

RIVISTA  
DI LETTERATURA  
ITALIANA

RIVISTA  
DI LETTERATURA  
ITALIANA

Diretta da:

GIORGIO BARONI e MICHELE DELL'AQUILA

Comitato scientifico:

Anna Bellio, Enza Biagini, Giorgio Cavallini, Ilaria Crotti, Davide De Camilli,  
Corrado Donati, Luigi Fontanella, Pietro Frassica, Pietro Gibellini,  
Marziano Guglielminetti, Renata Lollo, Alfredo Luzi,  
Jean-Jacques Marchand, Vicente González Martín, Bortolo Martinelli,  
Franco Musarra, Gianni Oliva, François Orsini, Riccardo Scrivano

Redazione:

Maria Cristina Albonico, Elisa Bolchi, Cecilia Gibellini, Nicola Magnani,  
Enrica Mezzetta, Federica Millefiorini,  
Anna Pastore, Paola Ponti, Andrea Rondini

Direzione:

Prof. GIORGIO BARONI · Università Cattolica del Sacro Cuore · Largo A. Gemelli 1  
I 20123 Milano · Tel. +39 02.7234.2574 · Fax +39 02.7234.2740  
Posta elettronica: [giorgio.baroni@unicatt.it](mailto:giorgio.baroni@unicatt.it)  
Prof. MICHELE DELL'AQUILA · Via Nicolai 29 · I 70121 Bari

★

Amministrazione:

ACCADEMIA EDITORIALE®

Casella postale n. 1, Succursale n. 8 · I 56123 Pisa  
Tel. +39 050.542332 (r.a.) · Fax +39 050.574888

Periodico quadrimestrale

Abbonamenti (2006):

Italia: privati € 265,00, enti € 465,00 (con edizione *Online*)  
Abroad: *Individuals* € 565,00, *Institutions* € 745,00 (with *Online Edition*)  
Prezzo del fascicolo singolo € 135,00

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su  
c.c.p. n. 17154550  
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

*Uffici di Pisa:* Via Santa Bibbiana 28

I 56127 Pisa · Posta elettronica: [iepi@iepi.it](mailto:iepi@iepi.it)

*Uffici di Roma:* Via Ruggiero Bonghi 11/b

I 00184 Roma · Posta elettronica: [iepi.roma@iepi.it](mailto:iepi.roma@iepi.it)

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

La Casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima. Le informazioni custodite dalla Casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove proposte (L. 675/96).

RIVISTA  
DI LETTERATURA  
ITALIANA

2005 · XXIII, 3



PISA · ROMA  
ISTITUTI EDITORIALI  
E POLIGRAFICI  
INTERNAZIONALI  
MMV

## SOMMARIO

PAOLO SENNA, <i>Un esempio di didattica sacra: i Dialogi de anima di Melchiorre da Parma (1499)</i>	11
ERNESTO MIRANDA, <i>Per un'etica tragica. Il paradigma dell'antico in Schopenhauer e Leopardi</i>	35
ANDREA RONDINI, <i>Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg</i>	53

### TESTI E DOCUMENTI

JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, <i>Gli strati testuali nella versione manoscritta delle Memorie inutili di Carlo Gozzi</i>	89
ANDREA LOMBARDINI, <i>Lettere inedite di d'Annunzio a Donatella Cross. Da La Pisanelle a Le Chèvrefeuille (1913)</i>	101

### RITRATTI

FRANCESCA STRAZZI, <i>Francesca Manzoni: la poetessa dell'imperatrice</i>	143
ELIS DEGHENGI OLUJĆ, <i>Percorsi e funzioni della rivista istro-quarnerina «La Bat-tana» (Fiume, 1964)</i>	155

### NOTE E DISCUSSIONI

GERALD PARKS, <i>La maledizione e la grazia: la poesia di Gaetano Longo</i>	173
---	-----

ANDREA RONDINI

## UN ATTIMO DI FELICITÀ. LA CRITICA LETTERARIA DI NATALIA GINZBURG

Nella critica letteraria di Natalia Ginzburg domina il gusto verso autori appartati e sommersi, poco conosciuti dal pubblico oppure già affermati ma dalla notorietà ristretta e non sufficientemente apprezzati dal punto di vista estetico. Si collega a questo una polemica nei confronti di scrittori che troppo si lasciano condizionare dall'industria culturale e che tentano, invano, di costruire opere caricate da una ingombrante patina intellettualistica.

L'ideale estetico della Ginzburg ricerca testi capaci di fondere complessità e naturalezza, gusto del narrare e ricerca stilistica sulla parola. Si nota poi che la critica della scrittrice si indirizza verso autori che hanno dato una visione altamente problematica, se non negativa, della Storia e che hanno cercato nel loro lavoro di esprimere il senso di una, forse impossibile, felicità del vivere.

*Natalia Ginzburg's literary criticism is dominated by a taste for authors who are set apart and submerged, little-known and insufficiently appreciated by the public from an aesthetic point of view, or else who are already established but known to a select few. This is linked to a controversy regarding authors who allow themselves to be overly influenced by the "cultural industry" and who attempt in vain to construct works laden with an awkward intellectualistic patina.*

*Ginzburg's aesthetic ideal investigates texts able of blending complexity and naturalness, pleasure of narration and stylistic research on words. It is also underlined how the writer's criticism deals with authors who have offered a highly problematic, if not negative, vision of History and who have sought in their work to express a sense of a (perhaps impossible) joy in living.*

### STORIE SOMMERSE

**L**A critica letteraria di Natalia Ginzburg risulta, come non di rado accade negli scrittori, apparentemente rapsodica, affidata ad articoli e recensioni ma anche a ricordi personali, rievocazioni soggettive o riflessioni, cui non è estranea una forma di scrittura quasi diaristica, talvolta pensata come una lettera all'autore<sup>1</sup> e frequentemente – ma non sempre<sup>2</sup> – vicina al ritratto biografico e al racconto (esemplare in tal senso quella sorta di *Lessico familiare*, di 'famiglia Čechov', rappresentata dalla lunga introduzione alla scelta delle lettere dello scrittore russo).<sup>3</sup> Spesso, poi, è apertamente dichiarata la predilezione simpatetica per determinati autori, sia perché tessere della memoria persona-

<sup>1</sup> «Questa estate [...] compresi che la poesia di Biagio Marin era per me un bene inesauribile. Allora gli scrissi una lettera»; NATALIA GINZBURG, *Biagio Marin* (1970), in EADEM, *Vita immaginaria*, in EADEM, *Opere*, II, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 2000 (I edizione 1987), p. 504. *Vita immaginaria* (1 edizione Milano, Mondadori, 1974) raccoglie parte degli articoli pubblicati tra il 1969 e il 1974 sulla «Stampa» e sul «Corriere della Sera». Vedi ancora: «se Delfini non fosse stato già morto, gli avrei scritto una lettera»; NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini* (1971), in EADEM, *Vita immaginaria*, cit., p. 507. Per una bibliografia degli scritti di e su Natalia Ginzburg si veda MARIA LUISA QUARSITI, *Natalia Ginzburg. Bibliografia 1934-1992*, Firenze, Giunti, 1996.

<sup>2</sup> Vedi gli interventi sul Parise di *Sillabario* n. 2 o del pezzo su *L'attore* di Mario Soldati, che delineano con discorso strutturato e taglio descrittivo gli elementi essenziali delle diverse poetiche.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Profilo biografico*, in ANTON ČECHOV, *Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1989.

le<sup>1</sup> sia per il ritrovamento o la sovrapposizione in essi dei propri temi,<sup>2</sup> come ben si evince dal fatto che molti interventi si soffermano su testi che sono anche storie famigliari, vale a dire si riferiscono al tema principe della scrittura della Ginzburg (*Anna Karenina*, *Menzogna e sortilegio* – il cui primo capitolo si intitola *Introduzione alla storia della mia famiglia – Un matrimonio in provincia* della Marchesa Colombi, *La bicicletta* di Rosetta Loy, il primo capitolo de *Il sistema periodico* di Primo Levi, *Gli insetti preferiscono le ortiche* di Tanizaki, *A poco a poco il ricordo* di Friedländer, il *Quaderno dei temi* di Umberto Pavia, *Sabba familiare* di Christina Stead, *Non mi dimenticare* della finlandese Tolia Sirkku, *La volanda* di Romana Pucci; non sono dalla Ginzburg chiamati in causa direttamente per la loro componente famigliare ma a questo motivo danno largo spazio romanzi come *Cuore*, *Cent'anni di solitudine*, *Gli indifferenti*); tali opere costituiscono quindi indicazioni di particolare valore per l'identificazione – che richiederebbe un'indagine specifica – di eventuali fonti ed elementi intertestuali della narrativa ginzburghiana<sup>3</sup> (fonti che evidentemente comprendono anche i libri non 'famigliari').

Comunque, gli esercizi di lettura della scrittrice presentano caratteri specifici e una forte coesione interna, unità probabilmente rafforzata dal collocarsi prevalentemente in due decenni precisi, gli anni Settanta e Ottanta, periodi non certo di stasi creativa visto che escono, oltre a *Mai devi domandarmi* e *Vita immaginaria*, i saggi maggiormente trattati nel presente discorso, le commedie di *Paese di mare* (1973), il romanzo *Caro Michele* (1973), i racconti lunghi *Famiglia* e *Borghesia* (1977), la ricostruzione storico-letteraria della *Famiglia Manzoni* (1983), il romanzo epistolare *La città e la casa* (1984), la commedia *La poltrona* (1984).

Innanzitutto si nota un'attenzione, se non esclusiva, comunque dominante per i contemporanei e, entro tale ambito elettivo, una decisa predilezione verso autori appartati e per così dire sommersi, scrittori che potrebbero essere in misura diversa definiti «rifiuti dal cestino»;<sup>4</sup> così Delfini e Landolfi «il pubblico li ha sempre letti poco»,<sup>5</sup> e anzi, a proposito di Antonio Delfini, la Ginzburg ritiene che, «salvo

<sup>1</sup> Leggendo Delfini «ritrovavo l'Italia della mia giovinezza, il fascismo e la guerra, l'atmosfera e la storia della mia generazione»; NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini*, cit., p. 510.

<sup>2</sup> *Ponterosso* di Cergoly è caratterizzato da una forte componente memoriale e soprattutto dalla compresenza di uomini «famosi e ignoti», di «vicende private» e «fatti della storia»: esattamente come in *Lessico famigliare*. Vedi NATALIA GINZBURG, *Una Trieste «balorda e coccolona»*, «Corriere della Sera», Milano, 27 febbraio 1977. Il pezzo della Ginzburg si sofferma su CAROLUS CERGOLY, *Ponterosso: poesie mitteleuropee in lessico triestino*, Milano, Guanda, 1976.

<sup>3</sup> Si veda ancora questo passo: «Il mio idolo, allora [negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale], era Hemingway, e seppi che era un idolo anche per Calvino; e il racconto di Hemingway, *Colline come elefanti bianchi*, l'uno e l'altra per averlo scritto avremmo dato dieci anni della nostra vita»; NATALIA GINZBURG, *Il sole e la luna* (1985), in EADEM, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2001, p. 111. Il racconto in questione si può leggere in ERNEST HEMINGWAY, *I quarantanove racconti*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 285-290.

