



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterali

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe LT-10

Tesi di Laurea

Scritture dell'io in *Le piccole virtù* di Natalia Ginzburg

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda
Chinchio Lisa
n°matr. 2033543 / LT

Anno Accademico 2023 / 2024

In qualsiasi punto tu sia,
sei sempre in centro del cielo.

Vecchioni, *Lezioni di volo e di atterraggio*

Indice

Introduzione	7
1. La forma del saggio	
1.1 La critica come saggistica	10
1.2 Autobiografia o saggio: una questione di genere?	17
2. Natalia Ginzburg e la scelta saggistica	
2.1 La narratrice e i suoi testi.....	22
2.2 <i>Le piccole virtù</i>	23
2.3 Un saggismo autobiografico	26
2.3.1 <i>Il mio mestiere</i>	32
2.3.2 <i>Il figlio dell'uomo</i>	36
2.3.3 <i>I rapporti umani</i>	41
2.3.4 <i>Le piccole virtù</i>	46
3. Influenza ed eredità	50
Conclusioni	54
Bibliografia	56

Introduzione

Il saggismo è considerato un genere letterario ibrido, capace di mettere in relazione l'interiorità dei suoi autori con la discussione pubblica, la cui eterogeneità offre una grande libertà di espressione che rende difficile tracciare confini netti tra *autobiografia*, *autofiction*, *autotheory*, *saggio* e *autobiofiction*. Poiché le forme di narrazione dell'io sono molteplici e sfuggenti, questa tesi si pone l'obiettivo di interrogare la relazione fra autobiografia e saggio nella scrittura di donne della seconda metà del Novecento italiano concentrandosi su *Le piccole virtù* (1962) di Natalia Ginzburg.

La scelta dell'autrice palermitana è stata determinata dalla volontà di indagare la natura del suo stile in cui l'io è assente, nascosto, dislocato, immerso e reinventato nel noi e anche nell'originalità di una scrittura saggistica in grado di contenere memorie condivise da leggere "come un romanzo". Oltre a questi aspetti, che la rendono un oggetto ideale per questo tipo di analisi, non è possibile negare un personale interesse nei confronti di questa singolare personalità, immersa negli ambienti dell'Italia antifascista.

L'obiettivo di questo lavoro non consiste, quindi, esclusivamente nel definire e problematizzare il genere letterario a cui appartengono *Le piccole virtù*: da una parte si pone di individuare le tecniche narrative, stilistiche e formali con le quali Ginzburg declina la dimensione della moralità e la visione dei rapporti privati, dall'altra intende presentare un'interpretazione che metta ogni volta in relazione le osservazioni formali svolte attraverso un'analisi tematica. In questo modo è possibile rilevare gli elementi cardine della produzione di Ginzburg partendo da un'analisi de *Le piccole virtù*.

Prima di affrontare l'analisi testuale si è deciso di dedicare il capitolo iniziale alle scritture dell'io, mettendo in evidenza, seppur in maniera sintetica, gli aspetti teorici e storici più rilevanti. Il capitolo è stato quindi ripartito in due sezioni: la prima si concentra a dimostrare come i confini che delineano i diversi tipi di scritture dell'io siano labili. Inoltre, attraverso le parole dei più importanti teorici che si sono espressi a riguardo, sono state

evidenziate le diverse declinazioni dei temi di identità ed espressione del sé nelle scritture di donne.

La successiva sezione del capitolo è incentrata sull'autobiografia come luogo per eccellenza dell'autorappresentazione del soggetto femminile. Nel Novecento italiano si sviluppa una tendenza che unisce l'estetica all'etica: scrittrici come Ginzburg, Morante, Ortese e Campo condividono una visione della letteratura come un'arte che deve essere sia esteticamente rilevante che eticamente significativa e mostrano una salda consapevolezza delle proprie forze creative. Il rapporto fra autobiografia e identità è esplicito all'interno di una società in cui essere scrittrici è sinonimo di sentimentalismo e il valore sociale dello scrivere viene spesso messo in dubbio dalle stesse autrici. Queste tendenze vengono analizzate prestando particolare attenzione alle strategie narrative che Ginzburg attua all'interno dei racconti e che rendono la scrittura dell'io autoriale quella di un noi collettivo.

Il secondo capitolo è dedicato a Natalia Ginzburg. La scrittrice palermitana, formata nell'ambiente degli intellettuali antifascisti torinesi, deve la sua notorietà principalmente a *Lessico Familiare* (1963), un romanzo – *memoir*. Celebrata per la sua narrativa (*Caro Michele*, 1973; *La famiglia Manzoni*, 1983), Ginzburg scrive anche per il teatro (*Ti ho sposato per allegria*, 1966) e pubblica raccolte di articoli e di saggi (*Mai devi domandarmi*, 1970; *Vita immaginaria*, 1974); dal 1983 è deputata per la sinistra indipendente. Il secondo capitolo si presenta tripartito: la prima parte traccia una sintetica biografia d'autrice, la seconda segue l'iter editoriale della silloge *Le piccole virtù* e ne delinea l'importanza all'interno della produzione di Ginzburg.

L'ultima parte è occupata dall'analisi testuale. Come sarà spiegato in seguito, la coerenza tematica e la funzionalità degli argomenti hanno determinato la selezione dei racconti da analizzare e la loro disposizione. Durante questa ricerca testuale si è prestata particolare attenzione alle ricorrenze tematiche che rendono possibile una chiara identificazione delle cifre stilistiche proprie del saggismo autobiografico di Ginzburg. Appare evidente la tensione morale che pervade il realismo di ciò che viene raccontato. In quest'ottica, il luogo eletto da Ginzburg per la ricostruzione della propria vita, risulta essere la forma del saggio.

1. La forma del saggio

1.1 La critica come saggistica

Le *Confessioni* di Sant'Agostino, scritte tra il 397 e il 398, rappresentano un momento cruciale per l'affermazione delle scritture dell'io. Attraverso una lunga narrazione in prosa priva di una successione cronologica, l'autore alterna momenti di riflessione a momenti narrativi, ponendo l'attenzione sul valore intrinseco di tutte le anime e sulla necessità di introspezione aprendo così la via all'interiorità nella cultura e nella scrittura occidentale. Tredici secoli dopo Jean-Jacques Rousseau pubblica *Le confessioni* riprendendo il modello agostiniano per discostarsene: infatti la rappresentazione dell'uomo nella sua completa verità non sarà più legata alla necessità di sottoporsi ad un giudizio divino e l'opera contribuirà all'affermazione dell'autobiografia come genere letterario. Nel corso degli anni Sessanta del Novecento, l'autobiografia è stata oggetto di autorevoli studi per il suo carattere sfuggente poiché catalizzatrice di altre forme di scrittura dell'io: memorie, ricordi, confessioni, diari e lettere. La critica ha prodotto studi e una ricca varietà di proposte interpretative che si sono intersecate ed avvicinate nel corso di un dibattito non ancora concluso. Ad oggi l'autobiografia non è più solamente un "prodotto" «ma il suo ambito si è ampliato per includerla come metodo e approccio¹»: si tratta di una posizione unica per esplorare le esperienze umane e l'azione nei processi globali, così come le relazioni tra individui e i cambiamenti sociali e storici. Di Summa-Knoop in *Critical autobiography: a new genre?* pone tre quesiti fondamentali: il libro di memorie appartiene interamente alla saggistica o la finzione l'ha, in una certa misura, contaminato? Quali sono le condizioni strutturali che portano a una narrazione

¹ L.Almagor, H. Ikonomou, *Global Biographies: Lived History as Method*, Manchester, Manchester University Press, 2022, cit., p. 6.

autobiografica? Che cos'è un sé autobiografico? E, al termine del suo lavoro, giunge alla seguente conclusione:

The idea, in a nutshell, is that memoirs qualify as narratives and that it is the very ability to structure life according to meaningful narrative connections—as opposed to a haphazard juxtaposition of events—that encourages the belief that we may be, cognitively, narrative beings or, as it is often argued, “narrative selves”².

Particolare importanza nello studio del genere riveste Philippe Lejeune che, in *Il patto autobiografico*, offre al lettore la seguente definizione di autobiografia:

Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità³.

Emerge come centrale l'identità fra autore, narratore e personaggio che, però, non viene considerata centrale da tutti i teorici: per James Olney, per esempio, l'autobiografia non è un genere letterario, ma un atto di coscienza di sé⁴. Quello che caratterizza le forme di scritture dell'io è la loro difficile definizione infatti, *autobiografia*, *autofiction*, *autotheory*, *saggio* e *autobiofiction* sono fra loro interconnesse e ibridate.

L'*autofiction*, come aveva inizialmente evidenziato Serge Doubrovsky, non si limita semplicemente a riportare fatti realmente accaduti, ma mira a trasmettere una verità più profonda sull'identità emotiva e personale del soggetto rappresentato. In altre parole, c'è una più forte aderenza a ciò che possiamo intendere come la dimensione interiore, psicologica e ontologica dell'autore⁵. A differenza dell'autobiografia, l'autofiction insiste sulla natura costruita della sua verità mediata dalla psiche giocando sull'ambiguità tra finzione e realtà. L'autofiction è stata profondamente influenzata e trasformata da autrici

² «L'idea, in poche parole, è che le memorie si qualificano come narrazioni e che è proprio la capacità di strutturare la vita secondo connessioni narrative significative – in contrapposizione a una giustapposizione casuale di eventi – che incoraggia la convinzione che possiamo essere, cognitivamente, esseri narrativi o, come spesso si sostiene, “sé narrativi”». L. Di Summa-Knoop, *Critical autobiography: a new genre?*, «Journal of Aesthetics & Culture», 2017, p. 6.

³ P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 12.

⁴ M. Sapegno, *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017, p. 110.

⁵ *Ibidem*, p. 10.

e pensatrici francesi come Darrieussecq, Garréta, Irigaray, Wittig e Kristeva che ne hanno messo in discussione le premesse e sviluppato forme alternative di autorappresentazione⁶.

Il termine *autotheory* si riferisce all'integrazione di teoria letteraria, filosofia, strutture sociali, scienza e cultura con elementi autobiografici, il corpo e altri cosiddetti modi personali ed esplicitamente soggettivi. È teorizzato nella prima parte del ventunesimo secolo, ed è stato reso popolare dalle discussioni sul libro di Paul B. Preciado *Testo Junkie* (2013). In precedenza, i testi che potrebbero essere definiti *autotheoretical* erano indicati come *critical memoir*, *theoretical fiction*, *life-thinking* o *fiction-theory*. Secondo la studiosa Lauren Fournier, l'*autotheory* è radicata nelle pratiche creative e critiche in contesti femministi, dove le scrittrici, artiste e studiose portano questioni politiche nella loro vita personale, in contrasto con la distanza teorica tipica della ricerca accademica.⁷

Berardinelli nella sua opera *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario* definisce così il saggio, un tipo di scrittura che si è imposta in modo più decisivo nel Novecento:

Il saggio si presenta come il veicolo privilegiato del «lavoro del concetto» e insieme come luogo in cui il giudizio sullo spirito della propria epoca assume la forma rigoristica e apocalittica di un «giudizio finale»⁸.

Nelle pagine seguenti, riprese da Zinato⁹, il saggio viene definito come un genere letterario ibrido, critico e antidogmatico, fondato nel XVI secolo da Montaigne e capace di mettere in relazione l'autocoscienza individuale con la discussione pubblica su temi di interesse collettivo. Nella saggistica europea del primo Novecento si possono individuare due principali tendenze: una di derivazione hegeliana, che predilige uno stile sistematico e una costruzione organica; l'altra di ispirazione nietzschiana, che invece è più

⁶ E. Lévesque-Jalbert, *This is not an autofiction: Autoreoria, French Feminism, and Living in Theory*, «Arizona Quarterly», 2020, volume 76, n. 1, p. 70.

⁷ L. Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge, The MIT Press, 2022, p. 7.

⁸ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio Editori, 2002, p. 25.

⁹ E. Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2023, p. 16.

asistematica e preferisce l'aforisma e il frammento. Per Lukács e Adorno il saggista è, in virtù di una intrinseca qualità del suo linguaggio, «l'intellettuale critico per eccellenza¹⁰».

«Chiamo *autobiofiction* la finzione biografica autodiegetica¹¹» questa è la definizione che Castellana offre ai lettori della sua opera. Tra gli archetipi novecenteschi di questo tipo di scrittura dell'io vengono ricordati *Io, Claudio* (1934) di Robert Graves e le *Memorie di Adriano* (1951) di Marguerite Yourcenar: sono entrambi romanzi storici ma la scelta innovativa dell'autodiegesi conferisce maggiore spessore narrativo al personaggio e differenzia questi testi dal genere del romanzo storico ottocentesco (di norma eterodiegetico). Molto spesso l'autobiofiction sceglie di situare il racconto nella vecchiaia o nella tarda maturità del biografato, infatti, l'anzianità garantisce la necessaria profondità di visione retrospettiva: si può raccontare la propria vita solo quando se ne può trarre un bilancio sufficientemente ampio. Autobiofiction e autofiction condividono l'identità tra narratore e protagonista, ma non quella tra queste due istanze e il nome (la persona) dell'autore. Il patto narrativo dell'autofiction è per definizione ambiguo mentre, al contrario, nell'autobiofiction l'ambiguità è minima, infatti, la non identità tra l'autore e il narratore – personaggio non consente equivoci¹².

Se l'autofiction è “autobiografia di fatti non accaduti”, la biofiction, per parte sua, non è affatto “biografia di fatti non accaduti”, o non necessariamente. La biofiction è finzione non perché dica menzogne, ma perché usa i mezzi della fiction, che, come sappiamo, non consistono solo nell'inventare fatti mai accaduti: l'autofinzionista è un giocatore di poker che bluffa sempre e che nessuno potrà mai cogliere sul fatto; il biofinzionista, se bluffa, o se bara, lo fa sempre giocando a carte scoperte¹³.

«Il saggismo d'autrice spesso sperimenta una prosa “eretica”¹⁴». L'affermazione di Brogi solleva interrogativi significativi sul modo in cui le scritture femminili vengono percepite rispetto a quelle maschili. La questione centrale è perché le opere delle autrici debbano essere considerate altre o diverse rispetto a quelle degli autori. Questo implica una riflessione sulle convenzioni letterarie e sugli stereotipi di genere che continuano a influenzare la critica e la ricezione delle opere. L'idea di anticonvenzionalismo nelle

¹⁰ A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio Editori, 2002, cit., p. 25.

¹¹ R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, cit., p. 67.

¹² *Ibidem*, p. 70.

¹³ *Ibidem*, p. 70.

