ha attraversato durante la sua produzione da scrittrice. A questo proposito, un ulteriore elemento di analisi può partire proprio dall'esteso periodo a cui fanno riferimento i testi qui contenuti; si tratta, infatti, di cinquantacinque anni di produzione letteraria in cui, attraverso le iniziali prove narrative con cui l'opera si apre, si arriva alla varietà tematica della saggistica. Quest'ultima è nominata e sintetizzata da Scarpa con *memorie e cronache* così da includere puntualmente anche gli argomenti maggiormente trattati in questa sede. Con il titolo così ottenuto si può intuire quasi un tentativo di inglobare tutto il possibile della produzione di Ginzburg, con il fine di darne un ritratto quanto più veritiero. Scarpa, infatti, parla degli scritti di memoria, che l'autrice inizia a pubblicare dopo la guerra, accompagnati da quelli di cronaca, il nuovo genere di scrittura che viene affiancato.

Visto il periodo molto esteso in cui i testi contenuti sono collocati, si può parlare di questa scelta di Scarpa finalizzata a presentare una voce, cioè quella della Ginzburg, che cresce nel testo. Infatti, afferma:

Un'assenza ha voluto rendere visibili due linee di evoluzione della voce di Natalia Ginzburg. Non sono linee continue: non lo è quella del racconto breve e non lo è il breve segmento di cronache, mentre i racconti di memoria appaiono e scompaiono a intermittenza. Questo libro è stato fatto anche per rendere visibile un bisogno di silenzio. E per mostrare che ogni scrittore è in realtà, nella sua coerenza, più scrittori: anche uno scrittore circospetto e poco portato alle acrobazie quale Natalia Ginzburg²⁵⁷.

²⁵⁷ Ivi, pp.289-290.

Pertanto, vista l'estrema varietà delle forme e del periodo di cui questa opera è composta, è necessario fare un riferimento agli aspetti tematici qui affrontati – si decide di escludere da questa analisi la prima parte del testo, quindi quella riguardante i racconti e di focalizzarsi solo sulle memorie e le cronache, cioè la parte saggistica. Gli scritti qui raccolti si suddividono in: testi prettamente memoriali e cronachistici del passato²⁵⁸; riflessioni generali su questioni del suo tempo²⁵⁹. Il primo insieme ingloba, non solo saggi di rievocazione dell'infanzia, giovinezza ed età adulta della Ginzburg, ma anche scritti riferiti all'esilio abruzzese che l'autrice, insieme al marito e ai figli, visse negli anni della guerra. Si evidenzia la presenza, entro questa sezione, della famosa poesia *Memoria* del 1944, scritta in morte del marito Leone Ginzburg. Quindi, come già si è osservato in tutte le opere saggistiche dell'autrice, il percorso della Ginzburg – dei suoi racconti e delle cronache e memorie – è «intrecciato con la storia della sua epoca»²⁶⁰. Per confermare, ancora una volta, questo connubio tra esistenza, memoria e storia personale e collettiva, basti far riferimento allo scritto intitolato *Discorso sulle donne* e incluso in *Un'assenza*. Pur avendo già trattato a sufficienza le vicende intorno a questo saggio²⁶¹, appare, ancora una volta, necessario soffermarsi: l'evoluzione della voce della Ginzburg, che qui Scarpa tenta di ottenere con la selezione che fa degli scritti, presenta alcune tappe necessarie da inquadrare costantemente per tentare di ottenere un suo ritratto quanto più veritiero. Questo testo costituisce una di queste zone in cui fermarsi a riflettere perché definisce uno dei discorsi più discussi e accesi nel quale la Ginzburg si inserì – così come quello circa l'aborto. Sebbene la scrittrice si presenti – a se stessa e ai suoi lettori – come qualcuno senza una mente politica, senza capacità di analisi e senza legittimità di parlare circa il suo presente, con articoli di questo tipo compie il movimento contrario. Ricollegandosi a quella certa incomunicabilità che l'autrice sente con la realtà che la circonda, con *Un'assenza* – così come con *Non possiamo saperlo* e con le altre raccolte di saggi successive alla metà degli anni '60 – prende forma l'unione tra epoche,

²⁵⁸ In questa sezione saggistica rientrano: *Estate; Infanzia; Infanzia; I baffi bianchi; Luna pallidassi; Via Pallamaglio; Le scarpe rotte; La casa; La pigrizia; La mia psicanalisi; Fiore gentile; Memoria; Inverno in Abruzzo; Cronaca di un paese; Contadini; La paura.*

²⁵⁹ Tra gli scritti di riflessione generale si hanno: *Donne laggiù; Discorso sulle donne; Alla fabbrica "Alluminium" si vive come cent'anni fa; Gli invalidi; Visita alle Ferriere; Volano i corvi su Matera.*

²⁶⁰ D. Scarpa, *Vicende di una voce* in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016, p.274.

²⁶¹ Si fa qui riferimento al Capitolo II del presente lavoro, al quale si rimanda per un'analisi più completa al testo.

generazioni ed esperienze. Per concludere, l'opera del curatore di questo testo, Domenico Scarpa, si può ipotizzare che tenti di rendere questa complessità, questa varietà insita nella Ginzburg. L'unico modo per provare a ricomporre la storia di una voce dentro la Storia è far parlare i suoi testi, ottenendo così delle peripezie dell'autrice, che potrebbero essere riassunte anche a partire dal suo stesso nome: ai primi racconti firmati Natalia Levi, poi si passa a quelli col nome coatto (ma scelto in modo significativo) Alessandra Tornimparte, infine quello che diventa il suo vero e definitivo: Natalia Ginzburg, assumendo su di sé la *Memoria* del marito ucciso.

Capitolo IV

ANALISI TEMATICA DEI SAGGI

4.1 Una proposta di analisi

Il percorso profilato fino a questo punto ha avuto l'intento di creare gli strumenti adatti per l'analisi tematica che ora si sviluppa. Infatti, il tentativo di far parlare la Ginzburg come voce femminile del Novecento italiano ha seguito tre fasi²⁶²: una prima di ricostruzione sintetica e storica della forma saggio che costituisce l'iniziale pilastro su cui tutto si basa. Si è deciso, in questo luogo, di affrontare e introdurre fin dal principio gli aspetti teorici e di critica letteraria per permettere, così, che il lavoro successivo attingesse ad essi non più direttamente – quindi attraverso le citazioni – ma internamente, facendo di quei discorsi delle costanti. Il secondo momento si è occupato di una rappresentazione, quanto più generale e completa, di tutta la produzione di Natalia Ginzburg – narrativa, saggistica e teatrale – cercando di fornire i passi percorsi dall'autrice lungo il tempo che lei stessa attraversa. Inoltre, si è cercato di problematizzare le questioni circa la sua forma saggistica che, ancorandosi a ciò che è emerso nel Capitolo I, risulta essere talvolta sconosciuta ma ricca di connessioni con il resto delle sue opere. Per far emergere questo dialogo insito tra i testi si è, infatti, usata la definizione di “doppio sguardo”, alla luce della quale è avvenuto l'attraversamento per alcuni fili tematici in Ginzburg. In seguito, con il terzo capitolo, si è entrati più nel vivo delle raccolte saggistiche, presentandole interamente e cercando di evidenziare per ognuna le peculiarità.

²⁶² Ci si riferisce qui ai tre capitoli che compongono il presente lavoro.

Dunque, la rappresentazione dell'evoluzione della voce dell'autrice nel corso degli anni appare come una dimensione scivolosa a causa dell'esteso periodo in cui scrive e della varietà degli argomenti affrontati. Riprendendo un'immagine usata in precedenza, la Ginzburg si mostra, talvolta, come un'autrice dalla volontà tentacolare di trattare tematiche più generali, tenendosi però ancorata ad alcuni punti fissi; da qui il suo caratteristico movimento dal particolare all'universale che si è più volte fatto presente. Nel tentativo di presentare la scrittrice, si devono tenere insieme contemporaneamente i nuclei centrali della sua scrittura e il conseguente susseguirsi delle novità interpretative di analisi dei suoi testi. Rispetto ai primi, si è visto che gli oggetti quali la famiglia, il rapporto tra generazioni, la condizione femminile – che racchiude in sé quella di madre e moglie –, la memoria, sono stati scelti nel corso del tempo come gli elementi privilegiati per osservare la scrittrice e i suoi lavori. Ma, attraverso alcune recenti intuizioni, si è tentato di presentare delle strade parallele per descrivere la Ginzburg attraverso, ad esempio, una più approfondita riflessione circa le mura domestiche, la vecchiaia – recepita come isolamento –, l'autobiografia e, la sua conseguente, autodiminuzione di sé. Per concludere, sono stati utili, in questa sede, gli interventi di Cesare Garboli, le novità introdotte da Domenico Scarpa rispetto alle singole raccolte saggistiche e il lavoro di Maria Rizzarelli. Quest'ultima nel suo testo *Gli arabeschi della memoria* coglie nel percorso saggistico della Ginzburg una struttura quadrangolare le cui fondamenta sono lo spazio, il tempo, l'io e il tu. Ogni tassello introdotto fino a questo punto serve come movimento preparatorio allo studio che ora si fa.

In questa ultima parte del lavoro ci si dedica ad una analisi tematica che permette di attraversare alcuni testi delle raccolte saggistiche della scrittrice, con il fine di indagare nello specifico degli aspetti – alcuni dei quali accennati nel Capitolo II – che si ritiene abbiano avuto uno spazio ridotto nei discorsi fatti dalla critica. Pertanto, si sono scelti tre fili argomentativi con i quali dare dei tagli ai testi e creare anche delle connessioni tra di essi. Le tre strade scelte sono: quella in cui emerge la dimensione autobiografica; la costante autodiminuzione di sé come un altro modo per autorappresentarsi; il rapporto tra storia e memoria, personale e collettiva. Il percorso così delineato pone le basi per una strutturazione retorica del lavoro, basata sul rapporto tra l'io – dell'autrice – e il mondo. A questo proposito, si può rievocare la definizione di «rapporto fisiologico con il mondo» che Garboli dà alla modalità in cui la Ginzburg si relaziona con lo spazio e il tempo

intorno a sé, da intendere come una dinamica basilare nella produzione dell'autrice; una relazione quasi corporale e intima con quello che la circonda, alla luce della quale la storia acquista rilievo perché è costitutiva della rappresentazione personale. Infatti, volendo sintetizzare ulteriormente queste premesse di analisi, si può dire che il binomio *io-mondo* ipotizzato sia la relazione fondamentale per delineare un ritratto, seppur complesso e composito, dell'autrice. Non c'è saggio della Ginzburg che prescindere dalla dimensione storica così da far diventare quest'ultima necessaria per ogni aspetto della sua scrittura. In questo modo, nella triade evidenziata per compiere questa analisi, ogni tema appare strettamente intrecciato con l'altro: un discorso autobiografico, nella Ginzburg, non può mai prescindere da una sua autodiminuzione e dal collegamento con la storia – appunto personale e anche collettiva. In più, i discorsi su questa autrice non possono esimersi dalla dimensione memoriale che, non solo viene qui connessa con la storia, ma si ritrova in tutte le fasi dell'analisi.