<sup>4</sup> Per la nozione vedi GIORGIO BARONI, ANDREA RONDINI, *L'Orlando comprato. Manuale di sociologia della letteratura*, Torino, Sei, 1998, pp. 160-161 e 198-200.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Lettura di Landolfi* (1990), in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit. p. 162. Anche Garboli nota questo fenomeno: «I libri di Delfini non hanno mai avuto successo. Hanno incontrato simpatia, stima; sono stati apprezzati, ma non venduti. Non sono mai stati al centro di un vero interesse»; CESARE GARBOLI, *I «Diari» di Delfini*, in IDEM, *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989, p. 51 (riproduce la *Prefazione* a ANTONIO DELFINI, *Diari*, Einaudi, Torino, 1982). Si ricordino anche le parole di Calvino in *Le più belle pagine* di Landolfi: «Un incontro nuovo tra Landolfi e il pubblico è

qualche critico, e qualche suo amico, nessuno abbia memoria di lui e nessuno legga i suoi libri»;<sup>1</sup> lo stesso a proposito della scrittrice canadese Elizabeth Smart: «Forse nessuno legge *Sulle fiumane della Grand Central Station mi sono seduta e ho pianto* [...]. Forse nessuno lo legge. I giornali, che io sappia, non ne hanno parlato; se ne hanno parlato, ne hanno certo parlato poco. D'altronde penso che in Italia pochi abbiano mai sentito nominare Elizabeth Smart»;<sup>2</sup> similmente, del libro di Jona Oberski «non ha parlato nessuno, in Italia»;<sup>3</sup> Romana Pucci risulta «del tutto ignota»<sup>4</sup> e in riferimento ai versi di Cergoly la Ginzburg si chiede: «chi li legge?».<sup>5</sup> Biagio Marin del resto riteneva di avere un numero piuttosto ristretto di fruitori («Mi disse che pensava di avere pochi lettori. Non più di venti. Ventuno, con me»)<sup>6</sup> e Sandro Penna, cui pure i consensi pubblici mettevano «in grande allegria», era totalmente privo «di un vero e avido interesse alla propria fama».<sup>7</sup> In effetti la ricerca e la richiesta volute ed esplicite di pubblico non rientrano per la Ginzburg nei 'doveri' dello scrittore: «chi scrive non ha diritto di chiedere, per la sua opera, nulla a nessuno. Quando ha sollecitato l'editore perché gli paghi ciò che gli è dovuto, esigenza legittima ed indispensabile, non gli restano altri compiti pratici nei riguardi dei suoi libri».<sup>8</sup> Volendo, si può aggiungere che anche un romanzo che ha riscosso largo successo come *La Storia* della Morante è stato accompagnato da numerose polemiche e riserve da parte della critica e, soprattutto, dopo la fase della grande notorietà, è caduto in un più o meno latente oblio.<sup>9</sup>

ciò che questa scelta si propone» visto che «la fama d'impraticabilità e stranezza che caratterizzò il suo personaggio legittimava la convinzione – mai finora sfatata – che la sua opera doveva essere per "pochi"». ITALO CALVINO in TOMMASO LANDOLFI, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano, Adelphi, 2001, p. 551 (già Milano, Rizzoli, 1982).

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini*, cit., p. 506. «Di un suo libro, *Il ricordo della Basca*, uscito dai fratelli Parenti nel '38, Delfini scrive così: "Quando il libro poté uscire, non venne diffuso. Anzi fu il meno diffuso, della collana meno diffusa, dell'editore meno diffuso d'Italia"»; ivi, p. 507. Le parole di Delfini si trovano in ANTONIO DELFINI, *Prefazione* (1956), in IDEM, *Il ricordo della Basca*, Milano, Garzanti, 1992, p. 88.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *L'unico libro di Elizabeth Smart* (1971), in EADEM, *Vita immaginaria*, cit., p. 523. La prima edizione di *Sulle fiumane* è del 1945. La prima traduzione italiana (di Rodolfo Wilcock) è del 1971, pubblicata dal Saggiatore (con una *Avvertenza dell'Editore*, scritta in realtà da Cesare Garboli; la nota di Garboli viene ripresentata anche come presentazione nell'edizione Theoria del 1993).

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Quel bambino ebreo*, «La Stampa», Torino, 22 luglio 1982. Il riferimento è a JONA OBERSKI, *Anni d'infanzia*, Milano, Mondadori, 1982.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *La volanda*, «La Stampa», Torino, 8 gennaio 1980.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Una Trieste «balorda e coccolona»*, cit.

<sup>6</sup> NATALIA GINZBURG, *Biagio Marin*, cit., p. 504. Per una aggiornata bibliografia su Marin vedi MARIO PUPPO, GIORGIO BARONI, *Manuale critico-bibliografico per lo studio della letteratura italiana*, Torino, Sei, 2002, pp. 626-634.

<sup>7</sup> NATALIA GINZBURG, *Sandro Penna* (II), cit., p. 115.

<sup>8</sup> NATALIA GINZBURG, *La critica* (1969), in EADEM, *Mai devi domandarmi*, in EADEM, *Opere*, II, cit., p. 80. *Mai devi domandarmi* (1ª edizione Milano, Garzanti, 1970; ristampato nel 1973) contiene molti scritti pubblicati sulla «Stampa» fra il dicembre 1968 e l'ottobre 1970. Prosegue la scrittrice: «Può restarsene a casa, in riposo, e pensare a se stesso. Forse non è utile che pensi troppo alle opere che ha già terminato e che vanno, nel rumore o nel silenzio, per la loro strada. Ha avuto il grande piacere di scriverle; e questo in fondo gli dovrebbe bastare per sempre».

<sup>9</sup> «La fortuna della *Storia* ha avuto due volti. Prima, un destino ingrato, un successo infausto, appena il romanzo entrò in libreria [...]. Dopo tutto quel parlare che se ne è fatto vent'anni fa, sul romanzo della Morante è sceso un silenzio di tomba. *La Storia* è un romanzo criticamente abrogato. [...] Non so chi lo legga, ma certo nessuno ne scrive»; CESARE GARBOLI, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 162-163.

È quasi naturale, per così dire, che tali opere abbiano allora avuto percorsi editoriali contorti, siano uscite postume o non siano state pubblicate, magari per volontà degli autori stessi: Sandro Penna, pur recandosi con le bozze delle proprie poesie non poche volte dalla Ginzburg negli uffici einaudiani, «non mostrava d'averne un vero ansioso desiderio che il suo libro fosse presto pubblicato. Questo non perché non volesse pubblicarlo, ma perché il tempo [...] non esisteva o non valeva nulla per lui. Difatti, dato il suo scarso e fiacco desiderio di pubblicarlo, quel libro non uscì mai. Cioè non uscì mai presso quella casa editrice. Uscì altrove, dopo molti anni»;<sup>1</sup> indifferente alla pubblicazione era pure Emily Dickinson: «Scrisse migliaia di poesie e non volle mai stamparle; le cuciva col filo bianco in fascioletti»;<sup>2</sup> caratteri di casualità ha poi, ancora, l'edizione dei versi di Tonino Guerra.<sup>3</sup> Nel caso di Umberto Pavia non è nemmeno l'autore a offrire il proprio lavoro: «Due anni fa è venuta da me una signora, di nome Gemma Pavia, e mi ha portato alcuni scritti di suo marito, Umberto Pavia, morto nel '68. Ho avuto così: un piccolo volume di pensieri e considerazioni, *Lettere agli annoiati*, uscito nel '52 presso un editore di Città di Castello; un saggio su Kafka, inedito; un dramma in versi; *La lettera scarlatta*, tratta dal romanzo di Hawthorne; e infine *Quaderno dei temi*, uscito postumo, presso l'editore Argalia di Urbino, in poche copie, a spese della moglie e degli amici».<sup>4</sup>

In molte occasioni, poi, è come se la pubblicazione non fosse realmente avvenuta: i libri di Delfini sono «disseminati fra diversi editori, e praticamente introvabili»<sup>5</sup> e allo stesso modo introvabili le poesie di Marin<sup>6</sup> o i libri per l'infanzia di Tommaso Catani.<sup>7</sup> Ancora, il romanzo *Sabba familiare* dell'australiana Christina

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Sandro Penna (1)* (1976), in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit., p. 55.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Il paese della Dickinson* (1969), in EADEM, *Mai devi domandarmi*, cit., p. 36.

<sup>3</sup> «Un tempo lavoravo a Torino in una casa editrice. Leggevo manoscritti. C'era una cassa in una stanza. Era arrivata là da un'altra sede. Era stata svuotata ma dentro c'era ancora qualcosa. Non mi decidevo mai a guardare. Un giorno ho guardato. C'erano manoscritti e li ho tirati fuori. Uno di essi era tutto spiegazzato e sgualcito non avendo coperture di tela. [...] Non mi sembra che ci fosse un titolo. Il nome e l'indirizzo dell'autore stavano sull'ultima pagina». NATALIA GINZBURG, *Tonino Guerra* (1972), in EADEM, *Vita immaginaria*, cit., pp. 542-543. Ma si legga anche quanto scriveva la Ginzburg a Renata Viganò a proposito de *L'Agnese va a morire*: «Il dattiloscritto era sul mio tavolo da un pezzo, senza nessuna lettera accompagnatoria: io avevo un mucchio di manoscritti, ed ho pescato il suo a caso nel mucchio»; LUISA MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 448.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Ritratto di un'infanzia*, in UMBERTO PAVIA, *Quaderno dei temi*, Torino, Einaudi, 1977, p. 91 (la prima edizione Argalia è del 1970).

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini*, cit., p. 506.

<sup>6</sup> «Girai tutti i librai di Torino, cercando disperatamente i volumi di Biagio Marin [...]. Nessuno ne sapeva nulla»; «Poi andai in giro per tutti i librai di Roma, cercando i volumi precedenti al '63. Non ne trovai nessuno; scopersi però che egli era famosissimo»; NATALIA GINZBURG, *Biagio Marin*, cit., pp. 501 e 504.

<sup>7</sup> NATALIA GINZBURG, *La congiura delle galline* (1969), in EADEM, *Mai devi domandarmi*, cit., p. 84: «quando li cercai [i libri di Catani], seppi che erano scomparsi dalla circolazione e nessuno li ricordava». Si veda anche NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, in EADEM, *Opere*, I, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 2001 (1ª edizione 1986), p. 1107. «- Erano molto belli i libri della Marchesa Colombi - diceva. - Peccato che non si trovano più in giro. Dovresti dire al tuo editore, - mi diceva, - di ristampare i libri della marchesa Colombi. Erano bellissimi!». Sulle modalità di fruizione letteraria in *Lessico familiare* sia consentito il rimando a ANDREA RONDINI, *Dalla voce alla parola. Competenze culturali e di lettura in «Lessico familiare» di Natalia Ginzburg*, «Italianistica», 3, Pisa-Roma, 2003, pp. 3-18.

Stead «è stato stampato nel '40 e non ha avuto alcun successo, né di critica né di pubblico; è stato riscoperto venticinque anni dopo; esce ora in Italia per la prima volta».<sup>1</sup> E se un'opera viene letta, talvolta è letta proprio a caso, come a proposito del racconto dell'olandese Oberski cui la Ginzburg stessa si avvicina, appunto, «per caso»<sup>2</sup> mentre Delfini avrebbe ricevuto volentieri una lettera da un suo lettore «cascato sopra un suo libro per caso, un lettore pieno di vecchi fumi di ostilità e prevenzioni e ad un tratto folgorato e travolto»;<sup>3</sup> (si ricordi tra l'altro che vivere a caso è uno dei temi di un altro autore ginzburghiano, Landolfi, e che tale dimensione sembra avere riscontro non sporadico nella produzione della stessa scrittrice).<sup>4</sup>

In tale quadro, non stupisce allora rinvenire nelle pagine critiche della Ginzburg il racconto di vite desolate e desublimite, come quelle di Delfini, Tommaso Landolfi – le cui esistenze la Ginzburg spesso associa – Marin, Sandro Penna, Tonino Guerra, Emily Dickinson; si vedano, in proposito, proprio Delfini e Landolfi: cresciuti in famiglie aristocratiche ma disestate, rimasti presto orfani, per il resto dell'esistenza dominati dal demone del gioco d'azzardo o incapaci di investire le rimanenti sostanze del patrimonio familiare, soli e solitari, in difficoltà con le donne, poco letti dal pubblico.<sup>5</sup> Davvero significativi risultano quindi alcuni ritratti, accomunati dal demone dell'emarginazione, sia essa la solitudine agreste e boschiva di Guerra<sup>6</sup> o quella autenticamente spettrale di Penna,<sup>7</sup> senza contare che il

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Sabba familiare*, «La Stampa», Torino, 25 maggio 1978. Il riferimento è a CHRISTINA STEAD, *Sabba familiare*, Milano, Garzanti, 1978. Da notare ancora quanto la Ginzburg dichiara su un libro da lei sponsorizzato presso Einaudi, *Bambine* di Alice Ceresa: «mi han detto che è esaurito, ed è un libro secondo me molto bello»; NATALIA GINZBURG, *È difficile parlare di sé*, a cura di Cesare Garboli, Lisa Ginzburg, Torino, Einaudi, 1999, p. 117.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Quel bambino ebreo*, cit.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini*, cit., p. 507. Per caso viene iniziata anche la lettura di *Cent'anni di solitudine*; NATALIA GINZBURG, *Cent'anni di solitudine*, in EADEM, *Mai devi dimenticarmi*, cit., p. 51.