¹⁴ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, cit., p. 76.

scritture femminili può essere vista come una risposta alle norme tradizionali che hanno storicamente marginalizzato le voci delle donne. Le autrici spesso si trovano a dover sfidare le aspettative e i canoni stabiliti, portando a una scrittura che può apparire più innovativa o “eretica”. Questo non significa necessariamente che le loro opere siano inferiori o meno valide, ma piuttosto che operano in un contesto di resistenza e rinnovamento. L'uso del termine “eresia” da parte di Brogi, con le sue connotazioni religiose, suggerisce una frattura con le tradizioni consolidate. Questa scelta lessicale potrebbe riflettere una volontà di sottolineare la radicalità di tali scritture, ma solleva anche interrogativi su come la religione e la spiritualità influenzino la narrativa femminile. In questo senso, la scrittura delle donne può essere vista come un atto di ribellione contro le norme patriarcali, ma anche come una ricerca di nuove forme di espressione che sfidano le categorizzazioni tradizionali.

Un esempio significativo è rappresentato dalla critica d'arte Lea Vergine¹⁵ che, nella prefazione a *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche* (1980), mette in evidenza, attraverso l'uso della prima persona, la soggettività parziale di un'identità ibrida e in continua evoluzione, anche in termini di genere:

Sempre più miseranda nella mia disastrosa ambivalenza, ascolto la voce che continua a citarmi lo specifico del silenzio e a dirmi che devo essere strabiliata dal fatto d'aver «scoperto la metà suicidata della creatività di questo secolo» e che se credo di cavarmela con un discorsino per bene, socialdemocratico, da critico d'arte in grisaglia grigia, sono una che commette abiura. E io a dire sì, certo, sono una mentecatta, non gliela faccio, o meglio non sono capace di confessare che mi sono trovata di fronte a un trauma psicologico fortissimo, mi fa orrore il sentimentalismo, è vero che questa creatività è stata impedita nel suo dialogo, addirittura volevo scrivere un paragrafo intitolato «Duelli solitari», però la creatività in questione non era mica tanto reclusa e poi l'ho spiegato, sarà che l'ho detto come un infiltrato, come un femminista onorario, come una ladra onesta, come un ateo superstizioso...¹⁶

La costruzione del periodo procede attraverso segmenti e incisi, creando un effetto di andirivieni e di controcanto polifonico. Questo smentisce il modello tradizionale della scrittura critica come testo di servizio, poiché il concetto non viene trasmesso attraverso un'illustrazione oggettiva, ma «chiede di essere percepito e trattenuto dal lettore attraverso

¹⁵ Interessante notare come anche questa critica d'arte e saggista utilizzi uno pseudonimo, invece che il suo proprio nome reale - Lea Buoncristiano -.

¹⁶ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 76.

l'oltranza disastrata della forma¹⁷». A seconda dei diversi linguaggi utilizzati, lo sguardo d'autrice all'opera (*female gaze*¹⁸) trova soluzioni originali per affrontare una domanda ricorrente. Questa domanda consiste nella ricerca formale di un sé sperimentato come essere metamorfico e in tensione con altre possibilità di vita e di espressione simultanee, piuttosto che come identità assoluta e giudicante. Vergine rifiuta l'idea di una critica d'arte come testo di servizio, preferendo una forma che rifletta la complessità del suo oggetto di studio. Il suo stile polifonico mira a coinvolgere il lettore in un processo di comprensione attiva, piuttosto che fornire una semplice illustrazione. Allo stesso tempo, il *female gaze* che caratterizza la sua scrittura la porta a esplorare questioni di identità e di espressione di sé in modo originale. Aniché affermare un'identità fissa e giudicante, Vergine concepisce il sé come un processo metamorfico, in tensione con molteplici possibilità di vita e di espressione. Questa visione si riflette nella forma stessa dei suoi testi, che sfidano le convenzioni della critica d'arte tradizionale.

Nel campo immaginativo, le finzioni d'autrice possono riflettere specifiche forme espressive e stili dell'identità destabilizzata e del trauma; questo è particolarmente evidente nelle opere che affrontano la sofferenza causata dalla guerra, come quelle di Dacia Maraini e Svetlana Aleksievič. Le autrici esplorano temi come l'introversione e la fantasia, ma lo fanno in modo da liberarsi dai luoghi comuni dell'intimismo e molte di loro hanno sperimentato con l'autofiction e l'autobiografia per interposta persona prima che questi generi diventassero di moda. Scrivendo opere in cui l'io narrante parla di sé attraverso le vite altrui, le scrittrici creano un sistema di travestimenti e controfigure e un esempio ne è il romanzo *Artemisia* (1947) di Anna Banti, in cui la narrazione si intreccia con la vita della pittrice Artemisia Gentileschi. Le finzioni d'autrice offrono quindi una

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Il *female gaze* è un concetto che si riferisce alla rappresentazione delle donne attraverso una prospettiva femminile, in contrasto con il *male gaze*, che invece oggettifica le donne secondo il punto di vista maschile. Questo termine è stato coniato dalla teorica del cinema Laura Mulvey nel 1975, quando ha descritto come il cinema tradizionale tenda a presentare le donne come oggetti di desiderio, filtrando la loro rappresentazione attraverso il punto di vista maschile, sia quello del regista che dei personaggi maschili e del pubblico. Il *female gaze*, invece, si concentra su come le donne possono essere rappresentate come individui complessi, dotati di emozioni e intelligenza. Questo approccio mira a cambiare la percezione delle donne nei media, rendendole protagoniste attive delle proprie storie, piuttosto che semplici oggetti di osservazione.

L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Londra, Koenig Books, 2016.

prospettiva unica e potente sulle questioni dell'identità, del trauma e della memoria, utilizzando tecniche narrative innovative¹⁹.

In Ginzburg «la scrittura saggistica definisce in partenza la particolare collocazione soggettiva da cui prende avvio la sua riflessione²⁰» infatti l'autrice ammette apertamente la sua incapacità, dichiarazione che spesso torna nella sua produzione²¹, nel ritrarre i suoi amici, poeti e letterati, recensire libri e film, parlare di musica, pittura e teatro. Tuttavia, non rinuncia ad esprimere opinioni a riguardo e, anzi, il suo saggismo viene inserito da Domenico Scarpa nel quadro degli scritti di carattere “politico”²² che

seppur concepiti *senza una mente politica*, mostrano la forza e la legittimità di una voce che, nonostante identifichi sé stessa con la fragile traccia di «un arabesco su un muro», non si sottrae al giudizio e alla responsabilità di una parola costretta a sporgersi sul pericoloso e ambiguo terreno del bene pubblico, e che incrocia la penna con quella degli altri intellettuali e scrittori che nel corso del ventesimo secolo hanno frequentato le pagine dei quotidiani italiani²³.

I temi e i caratteri della produzione saggistica di Ginzburg rivelano una complessa e originale concezione antropologica in cui la scrittura è intesa come il modo autentico e personale di occupare il proprio posto nel mondo e di confrontarsi con i fatti e le idee personali e politici, culturali e familiari²⁴. In quest'ottica testi come *Le piccole virtù* sembrano appartenere ad un tipo di saggismo in cui vi è anche molta autobiografia: sicuramente non si tratta di *autofiction* poiché Ginzburg non gioca sull'alternarsi di finzione e realtà, inoltre la sua scrittura è concentrata sul *hic et nunc* del proprio tempo²⁵ piuttosto che sulla dimensione emotiva. Potrebbero essere definiti *autotheoretical* i testi di Ginzburg che sono raccolti nella silloge e anche quelli esplicitamente interessati a questioni politiche, come *Serena Cruz o la vera giustizia* (1990) che, però, proprio per il

¹⁹ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 14.

²⁰ M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole “querelles” nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004, cit., p. 44.

²¹ «C'è un angolo della mia anima dove so molto bene e sempre quello che sono, cioè un piccolo, piccolo scrittore» (N. Ginzburg, *Il mio mestiere* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. 69) e anche «Credo di mancare di retroterra culturale, cosa di cui ho sempre sentito l'assenza e che mi dispiace. Io non sono mai riuscita ad essere colta» (E. Menetti, *Natalia Ginzburg, una scrittura onesta e trasparente*, «Griseldaonline», 16, pubblicato 26/04/2016, cit., p. 6).

²² M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole “querelles” nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004, p. 44.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ M. A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, p. 304.

loro carattere di discussione pubblica su temi di interesse collettivo, spesso tendono a venire indirizzati verso il saggismo vero e proprio. Il carattere ibrido degli scritti raccolti all'interno de *Le piccole virtù* e la difficoltà di definizione dei generi rendono l'inquadrare l'opera in confini ben definiti, un'operazione potenzialmente senza fine.

1.2 Autobiografia o saggio: una questione di genere?

Secondo Sapegno l'autobiografia è il luogo per eccellenza dell'autorappresentazione del soggetto femminile²⁶: la scrittura del sé è per le donne un atto di auto-coscienza e auto-affermazione che ha rovesciato la condizione del femminile nella società patriarcale e ha rappresentato la conquista dell'identità all'interno di un mondo dominato in ogni sua declinazione da voci maschili. Uno degli aspetti caratterizzanti la tradizione autobiografica nella scrittura di donne è la natura intersoggettiva dell'io narrante, infatti, la narrazione della parabola esistenziale, non è mai confinata alla pura singolarità ma è, invece, sempre radicata nella relazione con l'Altro.²⁷

Non si tratta dunque solo di autobiografie di donne, ma anche di racconti biografici delle vite di coloro che le hanno influenzate, in primis le figure materne e genitoriali, le amiche, le compagne e le spose/sposi, ma anche le comunità all'interno delle quali sono cresciute. Il percorso di riappropriazione del sé ci parla dunque di una poetica di auto-creazione che passa attraverso la presa di parola e il riconoscimento dell'altro/a, come sembra succedere nella pulsione all'auto-narrazione del femminismo italiano, in cui, parafrasando Adriana Cavarero, il narrare una storia di vita diventa sorprendentemente una azione politica.²⁸

In quest'ottica la relazione fra autobiografia e identità è strettissima infatti «la pratica autobiografica diventa un modo per costruire un percorso di consapevolezza individuale e collettiva, in cui il prendere voce delle donne è l'inizio del divenire soggetto a sé stesse²⁹». In *A Room of One's Own* (1929), Virginia Woolf si interroga in modo approfondito sull'io autoriale nell'autobiografia scritta da una donna. L'autrice propone

²⁶ M. Sapegno, *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017, p. 111.

²⁷ *Ibidem*, p. 113

²⁸ *Ibidem*, p. 114.

²⁹ *Ibidem*, cit., p. 115.

una narrazione del sé fondata sull'intersoggettività perché ritiene che il modello autobiografico tradizionale, che tende a conformarsi a uno schema storico-biografico, sia inadeguato per esprimere l'esperienza e le identità delle donne. La relazione con l'Altro come elemento costitutivo dell'identità si esplica in Woolf nel rapporto con la madre e la scrittura autobiografica diventa così uno strumento di emancipazione e di riappropriazione del proprio mondo interiore. Questo processo avviene tramite una chiarezza e semplicità comunicativa che si esplica nella particolare attenzione alla descrizione dei personaggi e delle psicologie individuali, attenzione che emerge anche in altre scrittrici, come Natalia Ginzburg e Elsa Morante in cui il linguaggio della quotidianità è uno stile costruito per essere leggibile da tutti³⁰.

Le memorie sono legate da sempre alla nozione di confessione che si basa su un tacito accordo che collega autore e lettore: il patto autoriale che riguarda l'autenticità di ciò che viene raccontato. Poiché «il soggetto indagato è anche l'oggetto indagato³¹» nell'autobiografia spesso i proponimenti espliciti di un autore vengono contraddetti dall'emergere nel testo degli strati più segreti della sua personalità:

Gli autobiografi cercano di esercitare un aperto controllo sulle aspettative del lettore, orientandolo con precise indicazioni programmatiche, che non sono poi in grado di rendere conto del più segreto ordito del loro discorso³².

Così, spesso, alla narrazione della vicenda personale si intrecciano idee e punti di vista dell'autore su un argomento specifico in uno stile discorsivo e argomentativo al punto tale che in alcuni casi l'autobiografia si avvicina al saggismo. Ne sono un esempio opere come *Le piccole virtù* (1962) di Natalia Ginzburg, *Gli imperdonabili* di Cristina Campo e *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* di Elsa Morante³³. L'intreccio tra consapevolezza di genere, espressione e forma ha prodotto nella scrittura letteraria la sperimentazione di scritture nuove che ibridano generi, voci, sguardi e linguaggi come,

³⁰ G. Benvenuti, *Natalia Ginzburg saggista*, «Griseldaonline», 16, pubblicato il 21/09/2016, p. 4.

³¹ L. Di Summa-Knoop (2017) *Critical autobiography: a new genre?*, «Journal of Aesthetics & Culture», 2017, cit., p. 5.

³² F. D'Intino, *L'autobiografia moderna: storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni, 1998, cit., p. 68.

³³ Le raccolte de *Gli imperdonabili* e *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* vengono pubblicate entrambe postume nel 1987, infatti, sia Campo che Morante scrivono i propri saggi in un periodo che va dagli anni Cinquanta agli anni Settanta quindi ben più dilatato nel tempo rispetto a Ginzburg.

per esempio, il memoir, il personal essay, la biofiction e l'autoficton sperimentata nelle opere di Lalla Romano o in *Autoritratto di gruppo* (1988) di Luisa Passerini³⁴.

Clementelli, guardando alla scrittura di Ginzburg e al modo in cui l'autrice pone il rapporto io – mondo, scrive: «non si tratta di chiudersi in sé stessi ma di continuare sempre a cercarsi intimamente per poter meglio avvicinarsi agli altri che ci completano e in noi si completano³⁵». Torna quindi il concetto di narrazione del sé basata sulla relazione con l'Altro, su una dimensione che è intersoggettiva e in cui il rapporto con la realtà e l'arte non è mai univoco. Ma, per le autrici donne del secondo Novecento, che cos'è l'arte?

L'arte è il contrario della disintegrazione. E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua funzione, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana³⁶.

Per Morante l'arte ha una funzione fondamentale: impedire la disintegrazione della coscienza umana nel quotidiano, alienante contatto con il mondo. Attraverso la finzione, l'arte restituisce continuamente all'uomo la confusione irreal e frammentaria della realtà, riportandolo alla consapevolezza della propria interiorità. Questa necessità rispecchia il passaggio cruciale che si verifica tra primo e secondo Novecento nelle generazioni che hanno vissuto la Seconda guerra mondiale: le dirette esperienze delle giovani autrici concretizzano la produzione di forme di scrittura ibride (autonarrazione, critica, saggismo) che si esplicano in un nuovo e pratico impegno nei confronti della realtà. Per Campo, invece:

L'arte d'oggi è in grandissima parte immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi e di piani. Tutto questo, naturalmente, si oppone alla giustizia (che infatti non interessa all'arte d'oggi). [...] Davanti alla realtà l'immaginazione indietreggia. L'attenzione la penetra invece, direttamente e come simbolo [...]. Essa è dunque, alla fine, la forma più legittima, assoluta d'immaginazione³⁷.

³⁴ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 34.

³⁵ E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, Mursia, 1972, cit., p. 100.