4.2 L'autoritratto dissimulato

Come già in precedenza si è accennato²⁶³, la scrittura saggistica della Ginzburg presenta vari bagliori autobiografici, vari momenti in cui a partire da alcuni discorsi l'autrice finisce per parlare di sé. Però, è necessario prima ricordare che questa autonarrazione non sia sempre voluta: talvolta, infatti, sembra generarsi al di fuori del controllo della scrittrice stessa, quasi che emergesse spontaneamente. L'alimento per eccellenza che permette alla Ginzburg di compiere ciò è, ancora una volta, la memoria. Con la rievocazione di questa si tessono i fili del suo carattere, delle sue esperienze, del suo passato; attingere dalla memoria vuol dire, così, non solo rievocare dei ricordi ma anche rimembrare se stessi in quei ricordi. Dunque, la costruzione di questa autobiografia può essere definita dissimulata proprio in quest'ottica: rammentare un evento o un periodo storico in generale porta, di conseguenza, a pensare a come lei stessa aveva vissuto una tale situazione. Si sviluppa una riflessione che genera altri ricordi, quasi una

²⁶³ Capitolo II, sottocapitolo *Il terrore dell'autobiografia*.

concatenazione di immagini rievocate naturalmente; così, si parla di autobiografia dissimulata proprio perché l'intento iniziale non è quello di scrivere di sé – o meglio, non lo è in tutti i saggi che possono essere inclusi in questa categoria –, ma il vero obiettivo è di scrivere a nome di una generazione intera che ha vissuto le stesse sciagure e gli stessi traumi. Dunque, la voce della Ginzburg come portatrice dei sentimenti e delle esperienze di altri, a nome dei quali ragiona usando il *noi*. La Rizzarelli lo definisce come un «'noi' che nasce dalla traumatica esperienza della guerra che ha assegnato un volto e una collocazione alla generazione della quale si fa interprete attraverso la propria voce»²⁶⁴.

I saggi che qui si prendono in riferimento per esemplificare questo tema derivano da tre diversi tipi di scritti: quelli riferiti a vari periodi vissuti nel passato; altri legati ai ricordi dell'infanzia; gli ultimi sono, invece, dei testi appositamente autodescrittivi che, vista la loro essenza, talvolta si sovrappongono e sfociano nell'autodiminuzione, quasi una loro diretta conseguenza. Infine, si aggiunge che in questa sede non ci si occupa ulteriormente della presentazione delle opere e dei temi affrontati, in quanto già in precedenza se ne è dato notevole spazio, ma si esaminano stilisticamente una selezione di saggi dell'autrice per tentare di far emergere questo autoritratto dissimulato.

Il primo scritto che si prende in analisi è *Inverno in Abruzzo* (1944), contenuto in *Le piccole virtù*, il cui argomento centrale è l'esilio in Abruzzo della famiglia Ginzburg nel periodo della Seconda guerra mondiale. Si legge:

Quando la prima neve cominciava a cadere, una lenta tristezza s'impadroniva di noi. 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. [...] L'esilio era l'aquila, era la stufa verde che ronzava, era la vasta e silenziosa campagna e l'immobile neve²⁶⁵.

Si nota la ripetizione nella forma della terna del pronome personale *noi* declinato poi all'aggettivo possessivo *nostro/a*: «S'impadroniva di noi»; «era un esilio il nostro»; «la nostra città». Il periodo passato nel paese abruzzese Pizzoli divide tutto il nucleo familiare dal mondo e anche dalla loro amata Torino, dove gli amici e i parenti si trovavano: da qui quei *lontana* e *lontani* strettamente vicini, quasi a ricordare ulteriormente l'effettiva distanza e farla notare allo sguardo di chi legge. In quest'ottica,

²⁶⁴ M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, C.U.E.C.M., 2004, p.35.

²⁶⁵ N. Ginzburg, *Inverno in Abruzzo*, in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962, p.16.

risulta significativo quel «vera esistenza» in cui, solo tramite un aggettivo più un sostantivo, l'autrice riesce a calcare su quanto la dimensione dell'esilio fosse per loro un'interruzione della vera vita e, si aggiunga, un'ingiusta interruzione. Dunque, a partire da questo breve passo, si può fare una considerazione generale circa le figure di ripetizione nei saggi della Ginzburg. Infatti, questa è una scelta stilistica ricorrente – come si vedrà nei passi analizzati più avanti – all'interno dei suoi scritti e il suo fine può essere rinvenuto nella necessità di condurre il lettore a fermarsi sui termini ripetuti, sul loro significato e sulla loro importanza. Nel *Trattato dell'argomentazione* di Chaim Perelman e Lucien Olbrechts-Tyteca si nota come: «La ripetizione è la tecnica più semplice per creare questa presenza [...] il cumulo di relazioni, anche contraddittorie, su un dato soggetto può suscitare l'idea della sua importanza»²⁶⁶. Tramite le ripetizioni quindi si aumenta la presenza di un dato concetto «nella coscienza degli ascoltatori»²⁶⁷. Inoltre, in Ginzburg si nota che la reiterazione di alcuni termini o di intere parti di frasi porti a una costruzione del discorso lineare, tale da portare così chi legge lungo tutta l'argomentazione.

La nostalgia cresceva in noi ogni giorno. Qualche volta era perfino piacevole, come una compagnia tenera e leggermente inebriante. [...] A volte la nostalgia si faceva acuta ed amara, e diventava odio²⁶⁸.

In questo esempio, la ripetizione del sostantivo *nostalgia* non solo apre il capoverso ma la si ritrova poco più avanti ampliata e spiegata maggiormente: dall'affermare che la nostalgia cresceva sempre di più nei cuori della Ginzburg e della sua famiglia si passa a connotarla in modo specifico come «acuta, amara, e diventava odio». Quindi, dei rimandi interni al discorso che diventano parte costruttiva dello stesso. Poco più avanti si osservano altri due estratti significativi:

Io parlavo ai bambini della nostra città. Erano molto piccoli quando l'avevamo lasciata, e non ne avevano nessun ricordo²⁶⁹.

²⁶⁶ C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966, p.156.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ N. Ginzburg, *Inverno in Abruzzo*, in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962, p.17.

²⁶⁹ Ivi, p.19.

La fine dell'inverno svegliava in noi come un'irrequietudine. [...] Il nostro esilio doveva pur avere una fine. Le vie che ci dividevano dal mondo parevano più brevi: la posta arrivava più spesso²⁷⁰.

Dal primo passo si nota la premura della Ginzburg a costruire per i suoi figli dei ricordi su quella città abbandonata troppo presto. Così, il ricordo dell'esilio porta alla scrittura sulla pagina della propria storia personale – quindi una spinta autobiografica – ma anche di quella di chi, come e con lei, in quel momento la stava vivendo: la narrazione di quelli anni parte dal suo sguardo intimo e diventa anche il racconto dell'esilio in generale. Perciò, si compie quel caratteristico movimento in Ginzburg che si sposta dall'individuo – che in questo caso è lei – all'esperienza universale, riuscendo, però, a mantenere una certa costanza ed equilibrio tra le due dimensioni. Infatti, a conclusione dello scritto si susseguono una considerazione generale sui destini dell'uomo e una focalizzazione repentina sulla morte di Leone, l'evento per eccellenza più intimo e doloroso della vita di Natalia; dando luogo, così, a un cortocircuito di cui il lettore quasi non si rende conto:

C'è una certa monotona uniformità nei destini degli uomini. Le nostre esistenze si svolgono secondo leggi antiche ed immutabili, secondo una loro cadenza uniforme ed antica. I sogni non si avverano mai e non appena li vediamo spezzati, comprendiamo a un tratto che le gioie maggiori della nostra vita sono fuori della realtà. Non appena li vediamo spezzati, ci struggiamo di nostalgia per il tempo che fervevano in noi. La nostra sorte trascorre in questa vicenda di speranze e di nostalgie²⁷¹.

Mio marito morì a Roma nelle carceri di Regina Coeli. [...] Davanti all'orrore della sua morte solitaria, davanti alle angosciose alternative che precedettero la sua morte, io mi chiedo se questo è accaduto a noi, a noi che compravamo gli aranci da Girò e andavamo a passeggio nella neve. Allora io avevo fede in un avvenire facile e lieto, ricco di desideri appagati, di esperienze e di comuni imprese. Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che c'è sfuggito per sempre, solo adesso lo so²⁷².

Con la prima citazione, si leggono le parole di una Natalia affranta, che ha perso ormai tutte le speranze per il futuro. Così, secondo lei l'uomo è in balia degli eventi, dello svolgimento della storia ed è ormai impotente davanti a tutto questo; quello che gli rimane in potere di fare è rimanere fermo e in silenzio a guardare. Qui si può rievocare quella

²⁷⁰ Ivi, p.20.

²⁷¹ Ivi, p.20.

²⁷² Ivi, pp.20-21.

sensazione di incomunicabilità – a cui più volte si è fatto accenno – che la Ginzburg prova rispetto al suo tempo: un rapporto con questo non è più attuabile e la passata tranquillità si è ormai persa. Pertanto, si porti l'attenzione soprattutto sul periodo conclusivo di tutto il passo – che coincide con la fine della seconda citazione – e su quel «il tempo migliore della *mia* vita», da intendere come una repentina focalizzazione su di sé e sul suo dolore. Così il tema, si potrebbe dire, quasi più politico, legato cioè alla Resistenza e alla lotta partigiana – emerge anche nei suoi romanzi *Tutti i nostri ieri* e *Lessico familiare* –, che interessa questo periodo storico vengono resi nell'unico modo che le è congeniale: in una prospettiva che rasenta l'autobiografia. Nel caso del saggio sopra citato, il ricordo non è indirizzato precisamente sulle azioni della Resistenza, ma si può dire che definisca quasi il contorno di quella vicenda: Leone Ginzburg fu, infatti, uno degli animatori della Resistenza nella capitale italiana. Per concludere, sulla base di questo saggio, il ricordo dell'esilio evoca altri eventi vissuti non solo dalla stessa autrice ma da una collettiva generazione.