<sup>4</sup> Si veda in proposito, proprio in uno dei libri qui considerati, *Vita immaginaria*, un passo su Niccolò Gallo: «A volte poteva succedere di incontrarlo in qualche sala affollata. Sembrava trovarsi là per caso e per mansuetudine»; NATALIA GINZBURG, *Niccolò* (1971), in EADEM, *Vita immaginaria*, cit., p. 519. Vedi anche TOMMASO LANDOLFI, *A caso*, Milano, Rizzoli, 1975.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Letture di Landolfi*, cit., pp. 161-162: «Delfini e Landolfi non si rassomigliano affatto: e tuttavia a me accade di pensarli insieme. [...] L'uno e l'altro avevano origini aristocratiche e famiglie disestate. Delfini aveva una famiglia ricchissima che poi cadde in rovina; Landolfi, se non sbaglio, fin da ragazzo fu piuttosto povero. Comunque l'uno e l'altro avevano con il denaro un rapporto aspro, tumultuoso e distruttivo. L'esistenza di Landolfi fu dominata dalla passione per il gioco. [...] Delfini vide dissolversi il patrimonio familiare come neve al sole e ne disperse gli ultimi avanzzi, con il gioco e con speculazioni varie, in partenza votate al fallimento. L'uno e l'altro si pensarono sempre degli scialacquatori, degli incapaci, dei falliti e degli sconfitti. L'uno e l'altro desideravano una vita ordinata e normale, e mescolarsi nella sorte di tutti; e l'uno e l'altro affrontarono con amaro orgoglio la propria emarginazione, solitudine e diversità. [...] L'uno e l'altro ebbero con le donne rapporti complicati e travagliati». Landolfi è, in qualità di traduttore dal russo, citato da Leone Ginzburg, primo marito di Natalia, in alcune lettere alla Einaudi del 1941 e del 1943; vedi LEONE GINZBURG, *Lettere dal confino 1940-1943*, a cura di Luisa Mangoni, Torino, Einaudi, 2004, pp. 56 e 208.

<sup>6</sup> Guerra è «piccolo, bruno, pallido. Porta sempre dei vestiti di velluto a coste e dei berrettini con la visiera. Nel vederlo, ogni volta ho l'impressione che i suoi vestiti siano impregnati di nebbia e che lui torni da boschi autunnali dove è stato a caccia di lepri. Sembra che abbia calpestato tappeti di foglie secche e prode fangose e che abbia in tasca delle nocchie e una lepre nascosta sotto la giacca»; NATALIA GINZBURG, *Tonino Guerra*, cit., p. 542.

<sup>7</sup> «Negli ultimi anni, Sandro Penna viveva solo, e usciva raramente. Passava molte ore a dormire,

pezzo su Calvino si apre con lo scrittore *in limine mortis* ricoverato nell'ospedale di Siena<sup>1</sup> e che quando la Ginzburg si decide a scrivere a Marin scopre che il poeta di Grado è, a suo dire, «moribondo».<sup>2</sup> A sua volta, Carlo Levi scrive *Quaderno a cancelli* ricoverato all'ospedale, temporaneamente – anche se completamente – cieco per il distacco della retina.<sup>3</sup>

Anche senza la marginalità assoluta di un Penna, è dato comunque ritrovare figure della penombra come la Morante «indifferente al riconoscimento pubblico»<sup>4</sup> o come Umberto Pavia, del quale la Ginzburg scrive – come si è visto – ricordandone la morte e sottolineando che l'autore fu «persona solitaria, e senza fortuna».<sup>5</sup> Naturalmente non importa in senso stretto che tali affermazioni siano 'vere', conta l'immaginario e la mitologia della Ginzburg; e non è un caso, a tal proposito, che proprio Marin e Delfini aprano, con programmata volontà dell'autrice, *Vita immaginaria*. Si colloca infine nel paradigma della marginalità anche la figura di Carlo Levi; seppur connotato dai tratti dello scrittore sicuro di sé, affermato e ampiamente riconosciuto (l'autore di *Cristo si è fermato a Eboli*), del direttore di quotidiani («La Nazione»), del pittore e dell'uomo politicamente impegnato, la figura di Levi è continuamente caratterizzata da un alone di tragedia (il carcere) e soprattutto dal senso della vita come gioia, *otium*, leggerezza; proprio l'aggettivo leggero, continuamente ripreso,<sup>6</sup> proietta lo scrittore in una dimensione aerea e volatile, parente, nella sua diversità, delle tinte che contraddistinguono le vite e le opere di un Guerra, Delfini o Marin.

Funziona da autentico archetipo di tutta questa costellazione minimalista l'*exemplum*, trasandato-sublime, di Cesare Pavese: «Diventò, negli ultimi anni, uno scrittore famoso; ma questo non mutò in nulla le sue abitudini schive, né la modestia della sua attitudine, né l'umiltà, coscienziosa fino allo scrupolo, del suo lavoro d'ogni giorno. Quando gli chiedevamo se gli piaceva di essere famoso, rispondeva, con un ghigno superbo, che se l'era sempre aspettato [...]. Ma quell'esserselo sempre aspettato significava che la cosa raggiunta non gli dava più

in quel suo letto senza lenzuola, nella casa di via Mole dei Fiorentini dove era morta sua madre; fu sempre impossibile convincerlo a usare delle lenzuola, o a nutrirsi diversamente da come si nutriva, con scatolette di omogeneizzati [...]. Prendeva un numero enorme di medicinali, a caso e alla rinfusa, rifiutandosi di consigliarsi con qualche medico. Quando si svegliava dal sonno telefonava agli amici [...]. Le persiane erano sempre chiuse, nella sua stanza; per lui non c'era differenza fra il giorno e la notte. Una lampada, con un paralume rosso, era sempre accesa. Una stufa elettrica era sospesa a capo del letto»; NATALIA GINZBURG, *Sandro Penna (II)*, (1985) in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 115-116 (discorso letto, come ricorda Scarpa, per l'inaugurazione di una strada di Roma dedicata al poeta); si veda anche NATALIA GINZBURG, *Il poeta che si era escluso dal mondo*, «Corriere della sera», Milano, 24 gennaio 1977, p. 3.

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Il sole e la luna* (1985), in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit., p. 109.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Biagio Marin*, cit., p. 504.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Quaderno a cancelli*, «La Stampa», Torino, 17 giugno 1979.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Sandro Penna (II)*, cit., p. 114.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Ritratto di un'infanzia*, in UMBERTO PAVIA, *Quaderno dei temi*, cit., p. 91.

<sup>6</sup> Tutto il ritratto di Carlo Levi è giocato su tale costellazione: si vedano per esempio espressioni come «Non lo vedevo da tempo. Non lo trovavo invecchiato, se non per i capelli ora tutti bianchi, leggeri come piume [...] lo vidi ancora una volta camminare nella notte romana, come tanti anni fa, al tempo di *Cristo*, con il suo passo ozioso, randagio e leggero», un passo che chiude il ritratto dello scrittore («il suo cappotto sempre sbottonato, il sigaro, il passo leggero»); NATALIA GINZBURG, *Ricordo di Carlo Levi*, cit., pp. 24-25.

nessuna gioia: perché era incapace di godere delle cose e di amarle, non appena le aveva». <sup>1</sup> L'autore della *Luna e i falò* era, un uomo «schivo, scontroso, amante del silenzio e dell'ombra». <sup>2</sup>

A partire da tali ragionamenti si può comprendere la perplessità, anzi si direbbe l'avversione, per il 'successo', il protagonismo pubblico degli autori, quella che la Ginzburg chiama «soddisfazione». <sup>3</sup> Si stabilisce così una contrapposizione tra la linea, tanto per intenderci, Pavese – Marin – Delfini – Landolfi – Penna <sup>4</sup> e autori o intellettuali di ribalta, come Alberto Moravia, Dario Fo e l'editore Giulio Einaudi (quest'ultimo reo, a dire della Ginzburg, di aver spesso minimizzato o addirittura misconosciuto il ruolo di Leone Ginzburg nella fondazione della casa editrice): <sup>5</sup> «Quando una persona diventa molto famosa ci si scontra continuamente con i suoi tratti peggiori, e allora, per ritrovare la sua vera immagine, bisogna liberarla di tutte le esteriorità, vere e false, che le sono cresciute sopra. In particolare, per quanto riguarda Moravia, mi sembra che la sua immagine pubblica risulti esattamente il contrario di quella che è la sua persona reale. La sua immagine pubblica appare altezzosa, autoritaria, sprezzante e compiaciuta di sé». <sup>6</sup> Allo stesso modo leggendo la raccolta di poesie *Epitaffio* di Bassani si vede solo l'autocompiacimento dell'autore: «Così a noi, che Bassani viaggia l'Italia in automobile, in realtà e in sogno, e che sia in compagnia d'una donna "grande e bionda", che lui ama, e che lo ama, non ce ne importa nulla, e non ce ne importa nulla che sia tanto soddisfatto. Perché la soddisfazione è opaca, fa contento solo chi la prova, e non manda agli altri né ombra né luce. [...] le poesie di *Epitaffio* sembrano pensate e scritte come se ci fosse sempre intorno una sorta di pubblico. Inoltre non riusciamo mai a dimenticarci, nemmeno un minuto, che le ha scritte Giorgio Bassani. Perfino ci ricordiamo che lui è il presidente di "Italia nostra"». <sup>7</sup>

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Ritratto di un amico*, in EADEM, *Le piccole virtù*, in EADEM, *Opere*, I, cit., p. 802.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Rispettare i morti* (1990), in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit., p. 173. Vedi ancora il ritratto di Niccolò Gallo, «uomo silenzioso e solitario» in NATALIA GINZBURG, *Niccolò*, in EADEM, *Vita immaginaria*, cit., p. 519.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *La soddisfazione* (1974), in EADEM, *Vita immaginaria*, cit., pp. 573-574: «La felicità è infinita, perché comprende anche la disperazione. La soddisfazione esclude la disperazione. Il linguaggio della felicità è universale. Il linguaggio della soddisfazione, privato e personale. La felicità non è vanitosa. La soddisfazione è vanitosa. La felicità non è snob. La soddisfazione è snob, non essendo come la felicità avventata e immemore, ma operando una scelta fra le cose, fra i luoghi, fra le persone, cercando come e dove le sia consentito di sussistere indisturbata».

<sup>4</sup> Penna ebbe cura «di proteggere sempre la sua libertà. Non desiderò la gloria, se non in modo fanciullesco, senza rapacità e senza invidia, e immaginandosi di possederne già una parte. Non desiderò il denaro, se non nel modo stesso della gloria, con un candore fanciullesco, senza rapacità e senza invidia, e ignorandone del tutto il vero senso e la vera sostanza»; NATALIA GINZBURG, *Sandro Penna (II)*, cit., p. 116.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Memoria contro memoria* (1988), in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit., p. 138: Giulio Einaudi «invece di parlare a se stesso conversa con la sua immagine pubblica: e la sua immagine pubblica spesso s'invaghisce di oggetti o esseri che brillano di luce pubblica, effimera e artificiale». Un ritratto di Giulio Einaudi in ERNESTO FERRERO, *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli, 2005.

<sup>6</sup> NATALIA GINZBURG, *Moravia* (1971), in EADEM, *Vita immaginaria*, cit., p. 513.

<sup>7</sup> NATALIA GINZBURG, *La soddisfazione*, cit., pp. 574-575. Bassani ha fondato «Italia nostra» nel 1955, insieme ad Elena Croce; vedi GIORGIO BASSANI, *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998, pp. LXXVII-LXXVIII. Il riferimento è a GIORGIO BASSANI, *Epitaffio*, Milano, Mondadori, 1974 (ora anche in GIORGIO BASSANI, *Opere*, cit., pp. 1413-1468).