³⁶ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, «Linea d'ombra», anno XIV, maggio 1996, numero 115, p. 2.

³⁷ C. Campo, *Attenzione e poesia, Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 73-75.

Ad assumere un ruolo centrale nella concezione dell'arte, e quindi della poesia, sono l'attenzione e la perfezione. Secondo Campo, la poesia non è frutto di semplice immaginazione, ma richiede un'attenzione profonda per cogliere le “forme” essenziali del mondo, quelle verità nascoste che vanno al di là delle apparenze. Questa attenzione è un atto di amore e sofferenza, perché ci spinge a penetrare il mistero delle cose. L'arte poetica per l'autrice ha una dimensione sacrale e rituale, è un modo per riconnettersi a un ordine superiore, a una bellezza assoluta e incorruttibile che si esplica nella ricerca instancabile della perfezione formale, attraverso la quale la poesia diventa una via di salvezza di fronte alla caducità dell'esistenza³⁸.

Nel Novecento italiano si sviluppa una postura autoriale che ambisce ad unire l'estetica all'etica: scrittrici come Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Cristina Campo e Natalia Ginzburg condividono una visione della letteratura come un'arte che deve essere sia esteticamente rilevante che eticamente significativa. Per queste autrici la vita creativa e i rapporti umani sono governati da leggi ancestrali e sacre: scrivono storie che esplorano temi come la sofferenza, il dolore umano e la felicità. La loro narrativa è spesso caratterizzata da una forte componente emotiva e una profonda analisi dei legami umani al punto tale che parole come «poesia» e «realità» sono da loro considerate il contrario della parola «letteratura»³⁹ come spiegherà Morante durante una conferenza svoltasi nel febbraio 1965 a Torino:

A meno che non si vogliano confondere gli scrittori coi letterati: per i quali, come si sa, il solo argomento importante è, e sempre è stata, la letteratura; ma allora devo avvertirvi subito che nel mio vocabolario abituale, lo scrittore (che vuol dire prima di tutto, fra l'altro, poeta), è il contrario del letterato. Anzi, una delle possibili definizioni giuste di scrittore, per me sarebbe addirittura la seguente: un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura⁴⁰.

Nella descrizione dei suoi personaggi e dei luoghi, Ginzburg sembra indugiare particolarmente attorno all'aspetto fisico delle cose ma questa tendenza non è dettata da alcun compiacimento estetico fine a sé stesso. Si tratta piuttosto di un atteggiamento che

³⁸ R. Taioli, *Note di estetica e di poesia per Cristina Campo*, <http://www.cristinacampo.it/public/roberto%20taioli%20%20poesia%20e%20attenzione%20in%20cristina%20%20campo.pdf> > ultimo accesso 3 luglio 2024.

³⁹ D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. XV.

⁴⁰ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, «Linea d'ombra», anno XIV, maggio 1996, numero 115, p. 1.

«affonda la sua piena verità in un senso della storia che la scrittrice avverte e registra con l'attento amore e impegno, fra scientifico ed esistenziale, dell'archeologo che si propone di portare alla luce [...] il particolare minimo⁴¹». Questo atto di scrittura automatica e indipendente emerge in Ginzburg già nel racconto *La madre*, scritto a Torino nel novembre 1948 in cui si narra di una donna, rimasta vedova, che torna a vivere insieme ai genitori con i due figli bambini. Lo stile, il tessuto narrativo e la forma del testo non preoccupano più Ginzburg che ha, invece, raggiunto la piena libertà creativa «che troverà la sua massima esaltazione nell'approdo alla pura memoria⁴²». In gioventù, Ginzburg prova una profonda avversione per l'autobiografia, che considera una caratteristica femminile da evitare in ogni modo, persino ricorrendo a finzioni su situazioni e ambienti estranei alla sua realtà. La libertà a cui giunge, quindi, «non contraddice l'essenzialità della scrittrice, ed anzi potenzia l'osservazione analitica del materiale narrativo che si risolve in una sintesi realizzatrice⁴³». La visione di Ginzburg nasce quindi dalla somma tra l'osservazione, la meditazione e la conclusione: l'esperienza del mondo circostante genera un lavoro letterario contraddistinto dalla gioia della scoperta⁴⁴ che caratterizza lo stile dell'autrice, tanto nei racconti brevi, quanto nei romanzi.

⁴¹ E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, Mursia, 1972, cit., p. 107.

⁴² *Ibidem*, cit., p. 55.

⁴³ *Ibidem*, cit., p. 55.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 85.

2. Natalia Ginzburg e la scelta saggistica

2.1 La narratrice e i suoi testi

Nata e cresciuta negli ambienti più fecondi della vita culturale italiana, Natalia Ginzburg (Palermo 1916 – Roma 1991) attraversa e rispecchia la storia dell'Italia del Novecento. Esordisce nel 1933 con un breve racconto intitolato *I bambini* pubblicato sulla rivista «Solaria» e lo stesso anno le viene proposto di tradurre la *Recherche* di Marcel Proust: inizia così la sua attività di traduttrice dal francese, occupazione che la accompagnerà tutta la vita. Il primo romanzo (*La strada che va in città*) viene stampato nel 1942, per ragioni razziali, con lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte, e sarà ripubblicato tre anni dopo con il nome dell'autrice. Ispirandosi ai grandi modelli europei – da Cechov a Proust – Ginzburg giunge ad opere di ampio respiro come *Tutti i nostri ieri* (1952) e di rilevanza drammatica come *È stato così* (1947), *Valentino* (1957) e *Le voci della sera* (1961). Nel 1963 vince il Premio Strega con *Lessico familiare*, un testo di difficile collocazione all'interno di un singolo genere letterario, che rappresenta la più alta espressione del percorso letterario della scrittrice palermitana⁴⁵. Alla fine degli anni Sessanta inizia a comporre opere teatrali (*Ti ho sposato per allegria*, 1966) e dagli anni Settanta traccia in due romanzi epistolari, *Caro Michele* (1973) e *La città e la casa* (1984), una delle più persuasive testimonianze della vita e della società del tempo⁴⁶. La collaborazione ai quotidiani, insieme ed accanto alla scrittura di opere di narrativa e teatrali, sancisce l'ingresso della scrittura di donne nello spazio del dibattito comune e nella cerchia di intellettuali e scrittori che contribuiscono ad influenzare l'opinione

⁴⁵ M. Grignani, *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia scientifica, 1986, p. 78.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 11.

pubblica dell'Italia postbellica⁴⁷. In questo contesto, *Le piccole virtù* sono l'opera con cui Ginzburg comincia a raccontare il sentimento di lontananza e distacco che avverte sempre più acuto nei confronti del proprio tempo.

2.2 *Le piccole virtù*

L'attenta capacità di osservazione relativa a cose e persone che da sempre ha costituito la qualità primaria dell'arte narrativa della Ginzburg sfocia in un accostamento alla forma saggistica nell'opera *Le piccole virtù*, edita da Einaudi nel 1962⁴⁸. Si tratta di un momento di transizione per la casa editrice infatti, «Il Politecnico», rivista diretta a Milano da Elio Vittorini e stampata da Giulio Einaudi, ha interrotto da poco le pubblicazioni (dicembre 1947) e l'editore, al principio del 1949, si trova senza un organo militante e senza una collana di letteratura sperimentale⁴⁹. Di qui nasce il progetto, presto abbandonato, degli 'Opuscoli' o 'Corpuscoli': una nuova raccolta che tra i titoli previsti comprende *Il figlio dell'uomo* della Ginzburg.

È il 1962 quando in Einaudi si manifesta la seconda e concreta iniziativa di raccogliere e pubblicare i saggi di Natalia Ginzburg, la quale spedisce all'editore tutta la sua produzione saggistica, pur indicando fin dal principio i pezzi secondo lei meno riusciti. L'iter editoriale del volume è breve e *Le piccole virtù* viene finito di stampare il 12 novembre 1962 come numero 315 della collana 'Saggi'. Del titolo originale, *Saggi e memorie*, resta un'unica traccia pubblica in un'intervista apparsa il 20 ottobre del medesimo anno su «Paese Sera»:

Sarà un volume che riunirà tutti i miei scritti sparsi. Alcuni sono saggi vagamente morali, altri sono ritratti, memorie. Il libro avrà per titolo *Memorie e saggi*, ma può darsi che all'ultimo momento venga messo il titolo di uno degli scritti⁵⁰.

⁴⁷ G. Benvenuti, *Natalia Ginzburg saggista*, «Griseldaonline», 16, pubblicato il 21/09/2016, p.3.

⁴⁸ E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, Mursia, 1972, p. 84.

⁴⁹ D. Scarpa, *Appendice* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 115.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 131.

Le piccole virtù raccoglie testi pubblicati su giornali e riviste come «Politecnico» e «Mondo» tra il 1944 e il 1960 e l'inedito *Lui e io* scritto a Roma nell'estate del 1962. Ginzburg apre l'opera con una sorta di nota bibliografica preliminare in cui precisa:

Le date sono importanti e indicative perché spiegano i mutamenti di stile. Io non ho apportato correzioni a quasi nessuno di questi scritti, essendo io incapace di correggere un mio scritto, se non nel preciso momento in cui lo sto scrivendo. Passato del tempo, non so correggere più. Così questo libro non ha forse molta uniformità di stile, e di questo mi scuso⁵¹.

Interessante notare come anche Campo, ne *Gli imperdonabili*, inserisca un commento al testo molto simile:

Questo libro raccoglie scritti di vari periodi e non c'è dubbio che alcuni di essi siano molto giovanili. Pure, con diversi pretesti e sotto vari colori, mi sembra che il libro ripeta da un capo all'altro un unico discorso. È o vorrebbe essere da un capo all'altro un piccolo tentativo di dissidenza dal gioco delle forze, «una professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile». Per questo non ho eliminato nemmeno le ripetizioni. Nella camera dipinta dei nostri vecchi pittori era comune che figure dissimili, dalle varie pareti, alludessero con lo stesso gesto a un solo centro, un solo ospite assente o presente⁵².

Entrambe enfatizzano la coerenza e l'autenticità dei loro scritti, evidenziando come ogni testo rappresenti un momento specifico dell'esistenza, e offrono ai lettori una visione trasparente del loro processo creativo, sottolineando l'importanza della dimensione temporale e della fedeltà ai testi originali.

La silloge è divisa in due parti; la *Parte prima* comprende *Inverno in Abruzzo* (1944), *Le scarpe rotte* (1945), *Ritratto di un amico* (1957), *Elogio e compianto d'Inghilterra* (1961), *La Maison Volpé* (1960) e *Lui e io* (1962): questi brani si potrebbero definire “racconti dell'esilio” e sembrano disegnare le tappe del distacco graduale dalla casa e dalla città dell'infanzia e della giovinezza⁵³. Il paesaggio abruzzese, le strade di Roma e di Torino, Londra e la sua periferia sono «i luoghi di passaggio che illustrano la geografia delle regioni della lontananza⁵⁴». La *Parte seconda* racchiude *Il figlio dell'uomo* (1946), *Il mio mestiere* (1949), *Silenzio* (1951), *I rapporti umani* (1953) e *Le*

⁵¹ N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. XLIV.

⁵² C. Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 9.

⁵³ M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole “querelles” nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004, p. 19.

⁵⁴ *Ibidem*, cit., p. 20.

piccole virtù (1960). Nella quarta di copertina dell'edizione pubblicata da Einaudi nel 2015, Calvino interviene così:

In ogni pagina di questo libro c'è il modo di essere donna [di Natalia Ginzburg]: un modo spesso dolente ma sempre pratico e quasi brusco, in mezzo ai dolori e alle gioie della vita... Tra i capitoli del volume si ricorda *Ritratto d'un amico*, certo la più bella cosa che sia stata scritta sull'uomo Cesare Pavese. E le pagine scritte subito dopo la guerra, che riportano con una forza più che mai struggente il senso dell'esperienza d'anni terribili (e sanno pur farlo, serbandolo, come *Le scarpe rotte*, un quasi miracoloso senso del comico). Poi, le prove (come *Silenzio* e *Le piccole virtù*) d'una Natalia Ginzburg moralista, dove una partecipazione acuta ai mali del secolo sembra nascere dalla matrice d'un calore familiare. E soprattutto, perfetto capitolo d'una autobiografia in chiave obiettiva e ironica, *Lui e io*, in cui la contrapposizione dei caratteri si trasforma, da spunto di commedia, nel più affettuoso poema della vita coniugale⁵⁵.

La descrizione del “modo di essere donna” suggerisce una dualità intrinseca: il dolore delle esperienze femminili è bilanciato da una praticità che riflette la resilienza delle donne di fronte alle sfide della vita. La scelta di parole come “dolente” e “brusco” implica una vita vissuta tra gioie e dolori, un'esperienza che abbraccia la difficile realtà della vita quotidiana. Viene menzionato il tributo a Cesare Pavese (*Ritratto d'un amico*), sottolineando il legame tra la scrittura di Ginzburg e la riflessione su figure maschili significative. È interessante notare come venga messo in evidenza dallo stesso Calvino come l'opera di Ginzburg non solo esplori l'esperienza femminile, ma si inserisca anche in un dialogo più ampio con la letteratura italiana del Novecento. La capacità di trovare umorismo anche nelle situazioni più difficili si riflette in *Le scarpe rotte*, questo paradosso svela la maestria di Ginzburg nel mescolare toni e stili, rendendo le sue opere accessibili e toccanti. Inoltre, l'espressione “partecipazione acuta ai mali del secolo” indica un impegno sociale e morale, che si manifesta attraverso una scrittura che non si limita a narrare esperienze personali, ma che si fa portavoce di questioni più ampie e universali. La “matrice d'un calore familiare” suggerisce che, nonostante le difficoltà, c'è sempre un legame affettivo che permea la sua scrittura, rendendola intima e autentica. Calvino offre una lettura profonda dell'opera di Ginzburg, mettendone in luce la complessità tematica e la ricchezza lessicale, rendendo evidente come la sua scrittura sia un riflesso della vita stessa, con tutte le contraddizioni e bellezze.

Le piccole virtù è un'opera importante per quattro ragioni principali. Occupa una posizione mediana tra i due romanzi (*Le voci della sera* e *Lessico familiare*) considerati

⁵⁵ I. Calvino in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, quarta di copertina.

i migliori della Ginzburg; è primo volume in cui il pronome “io” non rimanda ad un personaggio ma all’autrice stessa; è la prima raccolta di saggi della scrittrice e la distanza temporale che copre la stesura del primo (*Inverno in Abruzzo*, 1944) e dell’ultimo testo (*Lui e io*, 1962) offre al lettore il più ampio spaccato di una vicenda creativa⁵⁶.