Rimanendo nel campo della memoria legata a chi non c'è più, non si può non fare un accenno ad uno degli scritti più commoventi di questa raccolta, in cui la Ginzburg parla di Cesare Pavese, ovvero *Ritratto di un amico*:

La nostra città rassomiglia, noi adesso ce ne accorgiamo, all'amico che abbiamo perduto e che l'aveva cara; è, come era lui, laboriosa, aggrondata in una sua operosità febbrile e testarda; ed è nello stesso tempo svegliata e disposta a oziare e a sognare. Nella città che gli rassomiglia, noi sentiamo rivivere il nostro amico dovunque andiamo²⁷³.

L'uso della prima persona plurale, del *noi*, rende qui la voce autoriale come portatrice di un sentimento comune di tristezza a seguito di questa perdita. Dalla citazione è interessante notare che la descrizione dell'amico venuto a mancare porti verso molteplici strade: al ricordo del periodo con lui trascorso; al significato che ha per la Ginzburg tale perdita – qui si sviluppa la dimensione autobiografica, come racconto di sé rispetto alla vicenda – e alla descrizione della città che si fonde con le immagini che restano di Pavese. Infatti, si nota in queste poche righe la personificazione del centro abitato con i caratteri dell'amico: l'uno diventa specchio dell'altro, tanto da far apparire Torino come l'ultimo possibile brandello vivo di Pavese. Si osserva la triade aggettivale

²⁷³ N. Ginzburg, *Ritratto di un amico*, in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962, p.27.

laboriosa, aggrondata, svogliata declinati al femminile perché riferiti alla città ma direttamente connessi con l'amico; sono queste qualità a rievocarlo ma, è interessante notare, nel saggio il nome di Pavese non viene mai pronunciato. Il soggetto di questo *Ritratto* rimane oscuro sebbene, agli occhi dei lettori più attenti, sia estremamente palese a chi la Ginzburg si stia riferendo. In questo modo, l'assenza di un nome non è limitante, ma anzi è una modalità per animare i luoghi nei quali l'amico ha vissuto e che ora parleranno per sempre di lui:

I suoi versi [dell'amico] risuonano al nostro orecchio, quando ritorniamo alla città o quando ci pensiamo; e non sappiamo neppure più se siano bei versi, tanto fanno parte di noi, tanto riflettono per noi l'immagine della nostra giovinezza, dei giorni ormai lontanissimi in cui li ascoltammo dalla viva voce del nostro amico per la prima volta: e scoprimmo, con profondo stupore, ce anche della nostra grigia, pesante e impoetica città si poteva fare poesia²⁷⁴.

La ripetizione del noi/nostro si nota in maniera ricorrente in questa citazione: «nostro orecchio»; «fanno parte di noi»; «riflettono per noi»; «nostra giovinezza»; «nostro amico»; «nostra grigia città». Così, questi ricordi del passato forniscono qualche tassello in più sulla vita dell'autrice a partire da un aspetto più sentimentale ed emotivo. Come afferma E. Clementelli: «La memoria è fedele ma non felice, è nel presente, ma del presente non ha l'illusione; ciò che essa resuscita conserva per sempre un odore di morte»²⁷⁵. Per cui, Pavese è per la Ginzburg vivo, ma la felicità del rapporto, della quotidianità che aveva con lui è persa per sempre. Un saggio, quindi, autobiografico nell'ottica in cui questa dimensione viene alimentata anche da scritti più diaristici, in cui, appunto, il racconto di una perdita può essere preso per analizzare le fessure più profonde e nascoste della scrittrice.

Similmente, anche in *Mai devi domandarmi* lo scritto *La casa*²⁷⁶ dà una certa descrizione non solo dell'infanzia della Ginzburg – qui rievocata dal ricordo della casa della famiglia Levi –, ma anche di quel momento in cui insieme al secondo marito Gabriele Baldini decisero di cercare una nuova abitazione a Roma:

²⁷⁴ Ivi, p.28.

²⁷⁵ E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, Mursia, 1972, p.110.

²⁷⁶ Si ricorda che questo scritto è contenuto anche in *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016.

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. [...] Volevo tutto quello che c'era stato in quel giardino della mia infanzia²⁷⁷.

Pensai che amavo, di Roma, tutti i punti dove in un momento o nell'altro della mia vita avevo messo radici, sofferto, pensato al suicidio, le strade dove avevo camminato senza saper dove andare²⁷⁸.

Una notevole presenza della soggettività dell'autrice, che si espone e dice "io", è evidente grazie all'uso della prima persona singolare che fa qui entrare nel vivo dei suoi desideri, dei suoi ricordi. È stato Scarpa, infatti, a definire *Mai devi domandarmi* come la continuazione dei pezzi mancanti di *Lessico familiare* e, infatti, si presenta come l'opera più ricca quantitativamente di scritti autobiografici. A questi appartengono anche i testi²⁷⁹: *La mia psicanalisi*²⁸⁰, in cui la Ginzburg descrive la sua esperienza di analisi durata qualche tempo dopo la guerra; *Villaggi*²⁸¹, dove da una riflessione sui pittori jugoslavi contadini, si apre a una riflessione sulla campagna e su quando lei ci ha vissuto.

Soffermandosi ora sui saggi incentrati sull'infanzia della piccola Natalia, si nota che, in modo pressoché omogeneo, tutte le raccolte se ne occupino, così da ottenere, collegando i vari testi, un'autobiografia di quel periodo. È interessante come grazie a questi ricordi-racconti si possa attraversare, quasi cronologicamente, la vita dell'autrice, leggendo l'evoluzione della sua voce. Si prenda, ad esempio, la diade *Infanzia e I baffi bianchi* contenuta in *Mai devi domandarmi*. Uno degli argomenti principali qui trattato è la dimensione scolastica, il primo e vero luogo verso il quale la Ginzburg prova quel sentimento di esclusione che, pur crescendo, non la abbandonerà mai.

L'andare a scuola, come l'andare in chiesa, era una prerogativa degli altri; dei poveri, forse; di quelli comunque che erano «come tutti» mentre noi eravamo forse come nessuno. [...] Noi non eravamo «niente», m'avevano spiegato i miei fratelli;

²⁷⁷ N. Ginzburg, *La casa*, in *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, p.7.

²⁷⁸ Ivi, p.17.

²⁷⁹ Si fanno qui solo due esempi per non dilungarsi eccessivamente. Una più precisa classificazione di tutti gli scritti della Ginzburg che possono appartenere a questo o agli altri temi è stata fatta nel Capitolo III.

²⁸⁰ N. Ginzburg, *La mia psicanalisi*, in *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, p.49: «Passarono gli anni e se pensavo alla mia analisi, sempre ci pensavo come a una delle tante cose che avevo cominciato e non finito, per disordine, inettitudine e confusione».

²⁸¹ N. Ginzburg, *Villaggi*, in *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, pp.119-120: «Tutta la vita ho sempre sentito grande curiosità di vedere villaggi, ovunque, nella realtà e nei quadri. [...] In un'epoca ormai lontana dalla mia vita, abitai in campagna per alcuni anni. Quel villaggio io non l'avevo scelto ma altri l'avevano scelto per me. Difatti era un confino di polizia. Pure avendo preso a poco a poco ad amarlo, non dimenticai mai, nel tempo che dovetti soggiornarvi, che non l'avevo scelto e non smisi mai di sognare altri e più remoti villaggi».

eravamo «misti», cioè mezzi ebrei e mezzi cattolici, ma in definitiva né l'una e né l'altra cosa: niente²⁸².

[i bambini che lei incontra a fine anno, quando sostiene gli esami in una scuola pubblica per poter passare all'anno successivo] parlavano in piemontese, linguaggio che io capivo poco, e che amavo e invidiavo sembrandomi il linguaggio eccelso e beato dei poveri, di quelli che potevano andare a scuola e in chiesa, di quelli che avevano la fortuna immensa di essere tutto ciò che non ero io. Sentivo crescere in me come un fungo la convinzione superba e umiliante che io ero diversa e dunque sola²⁸³.

Il sentirsi *misti* e *niente* rendono immediato, nel cuore di una bambina quale lei era, una diretta esclusione da tutto il mondo. Infatti, la narrazione della passata infanzia, oltre che fornire un ritratto della Ginzburg bambina, fa presente anche delle sue caratteristiche caratteriali e di pensiero che poi ritorneranno. Basti far riferimento alla seconda citazione qui riportata, quando l'autrice afferma di non capire il linguaggio dei bambini della sua stessa età: un'esclusione che parte dalle fondamenta, dall'incapacità di comunicare che, negli anni, la porterà – così qui si vuole ipotizzare – a quei tic retorici di autodiminuzione – i vari “non so” che costellano i testi. Nell'esempio che ora si riporta si osservino soprattutto le negazioni:

Non ero come quelle bambine svelte e invidiabili, che stiravano e rammendavano lenzuola. [...] Da loro mi separavano distanze sconfinata e senza rimedio. Non c'era, del resto, nulla in cui io fossi dotata: non ero sportiva, non ero studiosa, non ero nulla: e ad un tratto questo, che sapevo da tempo avendolo sentito ripete più volte in casa, mi sembrò una grande disgrazia²⁸⁴.

Un inizio anaforico del primo e terzo periodo – «non ero»; «non c'era» – a cui seguono tre righe con ben sei negazioni, alcune delle quali associate al sostantivo maschile *nulla*, tutte riferite a sé stessa: «non c'era...nulla»; «non ero»; «non ero»; «non ero nulla». Quasi un'esagerazione esponenziale nella quale si può anche ritrovare un climax ascendente, che giunge alla negazione più assoluta verso di sé: dal non essere sportiva e studiosa si arriva al non essere proprio *nulla*.

Ci si può avviare verso la conclusione di questo primo tema analizzato facendo un accenno ai testi in cui la Ginzburg descrive direttamente la sua persona; infatti, in molte delle raccolte saggistiche emerge un vero e proprio autoritratto esplicito, e non

²⁸² N. Ginzburg, *Infanzia*, in *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, p.55

²⁸³ Ivi, p.56.