Di qui pure nasce la stessa difesa di Pavese compiuta più volte dalla Ginzburg, soprattutto in relazione ad alcuni spettacoli o notizie che riguardavano lo scrittore e ne sfruttavano la notorietà. In particolare, viene espresso un giudizio nettamente negativo de *Il vizio assurdo* di Davide Lajolo e Diego Fabbri, rappresentazione teatrale della vita di Pavese, ridotto a fenomeno da baraccone<sup>1</sup> da uno spettacolo di scarsa qualità artistica e tuttavia di successo per la sua (superficiale) patina culturale. Su una simile linea si può porre l'intervento nella polemica scoppiata dopo la pubblicazione postuma di alcuni appunti pavesiani riguardanti fascismo e nazismo<sup>2</sup> nonché la risentita reazione contro un articolo di Dario Bellezza che apertamente insinuava che la traduzione spagnola della *Storia* della Morante – avvenuta con non poche manomissioni del testo operate anche per opportunità politica (erano gli anni della dittatura franchista) – fosse stata avallata da una Morante scrittrice mediocre e unicamente dedita alla cura della propria immagine, anzi professionista del lucro «avida di fama e di soldi».<sup>3</sup>

La mitologia dell'autore sommerso si coniuga così al rifiuto di un contatto troppo stretto con il reale – causa dell'interventismo degli scrittori e del loro protagonismo sociale – e della concezione ideologica della letteratura: la Ginzburg non ritiene che le opere letterarie – seppure talvolta portatrici di un «senso di collera» e di «sdegno civile» – possano custodire «dentro di sé dei messaggi politici, destinati a rendere migliore il mondo» come non crede che «i romanzieri, e i romanzi che scrivono, possano mai essere utili alla vita pubblica»: anzi, rivendica fermamente la loro «splendida, meravigliosa, libera inutilità».<sup>4</sup> Lo stesso Mario Soldati mai si è «posto il problema se scrivere nell'impegno o nel disimpegno: mai deve essersi chiesto quale sia la funzione dello scrittore nella società, e se uno debba descrivere la realtà nei suoi eventi pubblici o invece rimpiazzarsi a spiarla dagli scogli solitari del pensiero privato: io credo che le parole *impegno* e *disimpegno* non l'abbiano sfiorato mai. Tutti i suoi libri sono l'espressione di un libero, tranquillo disimpegno. La realtà, l'ha vista e raccontata come sapeva e come poteva. Soprattutto si è dato cura di essere, nei suoi libri, sé stesso».<sup>5</sup> L'affranca-

<sup>1</sup> «Nel *Vizio assurdo*, il ritratto di Pavese è quello di un nevrotico, di un vile, e di un deficiente. Non credo che ciò fosse nelle intenzioni degli autori della commedia. Però questo è il risultato. Era odioso per me vedere l'attore Luigi Vannucchi brancolare curvo sulla scena, con gesti convulsi [...]. Il frutto dei suoi sforzi era un incrocio tra un professore e una scimmia. Era odioso sentirlo implorare: "Sposami! Sposami!" davanti ai fotogrammi della Dowling. Odioso e grottesco vederlo cascare svenuto alla stazione, al ritorno dal confino. Odioso e grottesco sentirlo gemere alle riunioni di cellula: "Ma perché qui non si parla di Thomas Mann?"; NATALIA GINZBURG, *Il vizio assurdo* (1974), in EADEM, *Vita immaginaria*, cit., p. 569.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Rispettare i morti*, cit., pp. 170-174. Sulla «Stampa» dell'8 agosto 1990 Lorenzo Mondo pubblica alcuni appunti di Pavese, destinati al *Mestiere di vivere* ma da ultimo espunti dallo scrittore; in quei fogli Pavese critica l'antifascismo, giudica favorevolmente la figura del Duce e liquida con indifferenza le stragi compiute dai nazisti. In riferimento all'uscita della versione integrale del *Mestiere di vivere* si veda anche l'intervista alla Ginzburg in ANTONELLA RAMPINO, *La donna che mutilò Pavese*, «L'Europeo», 26, Milano, 30 giugno 1990, pp. 104-107 (il titolo si riferisce alla persona che chiese di tagliare determinate parti del diario pavesiano).

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Elsa Morante e la censura*, «Corriere della Sera», Milano, 27 maggio 1976 (l'articolo di Bellezza su «Paese sera» del 20 maggio).

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Senza una mente politica* (1983), in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit., p. 105.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Prefazione a MARIO SOLDATI, La finestra*, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 9-10. Corsivi della Ginzburg. È l'ultimo intervento critico della scrittrice.

mento da possibili ricatti socio-ideologici è visibile anche in Penna, poeta vissuto «fuori dalle leggi che il tempo determina e impone», e che, non riconoscendo «né classi sociali, né impalcature ideologiche, e mantenendo e avendo mantenuto sempre una piena e limpida indifferenza nei confronti del potere, e intrattenendo con i vivi e con i morti, con i potenti e con gli inermi, un rapporto di assoluta semplicità e parità risulta essere uno fra gli esseri umani più liberi che siano mai esistiti»<sup>1</sup> (e «persona libera» era anche Delfini).<sup>2</sup> In fondo, secondo la Ginzburg, uno scrittore, un poeta «non destina mai la sua opera a una società; lo sappia o non lo sappia, egli la destina all'uomo».<sup>3</sup>

Queste convinzioni e l'affrancamento dall'impegno diretto trovano fondamento in un chiaro antistoricismo, anzi in un vero e proprio rifiuto della storia che trova nel romanzo della Morante un interlocutore elettivo:<sup>4</sup> «La voce che racconta, nella *Storia*, è la voce di chi ha attraversato i deserti della disperazione. È la voce di chi sa che le guerre non hanno mai fine, e che saranno sempre deportati gli ebrei, o altri per loro».<sup>5</sup> Si vedano ancora le parole sul *Sistema periodico* di Primo Levi, in particolare sul primo capitolo *Argon*, che descrive gli avi e i parenti ebrei del narratore: «Ciò che rende queste memorie familiari ancora più patetiche e preziose, ciò che le rende care al nostro cuore e strazianti, è la sensazione costante che circola in tutto il racconto, di avere illuminato un mondo scomparso dalla terra per sempre: non soltanto perché le creature di questo mondo non esistono più, ma perché i campi di concentramento tedeschi ne hanno inghiottite tante simili a loro».<sup>6</sup> Non a caso la Ginzburg prende le distanze dall'aspetto estetico-ideologico del neorealismo, fondato su «rozze speranze», sulla fiducia nel futuro; una fiducia evidentemente assente nella Ginzburg, come testimonia la sua stessa attività critica, molto spesso orientata, come si vedrà, verso testi dalle tonalità problematiche e negative. Elsa Morante viene così affrancata dalle ipoteche neo-realiste: i critici che «hanno detto che *La Storia* ha parentele con il neorealismo si sono sbagliati. Il neorealismo vedeva la seconda guerra mondiale, e Roma in quegli anni, e la borsa nera, e le deportazioni degli ebrei, e il dopoguerra, da vicino e però in piccolo, su uno sfondo dai contorni duri e precisi, suggellati da rozze speranze. Qui, le medesime cose sono viste in una dimensione immensa

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Sandro Penna (I)*, cit., p. 57. Vedi anche in un intervento significativamente dedicato alla nozione di stile, simbolo di potenza e libertà espressiva: «L'essenziale per noi è di rifiutarci di convivere con degli spettri ideologici, cioè di rifiutarci a ogni specie di obbedienza e sottomissione dinanzi alle intimidazioni della severità ideologica, l'essenziale è non coltivare questi spettri dentro di noi»; NATALIA GINZBURG, *Stile*, in *Studi offerti a Giovanni Macchia*, 1, Milano, Mondadori, 1983, p. 1007.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini*, cit., p. 510.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Il teatro è parola* (1970), in EADEM, *Mai devi domandarmi*, cit., p. 141.

<sup>4</sup> In questa prospettiva andrebbe forse valutata la stessa lezione di Pavese, in particolare quella del finale della *Luna e il falò*, con il cadavere di Santa, bruciato dai partigiani: la *Storia* ha trasformato il falò, da segno di fertilità, in simbolo di morte. Sulla *Storia* come orrore nella Ginzburg vedi anche CESARE GARBOLI, *Israele e la Ginzburg* (1972), in IDEM, *Ricordi tristi e civili*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 6-7.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Appunti sulla «Storia»* (1974), in EADEM, *Vita immaginaria*, pp. 582-583. Come noto, il romanzo della Morante fu al centro di un'ampia querelle critica; vedi in proposito e per la bibliografia in merito GIUSEPPE LEONELLI, *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 212-213.

<sup>6</sup> NATALIA GINZBURG, *Fra guerra e razzismo*, «Corriere della Sera», Milano, 25 maggio 1975.

e confusa, in profondità e nello stesso tempo come da lontananze sterminate, e non ci sono più tracce di quelle stesse rozze speranze».<sup>1</sup>

Del resto Delfini così si esprimeva sulla poetica neorealista: «Delfini usava ogni tanto pigliarsela col neorealismo», tanto da rispondere a un interlocutore: «La realtà? Non esiste la realtà. Esiste solo l'immaginazione. La realtà? La realtà siamo io e te, seduti al caffè Hungaria, come due imbecilli».<sup>2</sup>

Andrà inoltre ricordato in proposito che non sporadico è l'interesse della scrittrice per testi letterari spesso di marca memoriale, diaristico-autobiografica, che hanno come referente primario periodi in cui la storia si configura come tragedia, dall'Olocausto e dall'antisemitismo (il *Diario* di Anna Frank, *A poco a poco il ricordo* di Saul Friedländer,<sup>3</sup> *16 ottobre 1943* di Giacomo Debenedetti, *Anni d'infanzia* di Jona Oberski; in modo indiretto il *Sistema periodico* di Primo Levi,<sup>4</sup> il richiamo di *Ponterosso* di Cergoly alla Risiera di San Saba e ripreso dalla Ginzburg)<sup>5</sup> fino alle drammatiche vicende della Cambogia dei Khmer rossi e di Pol Pot<sup>6</sup> o del regime di Franco,<sup>7</sup> senza contare che esiste un rapporto di continuità, lungo la percezione della Storia come male, tra l'Anna Frank degli anni Quaranta e la cambogiana Peuw degli anni Settanta, tra il passato e il presente, in una sorta di contemplazione del passato che non passa (e che ingloba alla fine la stessa Serena Cruz, la bambina filippina strappata dal Tribunale alla famiglia piemontese adottiva, vicenda che divenne un vero e proprio 'caso' nei primi anni Novanta del secolo scorso).<sup>8</sup>

Evidentemente esiste una correlazione tra l'esaltazione dell'autore sommerso, che vive in anfratti riparati dalla Storia, e le parole sopra riportate sulla Morante

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Appunti sulla «Storia»*, cit., p. 582.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini*, cit., p. 511. Sul rapporto tra parole e realtà vedi anche NATALIA GINZBURG, *Lessico famigliare* (1963), in EADEM, *Opere*, I, cit., p. 1065. Si veda ancora: «quando lo scrittore Silvio Micheli vinse il premio Viareggio con il romanzo *Pane duro*, Delfini era arrabbiato, non avendo vinto mai il premio Viareggio [...]. Arrabbiato, disse che avrebbe scritto un romanzo, intitolato *Brioche*»; ivi, p. 507.

<sup>3</sup> SAUL FRIEDLÄNDER, *A poco a poco il ricordo*, traduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1990 (1ª ed. 1978). La Ginzburg scrive la quarta di copertina; così la scrittrice presenta, tra le altre cose, il testo: venuto al mondo «pochi mesi prima che Hitler salga al potere, e pochi anni prima che i tedeschi invadano la Cecoslovacchia, un bambino chiamato Pavel Friedländer, di famiglia ebrea, vede inabissarsi lentamente il tranquillo scenario della sua prima infanzia. Troppo piccolo per capire, sul treno che lo porta a Parigi non sa che la perdita è definitiva, che d'ora innanzi egli avrà un altro nome, farà sua per sempre un'altra lingua. Divenuto adulto, dovrà ricomporre scheggia a scheggia tutto il proprio passato [...]. Il racconto autobiografico di Saul Friedländer illumina con grande chiarezza quello che fu lo stato d'animo e il destino di tanti ebrei che giunsero a Israele nel dopoguerra, scampati alle stragi, vi cercarono asilo e sicurezza avendo alle proprie spalle radici divelte, memorie devastate, care immagini sbiancate e distrutte».

<sup>4</sup> Si veda ancora NATALIA GINZBURG, *Fra guerra e razzismo*, cit.

<sup>5</sup> Così i versi di Cergoly: «Gino Parin / Pittor / El se firmava / Ma in Sinagoga / Su libri / Pollak el se ciamava / Fermà una sera / Per schiarimenti / Portà in Risiera / Nissun piú lo ga visto / Al solito Caffè del Ponterosso / Ieri el camin / Buttava fumo / Tutto de colori / Su serrade finestre / Desperade / Del rion / De San Sabba»; CAROLUS CERGOLY, *Ponterosso*, cit., p. 50.

<sup>6</sup> MOLYDA SZYMUSIAK, *Il racconto di Peuw bambina cambogiana*, traduzione e presentazione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1986 (la prima edizione del libro della Szymusiak era uscita a Parigi nel 1984). L'edizione einaudiana reca scritto sulla copertina: «Una Anna Frank dei nostri anni: la tragedia di un paese sotto il regime di Pol Pot».

<sup>7</sup> NATALIA GINZBURG, *Due sposi in carcere*, «Corriere della Sera», Milano, 6 aprile 1975 (riferimento al commediografo spagnolo Alfonso Sastre e sua moglie Eva Forest).