Mondello, in *La casa e la città*, accosta *Lessico familiare* ai testi memorialistici e nota il “doppio sguardo” di Ginzburg, cioè un «differente posizionamento autoriale con cui la scrittrice affronta la forma romanzesca e le forme brevi⁵⁷». Ginzburg utilizza il punto di vista del narratore interno, ma lo impiega in modo molto diverso rispetto al romanzo: mette in scena la propria soggettività, parlando apertamente delle emozioni legate ai luoghi della memoria e rivelando un’infanzia e adolescenza solitaria, infelice e poco considerata. Espone sentimenti, disagi e paure attraverso uno stile narrativo basato sul continuo passaggio dal mondo esterno al suo mondo interiore. Questo tipo di scrittura porta a un’indagine morale della società, che può ben venire riassunta nello slogan femminista “il personale è politico”: attraverso la visione dei rapporti privati l’autrice riesce a fare critica del mondo.

2.3 Un saggismo autobiografico

Ginzburg, per evitare il "realismo" diretto che mira a una rappresentazione fedele e immediata della realtà ed è tipico dell'autobiografia, mette in atto la strategia narrativa che riguarda la traslazione dell'io fuori dalla scena. Ciò di cui si parla pone l'io autobiografico oltre i margini della pagina e, nonostante i temi siano molto personali, la definizione di un patto autobiografico viene continuamente rinviata perché l’autrice non afferma che il racconto della propria vita sia privo di falsificazioni e distorsioni ma il lettore, dal canto suo, accetta comunque di leggere il testo come un resoconto fedele e non come un’opera di finzione⁵⁸. Il realismo diretto viene evitato e il testo risulta aperto

⁵⁶ D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. XII.

⁵⁷ E. Mondello, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, «Bollettino di Italianistica», fascicolo 2, luglio-dicembre 2017, cit., p. 108.

⁵⁸ Si veda P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

ad una dimensione più universale e collettiva del racconto di sé⁵⁹. Avviene così che ogni libro della Ginzburg si trasforma nel romanzo di Ognuno.

Ne *Le piccole virtù*, Ginzburg modifica il suo stile in base all'argomento specifico su cui si sta concentrando per rendere la narrazione più efficace e aderente ai temi affrontati. Il tono dell'autrice, ben percettibile fin dagli esordi, viene inizialmente influenzato da altre voci, forse per incertezza e sfiducia di sé, ma «si andrà depurando di ogni traccia di echi e fruscii⁶⁰» fino agli ultimi saggi raccolti nella silloge, scritti tra il 1960 e il 1962. A riguardo, al principio del 1946, la Ginzburg scrive al collega romanziere Silvio Micheli:

Io so scrivere molto bene. So fare delle belle frasi, una dopo l'altra, con un ritmo anche. Ma adesso invece m'è venuta voglia di fare delle brutte frasi. Chi sa che cosa vuol dire. Dev'essere quello che di solito si chiama una svolta. Ho perso un po' il gusto d'inventare storie. Adesso m'è venuta voglia di parlare delle mie proprie scarpe⁶¹.

Ginzburg si esprime attraverso una prosa distesa e continua e si propone, per certi aspetti, come voce minore⁶²:

Credo di mancare di retroterra culturale, cosa di cui ho sempre sentito l'assenza e che mi dispiace. Io non sono mai riuscita ad essere colta⁶³.

⁵⁹ G. Bertone, *Lessico per Natalia*, Genova, Il melangolo, 2015, p. 26.

⁶⁰ D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. XXV.

⁶¹ *Ibidem*, p. XXIV.

⁶² G. Benvenuti, *Natalia Ginzburg saggista*, «Griseldaonline», 16, pubblicato il 21/09/2016, p. 4.

A riguardo è interessante ricordare *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975) di Gilles Deleuze e Félix Guattari, in cui i due esplorano il concetto di letteratura minore. Questo concetto non si riferisce alla letteratura prodotta in una lingua minore, ma piuttosto alla letteratura creata da una minoranza all'interno di una lingua dominante. Deleuze e Guattari sostengono che questa forma di letteratura possa sfidare le narrative dominanti e le strutture di potere inerenti alle lingue e alle letterature maggiori. Impiegando una lingua minore, gli autori possono esprimere idee sovversive e creare uno spazio per le voci emarginate. In sostanza, la letteratura minore rappresenta una forma di resistenza contro l'egemonia delle lingue maggiori, permettendo l'esplorazione dell'identità, del potere e delle complessità dell'esperienza umana.

⁶³ E. Menetti, *Natalia Ginzburg, una scrittura onesta e trasparente*, «Griseldaonline», 16, pubblicato 26/04/2016, p. 6.

La sincerità con cui confessa le molte lacune della propria formazione rispecchia il sentimento di inadeguatezza che la perseguita dalla giovinezza fino al momento in cui, entrata in Parlamento, dirà anche a Berlinguer di sentirsi poco all'altezza del compito⁶⁴.

La sua scrittura è contraddistinta dalla stessa sobrietà che in Ginzburg è posizionamento autoriale che riverbera l'antifascismo dell'educazione familiare e con le molte cose imparate negli anni trascorsi lavorando con Pavese e Calvino per l'editore Giulio Einaudi⁶⁵. Chiarezza e semplicità espressiva creano una prosa monocorde e ritmata, il cui linguaggio colloquiale e familiare rende i testi di Ginzburg accessibili e coinvolgenti. La sua scrittura verrà così definita da Calvino:

Fraasi semplici, elementari, e che pure riescono a contenere un rapporto col mondo esterno fatto di affetto, di stupore, d'ironia, di senso della limitatezza propria e di ciascuno, del ripetersi dei gesti e delle ore e del fluire della vita, di felicità a ogni momento possibile e a ogni momento sfuggita. 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 imbuto⁶⁶.

Ginzburg, quindi, scrive in un modo inaudito per l'epoca, parla direttamente al lettore attraverso una semplicità costruita e ricca di intelligenza.

Nei ritratti dei vari amici scrittori e intellettuali disegnati nelle pagine saggistiche, si vede come la parola orale sia il segno della condizione umana che più riflette la sua intrinseca vocazione relazione alle e fonda il senso di appartenenza alla collettività⁶⁷.

Quando, nel 1958, Giansiro Ferrata chiama Ginzburg a contribuire a un progetto radiofonico non deve stupire la presenza dell'autrice di *Le piccole virtù* come unica donna nell'elenco dei collaboratori. Questo fatto «conferma l'unicità di Natalia Ginzburg nel panorama editoriale e letterario italiano di quel periodo e spiega anche l'insistenza di alcuni critici suoi amici, Calvino e Garboli prima degli altri, sulla "femminilità non

⁶⁴ P. Mauri, *Inchiesta su Natalia scrittrice riluttante*, «la Repubblica», pubblicato 14/02/2018, p. 33.

⁶⁵ A. Debenedetti, *Natalia, operaia della vita*, «Corriere della Sera», pubblicato 1/05/2016, p. 32.

⁶⁶ I. Calvino, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese, Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 1089.

⁶⁷ M. A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, p. 307.

femminile” della sua scrittura, quasi a proteggerla dal rischio di venir relegata, dati i suoi temi domestici, nel limbo di “narratrice per sole donne”⁶⁸».

Ginzburg possiede uno sguardo assoluto e indagatore che le permette di selezionare, isolare e sezionare meticolosamente porzioni di vita da raccontare. Questa sua capacità di osservazione attenta e distaccata crea un effetto di realtà nella sua scrittura e l’io dell’autrice si trasforma così in un noi. «Una delle caratteristiche più evidenti della sua vena narrativa è quella di darci l’illusione di appartenere al suo mondo, di riconoscere la sua voce in ogni nuovo racconto e di condividere, come se fossero nostri, i suoi sentimenti e le sue emozioni⁶⁹». Il vocabolario morale di Ginzburg è tutto improntato sulla realtà della consuetudine: la casa, la città e il nucleo familiare da cui la scrittrice trae la propria esperienza umana⁷⁰. L’elemento della storia pubblica, e della politica, entra di scorcio nelle sue storie nonostante sia un tema inscindibile rispetto alla realtà in cui la scrittrice vive e, più in generale nella letteratura femminile, «la narrazione del sé è sempre intesa in una relazione costitutiva con l’altro in una ridefinizione continua delle categorie classiche di privato/intimo e pubblico/politico⁷¹».

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 inscindibile 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 cercano di decifrare⁷².

Al contrario di molti scrittori italiani contemporanei, Ginzburg non ha composto un vero testo della Resistenza da collocare accanto, per esempio, a quelli di Pavese, Calvino, Fenoglio o Viganò: quello della lotta antifascista è però il clima che si respira in molte delle sue pagine. Fra i temi dominanti del tempo, della solitudine, della morte, dell’amore, anche la storia ha il suo posto: provoca urti e distrugge vite fino a diventare la lotta di un popolo per la democrazia⁷³. Così, nei saggi come nei romanzi, la piccola folla dei

⁶⁸ S. Petriagnani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, cit., p. 250.

⁶⁹ E. Menetti, *Natalia Ginzburg, una scrittura onesta e trasparente*, «Griseldaonline», 16, pubblicato 26/04/2016, cit., p. 1.

⁷⁰ M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole “querelles” nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004, p. 4.

⁷¹ M. Sapegno, *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017, cit., p. 113.

⁷² I. Calvino, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese, Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 1091.

⁷³ E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, Mursia, 1972, p. 114.

personaggi che si susseguono si eleva «quasi al rango di folla storica che segna un'epoca e la saga familiare si apre a dare testimonianza vissuta della lotta di un popolo per la riconquista della libertà⁷⁴».

La sua scrittura è caratterizzata da una semplicità solo apparente: Ginzburg frantuma la realtà e la trasforma in un nuovo mondo di parole oneste, scelte con cura e gusto, nutrite dalla loro semplice musicalità, come quella dei bambini che giocano con le parole. La stessa autrice, in *Lui e io*, scrive:

Mi sembra di seguire, nello scrivere, una cadenza e un metro musicale. Forse la musica era vicinissima al mio universo, e il mio universo, chissà perché, non l'ha accolta⁷⁵.

Le pagine di *Inverno in Abruzzo* sono le prime che Natalia Ginzburg scrive dopo la morte del primo marito, Leone. Le scrive nell'autunno di quello stesso 1944 e tutto il racconto è al passato remoto, «come se i fatti che racconta fossero accaduti, invece che pochi mesi prima, in un tempo lontanissimo⁷⁶». L'uso del passato remoto è un modo per accogliere il dolore e indica un atteggiamento di accettazione e interiorizzazione del lutto, con la consapevolezza che in quei pochi mesi la vita dell'autrice è radicalmente cambiata. Ma *Inverno in Abruzzo* non è un testo di consolazione. La stessa Ginzburg rivela, nelle conclusioni del saggio, che l'esistenza di ognuno di noi è definita dal destino, e raccontare ciò che è accaduto permette di riconoscerlo.

C'è una certa monotona uniformità nei destini degli uomini. Le nostre esistenze si svolgono secondo leggi antiche e immutabili, secondo una cadenza uniforme e 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 nostalgie⁷⁷.

La capacità di cogliere le vicende e gli individui nella loro essenza è propria in chi ha visto in volto il dolore e in esso ha riconosciuto e accolto un destino. La tristezza della Ginzburg diventerà una sua caratteristica distintiva e «forse la condizione e il prezzo della

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ N. Ginzburg, *Lui e io* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 43.

⁷⁶ D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. XXVI.

⁷⁷ N. Ginzburg, *Inverno in Abruzzo* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 9.

verità⁷⁸». Il testo si conclude con la morte del marito, raccontata al passato remoto, e le amare considerazioni di Ginzburg definite quasi da un'incredulità rispetto a ciò che è avvenuto.

Io mi chiedo se questo è accaduto a noi, a noi che compravamo gli aranci da Girò e andavamo a passeggio nella neve⁷⁹.

Parole che riecheggiano, molto simili, anche in *Lui e io*:

Se gli ricordo quell'antica nostra passeggiata per via Nazionale, dice di ricordare, ma io so che mente e non ricorda nulla; e io a volte mi chiedo se eravamo noi, quelle due persone, quasi vent'anni fa per via Nazionale⁸⁰.

Il tema morale è un *fil rouge* che si dipana lungo i testi della silloge che sono analizzati nelle finalità e tipologie comunicative attraverso le quali l'autrice declina la dimensione etica e la visione dei rapporti privati. Ne *Il mio mestiere* emergono la concezione morale che lo scrivere assume per Ginzburg e il valore sociale della scrittura di donne, messo però spesso in discussione dalle stesse autrici. *Il figlio dell'uomo*, *Le piccole virtù* e *I rapporti umani* sono rappresentativi del sentimento che pervade la generazione di Ginzburg, una generazione che ha vissuto la guerra e l'esperienza del fascismo i cui lasciti sono la necessità di dire la verità e l'impossibilità di mentire. La consapevolezza del male spinge l'autrice a identificarsi parte di un'umanità tutta e, attraverso l'esperienza dell'esilio e della persecuzione, l'io riconosce la sua differenza come un elemento di somiglianza con il genere umano per cui la diversità si rivela un elemento di coesione. Da queste premesse nasce un tipo di scrittura dell'io che viene reinventato nel noi e caratterizzata da un realismo definito «poetica degli oggetti⁸¹». Importante nei testi è il continuo intento pedagogico di Ginzburg, il cui sguardo sembra essere all'origine del “discorso sui vizi e le virtù” che chiude la silloge.

⁷⁸ D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. XXVIII.

⁷⁹ N. Ginzburg, *Inverno in Abruzzo* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 10.

⁸⁰ N. Ginzburg, *Lui e io* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 47.

⁸¹ M. A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, cit., p. 304.

2.3.1 *Il mio mestiere*

Questo testo fa la sua prima comparsa nell'autunno del 1949 sul «Ponte» e nell'analisi può essere utile guardare a una prova di scrittura pubblicata nel 1933 da una Natalia Levi diciassettenne che, con l'amica Bianca Debenedetti, redige una rivista chiamata «Il Gallo» sulla quale esce il breve saggio *Dire la verità* che trascrivo qui per intero:

Dire la verità. L'artista che scrive deve sempre sentirsi capace di questo. Le parole non sono che uno strumento per costruire ai personaggi un mondo artistico uguale al mondo immaginario da cui egli li ha tolti. L'artista non scrive una frase perché è bella, ma perché è vera. E non è un artista chi sacrifica la propria verità per amore di una bella frase o una bella parola.

Nel corso degli avvenimenti, l'artista non è guidato dal proprio capriccio: egli sa come veramente sono andate le cose. Nella scelta dei particolari, egli non cerca i più realistici, o i meno realistici, per essere più, o meno moderno: egli dipinge il suo mondo, i suoi personaggi quali sono, e non quali vorrebbe che fossero. Se no i personaggi sono falsi, il mondo costruito è falso. Generalmente questo accade a chi non possiede una sua verità, e si diverte a cucinare parole. Ma può accadere anche a chi non è sufficientemente convinto della propria verità. L'insincerità dell'artista può essere mancanza di fede: un tradimento al suo modello ideale.