²⁸⁴ N. Ginzburg, *I baffi bianchi*, in *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, p.146.

dissimulato. Come ne *Il mio mestiere* (1949) in cui l'autrice descrive la propria vocazione di scrittrice nata fin da giovane età e parla di questo mestiere come di un padrone:

Il mio mestiere è quello di scrivere e io lo so bene e da molto tempo. Sul valore di quel che posso scrivere non so nulla. So che scrivere è il mio mestiere. [...] Se faccio qualunque altra cosa [...] soffro e mi chiedo di continuo come gli altri facciano queste cose. [...] E mi pare d'esser sorda e cieca e ho come una nausea in fondo a me. Quando scrivo invece non penso mai che c'è forse un modo più giusto di cui si servono gli altri scrittori. [...] Io posso scrivere soltanto delle storie. [...] Quello che allora scrivo lo devo cercare faticosamente come fuori di me²⁸⁵.

Nelle cose che scriviamo affiorano allora di continuo ricordi del nostro passato, la nostra propria voce risuona di continuo e non riusciamo ad imporle silenzio. Fra noi e i personaggi che allora inventiamo [...] nasce un rapporto particolare, tenero e come materno, un rapporto caldo e umido di lagrime, d'un intimità carnale e soffocante²⁸⁶.

Nella prima citazione c'è una vera e propria dichiarazione: il lavoro che la Ginzburg fa è l'unico che potrebbe fare e quello che la porta ed essere chi è; inoltre, questo concetto viene più volte ripetuto a breve distanza grazie alla figura retorica dell'anafora, quasi al limite con l'anadiplosi se non ci fosse un periodo a separare le due frasi: «il mio mestiere è quello di scrivere»; «so che scrivere è il mio mestiere». In tutto il passo riportato, l'anafora crea un forte legame che chiarisce sempre più l'argomento del saggio. Si vedano le ultime tre righe: «quando scrivo»; «io posso scrivere»; «quello che allora scrivo».

Similmente a quello che si è detto fino a questo punto, nel secondo passo evidenziato c'è una vera ammissione dell'importanza che ha per la Ginzburg la dimensione memoriale quando nel primo periodo quando afferma che: «Nelle cose che scriviamo affiorano allora di continuo ricordi del nostro passato». Tale dichiarazione è fondamentale se associata al modo in cui l'autrice definisce il rapporto tra lo scrittore e ciò che scrive: un rapporto come materno. All'iniziale triade aggettivale «particolare, tenero, materno», si susseguono due coppie che vanno a specificare ulteriormente la relazione: «caldo e umido di lagrime», «d'un intimità carnale e soffocante». Dunque, questo saggio appare fondamentale perché dà alcune esplicite presentazioni di sé e del proprio mestiere che, prima di qui, potevano essere solo immaginate tra le pagine della Ginzburg. A partire da questo ultimo aspetto si nota come molte delle autonarrazioni

²⁸⁵ N. Ginzburg, *Il mio mestiere*, in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962, p.71.

²⁸⁶ Ivi, p.85.

dell'autrice derivino da scritti incentrati sulla sua attività di scrittrice, sul valore di questo mestiere e sul suo significato. Su questa stessa linea si può fare un breve riferimento al saggio *Gli interlocutori* (1970) in cui la Ginzburg esplicita le persone con le quali lei si confronta quotidianamente in merito ai suoi testi, ovvero: «I miei interlocutori sono, nel momento presente, forse quattro: il mio amico C.; due mie amiche, L. e A.; il mio figlio maggiore»²⁸⁷. Un dettaglio non indifferente che può aiutare, i critici e i lettori, a immaginare i dialoghi e gli scambi intellettuali con queste personalità. Oppure, si può citare anche *La pigrizia* (1969) in cui, sempre da un iniziale riflessione sulla sua attività di scrittrice, si sviluppa poi un discorso su – in questo caso – un suo difetto:

Inoltre, ero stata sempre molto pigra. La mia pigrizia non consisteva nel dormire tardi al mattino [...] ma nel perdere un tempo infinito oziando e fantasticando. Questo aveva fatto sì che io non riuscissi a portare a termine alcuno studio o fatica. Mi dissi che venuta l'ora per me di strapparmi a questo difetto²⁸⁸.

La pigrizia come pecca può essere diversamente osservata come una peculiarità della Ginzburg. Se, infatti, si riporta alla mente la definizione di Garboli quando parla dell'autrice come dell'«innocenza separata dall'ingenuità», ecco che l'ozio, il fantasticare diventano prerogative di quella innocenza, il suo alimento necessario e prediletto. Per cui, anche un passo come questo, di apparente denigrazione di sé, fornisce degli importanti spunti di riflessione sulla complessità della Ginzburg come scrittrice ma anche come donna.

A conclusione di questa parte, si può citare un ultimo testo che chiude la raccolta *Non possiamo saperlo*, ovvero *Autobiografia in terza persona*. Questo scritto nasce da un'idea di Felice Piemontese che, nel 1989, domanda a scrittori italiani, narratori, poeti e saggisti, di scrivere la propria nota biografica. Qui l'autrice è chiamata a presentare se stessa, parlando esplicitamente della sua vita e della sua attività intellettuale. Così, la si legge attraversare cronologicamente gli eventi che sceglie di presentare:

Natalia Ginzburg ha nome, per nascita, Natalia Levi. È nata il 14 luglio 1916, a Palermo, da Giuseppe Levi e da Lidia Tanzi, ultima di cinque fratelli. [...] Nel '63, Natalia Ginzburg pubblica un romanzo autobiografico, *Lessico familiare*. Vince il

²⁸⁷ N. Ginzburg, *Gli interlocutori*, in *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, p.178.

²⁸⁸ N. Ginzburg, *La pigrizia*, in *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, p.29. Il testo è stato poi accorpato in *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016.

premio Strega. È questo il primo fra i suoi libri che abbia successo di pubblico. I suoi precedenti libri non ne avevano molto, o anzi non ne avevano affatto²⁸⁹.

A partire da queste poche righe si nota una certa tendenza all'autodiminuzione, riscontrata costantemente in tutta la sua produzione. Qui, nello specifico, la si ritrova nelle ultime due frasi, quando fa riferimento al successo avuto con *Lessico familiare*, calcando sul fatto che fosse la prima volta in cui un suo libro toccasse delle vette così alte: «I suoi precedenti libri non ne avevano molto, o anzi non ne avevano affatto». Quell'avverbio conclusivo del periodo, *affatto*, calca nuovamente su una presentazione di sé – come effettivamente in questo testo avviene – sotto una luce negativa. Quindi, si osserva, ancora una volta, un autoritratto negativo in cui si riscontra sicuramente un racconto veritiero, ma cadenzato da un certo abbassamento di livello quando si parla di sé.

4.3 L'autodiminuzione di sé

Le tracce autobiografiche e la conseguente possibilità di costruire una biografia della Ginzburg a partire dai suoi testi si presentano, talvolta, associati alla dimensione del non sentirsi abbastanza, declinata su ogni categoria: dal compito di madre, a quello di moglie, alla dimensione intellettuale, fino ad arrivare al campo artistico, la scrittrice si presenta sempre negativamente. Così, non solo vi è una incomunicabilità tra l'autrice e il mondo, ma c'è proprio una distanza, quasi incolmabile, causata da una sua stessa incapacità: delegittima se stessa da ogni posizione, così da creare una totale chiusura con l'esterno. Sebbene questa sia la percezione immediata che si ha della Ginzburg, dopo una più approfondita lettura si nota come sotto a questo livello si nasconda un movimento contrario: partendo dal presupposto che l'esclusione sia causata da lei stessa e che la colpa sia la sua, l'autrice cerca di sedare questo gesto involontario per tentare un contatto con

²⁸⁹ N. Ginzburg, *Autobiografia in terza persona*, in *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001, pp.107-110.

il mondo. Ma, e qui ha origine l'analisi che si vuole fare, le forme attraverso cui questo rapporto con l'esterno si attuano sono quelle dell'autodiminuzione: io e il mondo con un io abbassato al grado zero.

Dunque, nascono testi come *Lui e io* (1962), un'autobiografia in chiave obiettiva e ironica in cui la contrapposizione dei due caratteri dei coniugi si trasforma, da spunto di commedia, nel più affettuoso poema della vita matrimoniale. È evidente già nella prima pagina del saggio (e nel titolo) l'opposizione tra lei e il marito, un'opposizione per difetto verso se stessa:

Lui sa parlare bene alcune lingue; io non ne parlo bene nessuna – lui ha un grande senso dell'orientamento; io nessuno – lui ama il teatro, la pittura, e la musica. io non capisco niente di musica, m'importa molto poco della pittura, e m'annoio a teatro. – lui ama i musei, e io ci vado con sforzo – lui ama le biblioteche, e io le odio²⁹⁰.

[Lui] si è fatto una cultura di tutto quello che ha attratto la sua curiosità; e io non ho saputo farmi una cultura di nulla, nemmeno delle cose che ho più amato nella mia vita: esse sono rimaste in me come immagini sparse, alimentando sì la mia vita di memorie e di commozione ma senza colmare il vuoto, il deserto della mia cultura²⁹¹.

A partire dalle due citazioni, si nota un uso ripetitivo nell'associare, all'inizio della frase o al suo interno, i pronomi personali *lui* e *io*, che, non a caso, danno anche il titolo al saggio. Ma questo andamento scandito del discorso ha al suo interno un'ulteriore suddivisione; infatti, con l'uso dei due pronomi si vuole differenziare l'esperienza del marito – che si ricorda essere qui Gabriele Baldini – e dell'autrice, e l'intento è anche quello di portare avanti questa contrapposizione attraverso ciò che lui sa fare mentre lei no. Quindi, un paragone che però ha come unico sviluppo quello di fornire un ritratto della Ginzburg sotto una luce negativa. Come elemento a sostegno di ciò, si notano gli innumerevoli avverbi “non” che costellano il testo e gli danno quel ritmo incalzante. Inoltre, soffermandosi sul primo passo qui riportato si può osservare un ulteriore dettaglio dato da una struttura parallela e anaforica dei periodi. Ad esempio, nella frase «Lui sa parlare bene alcune lingue; io non ne parlo bene nessuna» è evidente la perfetta partizione sulla base di una speculare organizzazione – soggetto, parte verbale, avverbio di modo, aggettivo indefinito e sostantivo a cui si riferisce. Una costruzione del discorso di questo

²⁹⁰ N. Ginzburg, *Lui e io*, in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962, p.52.