<sup>8</sup> NATALIA GINZBURG, *Serena Cruz o la vera giustizia*, Torino, Einaudi, 1990.

e su Primo Levi, considerazioni che si riverberano su una linea di testi prefati e introdotti dalla Ginzburg; in molti di essi si trovano personaggi umili e marginali, schiacciati e interstiziali, «alcune fra le più sperdute creature della terra»,<sup>1</sup> da Useppe e Scimò della *Storia* fino ad Anna, protagonista di *Paura e tristezza* di Cassola, il cui tragitto esistenziale va da ragazza «poverissima e senza padre, “bastarda”» a donna «affaticata, carica di bambini, senza denti e con le gambe gonfie» e che non si suicida per «un semplice caso».<sup>2</sup> Assimilabile a questa tipologia di personaggio risulta Rosalinda Sprint, il travestito di *Scende giù per Toledo* di Patroni Griffi, «gracile e minuta creatura, simile a una figurina di carta dai contorni mal ritagliati a forbice»;<sup>3</sup> il *Sistema periodico* di Primo Levi, poi, viene letto dalla Ginzburg come storia di un'emarginazione.<sup>4</sup>

Spesso difficoltà e solitudine sono già presenti nel nucleo familiare: di qui la sosta su infanzie infelici come quelle del *Quaderno dei temi*, de *La volanda*<sup>5</sup> o di *Non mi dimenticare*, la cui protagonista viene abbandonata proprio dalla madre in un orfanotrofio.<sup>6</sup> Di esito non tragico ma comunque segnato da eventi drammatici e sofferenze quali la necessità di emigrare o la stessa Seconda guerra mondiale è il racconto autobiografico di Tommaso Bordonaro<sup>7</sup> mentre ha natura privata e personale, segnata dalla malattia e dalla cecità, il *Quaderno a cancelli* di Carlo Levi.

#### LABORATORI NARRATIVI E GUSCI DI LUMACHE

L'insistenza sulle tematiche fin qui riportate non sembra però discorso compiaciuto e fine a se stesso, bensì funziona come prologo e origine dei giudizi critici espressi dalla Ginzburg. In molte sue riflessioni si nota la paura del 'laboratorio' narrativo, dell'idea letteraria piattamente programmata (paura cui forse non è estranea l'esperienza maturata nell'editoria), insomma la riduzione dell'invenzione a dispositivo meccanico e intellettualistico, pericolo tra l'altro avvertito anche da altri scrittori negli stessi anni o immediatamente precedenti (si pensi al Montale di *Auto da fê*).<sup>8</sup>

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Appunti sulla «Storia»*, cit., p. 581.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Introduzione a CARLO CASSOLA, Paura e tristezza*, Milano, Rizzoli, 1997 (1 ed. 1981), p. 2.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Lo stile dell'acqua*, «Corriere della Sera», Milano, 20 luglio 1975. Il riferimento a GIUSEPPE PATRONI GRIFFI, *Scende giù per Toledo*, Milano, Garzanti, 1975.

<sup>4</sup> Il libro di Levi è la storia «di un'adolescenza che ha conosciuto l'esperienza dell'emarginazione [...] fra la campagna razziale e la guerra: un'atmosfera che, a chi era adolescente o giovane in quegli anni, ed ebreo, ha segnato un'impronta indelebile nello spirito, assai simile a una stella gialla»; NATALIA GINZBURG, *Fra guerra e razzismo*, cit.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *La volanda*, cit.; nel libro della Pucci l'infanzia non è per nulla rimpianata «come un verde paradiso perduto ma appare come un angolo di stanza angusto, rotto e assediato o come un angolo della terra prossimo a precipitare nel buio».

<sup>6</sup> «Il breve libro è la storia di una bambina che la madre porta all'orfanotrofio, forse per stanchezza o per difficoltà di sussistenza, o per durezza di cuore, per egoismo, per indifferenza affettiva. Non lo sappiamo. Meno ancora sappiamo perché poco dopo la madre sparisce. La bambina mai riesce a spiegarsi questi atti crudeli e il distacco e la sparizione, e mai guarisce dalla lacerazione di questa offesa»; NATALIA GINZBURG, *Presentazione*, in TALJA SIRKKU, *Non mi dimenticare*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988 (1 ed. 1979), p. 7.

<sup>7</sup> TOMMASO BORDONARO, *La spartenza*, con una *Prefazione* di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1991.

<sup>8</sup> Vedi per esempio EUGENIO MONTALE, *Tornare nella strada* (1949), in IDEM, *Auto da fê* (1966), in

In alcuni casi, valga per tutti quello di Moravia, tale fenomeno è effetto del successo e della necessità di alimentare continuamente la propria immagine pubblica; abbandonare quest'ultima, sempre falsa, dimenticare la «soddisfazione» e ritrovare una vena più autentica, riconquistando la solitudine e in un certo senso ritornando nell'ombra, vanno di pari passo: «Spero che Moravia scriva di nuovo dei libri che non mi sembrino scritti dalla sua immagine pubblica, ma dalla sua immagine solitaria, unica al mondo e reale». <sup>1</sup> Moravia è infatti in qualche modo costretto dall'industria culturale a pronunciarsi su svariati temi: «Leggendo sui giornali sue interviste, o opinioni, a proposito di argomenti pubblici, io ho spesso la sensazione che i suoi pensieri siano lambiccati e macchinosi». <sup>2</sup> Di qui alle «finte idee» il passo è breve: «In un grande numero di scrittori italiani, le finte idee sono un vizio costante, essi se ne circondano e se ne fanno corona. Se amiamo le loro opere, dobbiamo, quando le pensiamo, scansarne le finte idee. Questo atto è per noi penoso, nel compierlo ci sentiamo soffocare, ci manca il respiro, le finte idee sono di un colore grigio e opprimente, e anche quando le abbiamo scansate da un suolo che amiamo, permane intorno il loro grigiore». <sup>3</sup>

Non a caso il limite di Moravia è quello di costruire eccessivamente alcuni suoi romanzi (per esempio *Io e lui*), di compensare una sostanziale carenza artistica con sofistiche intellettuali e derealizzanti: «Trovo che i suoi libri non belli e sbagliati, li scrive quando si serve della sua testa. La sua testa è raziocinante, lambiccata e confusa, come tutta piena di congegni piccoli, contorti e rudimentali». <sup>4</sup> Allo stesso modo il sesso, in romanzi come *La vita interiore*, diviene acrobazia di parole, elemento «verboso, didattico, dimostrativo. Il sesso [...] non chiede parola»; le descrizioni moraviane risultano invece «macchinose e fredde, e in definitiva prive di realtà». <sup>5</sup>

Ma si pensi anche a due romanzi (*L'uomo parallelo* e *L'equilibrio*) di Tonino Guerra – apprezzatissimo come poeta dialettale – scritti «con la fatica immobile di una mente addormentata» <sup>6</sup> e che non vanno più in là di una trascrizione della

IDEM, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996. Sull'argomento sia concesso il rimando a ANDREA RONDINI, «Quando vado al cinematografo non comprendo quasi nulla di quanto avviene sullo schermo»: *Eugenio Montale sociologo della letteratura*, «Esperienze letterarie», 1, Pisa-Roma, 1999, pp. 59-78.

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Moravia*, cit., p. 517. Considerazioni simili anche a proposito di Dario Fo, autore sul quale la Ginzburg nutre non poche perplessità: «Mi sembra che egli non riesca a cancellare da se stesso la sua immagine pubblica. Lo guardo, e gli sento brulicare intorno le polemiche, i dissensi e i consensi, le interviste, gli articoli dei giornali. [...] Di questa sua immagine pubblica, è troppo contento. Anche della sua contentezza, non gli riesce di spogliarsi mai»; NATALIA GINZBURG, *Non capisco Dario Fo* (1977), in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit., 70.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Moravia*, cit., p. 513.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini*, cit., pp. 510-511.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Moravia*, cit., p. 514. Il riferimento è a ALBERTO MORAVIA, *Io e lui*, Milano, Bompiani, 1971. Vedi anche il giudizio editoriale dato nel marzo 1949 su *Icaro e Petronio* di Elio Bartolini: «trovo che si legge con grande fatica, io sono arrivata a stento alla fine: mi pare che continuamente ragioni invece di raccontare, e ragioni a freddo e in modo indigesto e pesante»; LUISA MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 452.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Scambio di parole con Moravia*, «La Stampa», Torino, 25 giugno 1978.

<sup>6</sup> NATALIA GINZBURG, *Tonino Guerra*, cit., p. 544. Il riferimento a TONINO GUERRA, *L'uomo parallelo*, Milano, Bompiani, 1969; TONINO GUERRA, *L'equilibrio*, Milano, Bompiani, 1967.

tesi astratta dell'autore (in questo caso dimostrare lo squallore del reale). Sono, insomma, romanzi «simili a quelli che oggi scrivono tutti». <sup>1</sup> Sono prodotti costruiti in laboratorio, irreali perché prescindono dall'originario patrimonio culturale del soggetto creatore e dalla sua realtà interiore: Guerra aveva «costruito la sua prosa con una desolata volontà di squallore e con una desolata obbedienza agli imperativi dello squallore», <sup>2</sup> emarginando invece i dati della propria esperienza; <sup>3</sup> in effetti «noi ci sentiamo liberi e felici quando abbandoniamo le costruzioni e le invenzioni e ci limitiamo a dare notizie sbriciolate di quello che abbiamo, memorie o frantumi di memorie e pensieri o frantumi di pensieri». <sup>4</sup>

Anche Landolfi, quando porta i suoi mondi impossibili all'eccesso, cade nel medesimo difetto: «Vi sono alcuni racconti suoi che non amo, e m'annoiano. Non amo certi suoi racconti di pura fiaba. Nemmeno amo certi suoi racconti di puro orrore. E nemmeno amo certi suoi racconti troppo costruiti, troppo almanaccati: non amo il Landolfi mentale». <sup>5</sup> L'essere priva di realtà è un pericolo che incombe sulla narrativa di Landolfi, tuttavia capace di correggere tale tendenza in quei testi in cui «la sua scrittura è un andirivieni inquieto fra l'immaginario e il reale, fra il desiderio di farsi dimora dell'irrealtà e il desiderio di abitare la realtà e svelarne gli aspetti comici, grotteschi e tragici». <sup>6</sup>

Non occorrono, in questo senso, molti pensieri per fare letteratura, anzi essi possono essere addirittura scontati e confusi: così Matilde Serao «non sa pensare, le idee, nei suoi romanzi [...] sono rozze e superficiali, e sono oggi irrimediabilmente vecchie; vecchi irrimediabilmente sono, in genere, i suoi giudizi morali, che è impossibile condividere; e vivo e durevole, nella sua opera, è soltanto il suo sguardo. Essa è mirabile quando si muove nella luce del giorno; quando guarda e vede; ha bisogno di concretezza, e di aggirarsi fra luoghi e oggetti solidi e tangibili, e fra gente legata a problemi semplici, chiari e reali»; <sup>7</sup> allo stesso modo, nel romanzo *Risveglio* dell'americana Kate Chopin, l'autrice, si dimostra lontana «dal formulare idee», unicamente intenta a dare il «modo di esistere e di agire» <sup>8</sup> della protagonista (laddove la tematica trattata, la condizione femminile nella società borghese, il tentativo di sottrarsi ai suoi imperativi e condizionamenti, avrebbe potuto prestarsi a un romanzo a tesi).

Si inserisce in tale discorso, sul versante della poesia, il confronto tra *Epitaffio* di Bassani e *Giovane è il tempo* di Lalla Romano; quest'ultima, secondo la Ginzburg, «è il contrario di Bassani, perché sbaglia quando costruisce, inventa o riflette. Allora squalcisce quello che tocca. [...] Nei suoi libri più belli, essa non costruisce, non

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Tonino Guerra*, cit., p. 544.

<sup>2</sup> Ivi, p. 545.

<sup>3</sup> «Ne restavano sbarrati fuori i suoi vestiti di finto cacciatore di frodo, i suoi buffi berrettini con la visiera, il suo dialetto romagnolo, le sue memorie di paese, la sua curiosità minuziosa e sbriciolata di casi umani raccolti di soppiatto sugli angoli delle strade, la sua astuzia allegra e malinconica e ogni segno particolare della sua persona»; ivi, p. 545.

<sup>4</sup> Ivi, p. 546.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Lettura di Landolfi*, cit., p. 167.

<sup>6</sup> Ivi, p. 162. In racconti come *La pietra lunare* «realtà e irrealtà si intrecciano e si sovrappongono di continuo, generando comicità e disperazione»; ivi, p. 163.

<sup>7</sup> NATALIA GINZBURG, *Lo sguardo della Serao*, «La Stampa», Torino, 6 gennaio 1978.