Dire la verità. Solo così nasce l'opera d'arte.⁸²

Emerge da subito il clima stilistico e morale che caratterizzerà tutta l'opera saggistica di Ginzburg, tra cui un tono deciso e inflessibile che si esplica negli imperativi, nei doveri e nelle alternative. In questo testo domina tanto l'estetica, quindi una scrittura chiara e semplice, quanto l'etica intesa come morale e «la sua (di Ginzburg, *ndr*) petrosità biblica e intransigenza domestica - “cucinare parole” - giungono, temprate negli anni e immutate nella sostanza, fino all'ultimo libro della Ginzburg, fino a quella furente invocazione della verità che è *Serena Cruz o la vera giustizia*⁸³». Questa concezione di scrittura integra ed etica riemerge anche in Morante, contemporanea e amica di Ginzburg, quando in *Pro o contro la bomba atomica* scrive, citando Saba, che «resta da fare la poesia onesta⁸⁴» anche se, aggiunge, «però, basterebbe dire la poesia; perché, se è poesia, non può essere che onesta. Un poeta, in quanto tale, non può non essere onesto». In queste autrici affiora la fede nel valore sociale dello scrivere e della letteratura che però sembra

⁸² D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. XIII.

⁸³ *Ibidem*, cit., p. XIV.

⁸⁴ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, «Linea d'ombra», anno XIV, maggio 1996, numero 115, cit., p. 7.

spesso venire messo in dubbio da loro stesse al punto tale che Ginzburg e Morante si considerano “scrittori” poiché, al tempo, la parola al femminile è sinonimo di sentimentalismo, ignoranza, manierismo ed emotività. Ginzburg desidera essere considerata sullo stesso piano dei colleghi uomini, senza alcuna differenza di genere e afferma: «In verità essere una donna non è né bello né brutto, oppure è tutt'e due, lo stesso come essere un uomo⁸⁵» e anche «una donna deve scrivere come una donna, però con le qualità d'un uomo⁸⁶» intendendo le qualità di distacco dai sentimenti e freddezza. Ma per diventare una scrittrice di successo occorre un capitale di risorse e motivazioni molto più complesso, infatti, la scrittura di donne, per affermarsi, deve superare barriere e pregiudizi sociali e lottare contro stereotipi radicati. Toni Morrison, premio Nobel per la letteratura nel 1993 e autrice di *Amatissima*, scrive:

Non che altre donne non l'abbiano detto da sempre, ma è difficile per una donna dire, *Sono una scrittrice*. [...] di certo lo era per me e per le donne della mia generazione, della mia classe, e della mia razza. Non so se dipenda da tutte queste cose, ma il punto è che stai uscendo dal ruolo indicato dal sesso. Non stai dicendo, Sono una madre, Sono una moglie. [...] Ho letto varie biografie, autobiografie e resoconti di come alcune donne sono diventate scrittrici, e in ciascuna ho trovato un breve aneddoto di quando qualcuno gli ha dato il permesso⁸⁷.

Molte donne scrittrici o artiste si trovano quindi nella necessità di doversi scagionare e motivare costantemente il loro percorso e sono costrette a compiere un lavoro aggiuntivo di giustificazione e affermazione di sé, quasi come se dovessero dimostrare di avere il "diritto" di perseguire una carriera. Questo porta a volte alla scelta di adottare pseudonimi maschili, quasi a voler "mimetizzarsi" per ottenere una libertà che altrimenti sarebbe negata, o a firmarsi usando soltanto il cognome del marito (Virginia Woolf, Natalia Ginzburg, Franca Basaglia). «Allora desideravo terribilmente di scrivere come un uomo, avevo orrore che si capisse che ero una donna dalle cose che scrivevo. Facevo quasi sempre personaggi uomini, perché fossero il più possibile lontani e distaccati da me⁸⁸» dichiara Ginzburg in *Il mio mestiere* e da queste frasi emerge il continuo annichilimento a cui l'autrice si sottopone, fin da molto giovane. La società e il campo letterario a cui appartengono Morante e Ginzburg legittimano le donne solo nel momento in cui esse

⁸⁵ N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001, cit., p. 30.

⁸⁶ S. Petriagnani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, cit., p. 72.

⁸⁷ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 45.

⁸⁸ N. Ginzburg, *Il mio mestiere* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 63.

cercano di comportarsi e di assomigliare agli uomini, sicuramente non in quanto soggetti capaci di autodeterminarsi⁸⁹. Non stupisce quindi che, dopo aver ricevuto il Nobel nel 1926, Grazia Deledda ci tenga a ricordare: «quando cominciai a scrivere, a tredici anni, fui contrariata dai miei»; e la stessa Campo, nella nota biografica che accompagna un suo libro, dice di sé stessa: «Ha scritto poco e le piacerebbe avere scritto meno⁹⁰».

In ognuna delle tre raccolte di saggi di Ginzburg, *Le piccole virtù* (1962), *Mai devi domandarmi* (1970) e *Vita immaginaria* (1974), è presente un testo destinato a riflettere l'immagine della scrittrice ogni volta da una prospettiva diversa. In *Il mio mestiere* Ginzburg scopre la vocazione poetica come luogo privilegiato per osservare il mondo e mostra una salda consapevolezza delle proprie forze creative:

Il mio mestiere è quello di scrivere e io lo so bene e da molto tempo. Spero di non essere fraintesa: sul valore di quello che posso scrivere non so nulla. So che scrivere è il mio mestiere. Quando mi metto a scrivere, mi sento straordinariamente a mio agio e mi muovo in un elemento che mi par di conoscere straordinariamente bene: adopero degli strumenti che mi sono noti e familiari e li sento ben fermi nelle mie mani⁹¹.

Il tema del talento e della vocazione emerge anche in Morante che dichiara «la mia intenzione di fare la scrittrice, è nata, si può dire, insieme a me⁹²» e viene invece fortemente rifiutata da Colette, una delle figure letterarie francesi più importanti del XX secolo, che si oppone al gesto fisico della scrittura ritenendo che «quando si sa leggere, quando si può penetrare nel regno incantato dei libri, che bisogno c'è di scrivere?⁹³».

Scrivere come atto inscindibile da onestà e autenticità dell'essere è un concetto di letteratura che Ginzburg condivide con il primo marito, Leone, il cui sommo esempio è la poesia di Dante, sempre strettamente coniugata con un profondo impegno morale⁹⁴. L'esigenza di «dire la verità» di Ginzburg s'incontra perfettamente con il rigore etico di Leone e, in quest'ottica, risulta quasi emblematico il titolo di un racconto giovanile di lui, *Sincerità*. Lo sguardo maschile di critica rispetto alla produzione artistica dell'autrice era stato prima di Mario Levi, il fratello appassionato di letteratura, poi di Leone e, infine,

⁸⁹ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 61.

⁹⁰ C. Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, cit., quarta di copertina.

⁹¹ N. Ginzburg, *Il mio mestiere* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 55.

⁹² M. Sapegno, *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017, cit., p. 62.

⁹³ *Ibidem*, cit., p. 64.

⁹⁴ S. Petrigiani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, p. 45.

verrà assunto da Cesare Garboli, critico, traduttore, scrittore ma soprattutto amico di Ginzburg. È la stessa autrice che ammette, durante un'intervista a Fallaci nel 1963, «di avere sempre bisogno di uno sguardo maschile nelle sue decisioni artistiche, una specie di protezione paterna, o forse un assenso che la rassicuri⁹⁵». Nella lettura de *Gli indifferenti* di Moravia capisce che la direzione della scrittura deve essere rivolta verso la dimensione del vero e dall'incontro con Carlo Levi, al quale sottopone alcune prove di scrittura, viene messa in guardia: non scrivere mai «per caso e fingendo di sapere⁹⁶». Queste considerazioni vengono riportate in *In mio mestiere* subito dopo che Ginzburg è riuscita a scrivere il suo primo racconto:

Ho scoperto allora che ci si stanca quando si scrive una cosa sul serio. È un cattivo segno se non ci si stanca. Uno non può sperare di scrivere qualcosa di serio così alla leggera, come con una mano sola, svolazzando via fresco fresco. Non si può cavarsela così con poco. Uno, quando scrive una cosa che sia seria, ci casca dentro, ci affoga dentro proprio fino agli occhi⁹⁷.

⁹⁵ *Ibidem*, cit., p. 73.

⁹⁶ *Ibidem*, cit., p. 60.

⁹⁷ N. Ginzburg, *Il mio mestiere* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 60.

2.3.2 *Il figlio dell'uomo*

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 tra le macerie⁹⁸.

Questo saggio viene scritto a Torino nel 1946 e pubblicato sull'«Unità». Fin dall'incipit appare la maestria di Ginzburg nel mettere in scena «un io che, senza scomparire, resta defilato e come commisto al noi⁹⁹». La reticenza che traspare dai testi di Natalia Ginzburg è la spia dell'equilibrio difficile tra il suo vissuto tragico, segnato dalla perdita del marito Leone Ginzburg e dalla necessità di cambiare il proprio nome ebraico da Natalia Levi ad Alessandra Tornimparte per poter scrivere durante il fascismo, e la sua trasformazione in un discorso pubblico che aspira all'universalità¹⁰⁰. Dalla concretezza del suo vissuto, Ginzburg trae una forza sostanziale per la sua scrittura, che non è però né un mero resoconto testimoniale né una narrazione strettamente autobiografica¹⁰¹. Si tratta di 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: una generazione che ha assunto il volto biblico del “figlio dell'uomo”¹⁰².

Il grande tema che è sotteso al discorso svolto in testi come *Il figlio dell'uomo*, *Le piccole virtù* e *I rapporti umani*, riguarda la questione di come trasmettere alle generazioni future un'etica capace di prevenire l'orrore della disumanità.

Una volta sofferta, l'esperienza del male non si dimentica più. Chi ha visto le case crollare sa troppo chiaramente che labili beni siano i vasetti di fiori, i quadri, le pareti bianche. Sa troppo bene di cosa è fatta una casa¹⁰³.

⁹⁸ N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo in Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 51.

⁹⁹ G. Benvenuti, *Natalia Ginzburg saggista*, «Griseldaonline», 16, pubblicato il 21/09/2016, cit., p. 2.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole “querelles” nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004, p. 35.

¹⁰³ N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo in Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 51.

La consapevolezza della precarietà, della morte e della sofferenza conduce la generazione che ha vissuto la guerra a entrare in contatto con una verità così tangibile da impedire ogni menzogna: la generazione di Ginzburg «ha toccato con mano la caducità cosmica che avvolge l'esistenza e non può più liberarsene¹⁰⁴». L'unica conseguenza positiva lasciata dalla guerra è la consapevolezza della verità.

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 altri¹⁰⁵.

Per questo, dice a Fallaci, non ha potuto raccontare storie ai suoi figli, ha dovuto rivelare loro la verità su ciò che stavano vivendo e sulla sorte del loro padre, Leone. Perché mentire¹⁰⁶

Noi¹⁰⁷ non lo possiamo fare. Non lo possiamo fare con dei bambini che abbiamo svegliato di notte e vestito convulsamente nel buio, per scappare o nascondersi o perché la sirena d'allarme lacerava il cielo. Non lo possiamo fare con dei bambini che hanno veduto lo spavento e l'orrore sulla nostra faccia. A questi bambini noi non possiamo metterci a raccontare che li abbiamo trovati nei cavoli o di chi è morto dire che è partito per un lungo viaggio¹⁰⁸.

Si tratta, in primo luogo, di una trasformazione del linguaggio, necessaria a chi abbia «conosciuto la realtà nel suo volto più tetro». Dopo aver visto la verità precaria delle cose e delle relazioni, non si può fingere che esse non siano ciò che sono, non si può negare l'orrore della guerra, che svela inesorabilmente la fragilità dell'esistenza umana e la desolazione della realtà. Parlarne, tuttavia, è difficile: scriverne, dunque, è necessario e impossibile a un tempo e per farlo gli scrittori del dopoguerra si servono di «un linguaggio amaro e violento¹⁰⁹» che, per raccontare «cose dure e tristi¹¹⁰», è essenziale¹¹¹.

¹⁰⁴ M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole "querelles" nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004, cit., p. 35.

¹⁰⁵ N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo in Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 52.

¹⁰⁶ S. Petrigiani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, p. 130.

¹⁰⁷ Interessante, dal punto di vista stilistico, come il "noi" sia in posizione marcata: viene dato rilievo al pronome, da un lato, ma dall'altro, si ha un abbassamento di registro verso il colloquiale.

¹⁰⁸ N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo in Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 53.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 52.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 52.

¹¹¹ G. Benvenuti, Natalia Ginzburg saggista, «Griseldaonline», 16, pubblicato il 21/09/2016, cit., p. 2.

Ginzburg condivide molte idee con il pensiero filosofico di Simone Weil, in particolare sul concetto di verità in letteratura e sulla responsabilità morale degli scrittori. Questa affinità si riscontra sia tematicamente (ad esempio nel saggio *La condizione femminile* in cui Ginzburg critica il femminismo usando concetti simili a Weil) sia cronologicamente (dagli anni '70 fino agli scritti del dopoguerra) e, per entrambe, la verità è centrale nella poetica e nel pensiero. Ginzburg sente la responsabilità morale di “dire la verità” fin dalle sue prime opere¹¹² e questo tema è legato al rifiuto del linguaggio vuoto e retorico del fascismo. Ginzburg cerca una chiarezza e limpidezza che per lei sono attributi della verità e Weil pone la verità come uno dei principali “bisogni dell'anima”, sacro e necessario al radicamento. Per entrambe la capacità di una verità di essere trasposta in linguaggio è criterio di veridicità, infatti, Ginzburg predilige una narrazione in prima persona legata a verità conosciute a fondo e rifiuta invece l'invenzione su ciò che non si conosce bene¹¹³.

Noi corriamo tutti i giorni il pericolo di perdere il significato vero delle parole. Tutti i giorni rischiamo di diventare degli isolati e degli indifferenti. Rischiamo di respirare le parole meccanicamente, rischiamo di dire e ascoltare parole che non evocano niente, e che non risvegliano nessun particolare sentimento in noi¹¹⁴.

In questo contesto risulta utile citare *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*¹¹⁵, in cui Suzette Henke esplora l'intersezione fra trauma e scrittura autobiografica tra le autrici donne. Il libro sostiene che la scrittura funge da strumento terapeutico, che Henke definisce “scriptotherapy” e permette alle donne di articolare e elaborare le loro esperienze traumatiche. Questo processo di scrittura non solo aiuta nella guarigione personale, ma contribuisce anche a una comprensione più ampia delle esperienze femminili nella società. L'atto di scrivere diventa una forma di testimonianza culturale, in cui le autrici non solo raccontano le loro storie personali, ma sfidano anche le narrazioni sociali riguardanti il trauma e la femminilità. Henke evidenzia come queste narrazioni possano interrompere significati imposti e promuovere una comprensione più

¹¹² Cfr l'analisi a *Il mio mestiere* in questo lavoro.