²⁹¹ Ivi, p.56.

tipo si ritrova spesso²⁹² all'interno della saggistica della Ginzburg, quasi che lei volesse costruire e sviluppare il proprio pensiero in un modo lineare – oltre che ricco di rimandi interni, attraverso la forma dei periodi, al tema di cui qui si parla. A questo andamento del discorso si aggiunge anche il ricorso a isocorie, ovvero periodi sintattici costruiti in modo sintetico e parallelo e marcati dall'anafora, che qui si notano soprattutto nella prima citazione: «Lui ha un grande senso dell'orientamento; io nessuno. [...] lui ama le biblioteche, e io le odio». Quindi, osservando sempre quest'ultimo passo, la strutturazione del periodo può servire per rafforzare l'argomentazione che ruota intorno alla comparazione contrastiva tra i due coniugi.

Ancora in questo saggio, *Lui e io*, l'autrice afferma un'altra cosa sulla quale è necessario soffermarsi brevemente: «Per me, ogni attività è sommamente difficile, faticosa, incerta. Sono molto pigra»²⁹³. È con questo periodo che si può rendere più evidente la connessione tra autobiografia e autodiminuzione a cui si accennava prima. Infatti, quella frase finale «sono molto pigra» rievoca un saggio analizzato nel sottocapitolo precedente, intitolato *La pigrizia*. Se in quest'ultimo, l'intento era di definire una propria caratteristica e quindi di parlare di sé, nel saggio *Lui e io* si mette questo proprio difetto a paragone con le differenti – e migliori – capacità del marito.

Spostando la riflessione su un altro punto, si può trattare dell'autodiminuzione rispetto alla dimensione politica. Anche questa rientra in ciò che si è detto sopra, e quindi nella connessione tra un autoritratto negativo e il racconto di sé. Infatti, l'inettitudine che la Ginzburg ritiene di avere nel campo politico è espressa in diversi saggi ma sempre nella stessa maniera:

Di politica non capisco nulla. Ho sempre ignorato e continuo a ignorare come dovrebbe essere governato il mondo. La differenza fra quello che ero da giovane e quello che sono oggi, è semplicemente questa, che da giovane fingevo di avere in testa un'idea unitaria e armoniosa del mondo come avrei voluto che fosse, e oggi non desidero più fingere di avere in testa una simile idea²⁹⁴.

Esistono alcune persone che non capiscono nulla di politica. Fra queste sono io. [...] Alcune persone invece non solo non capiscono nulla della politica, ma non riescono

²⁹² Un altro esempio può essere fatto con il saggio *Appunti sulla Storia*, compreso in *Vita immaginaria*.

²⁹³ N. Ginzburg, *Lui e io*, in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962, p.56.

²⁹⁴ N. Ginzburg, *Il traforo*, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021, p.106.

a pensare politicamente. Meno che mai riescono a esprimersi politicamente. Così sono io²⁹⁵.

A partire da queste due brevi citazioni, si può delineare il tipo di confronto che qui la Ginzburg sviluppa sottilmente: da una parte, c'è lei e il suo non capire nulla di politica; dall'altra c'è chi, invece, non ignora questa dimensione ed è abile nel viverla e praticarla. Come già osservato, l'opposizione per difetto è uno degli elementi caratteristici dell'autrice, diventando così non solo la base di ogni racconto di sé, ma anche la strutturazione di diversi scritti. Così, si nota ancora una volta l'organizzazione parallela e anaforica dei periodi – «Esistono alcune persone che non capiscono nulla di politica. Fra queste io. Alcune persone invece non solo non capiscono nulla della politica ma [...]». Così sono io» – e una loro costruzione in cui un iniziale concetto viene enunciato e poi ampliato. Quest'ultima disposizione, si nota nella prima citazione dove si ha: apertura della frase con una dichiarazione di incapacità; spiegazione di tale caratteristica; paragone tra passato e presente rispetto a questo suo difetto.

Inoltre, è interessante notare come la Ginzburg presenti questa sua ignoranza in politica come una reale menomazione: «Oltre alla politica, vi sono infinite altre cose che io non so e non capisco per nulla. [...] Non capire niente di politica mi sembra invece una grave menomazione. Ne soffro e ne sono umiliata. [...] Io so di essere pigriissima e tuttavia ho la sensazione che la mia impossibilità di capire la politica sia una reale menomazione»²⁹⁶. Questa citazione – insieme a quella sopra riportata – è tratta dal saggio *Un governo invisibile* (1972) il cui titolo si riferisce al tipo di governo che la Ginzburg creerebbe per se stessa. Sulla base di questa premessa, è necessaria una riflessione circa l'aggettivo *invisibile*: «Il governo che io chiederei per la mia persona, sarebbe un governo del tutto incolore, inconsistente, invisibile, un governo così aereo e invisibile che potessimo non pensarci mai e non accorgerci nemmeno che esiste»²⁹⁷. In primis, si nota la terna aggettivale «incolore, inconsistente, invisibile» che costituisce anche un climax ascendente, si passa da un'assenza di colore, a una di struttura fisica, alla totale assenza visiva e corporale di questo governo. Da queste caratteristiche retoriche, si può ipotizzare il desiderio profondo della Ginzburg che, pur immaginando di creare un proprio governo,

²⁹⁵ N. Ginzburg, *Un governo invisibile*, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021, p.122.

²⁹⁶ Ivi, p.123.

²⁹⁷ Ivi, p.125.

continua a preferire la sua assenza agli occhi degli altri e non la sua effettiva presenza. Dunque, seppur in questo saggio l'autrice costruisca questo governo immaginario e invisibile, la necessità di allontanare da sé la dimensione pratica della politica rimane invariata, pur ammettendo di sentire una spinta a parlarne: «Devo confessare che, pur non comprendendo io nulla di politica, provo spesso una tentazione fortissima di parlarne ugualmente»²⁹⁸. La compresenza dell'esprimersi e del tacere su questo argomento è un controsenso che vive in Ginzburg e che lei ammette di possedere: «Quelli che di politica non capiscono nulla, quando si arrischiano a parlare di politica o cadono nella confusione e nell'astrazione, oppure dicono delle sciocchezze. Perciò è più che possibile che io scriva qui una serie di sciocchezze»²⁹⁹. Diversamente da altri aspetti che l'autrice non conosce³⁰⁰ – come quello giuridico, quando afferma «Cultura giuridica non ne ho nessuna»³⁰¹ –, l'ignoranza in materia politica sembra acquistare la forma peggiore. Interessante l'uso del sostantivo *menomazione*, quasi appunto un danno fisico, e pertanto irrimediabile, al quale rassegnarsi: «Non ho, come mi è stato più volte detto da più persone, una mente politica, cioè rapida nel situare le cose in un contesto politico»³⁰². Il saggio da cui è stratta questa citazione non a caso s'intitola *Senza una mente politica*, dove la preposizione iniziale scandisce tutta l'argomentazione successiva e suggerisce già l'argomento centrale dello scritto, ovvero la mancanza di tale *mente politica* in Ginzburg.

Ciò che si è evidenziato in questo saggio lo si ritrova anche in *Alcuni pensieri sulle* ('69) in cui l'autrice ammette il desiderio, che nutre fin dall'infanzia, di voler diventare un monarca fuori dal comune: «Quello che vorrei essere è proprio un re. Sarei un re del

²⁹⁸ Ivi, p.169.

²⁹⁹ Ibidem. Si rimanda, rispetto a questa compresenza di interesse e disinteresse verso la politica della Ginzburg, a quello che Scarpa e Garboli dicono in *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano* di Domenico Scarpa, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021.

³⁰⁰ Rispetto ai vari ambiti in merito ai quali la Ginzburg si definisce come ignorante, si può citare una riflessione di M. Rizzarelli in *Gli arabi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, C.U.E.C.M., 2004, p.44, in cui si condensa questa totalizzante autodiminuzione di sé: «La sua scrittura saggistica [della Ginzburg] definisce in partenza la particolare collocazione soggettiva da cui prende avvio la sua riflessione. Dichiaro apertamente, infatti, la propria incapacità a decifrare il presente e lo scenario politico nel quale vive, a ritrarre poeti e letterati, a recensire film e libri, a parlare di musica, teatro e pittura. Non rinuncia tuttavia ad esprimere giudizi e opinioni su tutto ciò. I suoi saranno, infatti, di volta in volta non i pensieri e i giudizi di un politologo ma di un abitante del suo tempo, non le opinioni di un critico cinematografico ma quelle di uno spettatore, non i ritratti e le recensioni di un addetto ai lavori più o meno imparziale, ma quelli di un amico o di un lettore federe e appassionato».

³⁰¹ N. Ginzburg, *Serena Cruz o la vera giustizia*, Torino, Einaudi, 1990, p.22.

³⁰² N. Ginzburg, *Senza una mente politica*, in *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001, p.64.

tutto privo di voleri, una volta appagato nella scelta del luogo dove vivere; un re del tutto privo d'occupazioni. [...] semplicemente me ne starei là, appoggiato a quella balaustra, totalmente inutile, forse felice. Non se scriverei dei libri»³⁰³. Viene così profilato il ritratto di un sovrano che appare tutt'altro che necessario, un monarca *inutile* che potrebbe esserci come no; un'assenza che è già abbastanza una presenza per la scrittrice. Questa conclude dicendo:

Un simile stupido sogno: essere un monarca e vivere per sempre nel luogo più bello della città. Credevo che, invecchiando, uno dovesse liberarsi di questa sorta di sogni; essi invece continuano a vegetare nella nostra anima; e non li uccide né il sapere che non si realizzeranno mai, né il sapere che non hanno nessun senso. Da un simile sogno, nasce in me immediatamente il suo contrario, il desiderio di non avere niente e di non essere niente³⁰⁴.

Come già notato nei saggi precedenti, l'unico sogno che rimane una costante per la Ginzburg è quello di ridursi al nulla, desiderare di appunto «non avere niente e di non essere niente». Quindi, l'autoannullamento e l'invisibilità come prerogative del rapporto con il mondo.