<sup>8</sup> NATALIA GINZBURG, *Essere donna essere sola*, «Corriere della Sera», Milano, 17 febbraio 1977. Il riferimento a KATE CHOPIN, *Il Risveglio* (1899), a cura di Erina Siciliani, Torino, Einaudi, 1989 (il romanzo apparve anche nella collana di Calvino «Centopagine» nel 1974).

inventa, e non riflette, ma pensa al di fuori del raziocinio e della cultura, pensa con un pensiero puro, sottile e naturale».<sup>1</sup> Allo stesso modo la poesia di Sandro Penna è «ignara e involontaria» e trova la sua radice nella «grande innocenza» e nel modo «candido e libero di esistere al mondo»<sup>2</sup> tipico del poeta. Anche *I bui* (*I buoi*) di Guerra si sostanziano di «particolari minimi e umili», certo inquadriati a formare «un'immagine indistruttibile»; l'attenzione del poeta «raduna e conserva minime cose trovate per strada. Sono cocci di tazze, gusci di lumaca, magri odori, voci lontane, remoti ricordi».<sup>3</sup>

I libri riusciti sono allora quelli in cui la carica di pensiero è fusa alla vicenda, in cui il raziocinio scaturisce 'naturalmente' dalla pagina, vi appare profondamente meditato e nello stesso tempo inserito con leggerezza: «Penso che i suoi libri più belli [di Moravia], non li ha scritti servendosi della sua testa, ma usando unicamente la sua limpida, umile e seria persona. Non intendo dire che i suoi libri belli siano destituiti di pensiero. Essi sono pieni di pensiero, ma di un pensiero naturale e profondo come il respiro, un pensiero che è diventato vita, amarezza, dolore e giudizio morale, respira negli esseri umani e non ha nulla a che fare con i giochetti logici, metallici, rozzi e rumorosi, che si trovano contenuti nella sua testa».<sup>4</sup> Tale concetto viene ribadito quando la Ginzburg afferma di apprezzare, della produzione moraviana, tutto «ciò che è insieme fosco e semplice» (come i rapporti madre-figlia),<sup>5</sup> vale a dire ricco di implicazioni ma non intellettualistico, profondo e leggero. Proprio da simile poetica traggono linfa i libri più significativi, proteiformi e discontinui, di Ennio Flaiano (e si noti tra l'altro il motivo dello 'scrivere a caso'): *Diario notturno* o *L'autobiografia del blu di Prussia* «sono raccolte di diari, di appunti, di frammenti. È bello, di lui, tutto ciò che sembra buttato giù per caso, come nei momenti di ozio. È bello, di lui, tutto ciò che non ha forma. Meno bello tutto ciò che ha forma. Nei suoi romanzi o racconti, che non trovo molto belli, egli adopera la sua fantasia, che è fredda e cerebrale. Nelle note, nei frammenti, negli appunti, appare invece la sua intelligenza, che è appassionata, profonda istintiva e animale».<sup>6</sup> Anche Mario Soldati si caratterizza per «uno stile chiaro, nitido, fermo, senza febbre, né travaglio, né ricerca. Gli è naturale come parlare: io credo che i dubbi che hanno tormentato molti fra gli scrittori del Novecento italiano, i dubbi di linguaggio, l'ardua scelta fra parole eccelse e nobili e parole giornaliera e comuni, questi dubbi credo che non l'abbiano

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *La soddisfazione*, cit., p. 577. Il riferimento a LALLA ROMANO, *Giovane è il tempo*, Torino, Einaudi, 1974 e a GIORGIO BASSANI, *Epitaffio*, cit.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Sandro Penna (I)*, cit., p. 57.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Tonino Guerra*, cit., p. 546. Il riferimento a TONINO GUERRA, *I bui*, Milano, Rizzoli, 1972; ora, con una *Presentazione* di Roberto Roversi e un *Excursus continuo su Tonino Guerra* di Gianfranco Contini, Rimini, Maggioli, 2002.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Moravia*, cit., p. 515.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Scambio di parole con Moravia*, cit.: «Caro Moravia. Ho letto il suo ultimo romanzo, *La vita interiore*. [...] Trovo belli i due personaggi principali, cioè Desideria e la madre. Sono sempre belli, nei suoi romanzi, i rapporti fra madre e figlia. Ricordo il rapporto fra madre e figlia nella *Romana*, nella *Ciocciara*, nell'*Attenzione*. Qui, nella *Vita interiore*, il rapporto fra madre e figlia è situato nel cuore della storia, e mi sembra vivere indipendentemente dai fatti che accadono, e dalle azioni che compiono le due donne. È un rapporto fosco, pesante di amore e di odio, e nello stesso tempo estremamente semplice».

<sup>6</sup> NATALIA GINZBURG, *L'intelligenza* (1974), in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit., p. 14. Il riferimento a ENNIO FLAIANO, *Diario notturno*, Milano, Bompiani, 1956 e a ENNIO FLAIANO, *Autobiografia del blu di Prussia*, Milano, Rizzoli, 1974.

mai assillato. Il suo stile scorre fresco dal suo stesso pensiero». <sup>1</sup> Di qui affiora talvolta la predilezione verso prove narrative apparentemente 'svagate' e tendenti al non-finito come nel racconto *Il fidanzato* di Delfini, della cui fine «non sapremo nulla» <sup>2</sup> allo stesso modo in cui *Una storia* non «ha alcuna conclusione o punto d'arrivo». <sup>3</sup>

Scorre sotto queste posizioni una certa apprensione per la sorte della prosa e in particolare del romanzo, genere che la Ginzburg, tutt'altro che insensibile al dettato e al mondo della poesia, guarda in sostanza come referente principale del suo discorso; il romanzo corre il rischio di essere soffocato da un'esigenza eccessiva di pensiero, di essere considerato come opera mentale e teoretica: «Si è diffusa intorno a noi l'idea che esso [il romanzo] è prossimo a estinguersi, e questa idea è penetrata in noi come una sottile stanchezza, avvelenata da romanzi brutti e da cibi morti. Si è diffusa l'idea che sia una colpa abbandonarsi ai romanzi, che il romanzo è evasione e consolazione, e necessario è non evadere e non consolarsi, ma stare fermamente inchiodati nel mezzo della realtà. Siamo oppressi da un senso di colpa nei confronti della realtà. Questo nostro senso di colpa ci induce a temere i romanzi, come qualcosa che possa portarci lontano dalla realtà». <sup>4</sup> Da un lato la convinzione dell'eccesso di negatività che circonda la forma romanzo, derivata da una iperproduzione teorica (ancora il peccato dell'intellettualismo e dell'ideologismo) dall'altro la fede nei poteri del romanzo e della parola sono motivi su cui la Ginzburg, appena può, non manca di ritornare: «Noi abbiamo sempre la sensazione che i nostri strumenti per raccontare siano consumati e logori, che tutte le frasi siano morte. Ci siamo messi in testa un mucchio di sciocchezze, e le alimentiamo in noi senza nemmeno avvedercene. In fondo, non scriviamo romanzi perché non sappiamo come cominciarli, da che terreno partire, ci sembrano chiuse e usate tutte le strade che portano alla poesia. [...] Qualunque frase piatta, impersonale, insignificante, può essere la prima frase d'una storia che ancora non era stata mai raccontata». <sup>5</sup>

In questa prospettiva si caricano di ulteriore senso le riserve verso Moravia, i cui ultimi romanzi cerebrali e senza vita non sono allora considerati solo prove sbagliate ma, più sentitamente, percepiti come sintomi e anticamera di una non troppo lontana morte del romanzo.

La ricerca del piacere del racconto, di scritture vitali non soffocate da progetti di laboratorio estetico (di cui ovviamente non è sconosciuta la possibilità, in rari casi, di attingere la dimensione della grande e vera letteratura) sfocia pure nell'apprezzamento di romanzi di solido artigianato o più decisamente paraletterari, comunque dotati – agli occhi della Ginzburg – di un certo valore nonché di avvolgente e scorrevole impianto narrativo. Così *Scende giù per Toledo* di Patroni Griffi è una risposta all'idea del romanzo come opera di saggismo sociologico, intellettualistica e metaletteraria: «Oggi si chiedono ai romanzieri dei rapporti con i personaggi [...] polemici, architettati, lambiccati, installati su piani e dimensioni molteplici, e si chiede che di un personaggio siano messe in luce le ragioni sociali, che siano spalancate le porte alle argomentazioni e che esso sia inquadrato storicamente e criticamente». <sup>6</sup>

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Prefazione* a MARIO SOLDATI, *La finestra*, cit., p. 9.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini*, cit., p. 509.

<sup>3</sup> Ivi, p. 510.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Cent'anni di solitudine*, in EADEM, *Mai devi domandarmi*, pp. 51-52.

<sup>5</sup> CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, cit., p. 4.

<sup>6</sup> NATALIA GINZBURG, *Lo stile d'acqua*, «Corriere della Sera», Milano, 20 luglio 1975.

In questo senso lo stile di *Scende giù per Toledo* è, invece, «della natura dell'acqua»: in esso «non sono state usate né strutture né impalcature di ferro o di terra o di pietra. [...] Un tale stile è oggi considerato con sospetto. Nessuno più lo adopera. *Scende giù per Toledo* a me sembra molto bello».<sup>1</sup>

A sua volta, il merito de *La donna del tenente francese* di John Fowles è 'semplicemente' quello di essere vivo e di narrare una storia: «Questo romanzo non è un'opera poetica; è abile, ben congegnato, e la sua grazia è fatta sì anche di furberia e di ingegno, ma è viva e vitale. Esso è quello che usiamo chiamare un "prodotto commerciale": e tuttavia è dotato di vita»;<sup>2</sup> nonostante gli interventi metaletterari dello scrittore,<sup>3</sup> il romanzo di Fowles possiede «una qualità che oggi è diventata così rara: ha una trama».<sup>4</sup> La fiducia nel racconto è figlia di una disposizione aliena da «perizie» e «giochi ingegnosi»: «le parole e i propositi che uno ha con sé quando inizia un'opera creativa, non sono essenziali. C'è un momento in cui è necessario che uno posi a terra il carico di propositi, intenzioni e speranze con cui era partito. Che diventi niente in presenza della sua opera. Che non abbia innanzi a sé niente se non l'intima perfezione e vitalità della sua opera, e la felicità o il piacere del prossimo nel riceverla».<sup>5</sup> Il piacere di scrivere diviene piacere di dare letteratura, da attività puramente autoriferita si trasforma in dono per gli altri.

Similmente, riceve positivi apprezzamenti *La donna della domenica* di Fruttero e Lucentini, certo un giallo «furbo e abile», un «prodotto di consumo»,<sup>6</sup> tuttavia dissacrante verso se stesso, pensato e scritto con autoironia, insomma con quella leggerezza, con quella 'allegria' – termine ben presente alla Ginzburg<sup>7</sup> – che lo fanno preferire, ancora una volta, ai brutti romanzi di una Letteratura che la scrittrice percepisce supponenti, vuoti e noiosi: in tal senso i due autori «hanno trovato una così libera allegria, da maneggiare ogni oggetto con estrema leggerezza e sbadataggine. Essi hanno canzonato insieme se stessi, i loro lettori, i mille consumi e i mille prodotti che ingombrano la nostra terra. Nella loro grande abilità e furbizia, è nascosta una segreta e ilare indifferenza. Essi costruiscono la loro storia con estrema precisione, ma intanto la prendono a calci nel camminare così come si prende a calci un barattolo vuoto. La sensazione che essi in verità se ne infischino della loro storia, non per cinismo o per disprezzo ma per sbadataggine e per allegria, e la mescolanza di attenzione, scrupolo, precisione e noncuranza, è forse quello che mi è sembrato in questo romanzo di una allegria così viva e così misteriosa ed è ciò che qui ho soprattutto amato».<sup>8</sup>

<sup>1</sup> *Ibidem*.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Che gioia leggere una bella trama. (Io consiglio «La donna del tenente francese»)*, «La Stampa», Torino, 7 febbraio 1971. Il riferimento è a JOHN FOWLES, *La donna del tenente francese*, Milano, Mondadori, 1970 (1 edizione 1969).

<sup>3</sup> «È vero che l'autore, ogni tanto, sbuca fuori a ricordare che però tutto è finto, che le strutture della sua costruzione sono state fabbricate per gioco, che lui e noi siamo figli d'un altro secolo, che ovunque là è ambiguo, infido e prossimo a cadere in polvere, che dimorare e camminare in quei luoghi è pura illusione»; NATALIA GINZBURG, *Che gioia leggere...*, cit.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> NATALIA GINZBURG, *Hanno scritto per allegria*, «La Stampa», 7 maggio 1972. Il riferimento è a CARLO FRUTTERO, FRANCO LUCENTINI, *La donna della domenica*, Milano, Mondadori, 1972.