¹¹³ G. Bassi, *Letteratura e morale in Natalia Ginzburg attraverso Simone Weil*, Convegno Compalit «Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?», Milano, 9-11 dicembre 2021.

¹¹⁴ S. Petrigiani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, p. 226.

¹¹⁵ S. Henke, *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, Londra, Palgrave MacMillan, 1998.

profonda delle esperienze vissute dalle donne e la scrittura di Ginzburg sembra rientrare appieno in questa esperienza di autobiografia.

I luoghi del racconto sono la casa e la famiglia che la abita, le città e i paesi in cui Ginzburg ha vissuto, dedicati alla propria vita privata durante e dopo la guerra. Lo spazio assume un ventaglio di significati vari: appartenenza, identità o proiezione. Ginzburg, subito dopo il trasferimento dalla Sicilia, vive due decenni a Torino e a ventiquattro anni raggiunge il marito Leone al confino in Abruzzo (*Inverno in Abruzzo*). A Roma vive prima con un'amica (*Le scarpe rotte*) e poi con il marito Gabriele Baldini (*Lui e io*) che seguirà anche a Londra (*Elogio e compianto d'Inghilterra, La Maison Volpè*). In questo contesto, la successione delle abitazioni può essere vista come un processo di crescita e maturazione, dove ogni casa rappresenta un passaggio importante nella vita dell'autrice. Questa metafora può essere utilizzata per descrivere come la vita umana sia composta da diverse fasi, ognuna con i suoi propri obiettivi e sfide, e come ciascuna fase sia interconnessa e influenzata dall'altra¹¹⁶. In *Il figlio dell'uomo* l'abitazione per Ginzburg è il simbolo di una pace e di un conforto alla sofferenza della guerra che, per molti anni, ha avuto «il volto atroce della casa crollata» ma l'autrice trova però per sé solo parole amare: «ciascuno di noi avrebbe molto voglia di posare il capo da qualche parte, ciascuno avrebbe voglia di una piccola tana asciutta e calda. Ma non c'è pace per i figli degli uomini»¹¹⁷. Infatti «le volpi e i lupi hanno le loro tane, ma il figlio dell'uomo non ha dove posare il capo»¹¹⁸ e con questa considerazione, tramite le frasi brevi e contrapposte di questo testo, Ginzburg sembra lasciare trasparire un presentimento, come se non avesse mai vissuto in pace.

La scrittura di Ginzburg offre una riflessione sulla transizione post-bellica, evidenziando le complessità e le sfide dell'epoca. La scrittrice affronta il tema della memoria collettiva e individuale, mostrando come le esperienze traumatiche della guerra continuino a influenzare la vita di ogni giorno. La consapevolezza del passato diventa un elemento centrale, poiché le cicatrici emotive e fisiche rimangono anche quando la società cerca di andare avanti. Ginzburg esplora anche le dinamiche dell'identità in un contesto di cambiamento: il "noi" collettivo si fonde con le esperienze individuali e la tensione tra

¹¹⁶ E. Mondello, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, «Bollettino di Italianistica», fascicolo 2, luglio-dicembre 2017, p. 109.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 112.

¹¹⁸ N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo in Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. 53.

il passato e il presente è declinata tra il desiderio di ricostruire una vita normale e il peso delle esperienze passate. Attraverso i suoi racconti, Ginzburg mette in luce le contraddizioni e le difficoltà della vita quotidiana, evidenziando come le persone affrontano le sfide della ricostruzione.

2.3.3 *I rapporti umani*

In questo saggio, scritto e pubblicato nel 1953, la complessa parabola delle relazioni che il soggetto autoriale intreccia con l'altro sembra originarsi da un interrogativo che dà vita a due linee di riflessione esistenziale divergenti. La prima, di natura antropologica, si propone di esplorare l'origine delle differenze umane, che spesso generano distacco e dispersione. La seconda, di carattere affettivo, mira a colmare queste distinzioni, promuovendo l'idea di una comunità umana concepita come una “grande famiglia”¹¹⁹.

Chi sono gli altri, chi siamo noi? Ci chiediamo. Restiamo a volte tutto un pomeriggio nella nostra stanza, a pensare con un vago senso di vertigine, ci chiediamo se gli altri esistono veramente, o se siamo noi che li inventiamo. Ci diciamo che forse, in nostra assenza, tutti gli altri cessano di esistere, scompaiono in un soffio, e miracolosamente risorgono, scaturiti d'un tratto dalla terra, non appena guardiamo. Non ci potrà succedere forse che un giorno, voltandoci d'improvviso, non troveremo niente, nessuno, sposteremo la testa nel vuoto?¹²⁰

Nei saggi di Ginzburg, il rapporto dell'io con gli altri mostra un «percorso evolutivo che va dalla percezione della diversità come elemento d'esclusione, alla maturazione di un pensiero della differenza come carattere antropologico universale¹²¹». Il riconoscimento della diversità e il senso di appartenenza ad una parte dell'umanità sono le dirette conseguenze dell'esperienza bellica e, in uno scritto pubblicato nel 1975, Ginzburg giunge a considerare le diversità etniche, caratteriali, sessuali e religiose come «manifestazioni fenomenologiche *tout court*¹²²» della diversità umana:

Tutti o quasi tutti siamo donne, o ebrei, o omosessuali, oppure siamo diversi semplicemente per inclinazione alla diversità, per malinconia, per timidezza, per nevrosi, per silenzio. Siamo tutti «diversi». L'essenziale è portare giustamente la propria diversità, l'essenziale è non farne né un'insegna né un'uniforme, e mescolarla silenziosamente nelle infinite diversità degli altri, in quelle che noi riteniamo le comunità dei non diversi e normali¹²³.

¹¹⁹ M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole “querelles” nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004, p. 116.

¹²⁰ N. Ginzburg, *I rapporti umani* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 80.

¹²¹ M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole “querelles” nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004, cit., p. 117.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ N. Ginzburg, *Ragioni d'orgoglio*, in *Opere, II*, Milano, Mondadori, 1986, cit., p. 1306.

La parabola delle relazioni umane intessute dal soggetto autoriale può essere interpretata attraverso una triplice articolazione argomentativa: l'io, uscendo dal guscio del proprio ambiente domestico, incontra gli altri e scopre sia la propria diversità che quella altrui.

Tutto quello che ci importa non succede più fra le pareti di casa nostra, ma fuori, per la strada e a scuola: sentiamo che non possiamo essere felici se a scuola gli altri ragazzi ci hanno un po' disprezzato. Faremmo qualunque cosa per salvarci da quel disprezzo: facciamo qualunque cosa. Scriviamo delle strofette comiche per piacere ai nostri compagni, e le recitiamo loro [...]; facciamo raccolta di parole sconce perché ci stimino un poco [...], ci sforziamo di insinuare nei nostri abiti sobri qualcosa di un po' vistoso e volgare¹²⁴.

Attraverso l'esperienza dell'esilio e della persecuzione, l'io riconosce nei volti di alcuni 'altri' i segni della propria diversità.

Noi che eravamo disprezzati da tutti, siamo stati prescelti dal più inarrivabile, dal più insperato compagno. [...] Poi a poco a poco, in mezzo alla folla di questi compagni, ne scopriamo uno che è particolarmente contento di stare con noi, e al quale ci accorgiamo d'avere infinite cose da dire. [...] È uno come noi: è uno della nostra stessa condizione sociale¹²⁵.

Infine, l'io trova nelle fisionomie di molti 'altri' le tracce della differenza, che si rivela come un elemento di somiglianza con l'intera umanità.

Noi tutta la vita non abbiamo saputo essere che padroni o servi: ma in quel nostro momento segreto, in quel momento di pieno equilibrio, abbiamo saputo che non c'è vera padronanza né vera servitù sulla terra. Così adesso, tornando a quel nostro momento segreto, cercheremo negli altri se già è toccato loro di vivere un momento identico, o se ancora ne sono lontani: è questo che importa sapere¹²⁶. Dopo la guerra, abbiamo amato e commiserato gli ebrei che andavano a Israele pensando che erano sopravvissuti a uno sterminio, che erano senza casa e non sapevano dove andare. Abbiamo amato in loro le memorie del dolore, la fragilità, il passo randagio e le spalle oppresse dagli spaventati. Questi sono i tratti che oggi amiamo nell'uomo.

La diversità si rivela quindi un elemento di coesione, l'esclusione si trasforma in solidarietà e le esperienze dell'emarginazione e della persecuzione si mostrano come occasioni in cui scoprire l'appartenenza all'umanità tutta. Le origini ebraiche di Ginzburg emergono nel saggio intitolato *Gli ebrei* in cui l'autrice scrive:

¹²⁴ N. Ginzburg, *I rapporti umani* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 79.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 83.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 95.

Dopo la guerra, abbiamo amato e commiserato gli ebrei che andavano a Israele pensando che erano sopravvissuti a uno sterminio, che erano senza casa e non sapevano dove andare. Abbiamo amato in loro le memorie del dolore, la fragilità, il passo randagio e le spalle oppresse dagli spaventi. Questi sono i tratti che oggi amiamo nell'uomo¹²⁷.

I tratti di cui parla sono quelli che accomunano donne, ebrei, omosessuali e l'umanità tutta: la diversità si esplica nel «nomadismo dell'archetipo dell'ebreo errante che diventa [...] lo stigma della condizione umana *tout court*¹²⁸».

La scoperta di una realtà illusoria, racchiusa nella frase di Ginzburg «Forse che un giorno, voltandoci d'improvviso [...]»¹²⁹ è la citazione di *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* di Montale¹³⁰ in cui il poeta immagina che, nell'atmosfera tersa di un mattino d'inverno, nel semplice atto di voltarsi indietro, l'ordine dei fenomeni si infranga e gli venga svelato “il miracolo” tanto atteso che però si rivela una mistificazione: la realtà è irreale.

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.
Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me ne andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto¹³¹.

La presa di coscienza dell'illusorietà della percezione dei sensi è descritta come un'esperienza perentoria e innegabile, i cui verbi d'azione («vedrò», «andrò») sono declinati al futuro ma, nel momento in cui Ginzburg cita Montale, «lo rovescia per ogni verso possibile¹³²». Non solamente la distesa prosa di Ginzburg è contrapposta al verso concentrato e denso della poesia ma la stessa esperienza descritta non viene percepita dal punto di vista filosofico di Montale quanto piuttosto nella quotidianità: le persone reali di Ginzburg sostituiscono i più evanescenti “uomini che non si voltano”. Inoltre, con

¹²⁷ N. Ginzburg, *Gli ebrei in Opere, II*, Milano, Mondadori, 1986, p. 645.

¹²⁸ M. A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021, cit., p. 308.

¹²⁹ N. Ginzburg, *I rapporti umani in Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. 80.

¹³⁰ G. Bertone, *Lessico per Natalia*, Genova, Il melangolo, 2015, p. 19.

¹³¹ E. Montale, *Forse un mattino andando in un'aria di vetro in Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1979, p. 42.

¹³² G. Bertone, *Lessico per Natalia*, Genova, Il melangolo, 2015, cit., p. 20.

l'intervento della voce della madre subito dopo, «l'ipotesi della sparizione degli altri è subito revocata¹³³» infatti tornano «il disprezzo che ci dimostrano i nostri compagni di scuola, la pesantezza e la goffaggine della nostra persona [...] fantastichiamo che qualcuno si innamori di noi [...] e ci scriva una lettera d'amore¹³⁴». Ma soprattutto «la presenza dei figli è la più profonda e definitiva certezza di essere mortali¹³⁵». Il ruolo di genitore torna spesso nei testi de *Le piccole virtù*; prendersi cura dei bambini viene descritto dall'autrice come qualcosa che assorbe ogni energia e pensiero:

Amiamo i nostri figli in un modo così doloroso, così spaventato, che ci sembra di non avere mai avuto altro prossimo, di non poterne avere mai altro. [...] Non abbiamo più amici [...], non abbiamo più vocazione [...], noi, per conto nostro, abbiamo perso ogni facoltà di godimento o di contemplazione. [...] E come siamo diventati stupidi [...]. Anche siamo diventati superstiziosi [...]¹³⁶.

Il nucleo familiare da cui la scrittrice trae la propria esperienza umana ricorre in tutte le opere di Ginzburg ma la maternità sembra emergere spesso come un'esperienza sofferta, mai trionfante o serena e nei figli si rispecchia, fin dal loro nascere, l'angoscia della madre, il suo doloroso destino¹³⁷.

Ginzburg's women often struggle to reconcile themselves with their maternal role, since motherhood is heavily affected by women's own domestic and social conditions¹³⁸.

Questa concezione si esplica anche in *I nostri figli*, un testo che Ginzburg rivolge «a tutti coloro che come me hanno dei figli: a tutti coloro che sono passati attraverso le mie stesse esperienze e si trovano davanti ai miei stessi problemi¹³⁹». Nella scrittrice si esplica un contrasto: da una parte, l'esperienza della maternità porta con sé l'impulso quasi animale ed ancestrale di difesa della propria prole, un istinto che spinge Ginzburg a prendersi cura soltanto del proprio nucleo familiare; dall'altra emerge l'ordine perentorio a combattere

¹³³ *Ibidem*, cit., p. 21.

¹³⁴ N. Ginzburg, *I rapporti umani* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. 81.

¹³⁵ G. Bertone, *Lessico per Natalia*, Genova, Il melangolo, 2015, cit., p. 45.

¹³⁶ N. Ginzburg, *I rapporti umani* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, p. 92.

¹³⁷ E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, Mursia, 1972, p. 113.

¹³⁸ «Le donne di Ginzburg spesso faticano a riconciliarsi con il proprio ruolo materno, poiché la maternità è fortemente influenzata dalle condizioni domestiche e sociali delle donne stesse». S. M. Rousseva, *Natalia Ginzburg's Global Legacies*, Londra, Palgrave MacMillan, 2024, p. 49.

¹³⁹ N. Ginzburg, *I nostri figli* in A. M. Jeannet, G. Sanguinetti Katz, *Natalia Ginzburg, A voice of the Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, p. 226.

questo impulso atavico con tutte le proprie energie¹⁴⁰. Questo sguardo, spinto da una costante preoccupazione pedagogica, sembra essere all'origine del "discorso sui vizi e le virtù" che chiude la silloge, dal titolo omonimo, *Le piccole virtù*.

¹⁴⁰ M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole "querelles" nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004, p. 82.

2.3.4 *Le piccole virtù*

Il testo che dà il titolo alla silloge è redatto a Londra nella primavera del 1960, pubblicato su «Nuovi Argomenti» e appare quasi contraddittorio a causa della sua formula di apertura: «per quanto riguarda l'educazione dei figli, penso che si debbano insegnar loro non le piccole virtù, ma le grandi¹⁴¹». «Dal titolo ci si aspetta piuttosto di trovare un elogio delle piccole virtù¹⁴²» e lo stesso Calvino, ha osservato Scarpa, aveva frainteso in una lettera all'autrice:

Piccole dà quel sapore di concreto, di basato sull'esperienza, di familiare, di solidamente umile che c'è nel tuo modo di vedere le cose anche le più grosse e generali¹⁴³.