4.4 Il rapporto tra storia e memoria

Le riflessioni finali da fare riguardano la relazione che intercorre tra la dimensione storica e quella memoriale. In questa sezione non si dedicherà spazio agli apporti teorici e critici sul rapporto storia-memoria, ma a quelli della scrittura della Ginzburg come espressione di una memoria privata. In questo senso, lo sguardo personale dell'autrice sarà da intendersi come parte di una più ampia dinamica collettiva, e la memoria privata come dispositivo di problematizzazione della memoria istituzionalizzata. La dimensione personale e individuale si inserisce, di fatto, all'interno delle dinamiche di costruzione della memoria collettiva: il discorso su di sé “contiene” (e si apre a) le esperienze di un

³⁰³ N. Ginzburg, *Alcuni pensieri sui re*, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021, p.84.

³⁰⁴ Ibidem.

gruppo che condivide le stesse vicende storiche, e la testimonianza della voce in prima persona cerca di sovvertire le forme di assolutizzazione del sapere, del potere e della memoria, di una “verità” ufficiale.

Il modo attraverso il quale si verifica l'emersione della memoria privata in Ginzburg è attraverso lo studio degli aspetti stilistici che si notano nella sua saggistica. In questa, non solo si evidenziano la connessione tra memoria e storia personale dell'autrice e la dimensione collettiva, ma anche si forniscono dei materiali con i quali costruire tappe dell'autobiografia ginzburghiana. La prospettiva stilistica funziona nell'ottica di giustificare alcune scelte dell'autrice da intendere come rappresentazioni del rapporto memoria e storia individuale con la collettività. Lo sguardo da avere sulla saggistica della scrittrice seguirà tre prospettive: una prima incentrata sul periodo della Seconda guerra mondiale; la seconda relativa ai vari eventi del suo passato e presente sui quali riflette; la terza focalizzata su un'analisi della questione femminile, quindi di uno specifico aspetto del suo presente.

Il primo testo della Ginzburg che potrebbe aiutare a rendere più chiara la connessione tra storia e memoria è il saggio *Il figlio dell'uomo* (1946), in cui si riflette sull'impatto del trauma della guerra sulla generazione che l'ha vissuta. Nel testo, si ritrova la necessità per l'autrice di ricordare il vero – o meglio, la sua memoria che assume qui le vesti di un contenitore di verità. Difatti, l'unico compito, quasi una missione, da attuare è quello di non dire menzogne ma riportare, attraverso il ricordo, la tragedia vissuta. Così, il testimoniare diventa l'unica modalità con la quale ricordare il dramma del passato:

Noi non possiamo mentire nei libri e non possiamo mentire in nessuna delle cose che facciamo. E forse questo è l'unico bene che ci è venuto dalla guerra. Non mentire e non tollerare che ci mentano gli altri. Così siamo adesso noi giovani. Gli altri più vecchi di noi sono ancora molto innamorati della menzogna. [...] Non capiscono il nostro atteggiamento di fronte alla realtà. Noi siamo vicini alle cose nella loro sostanza. È il solo bene che ci ha dato la guerra, ma l'ha dato soltanto a noi giovani³⁰⁵.

L'apertura di questo passo con la prima persona plurale è significativa per poter fare qualche considerazione in merito al rapporto memoria personale-memoria collettiva. Infatti, la scelta del *noi* trasforma l'esperienza vissuta dalla Ginzburg in evento comunitario: i suoi testi parlano a nome di tutti quei giovani che, come lei, hanno

³⁰⁵ N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo*, in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962, p.68.

attraversato quella guerra. Inoltre, l'anafora, all'inizio e a metà del periodo, di *non possiamo* evidenzia proprio l'urgenza di parlare e di trasmettere quello che si è vissuto, senza alcun filtro falsificatore. In questo passo si riscontra un'altra anafora con il verbo *mentire*, ripetuto quattro volte: «non possiamo mentire»; «non possiamo mentire»; «non mentire»; «ci metano». Così, la Ginzburg, mettendo la sua generazione in opposizione con quella passata, afferma come sia solo dei giovani la facoltà di non mentire e di essere vicino alla *sostanza delle cose*; la vita di ognuno è preziosa per poter trasmettere il ricordo di quel periodo e la sofferenza derivata dall'esperienza del male:

C'è stata la guerra e la gente ha visto crollare tante case e adesso non si sente più sicura nella sua casa com'era quieta e sicura una volta. C'è qualcosa di cui non si guarisce e passeranno gli anni ma non guariremo mai. Magari abbiamo di nuovo una lampada sul tavolo e un vasetto di fiori e i ritratti dei nostri cari, ma non crediamo più a nessuna di queste cose perché una volta le abbiamo dovute abbandonare all'improvviso o le abbiamo cercate inutilmente fra le macerie. È inutile credere che possiamo guarire di vent'anni come quelli che abbiamo passato³⁰⁶.

La Seconda guerra mondiale è, agli occhi della Ginzburg e quindi della generazione a cui appartiene, un male dal quale è impossibile guarire. L'autrice presenta quasi degli individui pronti a tutto e soprattutto a qualsiasi tipo di male: «Siamo gente senza lagrime ormai», dice poco più avanti, gente che non si commuove più per le stesse cose che commuovono i genitori; per cui il saggio si conclude così: «C'è un abisso incolmabile fra noi e le generazioni di prima. [...] era un altro tempo e magari si stava bene. Ma noi siamo legati a questa nostra angoscia e in fondo lieti del nostro destino di uomini»³⁰⁷. Il rapporto con il proprio tempo e con quello passato, quindi anche con le persone che li abitano, è il tema del saggio *L'altro secolo* (1977). Questa epoca ormai conclusa suscita due tipi di reazioni: a primo impatto la si osserva come il periodo migliore esistito ma, dopo un'attenta analisi, emergono i suoi difetti. Quello che spingeva prima la Ginzburg e i giovani come lei a identificarlo positivamente era dovuto al fatto che: «La nostra fantasia però non è stata buona di crescere, e sempre è l'altro secolo il luogo dove le sembra che sarebbe stata pienamente felice»³⁰⁸. Così, con un tono tra il nostalgico e l'amareggiato, l'autrice ne parla:

³⁰⁶ Ivi, p.67.

³⁰⁷ Ivi, p.838.

³⁰⁸ N. Ginzburg, *L'altro secolo*, in *Scritti sparsi*, in *Opere II*, Milano, Mondadori, 1987, p.1270.

Questa fantasia innamorata dell'altro secolo, ci accorgiamo di portarla dentro di noi, con questi identici connotati, fin dalla nostra infanzia. [...] Appariva, ai nostri occhi, come un tempo assai migliore e più dolce, o almeno i nostri genitori usavano evocarlo come un tempo assai migliore e più dolce, e noi gli credevamo, perché ai genitori i bambini credono, anche quando fingono di non badare alle loro parole. Così ci abituammo a pensarlo come un paradiso perduto, un tempo benedetto in cui tutto era più alto e più civile, e una simile sensazione, che il bene fosse nell'epoca trascorsa e il male nel presente, si impressero nella nostra fantasia e le diede una inclinazione particolare, un'abitudine a idoleggiare ciò che stava indietro, a dolersi di paradisi perduti, una assoluta incapacità di sceverare, nell'altro secolo, ciò che avrebbe amato e ciò che le sarebbe stato insopportabile, un lancinante e cieco desiderio di esistere allora³⁰⁹.

In questo passo, è evidente la costruzione di periodi lunghi ma con poche subordinate e molte coordinazioni. Rispetto ai testi analizzati stilisticamente fino a questo punto, il presente saggio si pone in maniera differente: un discorso che ha quasi le sembianze di un'unica gettata memoriale in cui il pensiero dell'infanzia sul secolo passato si scontra con la consapevole coscienza presente. Così si giustificano le costruzioni del tipo «Appariva, ai nostri occhi, come un tempo assai migliore e più dolce, o almeno i nostri genitori usavano evocarlo come un tempo assai migliore e più dolce», in cui da un'iniziale idea si passa al suo disvelamento: non è stata effettivamente un'epoca positiva e quel ritratto è stato fornito dagli adulti che la vivevano. Alla stessa maniera, è da intendere quell' «o almeno» come una disgiuntiva che indica l'origine di questo pensiero positivo sul passato: una voce autoriale – sempre declinata al *noi* – che dichiara ciò che è vero e quello che è menzogna e ancora una volta, la Ginzburg non parla solo a nome suo ma anche per quella collettività alla quale lei stessa appartiene.

Questi discorsi personali dell'autrice che finiscono per diventare discorsi di un'intera generazione sono scovabili in un altro saggio molto importante, *Gli ebrei* (1972)³¹⁰. Qui, a partire da un episodio di cronaca internazionale accaduto pochi giorni prima della scrittura di questo testo³¹¹ l'autrice passa a trattare della propria origine e

³⁰⁹Ivi, p.1269.

³¹⁰ In merito a questo scritto, si rimanda all'approfondito saggio di D. Scarpa *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano*, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021.

³¹¹ Da D. Scarpa *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano*, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021, p.197: «A Monaco, durante le Olimpiadi del 1972, un commando di terroristi palestinesi fece irruzione negli alloggi degli atleti della squadra di Israele uccidendone due e prendendo in ostaggio altri nove. Per risparmiarli il commando chiese allo Stato di Israele di rilasciare 234 prigionieri arabi detenuti nelle sue carceri, e chiede inoltre la liberazione di Andreas Baader e Ulrike Meinhof, capi del gruppo sovversivo di estrema sinistra Rote Armee Fraktion, detenuti in Germania. I governi israeliano e tedesco federale rifiutarono qualsiasi trattativa su queste basi. Nella tarda serata dello stesso giorno, durante una sparatoria avvenuta all'aeroporto di Monaco, tutti e nove gli atleti furono uccisi, e con loro cinque terroristi e un poliziotto tedesco».

identità ebraica. Scarpa definisce questo articolo come un contenitore che tiene insieme tre piani: quello autobiografico, quello di riflessione generale e quello politico. Così, lo si può intendere come il saggio che per eccellenza racchiude quelle che possono essere definite come le tre anime della Ginzburg. Ma, in questa sede, si vuole collocare l'accento sul rapporto tra autobiografia e storia; quindi, sulle dichiarazioni personali dell'autrice in merito alla propria origine e sull'osservazione di queste in un'ottica più ampia. Più o meno a metà saggio si legge:

Io sono ebrea. Tutto quello che riguarda gli ebrei, mi sembra sempre che mi coinvolga direttamente. Sono ebrea solo per parte di padre, ma ho pensato sempre che la mia parte ebraica doveva essere in me più pesante e ingombrante dell'altra parte. [...] Quando ho saputo della strage di Monaco, ho pensato che avevano ammazzato ancora una volta quelli del mio sangue³¹².