<sup>7</sup> Vedi il titolo più famoso della produzione teatrale dell'autrice: NATALIA GINZBURG, *Ti ho sposato per allegria*, Torino, Einaudi, 1966.

<sup>8</sup> NATALIA GINZBURG, *Hanno scritto per allegria*, cit. Per contro, i «brutti romanzi contemporanei

Al limite estremo di tale predilezione critica sta la prosa agrammaticale e a suo modo comunicativa dei non scrittori, come il Tommaso Bordonaro de *La spartenza*;<sup>1</sup> il testo – un diario che ripercorre la vita del narratore, emigrato dalla Sicilia negli Stati Uniti dopo la Seconda guerra mondiale – «è scritto in una lingua siculo-americana. Mi ha attratto il modo come è scritto, la verità naturale e rocciosa di questa scrittura: rocciosa, simile a un sentiero di montagna che sale e scende in mezzo alle pietre. Non c'è sorta di artifici o di accorgimenti, nemmeno rudimentali; non assomiglia a niente che abbiamo già letto. È quella che viene chiamata "scrittura selvaggia", ma a volte in una "scrittura selvaggia" compaiono tracce libresche: qui mai. E inoltre la "scrittura selvaggia" non sempre è comunicativa. L'autore della *Spartenza* ha la facoltà di comunicare».<sup>2</sup> Più che un latente 'decadentismo' – quello che porta all'interesse per i 'primitivi' – si noti la sottolineatura della capacità di comunicare, dello scrivere anche per gli altri e soprattutto la voglia di scoprire qualcosa che non si è ancora letto, qualcosa che non sappia di ricetta letteraria, sicuramente intellettuale ma fredda e precostituita.

Questa ricerca di naturalezza non è però anticamera di una idea anarchica e spontaneista di scrittura bensì esprime, al contrario, l'esigenza che tale scioltezza, oltre che da un raffinato lavoro di architettura compositiva e dalla reale consistenza psicologica e mentale dei contenuti, derivi soprattutto e primariamente da un lavoro di raffreddamento, da una presa di distanza rispetto all'esperienza fissata sulla pagina; la migliore narrativa di Moravia nasce allora quando lo scrittore usa il suo sguardo «fulmineo, penetrante», «attento e giudicante» in modo da farlo sembrare «casuale, sbadato e distratto».<sup>3</sup> Concetto ripetuto altrove: l'elemento di maggior pregio del romanzo di Elizabeth Smart «è che vi sentiamo ancora i pesi delle catene, la rabbia delle lagrime, il disordine del dolore e il fluire liquido e transitorio delle giornate vissute e patite e non lasciate alle spalle. Ma su tutto si è estesa la struttura lineare, limpida, solida come le rocce e misteriosamente pura, armoniosa e impersonale dell'arte».<sup>4</sup> La Smart veicola un vero e proprio

[...] hanno una cupa volontà di essere il più brutti che sia possibile, e di costringerci ad assentire alla loro atroce imbecillità. Essi ci chiedono o anzi ci comandano di essere non dei lettori, ma dei complici. Avendo reso l'imbecillità difficile, essi si offrono vestiti a noi della loro vitrea imbecillità come di un'ingiunzione minacciosa, con l'idea velenosa che se noi ci rifiutiamo a loro saremo da loro stessi definiti mediocri, nemici del difficile, rozzi e cretini»; *ibidem*.

<sup>1</sup> Ecco un esempio del linguaggio di Bordonaro: «Il 28 maggio 1939 mi è nato un altro figlio pure maschio il quale abbiamo posto nome Pietro Rosolino. [...] Però la nazione cominciavano le tribulazione. [...] La Germania e l'Italia alleate, l'una prendeva la Polonia, l'altra la Tripolitania, la Cecoslovacchia, la Francia fino al 4 giugno 1940, quando è cominciata la seconda Guerra Mondiale, la Germania e l'Italia contro l'America e l'Inchiterra. Quella è stata la distrutta di quasi tutta l'Europa, dell'umanità e dei beni per quattro anni di pene e dolori e sofferenze e morire tanta gente fino a venire vincitore l'America e l'Inchiterra. Questa è stata la distrutta da l'Italia e scombusolati tutti le famiglie»; TOMMASO BORDONARO, *La spartenza*, Torino, Einaudi, 1991, p. 39.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Prefazione*, ivi, p. v. La scrittrice precisa anche il modo in cui ha conosciuto il testo del contadino siciliano Bordonaro: «Da alcuni anni faccio parte della giuria d'un premio chiamato Pieve di Santo Stefano, destinato a diari, epistolari e memorie; l'ha ideato e lo porta avanti Saverio Tutino. Ne sono scaturiti frutti strani e spesso notevoli. *La spartenza* è uno di essi. Lo trovo strano e notevole. È il manoscritto che l'anno scorso ha vinto»; *ibidem*.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Moravia*, cit., p. 515.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *L'unico libro di Elizabeth Smart*, cit., p. 527.

concetto di impersonalità dell'arte, visto che il suo romanzo è certamente «una confessione veritiera, bruciante e ossessiva» ma in cui si respira «un'aria cristallina e gelida, come se chi racconta giacesse ancora in fondo a una palude e nello stesso tempo contemplasse il mondo e se stesso da cime altissime e coperte di ghiacci». <sup>1</sup> Un concetto simile ritorna a proposito di Delfini, nei cui racconti «gli anni, i paesi e la gente appaiono remoti e lontani, e tuttavia precisi e nitidi». <sup>2</sup> Ancora, nella narrativa della scrittrice inglese Ivy Compton-Burnett – dove pure «si consumano in segreto amori incestuosi, si uccidono lattanti e si bruciano testamenti» – la «presenza della poesia era [...] come la presenza della natura: totalmente invisibile, totalmente involontaria»: <sup>3</sup> nella Compton-Burnett «non un grido rompe mai la quiete, mai appare sulle pareti una goccia di sangue». <sup>4</sup> In fondo, anche nelle *Fiabe italiane* di Calvino lo stile limpido e trasparente è al servizio di «teste tagliate, cadaveri, briganti, ladri, orchidee, crudeltà e orrori»; <sup>5</sup> nello stile di Calvino dominano la «concretezza, la concisione, e una leggerezza di piuma»: <sup>6</sup> un tratto già presente nella prima produzione calviniana, il cui dettato era «lineare e limpido», per divenire con gli anni «un puro cristallo». <sup>7</sup>

Non per nulla uno dei difetti del *Quaderno dei temi* di Pavia è quello di non essere riuscito in alcuni passi a trovare «quello sguardo alto e lontano che vede non solo i dettagli, ma il tutto». <sup>8</sup>

Una lezione retorico-stilistica analoga proviene pure dalla scrittura di fatti storici, dalla narrazione di eventi (drammatici) che hanno coinvolto in prima persona l'autore; così il racconto di Oberski sulla sua infanzia in un campo di concentramento tedesco è una «nuda, asciutta, implacabile narrazione infantile», una «semplice, nuda, rapida successione d'immagini». <sup>9</sup>

La necessità della componente impersonale, limpida e distaccata della narrazione – gusto che probabilmente ha guidato la stessa attività editoriale della Ginzburg <sup>10</sup> – viene ribadita più volte, come emerge anche dal dialogo con Marino Sinibaldi:

MARINO SINIBALDI: Lei non ama gli scrittori che sembrano scrivere sotto l'urgenza dei sentimenti, sotto la troppa felicità (che è raro) o magari sotto il troppo dolore. Non ama gli scrittori che non riescono a creare una forma di distacco dal sentimento forte, nella pagina?

<sup>1</sup> Ivi, p. 524.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini*, cit., p. 510.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *La grande signorina* (1969), in EADEM, *Mai devi domandarmi*, cit., pp. 94 e 96.

<sup>4</sup> Ivi, p. 94. Come noto, la Ginzburg scoprì la Compton-Burnett durante il soggiorno londinese al seguito del secondo marito Gabriele Baldini e nel 1959 propose all'Einaudi di tradurla; vedi LUISA MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 875, che accenna pure al forte interesse suscitato nella Ginzburg da Harold Pinter (soprattutto dal *Guardiano*).

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Senza fate e senza maghi* (1972), in EADEM, *Vita immaginaria*, cit., p. 632.

<sup>6</sup> NATALIA GINZBURG, *Il sole a la luna*, cit., p. 112.

<sup>7</sup> Ivi, p. 111. Come noto, il cristallo è un simbolo peculiare della poetica di Calvino; vedi ITALO CALVINO, *Lezioni americane* (1988), in IDEM, *Saggi*, I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 688-689 (*Esattezza*).

<sup>8</sup> NATALIA GINZBURG, *Ritratto di un'infanzia*, cit., p. 92.

<sup>9</sup> NATALIA GINZBURG, *Quel bambino ebreo*, cit.

<sup>10</sup> Si vedano per esempio i giudizi positivi circa *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò, autrice scoperta dalla Ginzburg («Un bellissimo romanzo partigiano. Magnifico stile, misurato, sobrio») e negativi verso *Renata della vita* di David Invrea (scritto «in uno stile sofisticato e fuligginoso»); giudizi riportati in LUISA MANGONI, *Pensare i libri*, cit., pp. 448 e 447. Il riferimento a RENATA VIGANÒ, *L'Agnese va a morire*, Torino, Einaudi, 1949.

NATALIA GINZBURG: Io amo moltissimo Čechov, che...

MARINO SINIBALDI: ...che riesce a creare questo distacco?

NATALIA GINZBURG: Sì, che è completamente distaccato.<sup>1</sup>

Non a caso Čechov è presente nell'officina compositiva della Ginzburg, anzi si pone come autentico punto di riferimento, a partire proprio dalla fase iniziale della carriera della scrittrice («Il mio nume era Čechov»),<sup>2</sup> dove è già forte il «sacro terrore di essere “attaccaticcia e sentimentale”». Lo stesso Pavese, del resto, criticando la tendenza della letteratura italiana postbellica a un eccesso di compiaciute teorie sullo scrivere che andavano a scapito della vera e propria narrazione, aveva preso posizione contro l'invasione dell'io: «Il calzolaio fa le scarpe e il capomastro fa le case – meno parlano del modo di farle e meglio lavorano: – possibile che il narratore debba invece impunemente chiaccherare soltanto di sé?».<sup>4</sup>

Molto interessante notare come risultanze critiche e scelte di poetica siano nella Ginzburg fortemente intrecciate: «Quando ho scritto *Tutti i nostri ieri* [...] ho deciso apposta di scrivere dei periodi lunghi, con poche virgole, senza nessun dialogo, perché mi è parso, in questo modo, di “raffreddare” una materia calda, come quella contenuta nella storia. In compenso, mi sembra che il romanzo non sia tanto piaciuto: salvo a Elsa Morante, a cui era piaciuto molto».<sup>5</sup> Le riflessioni sulla Compton-Burnett confermano questo fenomeno: infatti il continuo ricorso al dialogo da parte della narratrice inglese risulta una componente stilistica assai apprezzata dalla Ginzburg, che anzi dichiara di ispirarsi per quanto riguarda tale aspetto proprio alla Compton-Burnett, nei cui libri «c'è solo quasi dei dialoghi. E io» prosegue la Ginzburg «mi sono messa a scrivere *Le voci della sera* avendo in testa quel dialogare. E mi ricordo che ero felicissima di fare questi dialoghi, di andare a capo continuamente, e di... mi sembrava di fare una cosa totalmente nuova».<sup>6</sup> Il dialogo si collega perfettamente alle idee critiche e di poetica fin qui espresse dall'autrice torinese, visto che esso permette lo scandaglio esistenziale senza ricorrere allo psicologismo, al rischio emotivo: consente, insomma, di rappresentare il reale con impersonalità e distacco, senza cedere al magma delle passioni.<sup>7</sup> Del resto Calvino così si esprimeva su *Le voci della sera*: «Tutta la storia del fidanzamento,

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *È difficile parlare di sé*, cit., pp. 110-111.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Nota*, in EADEM, *Opere*, I, cit., p. 1117. Vedi ancora in riferimento allo scrittore russo: «A Bunin, che gli confessava di non aver voglia di scrivere e di scrivere poco, egli disse: “Fate male. L'essenziale, sapete, è lavorare incessantemente, tutta la vita”. E aggiunse: “Però non bisogna mettersi a scrivere se non quando ci si sente freddi come il ghiaccio”»; NATALIA GINZBURG, *Profilo biografico*, in ANTON ČECHOV, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. L.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Nota*, cit., p. 1121. Un'eco di queste posizioni si può ritrovare ancora in un accenno a *16 ottobre 1943* di Giacomo Debenedetti: «Non possiamo fare a meno di ammirarne la straordinaria forza dello stile, trasparente come il vetro. Sembra che a parlare [...] sia la stessa realtà»; NATALIA GINZBURG, *Prefazione a GIACOMO DEBENEDETTI, 16 ottobre 1943*, Torino, Einaudi, 2001, p. v (la prefazione della Ginzburg è un articolo del 1978 pubblicato dalla «Stampa», Torino, 14 febbraio 1978). La prima edizione del testo di Debenedetti su «Mercurio», Roma, 1944.