Piccolo d'altronde è un aggettivo molto caro a Natalia Ginzburg: «c'è un angolo della mia anima dove so molto bene e sempre quello che sono, cioè un piccolo, piccolo scrittore¹⁴⁴». Quando scrive i suoi primi racconti, Ginzburg racconta il gusto maligno che la pervade nello scovare particolari per i suoi personaggi «un interesse avido e meschino per le cose piccole, piccole come pulci, un'ostinata e pettegola ricerca di pulci¹⁴⁵» perché la difficoltà principale, come aveva ben osservato Simone Weil, consiste «nell'essere all'altezza delle piccole cose¹⁴⁶».

Questo mondo non mi piace. Generosità, coraggio, desiderio di essere, non di apparire, sono grandi virtù ormai scomparse. Ovunque. Ci sono rimaste purtroppo solo quelle piccole¹⁴⁷.

Ginzburg elenca le grandi virtù: «generosità e indifferenza al denaro, [...] coraggio e sprezzo del pericolo, [...] schiettezza e amore alla verità, [...] amore al prossimo e abnegazione, [...] desiderio di essere e di sapere¹⁴⁸» ma sembra sviluppare una riflessione solo rispetto a quelle che riguardano il denaro. In realtà, le righe di cui

¹⁴¹ N. Ginzburg, *Le piccole virtù* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. 99.

¹⁴² A. Sofri, *Prefazione* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. VI.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ N. Ginzburg, *Il mio mestiere* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. 69.

¹⁴⁵ A. Sofri, *Prefazione* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. VI.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ S. Petriagnani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, p. 394.

¹⁴⁸ N. Ginzburg, *Le piccole virtù* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. 99.

sopra, rivelano la trama che congiunge i saggi e il filo sottile che li lega, nonostante siano cronologicamente e tematicamente lontani¹⁴⁹. Lo sguardo autoriale si svolge tra il bilancio sull'esperienza devastante della guerra (*Il figlio dell'uomo*), l'evoluzione dei rapporti umani (*I rapporti umani*) e la cronistoria della propria vocazione poetica (*Il mio mestiere*), sempre orientato verso un programma educativo, quasi didattico, per i propri figli, «sempre volto a scovare uno spiraglio attraverso cui far passare un raggio che illumini “il mondo dei figli”¹⁵⁰». Questa continua e pressante responsabilità pedagogica sembra avere origine dalla consapevolezza di Ginzburg del fallimento della sua generazione, una generazione che ha vissuto l'esperienza del fascismo e della guerra, e che deve consegnare ai propri figli un'eredità preziosa ma crudele:

Noi siamo stati del tutto inetti a consegnare i beni che avevamo, e ogni specie di consapevolezza o esperienza radunata nel corso della nostra vita¹⁵¹.

E questa costante preoccupazione educativa emerge anche negli articoli che riguardano il mondo della scuola¹⁵² e la letteratura per l'infanzia che sembra essere caratterizzata dalla “morte della fantasia”¹⁵³ causata, secondo Ginzburg, dall'assenza di un'idea del futuro e da un cattivo rapporto con il proprio passato¹⁵⁴.

«Non dovremmo insegnare a risparmiare: dovremmo abituare a spendere¹⁵⁵» e «per imparare poi a comminare con le scarpe rotte, è bene avere i piedi asciutti e caldi

¹⁴⁹ M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole “querelles” nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004, p. 83.

¹⁵⁰ *Ibidem*, cit., p. 84.

¹⁵¹ N. Ginzburg, *Venticinque aprile*, in «l'Unità», 25 aprile 1986, p.1.

¹⁵² «È in quest'ottica che si possono leggere i diversi testi della Ginzburg che testimoniano la continua attenzione riservata al mondo scolastico, dall'articolo sui maestri elementari (*Pagate i maestri come i ministri*, in «Corriere della Sera», 30 settembre 1975, ora in *Non possiamo saperlo*, pp. 37-39), ai commenti dei temi proposti agli esami di maturità (*I temi che io avrei scelto*, in «Corriere della Sera», 3 luglio 1975, p. 1; *Un corteo di dinosauri*, ivi, 6 luglio 1976, p. 1; *Esami, la paura dei ragazzi e quella dei professori*, ivi, 15 luglio 1976, pp. 1-2), fino alle riflessioni sull'opportunità dell'educazione sessuale (*Il sesso spiegato a scuola*, ivi, 13 agosto 1976, p. 1) e le perplessità sull'ora di religione (*Che sapore amaro dopo quel dibattito sull'ora di religione*, in «l'Unità», 18 ottobre 1987, p. 2) o ancora i suoi dubbi sulla soppressione dell'insegnamento del latino (*Catullo primo amore*, in «Corriere della Sera», 23 marzo 1977, p. 1)» M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole “querelles” nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004, cit., p. 87.

¹⁵³ Cfr. *La congiura delle galline*, in «La Stampa», 25 ottobre 1969, compreso in *Mai devi domandarmi*, ora in *Opere, II*, p. 85; *Senza fate e senza maghi*, in «La Stampa», 16 aprile 1972, compreso in *Vita immaginaria*, ora ivi, pp. 629-630; *Bambini, ma davvero non amate più Pinocchio?*, in «l'Unità», 2 novembre 1990, p. 1.

¹⁵⁴ Cfr. *Il piacere d'aver paura*, in «Corriere della Sera», 24 novembre 1974, p. 3.

¹⁵⁵ N. Ginzburg, *Le piccole virtù* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. 102.

quando si è bambini¹⁵⁶» scrive Ginzburg; infatti, la rinuncia e la privazione possono essere apprese anche dopo aver raggiunto il benessere, poiché alla base di questa condizione esiste una consapevolezza del male. Tale consapevolezza è simile a quella che troviamo nelle opere di Primo Levi e Jean Améry: «chi è stato torturato una volta resta torturato per sempre¹⁵⁷». Ginzburg, nell'intervista a Boyers, riflette riguardo il suicidio di Primo Levi e il valore del ricordo dell'esperienza traumatica:

His death was a terrible blow for all of us. We never thought he would kill himself. He was a kind of reference point for us, a model of great serenity and balance. After he killed himself I realized that of course the memory of the camps can never be effaced in any survivor. So many of our great witnesses to that horror have committed suicide. But for every suicide there are always undoubtedly countless factors which must be appreciated. These are never simple matters. But I'm sure that the memory of the camps makes it impossible for one to completely accept life afterwards. And yet he was a person, as I remember him, who was extremely serene and ironic. In the end, though, the torment of his experience in the camps was intolerable¹⁵⁸.

La tortura lascia segni non solo fisici, ma anche psicologici che possono perdurare per tutta la vita, infatti, anche quando le ferite del corpo guariscono, le cicatrici emotive possono continuare a influenzare il comportamento, le relazioni e la percezione di sé al punto tale che Jean Améry definisce la tortura un marchio indelebile¹⁵⁹. La consapevolezza della precarietà e la coscienza dell'incertezza emergono anche all'interno di un altro racconto della silloge che, una volta ancora, ci presenta i suoi testi collegati da un filo rosso in cui le tematiche affiorano per poi scomparire e manifestarsi nuovamente:

C'è qualcosa di cui non si guarisce e passeranno gli anni ma non guariremo mai. [...] Chi di noi è stato un perseguitato non troverà mai più la pace. [...] Una volta sofferta,

¹⁵⁶ N. Ginzburg, *Le scarpe rotte* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. 13.

¹⁵⁷ D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, cit., p. XXX.

¹⁵⁸ «La sua morte è stata un terribile colpo per tutti noi. Non avremmo mai pensato che si sarebbe ucciso. Era una sorta di punto di riferimento per noi, un modello di grande serenità ed equilibrio. Dopo che si è ucciso mi sono resa conto che ovviamente la memoria dei campi non può mai essere cancellata in nessun sopravvissuto. Tanti dei nostri grandi testimoni di quell'orrore si sono suicidati. Ma per ogni suicidio ci sono sempre senza dubbio innumerevoli fattori che devono essere apprezzati. Queste non sono mai questioni semplici. Ma sono sicura che il ricordo dei campi renda impossibile accettare completamente la vita dopo. Eppure era una persona, come lo ricordo, che era estremamente serena e ironica. Alla fine, però, il tormento della sua esperienza nei campi è stato intollerabile». P. Boyers, *An Interview with Natalia Ginzburg*, in A. M. Jeannet, G. Sanguinetti Katz, *Natalia Ginzburg, A voice of the Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, p. 19. s

¹⁵⁹ J. Améry, *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities*, Bloomington, Indiana University Press, 2009, quarta di copertina.

l'esperienza del male non si dimentica più. [...] Oggi noi ci accorgiamo che non siamo guariti di quel male¹⁶⁰.

La riflessione di Ginzburg sulla memoria e sul trauma evidenzia come le esperienze di sofferenza e privazione possano segnare in modo indelebile la vita di una persona. La scrittrice sottolinea che, sebbene la consapevolezza del male possa emergere anche dopo aver raggiunto il benessere, il ricordo delle esperienze traumatiche rimane un elemento centrale nell'esistenza dei sopravvissuti. Questo porta a una forma di resilienza che, purtroppo, non esclude la possibilità di un dolore persistente. In conclusione, la scrittura di Ginzburg e la sua analisi del trauma ci invitano a considerare non solo la necessità di affrontare il male, ma anche l'importanza di riconoscere e onorare le cicatrici emotive che ciascuno porta con sé. Solo attraverso questa consapevolezza possiamo sperare di costruire un futuro in cui la memoria del dolore diventi un catalizzatore per la comprensione e la crescita, piuttosto che un peso insopportabile.

¹⁶⁰ N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo* in *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, pp. 51, 53.

3. Influenza ed eredità

L'opera *Le piccole virtù* di Natalia Ginzburg, ha avuto un impatto sotterraneo e non ampiamente manifesto sul panorama letterario italiano e internazionale. Interessante è quindi analizzare come la prosa saggistica e autobiografica di Ginzburg abbia contribuito a definire il genere saggistico e la scrittura autobiografica femminile.

Ginzburg esplora la condizione femminile offrendo una prospettiva unica che si distacca dai modelli canonici. La sua scrittura è caratterizzata da un'intelligenza che diventa un punto di osservazione privilegiato per analizzare la società e i rapporti umani. Cesare Garboli, nella prefazione a *Caro Michele*, pone una domanda provocatoria: «A quale specie femminile appartiene Natalia Ginzburg?¹⁶¹». Questa interrogazione non è solo retorica e, a tratti, problematica, ma serve a inquadrare i temi centrali dell'opera della scrittrice, in particolare quelli legati alla famiglia e alla borghesia, e al superamento della famiglia tradizionale. Ginzburg propone una narrazione che mette in discussione i ruoli tradizionali di genere e la struttura familiare con uno sguardo critico: Garboli ne enfatizza la sensibilità e identifica in questo sentimento la differenza rispetto le scritture maschili¹⁶². *Le piccole virtù* sono un'opera che esemplifica il genere di autotheory attraverso la fusione di autobiografia e riflessione teorica: la silloge non solo racconta la vita dell'autrice, ma invita anche a una riflessione profonda su temi come l'etica, la visione dei rapporti privati, il valore della scrittura e l'educazione dei figli.

La scrittura di Ginzburg è caratterizzata da frasi brevi e spezzate, con un uso predominante del modo indicativo; questo stile contribuisce a rendere le sue riflessioni

¹⁶¹ C. Garboli, *Prefazione* in N. Ginzburg, *Caro Michele*, Torino, Einaudi, 2013, cit., p. 3.

¹⁶² L. Pezzali, *Gli echi di Natalia Ginzburg nel mondo di Chiara Valerio*, «Domani», pubblicato 22 marzo 2024, cit. <<https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/gli-echi-di-natalia-ginzburg-nel-mondo-di-chiara-valerio-gv25yadd>> ultimo accesso 15 agosto 2024.

intime e accessibili, favorendo un legame emotivo con il lettore. Ginzburg rifiuta con determinazione di adeguarsi alle regole della scrittura saggistica e di utilizzare un linguaggio tecnico specifico, perché i suoi scritti nascono e prendono vita spontaneamente e visceralmente dal suo vissuto e dalla sua esperienza personale¹⁶³.

La scrittrice irlandese Sally Rooney, ne *Il romanzo perfetto di Natalia Ginzburg*, scrive:

Quando ho letto per la prima volta un libro di Natalia Ginzburg, tanti anni fa, mi è sembrato di leggere qualcosa che era stato scritto per me, qualcosa che era stato scritto quasi dentro la mia stessa testa o il mio stesso cuore. [...] Era come se la sua scrittura fosse un segreto molto importante che aspettavo di scoprire da tutta la vita. Molto più di qualcosa cosa avessi mai scritto o anche solo cercato di scrivere, le sue parole sembravano esprimere qualcosa di completamente vero sulla mia esperienza del vivere e sulla vita stessa¹⁶⁴.

Ginzburg è più spesso citata per la sua scrittura romanzesca piuttosto che per quella saggistica e, in queste righe, il libro a cui Rooney fa riferimento è il romanzo *Tutti i nostri ieri* (1952). L'incontro con la scrittura di Ginzburg è stato per Rooney un momento trasformativo, in cui ha percepito una connessione con l'essenza della vita stessa. La scrittrice irlandese ammira la capacità di Ginzburg di esprimere concetti complessi attraverso una prosa semplice e diretta e questo approccio la spinge a cercare una scrittura che riesca a comunicare verità profonde in modo accessibile. Rooney presta attenzione ai dettagli psicologici e alle dinamiche interpersonali collegate con i cambiamenti sociali e politici del suo tempo, in linea con l'approccio di Ginzburg che viene considerata non solo un'ispirazione, ma anche una guida nel percorso come scrittrice.

Le piccole virtù ha aperto la strada a una maggiore valorizzazione della scrittura autobiografica e saggistica di donne, influenzando generazioni di autrici che hanno seguito il suo esempio nel trattare temi di vita quotidiana e relazioni interpersonali con una voce autentica e personale; anche se Ginzburg «è molto meno compresa di quello che vorremmo dare a vedere. Soprattutto in Italia¹⁶⁵». Letizia Pezzali analizza come la

¹⁶³ M. Pflug, *Arditamente timida. Natalia Ginzburg*, Milano, La Tartaruga, 1997, p. 131.

¹⁶⁴ S. Rooney, *Il romanzo perfetto di Natalia Ginzburg*, «Internazionale», numero 1470, pubblicato 22 luglio 2022, cit. <<https://www.internazionale.it/magazine/sally-rooney/2022/07/21/il-romanzo->> ultimo accesso 14 agosto 2024.