L' incisivo inizio mette già in chiaro quello che la Ginzburg vuole qui esprimere: la rivendicazione di un'appartenenza. Infatti, consapevole di aver preso una posizione così forte e decisa come mai prima d'ora aveva mai fatto, decide di spiegare il perché di questo sentimento. Il periodo che inizia con «sono ebrea solo per parte di padre» appare quasi una giustificazione alle precedenti affermazioni, quasi un necessario chiarimento per arginare le possibili reazioni – che comunque avvengono – allo scritto. In questo passo qui citato si evidenzia la ripetizione dell'aggettivo e sostantivo ebreo ben quattro volte in sole poche righe: «io sono ebrea»; «gli ebrei»; «sono ebrea»; «la mia parte ebraica». Una anafora che ricorda in maniera incalzante il tema del saggio, evidente, infatti, fin dal titolo *Gli ebrei*; una connessione tra la vita, l'esperienza, l'identità della Ginzburg in quanto ebrea con dei fatti di cronaca del suo presente. Dunque, con questo scritto si mostra a come la memoria privata possa divenire parte della ricostruzione storica non solo del passato ma anche di eventi presenti.

Un altro saggio collocabile tra quelli di riflessione sulle questioni del tempo dell'autrice è *Serenza Cruz o la vera giustizia* (1990). In questo, la spiegazione approfondita compiuta dalla Ginzburg, sottoforma di inchiesta e di cronaca ha per argomento centrale un fatto storico, realmente accaduto nell'Italia di fine anni '80; un evento privato che diventa pubblico per l'interesse suscitato a causa di una ingiustizia che

³¹² N. Ginzburg, *Gli ebrei*, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021, pp.129-130.

si stava compiendo³¹³. A questo proposito, è interessante notare che l'autrice, ricostruendo la vicenda, faccia riferimento all'impatto che lo scorrere del tempo ha su questo episodio. Infatti, a seguito dell'interesse mediatico e cittadino non resto altro che il silenzio:

Per qualche giorno, a volte per mesi, i giornali parlano della disperazione dei genitori, e dello sdegno dei cittadini, o di quelli fra i cittadini che trovano tali azioni disumane e inaudite. Poi sopravviene il silenzio. I vari comitati si arrendono e lentamente si sciolgono. Che cosa fare? Della sorte dei bambini non si sa più nulla. a nessuno è dato saperne ancora qualcosa³¹⁴.

In queste poche righe, un evento storico è presentato insieme al problema della memoria: il silenzio cancella tutto e l'unica cosa che resta è la volontà individuale – e la facoltà – di ricordare. Così, il pamphlet *Serena Cruz o la vera giustizia* non solo è un'invettiva verso le *ingiustizie* che l'essere umano subisce, ma è anche una problematizzazione del rapporto storia e memoria. Inoltre, si può aggiungere che la storia di Serena da nascere come un fatto privato, si trasforma in evento pubblico per poi nuovamente tornare ad essere privato – nel senso che il pubblico può rendere quella vicenda una parte costitutiva del sé. Così ha fatto la Ginzburg quando sceglie di scrivere *la sua verità* sul caso di Serena; così la storia e la memoria collettiva diventano privati e fondamentali per attuare un ritratto dell'autrice. L'intuizione che qui si vuole mettere in evidenza è la capacità di fare storia attraverso tante piccole storie dei singoli, così da ottenere una storia composita, senza un'unica verità ma con più verità; secondo la Rizzarelli, nell'autrice «c'è lo sforzo di guardare il proprio destino dentro il destino degli altri esseri umani, offrendo il racconto della propria esistenza come una parabola sovrapponibile a quella d'infinito altre esistenze»³¹⁵. Pertanto, rispetto al concetto di verità, la Ginzburg va ad insistere nei suoi testi, evidenziando la necessità di dire il vero per poter trasmettere il passato.

In conclusione, ci si sofferma sui saggi che hanno per argomento la donna e la condizione femminile in generale. Non si analizza nello specifico questo macroinsieme perché gli si è già dato in precedenza notevole spazio, ma l'interesse è di parlarne come

³¹³ Per un approfondimento circa questo testo si rimanda al Capitolo III di questo lavoro.

³¹⁴ N. Ginzburg, *Serena Cruz o la vera giustizia*, Torino, Einaudi, 1990, p.39.

³¹⁵ M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, C.U.E.C.M., 2004, p.37.

di una importante presenza all'interno dei testi di riflessione sul presente dell'autrice. Infatti, la Ginzburg non tematizza solo la sua posizione rispetto ai movimenti femministi degli anni Settanta – come in *Discorso sulle donne* (1948), *Donne laggiù* (1948), *La condizione femminile* (1973), *Ragioni d'orgoglio* (1975), *Donne e uomini* (1976) – ma si occupa anche di riflessioni circa l'aborto in *Dell'aborto*. Con quest'ultimo saggio, si nota come l'autrice, negli articoli di giornale, dia notevole spazio a questa questione del suo tempo rispetto alla quale esprime la sua opinione in modo conciso:

Io sono per la legalizzazione dell'aborto. [...] nella campagna per l'aborto legale, trovo odiosa una diffusa attitudine di gagliarda spavalderia, trovo odioso che si parli dell'aborto come se fosse una libera e allegra festa. Trovo odiosa, nella campagna per l'aborto legale, tutta la coreografia che la circonda, il rumore e lo scampanio festoso, tra gagliardo e macabro, odiose le sfilate delle donne con le bamboline appese sulla pancia, odiose le parole «la pancia è mia e ne faccio quello che mi pare»: in verità la vite è nostra, e nessuno di noi riesce a farne quello che gli pare. L'aborto legale deve essere chiesto innanzitutto per giustizia³¹⁶.

È interessante notare che in questa breve citazione ci sia una massiccia presenza della soggettività della Ginzburg che si espone e dice “io”, come si nota nell'attacco del passo con il pronome di prima persona singolare che apre il capoverso, quasi a rimarcare ancora di più il proprio pensiero in merito a questa questione. Inoltre, vi è l'anafora di «trovo odiosa», con variazione al maschile «trovo odioso», che si ripete per tre volte, e che si modifica verso la fine quando si lascia solo l'aggettivo – declinato al plurale femminile – «odiose», ripetuto anaforicamente altre due volte. Queste anafore contraddistinguono il tipo di riflessione che qui la Ginzburg ha avviato mettendo in risalto il suo chiaro e pungente punto di vista.

Proseguendo la riflessione circa il giudizio della scrittrice in merito alla questione femminile, si può aprire un'ultima parentesi rispetto ai saggi di riflessione generale sulla donna. Nel saggio *Le donne* (1971) centrale è la questione della vecchiaia osservata a partire da un interrogativo che la Ginzburg si pone quando si chiede quale sia il compito della donna una volta raggiunta questa fase della vita:

Trovano che oggi invecchiare è molto complicato. Molto più complicato di una volta. Una volta, doveva esser abbastanza semplice. Trovano inoltre che invecchiare oggi è molto più complicato per le donne che per gli uomini. [...] Pensano che quello

³¹⁶ N. Ginzburg, *Dell'aborto*, in *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001, p.19.

che si chiedeva alle donne che invecchiavano, una volta, era chiaro. Gli si chiedeva di invecchiare in pace, dolcemente, di muovere con passi tranquilli verso una tranquilla penombra. Adesso, alle donne si chiede di restare giovani più a lungo possibile. Gli si chiede anche di levarsi in fretta dai piedi³¹⁷.

Le donne si domandano quale sarà la loro mansione quando saranno vecchie del tutto, se non c'è più bisogno di nessuno per ricamare e per rammendare. [...] Le donne oggi non sanno se ci saranno ancora poltrone e lampade nel futuro. Si accorgono a un tratto che non esiste più il futuro. [...] Pensano che loro, le donne, forse erano venute al mondo per amare il futuro, per aspettare, generare, custodire e contemplare il futuro. Era questo che erano venute a fare al mondo e adesso non sanno più cosa devono fare³¹⁸.

Queste citazioni creano un'immediata connessione con quello che in precedenza si è detto a proposito della condizione della vecchiaia agli occhi della Ginzburg. Se per questa, infatti, tale dimensione risulta essere quella dell'esclusione per eccellenza dalla vita, con l'aggiunta del connotato femminile il quadro non sembra che peggiorare. I dubbi che l'autrice esprime in queste righe riguardano proprio la possibilità per una donna, ormai anziana, di avere un posto nella società. Il confronto immediato è con il tempo passato, in cui la donna-vecchia aveva dei precisi compiti e anche dei luoghi nei quali potersi muovere: la cucina, la poltrona, il cucire, l'occuparsi dei nipoti. Ma adesso, ovvero nel presente dell'autrice, tutto questo mondo è stato spazzato via, le precedenti certezze sono ormai crollate così da far sentire la Ginzburg inerme davanti a quello che la attenderà. Nel primo passo, si nota un andamento del discorso basato sull'anafora di *trovano* all'inizio di due frasi, anafora che si contraddistingue, inoltre, per la ripetizione identica di tutto ciò che si afferma nella prima parte dei periodi: «Trovano che oggi invecchiare è molto complicato» e «Trovano inoltre che invecchiare oggi è molto più complicato». Una strutturazione speculare del pensiero che pone l'attenzione sul timore che invecchiare sia ormai *complicato*. Ma, questa paura porta dentro di sé qualcos'altro, che si può scovare nel secondo passo qui citato: la totale assenza di futuro per le donne. Pur concentrandosi sulle sorti di questo solo genere sessuale, il discorso che qui la Ginzburg crea assume, verso la fine, dei connotati universali: gli ultimi due periodi, pur dichiaratamente incentrati sul futuro delle donne sembra, però, poter dare avvio a una sua continuazione circa il futuro degli uomini e del resto del mondo. Il profilo conclusivo di

³¹⁷ N. Ginzburg, *Le donne*, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021, p.93.

³¹⁸ Ivi, p.96.

questo saggio sembra quindi richiedere una continuazione, uno sviluppo successivo per dare modo all'autrice di esprimersi circa la restante fetta di mondo, solitamente da lei accorpata con la prima, che in questo caso è la dimensione femminile. Una risposta può essere trovata nel saggio *La vecchiaia* (1968) in cui, non a caso, è usata la prima persona plurale per tentare di ottenere un discorso generale:

Il mondo che ruota e si trasforma intorno a noi conserva solo qualche pallida traccia del mondo che è stato il nostro. [...] Quello che abbiamo oggi davanti agli occhi non ci stupisce o ci stupisce assai poco, ma ci sfugge e ci appare indecifrabile: e in esso non sappiamo leggere che le poche e pallide tracce di quanto è stato. Vorremmo che quelle pallide tracce non sparissero, per poter ancora riconoscere nel presente qualcosa che è stato nostro; ma sentiamo che fra poco non avremo, per esprimere questo desiderio forse molto puerile e ingenuo, né forze, né voce. Salvo quelle tenui tracce, il presente ci è oscuro, e non sappiamo come abituarci a una simile oscurità; ci chiediamo che sorta di vita sarà la nostra, se mai riusciremo ad abituare gli occhi a tanto buio; ci chiediamo se non ci troveremo a essere, negli anni futuri, come un branco di topi impazziti fra le pareti di un pozzo³¹⁹.

Una voce autoriale che parla a nome di tutti gli esseri umani e che invoca la condanna che toccherà agli stessi: ormai esclusi dal mondo presente, privi di meraviglia e stupore verso tutto e tutti, si ritroveranno a cadere in un pozzo come topi impazziti perché nostalgici di quel tempo passato.

³¹⁹ N. Ginzburg, *La vecchiaia*, in *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, p.25.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO Theodor W., *Il saggio come forma in Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 2012.
- ALBANESE Angela, “Essere formica e cavallo insieme”. *Natalia Ginzburg e la traduzione*, *Griseldaonline*, 16, 2016-2017.
- AUERBACH Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000.
- BENVENUTI Giuliana, *Natalia Ginzburg saggista*, *Griseldaonline*, 16, 2016-2017.
- BERARDINELLI Alfonso, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.
- BERTONE Giorgio, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.
- BERTONE Giorgio, *Lessico per Natalia. Brevi “voci” per leggere l’opera di Natalia Ginzburg*, Genova, Il Melangolo, 2016.
- CALVINO Italo, *È stato così di Natalia Ginzburg*, in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995.
- CALVINO Italo, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995.
- CLEMENTELLI Elena, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, Mursia, 1972.
- CORIO Alessandro, «*Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di Giulia Cantarutti, Luisa Avellini e Silvia Albertazzi», *Studi Francesi*, 156 (LII | III) | 2008, 705-706.
- COSTA Lella, *Scrivere con la voce*, in *L’indice dei libri del mese. N. Ginzburg, “Tre testi ritrovati”*, XXXIII, ottobre 2016, 10.
- DALMAS Davide, *Coniugare una fresatrice all’imperfetto*, in *L’indice dei libri del mese. N. Ginzburg, “Tre testi ritrovati”*, XXXIII, ottobre 2016, 10.

- DI GESÙ Matteo (a cura di), *Conversazione con Alfonso Berardinelli*, in *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, a cura di Michela Sacco Messineo, Palermo, duepunti, 2007.
- ERCOLINO Stefano, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, Milano, Bompiani, 2017.
- FORTINI Franco, *Critica letteraria e scienza della letteratura* (1970), in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- FORTINI Laura, «*Possiamo dire di avere speso molto di noi*»: *Alba de Cèspede, Natalia Ginzburg, Anna Maria Ortese tra la letteratura, giornalismo e impegno politico*, in *Scrittrici/Giornaliste Giornaliste/Scrittrici*, a cura di A. Chemello, V. Zaccaro, Settore Editoriale e Redazionale, Bari, 2011.
- GALLERANI Guido M., *Pseudo-saggio. (Ri)scritture tra critica e letteratura*, Milano, Morelli Editore, 2019.
- GARBOLI Cesare, *Fortuna critica*, in *Opere II*, Milano, Mondadori, 1987.
- GARBOLI Cesare, *Prefazione* in *Opere I*, Milano, Mondadori, 1986.
- GINZBURG Natalia, *Caro Michele*, Torino, Einaudi, 2001.
- GINZBURG Natalia, *Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1964.
- GINZBURG Natalia, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg, Torino, Einaudi, 1999.
- GINZBURG Natalia, *È stato così*, Torino, Einaudi, 1947.
- GINZBURG Natalia, *Famiglia*, Torino, Einaudi, 1977.
- GINZBURG Natalia, *La città e la casa*, Torino, Einaudi, 1984.
- GINZBURG Natalia, *La strada che va in città e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2012.
- GINZBURG Natalia, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963.
- GINZBURG Natalia, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962.
- GINZBURG Natalia, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 2012.
- GINZBURG Natalia, *Le voci della sera*, Torino, Einaudi, 1961.
- GINZBURG Natalia, *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970.
- GINZBURG Natalia, *Mai devi domandarmi*, Torino, Einaudi, 2014.

- GINZBURG Natalia, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001.
- GINZBURG Natalia, *Opere I*, Milano, Mondadori, 1986.
- GINZBURG Natalia, *Opere II*, Milano, Mondadori, 1987.
- GINZBURG Natalia, *Quando lo scrittore è innamorato*, Espresso, 21 giugno 1964.
- GINZBURG Natalia, *Scritti sparsi*, in *Opere II*, Milano, Mondadori, 1987.
- GINZBURG Natalia, *Serena Cruz o la vera giustizia*, Torino, Einaudi, 1990.
- GINZBURG Natalia, *Tutti i nostri ieri*, Torino, Einaudi, 1952.
- GINZBURG Natalia, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016.
- GINZBURG Natalia, *Valentino*, Torino, Einaudi, 1957.
- GINZBURG Natalia, *Vita immaginaria*, Milano, Mondadori, 1974.
- GINZBURG Natalia, *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021.
- GENETTE Gérard, *Soglie: i dintorni dei testi*, Torino, Einaudi, 1989.
- GRIGNANI Maria Antonietta, *Un concerto di voci*, in AA. VV., *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986.
- IACOLI Giulio, "... un effetto come di prigionia". *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in Chiara Cretella e Sara Lorenzetti (a cura di), *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano*, a cura di Chiara Cretella, Sara Lorenzetti, Firenze, Franco Cesati, 2008.
- JEANNET Angela M., SANGUINETTI Katz Giuliana, *Natalia Ginzburg. A voice of the Twentieth century*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- LUPERINI Romano, CATALDI Pietro, MARRUCCI Marianna, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo editore, 2012.
- LUKACS Gyorgy, *L'anima e le forme*, Milano, Sugar Editore, 1963.
- MACCHIA Giovanni, *Gli anni dell'attesa*, Milano, Adelphi, 1987.
- MANICA Raffaele, *Stili di lettura in Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007.
- MARCHESE Lorenzo, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, Trento, Ticontre rivista, 2018.

- MARCHESE Lorenzo, *Storiografie parallele. Cos'è la non fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- MENETTI Elisabetta, *Natalia Ginzburg, una scrittrice onesta e trasparente*, Griseldaonline, 16, 2016-2017.
- MONDELLO Elisabetta, *Il doppio sguardo di Natalia Ginzburg*, in *Bollettino di italianistica* 2017,1.
- MONDELLO Elisabetta, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, in *Bollettino di italianistica*, 2017, 2.
- MONTAIGNE Michel, *Saggi*, Milano, Bompiani, 2018.
- PETRIGNANI Sandra, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018.
- PERELMAN Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966.
- PICCHIONE Marchionne Luciana, *Natalia Ginzburg*, Firenze, La nuova Italia, 137, 1978.
- PIEMONTESE Felice, *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano, Leonardo Editore, 1989.
- PFLUG Maja, *Natalia Ginzburg. Una biografia*, Milano, La tartaruga edizioni, 1997.
- RIZZARELLI Maria, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, C.U.E.C.M., 2004.
- RIZZARELLI Maria, *Ragioni d'orgoglio: Natalia Ginzburg e la "condizione femminile"*, in *Le forme e la storia*, Catania, Rubettino, 2017, 1.
- RONDINI Andrea, *Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg*, in *Rivista di letteratura italiana*, Pisa, Fabrizio Serra editore, 2005, XXIII, 3. be
- SANVITALE Francesca, *I temi della narrativa di Natalia Ginzburg: uno specchio della società italiana*, in AA. VV., *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986.
- RUSSI Antonio, *La narrativa italiana dal neosperimentalismo alla neoavanguardia*, Roma, Lucarini, 1983.
- SCARPA Domenico, *Appunti su un'opera in penombra* in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, Torino, Einaudi, 2014.

- SCARPA Domenico, *La strada di casa*, in M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, C.U.E.C.M., 2004.
- SCARPA Domenico, *Le strade di Natalia Ginzburg*, in *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 2012.
- SCARPA Domenico, *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano*, in *Vita immaginaria*, Torino, Einaudi, 2021.
- SCARPA Domenico, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, Griseldaonline, 16, 2016-2017.
- SCARPA Domenico, *Vicende di una voce* in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016.
- SCOTTELLARO Rocco, *Ritratto di Natalia Ginzburg*, in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, Torino, Einaudi, 2016.
- SQUAROTTI Bàrberi Giorgio, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1968.
- TESTA Enrico, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- VINCIGUERRA Mario (a cura di), *Il presagio. Almanacco Mondadori per il 1945*, Il Poligrafo dello Stato, Roma 1945.
- AA. VV., *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini*, a cura di Luigi Carosso e Paolo Massari, Novara, Arcipelago Edizioni, 2016.
- AA. VV., *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986.
- WOOD Sharon, JEANNET Angela M., SANGUINETI Katz Giuliana, *Natalia Ginzburg: A Voice of the Twentieth Century*, Rivista di studi italiani, Toronto, giugno 2001, n.1.
- WOOLF Virginia, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- ZINATO Emanuele, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2010.

Sitografia

MELANDRI Lea, *La memoria del corpo nella scrittura di esperienza*, Minimaetmoralia, 17 dicembre 2013, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/scrittura/la-memoria-del-corpo-nella-scrittura-di-esperienza/> .

RIZZARELLI Maria, *Natalia Ginzburg e lo specchio della scrittura*, Doppiozero, 7 ottobre 2021, <https://www.doppiozero.com/materiali/natalia-ginzburg-e-lo-specchio-della-scrittura> .

BASSI Giulia, *Le parole di Natalia Ginzburg, trent'anni dopo. Su Vita immaginaria*, Le parole e le cose, 7 ottobre 2021, <https://www.leparoleelecose.it/?p=42535> .