¹⁶⁵ L. Pezzali, *Gli echi di Natalia Ginzburg nel mondo di Chiara Valerio*, «Domani», pubblicato 22 marzo 2024, cit. <<https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/gli-echi-di-natalia-ginzburg-nel-mondo-di-chiara-valerio-gv25yadd>> ultimo accesso 15 agosto 2024.

scrittura di Ginzburg abbia influenzato quella di Chiara Valerio, evidenziando alcune assonanze e differenze significative¹⁶⁶. Secondo Pezzali, i personaggi del romanzo *Chi dice e chi tace* (2024) di Valerio sono simili nei dettagli a quelli di *Caro Michele* (1973) di Ginzburg: entrambe le autrici creano figure maschili e femminili che risuonano con profondità emotiva, ma Valerio porta una freschezza e una vivacità che si discostano dall'approccio più introspettivo di Ginzburg. Inoltre, Valerio subisce l'influenza dei temi legati alla famiglia e alla borghesia affrontati da Ginzburg ma li esplora in un contesto contemporaneo e personale. L'articolo evidenzia che, sebbene Ginzburg sia una figura centrale nella letteratura italiana, la sua influenza su Valerio non è lineare e non implica una semplice replica. Invece, Valerio si colloca in un dialogo con l'eredità di Ginzburg, reinterpretando e rielaborando temi simili in una chiave nuova e contemporanea. Questo rapporto complesso tra le due autrici arricchisce la comprensione della presenza, molto spesso sotterranea e non manifesta, delle autrici della letteratura italiana, mettendo in luce la continuità e l'evoluzione delle voci femminili nel panorama letterario.

Ciabatti, nell'intervista per la candidatura al Premio Strega 2021, dichiara che la sua ultima opera, *Sembrava bellezza*, è caratterizzata da una "auto-fiction di posa" dietro alla quale vi è grande consapevolezza. Si tratta di un tipo di letteratura caratterizzata dal presupposto che «è impossibile restituire la verità, che resta sempre soggettiva¹⁶⁷» quindi la narratrice gioca con il lettore, sfidandolo di continuo e seminando dettagli, all'interno della narrazione, che si contraddicono. In particolare, Ciabatti afferma:

A me interessa questo tipo di letteratura perché credo che sia un modo di prendersi delle responsabilità, mi interessa meno mettermi al di sopra del narratore, dalla parte della giustizia e del bene, e raccontare il male con distanza. Quello che cerco di realizzare con la scrittura è di farmi carico, con un alter ego, della complessità, com'è tematizzato nel prologo, dove parlo di vittime, carnefici e donne abusate. Non sono storie che riprendo in seguito nel romanzo, perché quello che volevo mettere in rilievo è che non ci sono ruoli fissi: vittima e carnefice non sono sempre distinguibili, purtroppo tante volte si sovrappongono. In questo senso, la letteratura, a differenza della televisione che ha sempre bisogno di raccontare per opposizione, ha il dovere di soffermarsi su questa terra di mezzo dove non tutto è facilmente riconoscibile¹⁶⁸.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ Gli allievi del master Il Lavoro Editoriale, *Effetto Strega – Intervista a Teresa Ciabatti (Sembrava bellezza – Mondadori)*, «Scuola del libro», pubblicato 29 settembre 2021, cit. <<https://www.scuoladellibro.it/effetto-strega-intervista-a-teresa-ciabatti/>> ultimo accesso 14 agosto 2024.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

Le parole di Ciabatti si collegano profondamente all'opera di Ginzburg, in particolare per quanto riguarda la complessità delle relazioni umane e la fluidità dei ruoli di vittima e carnefice. Ciabatti esprime un interesse per una letteratura che si fa carico delle responsabilità morali e sociali, evitando una narrazione manichea che separa nettamente il bene dal male. L'opera di Ginzburg offre quindi un terreno fertile per le idee espresse da Ciabatti, poiché entrambe le scritture si impegnano a esplorare la complessità delle relazioni umane e a rifiutare le semplificazioni: Ginzburg, infatti, spesso approfondisce le sfumature della condizione umana e le ambiguità delle relazioni interpersonali. La scrittrice palermitana rappresenta un modello di come la letteratura possa affrontare temi difficili e sfumati, rendendo la sua opera particolarmente rilevante per il pensiero contemporaneo.

Interessante è l'ampia ricezione di un genere letterario che abbiamo visto essere caratterizzato da ibridismo e che ha un grande successo nella contemporaneità. Claudia Durastanti, nell'articolo *Stealing, Borrowing, Gifting*¹⁶⁹ pubblicato su *Berlin Review of Books*, discute di *Trust* (2022) di Hernan Diaz, *Maniac* (2023) di Benjamin Labatut e *Biography of X* (2023) di Catherine Lacey, tre recenti romanzi che esplorano il confine tra finzione e non-fiction utilizzando tecniche tipiche del romanzo non-fiction per raccontare storie personali e familiari. Durastanti si concentra sui temi che queste opere affrontano: l'identità, l'appartenenza, le relazioni familiari e l'esperienza di essere stranieri o outsider, spesso dal punto di vista femminile. L'articolo include anche riflessioni autobiografiche dell'autrice sul suo romanzo *La straniera* (2019), che si colloca in una zona grigia tra autobiografia e finzione e la cui traduzione in inglese ne ha cambiato la percezione rispetto al genere in cui includere l'opera. Durastanti analizza i tre romanzi e sottolinea come tutti sfidino le convenzioni del genere, mescolando finzione e non-fiction per raccontare storie personali e sociali; inoltre offre una prospettiva stimolante su come alcuni romanzi contemporanei stiano esplorando nuove frontiere narrative, sfumando i confini tra realtà e finzione.

L'opera di Ginzburg, seppur con un impatto non sempre manifesto, ha contribuito all'affermarsi di generi letterari caratterizzati da eterogeneità ed ibridismo e a una maggiore consapevolezza del ruolo delle donne nella letteratura e nella società, portando

¹⁶⁹ C. Durastanti, *Stealing, Borrowing, Gifting*, «Berlin Review », pubblicato 19 marzo 2024, <<https://blnreview.de/en/ausgaben/2024-04/claudia-durastanti-diaz-labatut-lacey-nonfiction-novel>> ultimo accesso 15 agosto 2024.

a riflessioni critiche sulla condizione femminile e sull'importanza della scrittura come mezzo di espressione e di denuncia.

Conclusioni

Questo studio ha cercato di identificare la relazione tra saggismo e autobiografia nella scrittura di donne, ponendo una particolare attenzione alla silloge *Le piccole virtù* di Natalia Ginzburg.

Nel primo capitolo è stato introdotto in maniera generale il genere saggismo, con particolare attenzione alle altre forme di scrittura dell'io e all'ibridismo che le contraddistingue. Si è poi riconosciuto come la scrittura del sé è per le donne un atto di auto-coscienza e auto-affermazione che ha rovesciato la condizione del femminile nella società patriarcale e ha rappresentato la conquista dell'identità all'interno di un mondo dominato in ogni sua declinazione da voci maschili. Questa è una postura, a livello di scrittura, che sembra essere ancora oggi interpretata in modalità problematiche e molto spesso erronee da parte della critica letteraria italiana.

Nel capitolo successivo il lavoro di analisi si è orientato verso l'osservazione puntuale della raccolta – saggio di Ginzburg, prendendo in considerazione quattro racconti. È emerso il profondo interesse dell'autrice palermitana per il tema morale, un vero e proprio *fil rouge* che si dipana lungo gran parte della sua produzione saggistica. La nascita della vocazione poetica avanza in sincronia alla volontà pedagogica e alla necessità di una letteratura che racconti la realtà nella sua dimensione più vera e tangibile, per quanto dolorosa e brutale: il mestiere della scrittura e l'amore per la parola divengono un mezzo attraverso cui essere utile agli altri e prestare servizio al prossimo.

Ciò che risulta evidente al concludersi di questa ricerca è che, seppur secondo modalità non sempre manifeste, Natalia Ginzburg ha contribuito all'ibridismo letterario attraverso diversi aspetti della sua produzione scrittorica. La sua scrittura si distingue per la capacità di esplorare le complessità dell'esperienza umana, utilizzando uno stile sobrio e diretto che permette una riflessione profonda su temi come la memoria, la guerra e la condizione femminile. Ginzburg integra esperienze personali con questioni sociali e storiche, creando un dialogo tra il privato e il collettivo; inoltre stimola un dibattito critico e letterario, rendendo la sua voce un punto di riferimento per la letteratura delle donne e

per il riconoscimento del ruolo di quest'ultime nella società producendo un continuo scambio fra la dimensione etica e la dimensione estetica all'interno della scrittura.

Bibliografia

Bibliografia generale

- L. Almagor, H. Ikonomou, *Global Biographies: Lived History as Method*, Manchester, Manchester University Press, 2022.
- J. Améry, *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.
- M. A. Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2021.
- A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio Editori, 2002.
- D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022.
- C. Campo, *Attenzione e poesia, Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.
- R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Parigi, Les Editions de Minuit, 1975.
- F. D'Intino, *L'autobiografia moderna: storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.
- L. Di Summa-Knoop, *Critical autobiography: a new genre?*, «Journal of Aesthetics & Culture», 2017.
- L. Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge, The MIT Press, 2022.
- S. Henke, *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, Londra, Palgrave MacMillan, 1998.
- P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- E. Lévesque-Jalbert, *This is not an autofiction: Autoreoria, French Feminism, and Living in Theory*, «Arizona Quarterly», 2020, volume 76, n. 1.
- E. Montale, *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1979.

- E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, «Linea d'ombra», anno XIV, maggio 1996, numero 115.
- L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Londra, Koenig Books, 2016.
- M. Sapegno, *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017.
- E. Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2023.

Lecture complementari

- J. Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005.
- O. Campofreda, F. Chianese, *Portraying the Nomadic Spirit of a Transnational Coming of Age*, «Italian Studies», pubblicato 2 maggio 2024, <<https://doi.org/10.1080/00751634.2024.2322315>> ultimo accesso 17 agosto 2024.
- L. Fortini, *Critica Femminista e Critica Letteraria in Italia*, «Italian Studies», pubblicato 18 luglio 2013, <<https://doi.org/10.1179/016146210X12593180182612>> ultimo accesso 16 agosto 2024.
- C. Lazzaro – Weis, *From Margins to Mainstream, Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1968 – 1990*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.
- S. Petrigani, *Lessico femminile*, Roma, Laterza, 2019.
- A. Poletti, *Stories of the Self: Life Writing After the Book*, New York, New York University Press, 2020.
- A. Rondini, *Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg*, «Rivista di letteratura italiana», 3, 2005.

Opere di Natalia Ginzburg

- N. Ginzburg, *Bambini, ma davvero non amate più Pinocchio?*, «l'Unità», 2 novembre 1990.
- N. Ginzburg, *Gli ebrei in Opere, II*, Milano, Mondadori, 1986.

- N. Ginzburg, *Il piacere d'aver paura*, «Corriere della Sera», 24 novembre 1974.
- N. Ginzburg, *La congiura delle galline*, «La Stampa», 25 ottobre 1969.
- N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015.
- N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001.
- N. Ginzburg, *Ragioni d'orgoglio*, in *Opere, II*, Milano, Mondadori, 1986.
- N. Ginzburg, *Senza fate e senza maghi*, «La Stampa», 16 aprile 1972.
- N. Ginzburg, *Venticinque aprile*, «l'Unità», 25 aprile 1986.

Critica su Natalia Ginzburg

- G. Bassi, *Letteratura e morale in Natalia Ginzburg attraverso Simone Weil*, Convegno Compalit «Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?», Milano, 9-11 dicembre 2021.
- G. Benvenuti, *Natalia Ginzburg saggista*, «Griseldaonline», numero 16, pubblicato 21 settembre 2016.
- G. Bertone, *Lessico per Natalia*, Genova, Il melangolo, 2015.
- P. Boyers, *An Interview with Natalia Ginzburg*, in A. M. Jeannet, G. Sanguinetti Katz, *Natalia Ginzburg, A voice of the Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- I. Calvino, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese, Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- I. Calvino in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015, quarta di copertina.
- E. Clementelli, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, Mursia, 1972.
- A. Debenedetti, *Natalia, operaia della vita*, «Corriere della Sera», pubblicato 1 maggio 2016.
- C. Garboli, *Prefazione* in N. Ginzburg, *Caro Michele*, Torino, Einaudi, 2013.
- M. Grignani, *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia scientifica, 1986.
- A. M. Jeannet, G. Sanguinetti Katz, *Natalia Ginzburg, A voice of the Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- P. Mauri, *Inchiesta su Natalia scrittrice riluttante*, «la Repubblica», pubblicato 14 febbraio 2018.

- E. Menetti, *Natalia Ginzburg, una scrittura onesta e trasparente*, «Griseldaonline», numero 16, pubblicato 26 aprile 2016.
- E. Mondello, *Il “doppio sguardo” di Natalia Ginzburg*, «Bollettino di Italianistica», fascicolo 1, gennaio-giugno 2017.
- E. Mondello, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, «Bollettino di Italianistica», fascicolo 2, luglio-dicembre 2017.
- S. Pettrignani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018.
- M. Pflug, *Arditamente timida. Natalia Ginzburg*, Milano, La Tartaruga, 1997.
- M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole “querelles” nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004.
- S. M. Rousseva, *Natalia Ginzburg's Global Legacies*, Londra, Palgrave MacMillan, 2024.
- D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015.
- D. Scarpa, *Appendice* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015.
- A. Sofri, *Prefazione* in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Milano, Einaudi, 2015

Sitografia

- C. Durastanti, *Stealing, Borrowing, Gifting*, «Berlin Review », pubblicato 19 marzo 2024, <<https://blnreview.de/en/ausgaben/2024-04/claudia-durastanti-diaz-labatut-lacey-nonfiction-novel>> ultimo accesso 15 agosto 2024.
- Gli allievi del master Il Lavoro Editoriale, *Effetto Strega – Intervista a Teresa Ciabatti (Sembrava bellezza – Mondadori)*, «Scuola del libro», pubblicato 29 settembre 2021, <<https://www.scuoladellibro.it/effetto-strega-intervista-a-teresa-ciabatti/>> ultimo accesso 14 agosto 2024.
- L. Pezzali, *Gli echi di Natalia Ginzburg nel mondo di Chiara Valerio*, «Domani», pubblicato 22 marzo 2024, <<https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/gli-echi-di-natalia-ginzburg-nel-mondo-di-chiara-valerio-gv25yadd>> ultimo accesso 15 agosto 2024.

- S. Rooney, *Il romanzo perfetto di Natalia Ginzburg*, «Internazionale», numero 1470, pubblicato 22 luglio 2022, <<https://www.internazionale.it/magazine/sally-rooney/2022/07/21/il-romanzo->> ultimo accesso 14 agosto 2024.
- R. Taioli, *Note di estetica e di poesia per Cristina Campo*, <<http://www.cristinacampo.it/public/roberto%20taioli%20%20poesia%20e%20attenzione%20in%20cristina%20%20campo.pdf>> ultimo accesso 3 luglio 2024.