<sup>4</sup> CESARE PAVESE, *Di una nuova letteratura*, in IDEM, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, p. 220 (già in «Rinascita», Roma, maggio-giugno 1946).

<sup>5</sup> Dichiarazione orale raccolta in GUIDO DAVICO BONINO, *Alfabeto Einaudi. Scrittori e libri*, Milano, Garzanti, 2003, p. 103.

<sup>6</sup> NATALIA GINZBURG, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 122.

<sup>7</sup> Al limite si può accorpere a tale registro stilistico l'indicazione circa la modalità narrativa del

e quell'addio, così raccontato bene tutto il morire della cosa, solo attraverso le battute del dialogo, senza mai una battuta d'introspezione o commento psicologico. Un modello di condotta narrativa, di un rigore perfetto».<sup>1</sup>

In questo senso si può capire perché agli occhi della Ginzburg lo stile «desidera dare il proprio segno e il proprio colore» a qualsiasi contenuto narrato, secondo un preciso lavoro formale fondato sulla ricerca di essenzialità: «Lo stile prende forma liberandosi di tutto ciò che non gli è strettamente parente, e liberandosi di tutto ciò che non gli sta veramente a cuore. La sua severità è tutta in questa scelta».<sup>2</sup> Parola e stile rappresentano per certi versi il contenuto reale di un testo: le *Fiabe italiane* di Calvino sono scritte «in una prosa limpida, lineare e concreta, una prosa esemplare perché è così che si deve scrivere per i bambini, una prosa totalmente priva di parole superflue. Sfido chiunque a trovarvi una sola parola superflua. Sfido chiunque anche a trovarvi una sola parola leziosa. Calvino certo non aveva in testa nessuna idea educativa, ma in verità nulla è più educativo dello stile quando è chiaro, rapido e reale».<sup>3</sup> A significare sono, ancora una volta, le parole e lo stile e non le idee.

Si capisce da queste ultime citazioni e dalle considerazioni precedenti il grande valore attribuito dalla Ginzburg alla materia prima dello scrivere, la parola.

Alla letteratura bastano poche parole, secondo una contrapposizione tra pensiero e parole: «La poesia di Biagio Marin è una poesia immobile: come è nata, così è oggi. È modulata e melodiosa, fatta di poche cose e pochissime parole che ritornano sempre: nuvole, sabbia, conchiglie, stagioni felici, gabbiani, ragazze. I colloqui con i cari perduti; l'attesa della morte insieme amara e serena; i vincoli con la propria terra, confusi di collera, ironia e testarda tenerezza, l'addio al figlio».<sup>4</sup> Lo stesso vale per Penna: «Il mondo di Sandro Penna è un mondo di poca e povera gente, ed è raccontato con una ben povera economia di parole. Esso è abitato da un solo sentimento: la richiesta d'amore».<sup>5</sup> Un solo sentimento, poche parole, «poche e nude»:<sup>6</sup> sembra una definizione di letteratura. Anche i luoghi, nei versi di Penna, «sono sempre gli stessi. La taverna. La piazza. L'orinatoio. Il cimitero. Rari treni»<sup>7</sup> (nella poesia di Guerra, lo si è visto, dominano a loro volta «cocci di tazze, gusci di lumaca, magri odori, voci lontane, remoti ricordi»).<sup>8</sup>

L'attenzione della Ginzburg alla letteratura come arte della parola<sup>9</sup> è costante: «Landolfi si innamora delle parole. Una sola parola [...] può essere per lui una viva e fresca sorgente d'ispirazione; un racconto può nascere da una parola, come

*Racconto di Peuw bambina cambogiana*, centrata sui fatti e non sulle reazioni psicologiche: «Le memorie di Peuw sono estremamente minuziose, una attenta e particolareggiata enumerazione di fatti. I commenti ai fatti sono rari e sono quelli di una bambina»; così la Ginzburg nella presentazione a MOLYDA SZYMSIAK, *Il racconto di Peuw bambina cambogiana*, cit., p. vi.

<sup>1</sup> ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 682 (lettera del 12 maggio 1961).

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Stile*, cit., pp. 1005 e 1006.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Senza fate e senza maghi*, cit., p. 630. Si ricordi che alla rapidità sarà dedicata una delle *Lezioni americane* di Calvino.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Biagio Marin*, cit., p. 504.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Sandro Penna (I)*, cit., p. 59.

<sup>6</sup> Ivi, p. 61.

<sup>7</sup> Ivi, p. 59.

<sup>8</sup> NATALIA GINZBURG, *Tonino Guerra*, cit., p. 546.

<sup>9</sup> Vi si annette decisamente anche il teatro: NATALIA GINZBURG, *Il teatro è parola*, in EADEM, *Mai*

un fiore o un albero da un seme. [...] La devozione per le parole, in Landolfi, non è una scelta aristocratica, fatua o capricciosa, e non è una scelta letteraria, ma una passione. È una scelta votata a portare le parole nella zona più alta e più nobile che il pensiero può toccare. Dal suo stile nascono insieme la comicità e la tragedia». <sup>1</sup> Ma si veda, tra gli altri, anche questo passo apparentemente divagatorio su un termine di alcune poesie di Penna: «La parola “malandri” non gli piaceva più» mentre tale parola «ravviva» e «libera dalla tetraggine» la Ginzburg. <sup>2</sup> Le parole, insomma, vengono prima della poesia. (Sarà opportuno ricordare anche la formazione giovanile della Ginzburg, avvenuta su riviste come «Solaria» – dove appare nel 1934 la prima prova della scrittrice *I bambini* – e «Letteratura» – su cui scriveva per esempio Landolfi e che la giovane Natalia leggeva – portatrici di un ideale letterario non completamente avulso dal reale ma certo basato sul valore della parola e dello stile, su un nucleo ideale di valori estetici). <sup>3</sup>

Le posizioni fin qui enucleate si intrecciano con altri motivi: l'apprezzamento per quella che la Ginzburg chiama intelligenza; lo scrivere per gli altri.

La dote dell'intelligenza costituisce una sorta di correlativo dello stile raffreddato: alla distanza del linguaggio rispetto ai contenuti narrati corrisponde una omologa distanza mentale e psicologica, da interpretare come capacità di opporre alla storia e al mondo – soprattutto nei momenti tragici – le risorse della lucidità e del pensiero, dell'intelligenza appunto. In tal senso la Ginzburg può recuperare la lezione di vittime della persecuzione antisemita ma anche di autori come Flaiano; dal suo *Diario* si capisce che Anna Frank – a suo modo 'scrittrice' – ha «un'intelligenza penetrante e precoce; un occhio critico a cui non sfugge nulla. Ha il dono dell'ironia, la facoltà di raccontare cogliendo le cose nella loro sostanza. [...] lei, sola bambina tra adulti, si sente in verità la sola adulta, la sola che in qualche modo si disponga a morire: la sola che cerchi nel pensiero della morte qualcosa che non sia puramente orrore e pena: la sola che cerchi di guardare oltre a sé, che spinga il proprio pensiero fuori della monotona vicenda di speranza e paura: la sola che cerchi nella propria storia un significato universale»; <sup>4</sup> similmente, nel *Sistema periodico* di Primo Levi «i momenti più alti sono quelli dove all'oscurità

*devi domandarmi*, cit., pp. 140-145. Vedi ancora NATALIA GINZBURG, *L'uso delle parole* (1989), in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 149-152.

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Lettura di Landolfi*, cit., pp. 166-167. Dedicata specifica attenzione al rapporto tra Landolfi e le parole RENATA FERRANDO, *Tommaso Landolfi: amore e terrore per le parole*, «Otto/Novecento», 1, Milano, gennaio-aprile 1999, pp. 145-153.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Sandro Penna (I)*, cit., pp. 58-59. Sull'uso delle parole vedi p. 45.

<sup>3</sup> L'operazione letteraria non è mai, però, chiusura estetizzante al mondo, come chiarisce un passo a proposito del deamicisiano *Cuore*, brano che rivendica la necessità dell'esistenza di referenti, di 'cose' cui associare parole: il romanzo di De Amicis «appartiene a un tempo in cui sull'onestà, sul sacrificio, sull'onore, sul coraggio, si scrivevano cose false. Questo voleva dire che c'erano stati o c'erano, a un passo di distanza, quegli stessi sentimenti, ma veri. Voleva dire che le parole per esprimerli, vere e false, esistevano. Il falso non è che un'imitazione, falsa e morta, del vivo e del vero. Oggi l'onestà, l'onore, il sacrificio, ci sembrano così lontani da noi, così estranei al nostro mondo che non riusciamo a farne parola [...]. Così aspettiamo, in assoluto silenzio, di trovare per le cose che amiamo parole nuove e vere». NATALIA GINZBURG, *Cuore* (1970), in EADEM, *Mai devi domandarmi*, cit., p. 107.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Prefazione a ANNA FRANK, Il diario di Anna Frank*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 8-9.

dell'angoscia l'uomo oppone ogni sua risorsa, ogni sua memoria. La lucidità e l'intensità dei ricordi, il desiderio di conoscenza, gli affetti, rendono il dolore più acerbo ma lo rendono limpido». <sup>1</sup> Rientra in tale costellazione anche Ennio Flaiano, la cui poetica è proprio fondata sull'intelligenza, in opposizione non più all'Olocausto bensì alla società di massa: «Dono essenziale di Flaiano è l'intelligenza. Suo bersaglio essenziale, la stupidità. [...] Pur essendo istintiva e animale, la sua intelligenza non ha però nulla di fanciullesco e ingenuo, come accade alle intelligenze istintive. [...] Pur avendo egli come bersaglio la stupidità universale, nella sua intelligenza non c'è ombra di snobismo, alterigia e superbia nei confronti della gente. In mezzo alla stupidità universale, che sale e cresce come le acque d'un fiume, egli si muove con fragilità e ironia, non avendo contro la stupidità altre armi se non la solitudine, l'ironia e la tristezza, il sorriso, e l'intelligenza». <sup>2</sup>

Di qui si apre poi la tematica dello scrivere per gli altri; la soppressione dell'ego invadente, la rinuncia a guardare morbosamente se stessi aprono alla comunicazione:

*La Storia* è un romanzo scritto *per gli altri*. Ora da moltissimi anni, l'idea di un romanzo scritto *per gli altri* sembrava volata via dalla terra. [...] Da moltissimi anni, i romanzieri scrivono unicamente per sé. Scrivono per essere meno tristi, meno angosciati, meno soli. Il proposito o la speranza di scrivere *anche* per gli altri, qualche volta li sfiora. Però sentono che non ce la fanno, e d'altronde sono, tali speranze o propositi, in loro secondari. Essi scrivono essenzialmente per liberarsi dall'angoscia, ma in verità una tristezza immensa li assale, nell'atto stesso di scrivere, simile a una malattia o a una maledizione, e chi scrive a un tratto ha la misura precisa della sua solitudine, e sta stretto alla sua angoscia come all'unica sedia presente in una stanza vuota. <sup>3</sup>

Tali convinzioni si legano inoltre, proprio in riferimento ad autori come la Morante e Penna, alla poetica dell'impersonalità, come emerge ancora dall'intervista a Sinibaldi quando tocca esplicitamente le pagine della *Storia*: 'impassibilità', naturalezza e comunicazione rivolta gli altri, sono le facce della stessa medaglia:

MARINO SINIBALDI: Ecco, Elsa Morante e Sandro Penna sono due scrittori [...] che lei cita molto. Le sembra che siano due esempi di capacità di creare questo distacco, in qualche forma? Per esempio il dolore è un tema fondamentale dell'esperienza della scrittura di Elsa Morante e di Sandro Penna. Però c'è una forma...

NATALIA GINZBURG: Elsa Morante quando scrive riesce a raggiungere l'altezza delle montagne: quindi il dolore c'è, ma completamente soggiogato

MARINO SINIBALDI: Completamente dominato

NATALIA GINZBURG: Completamente; il parlare agli altri è più importante che non i nostri casi personali. Si deve arrivare a questo

MARINO SINIBALDI: E questo è il tema, l'intuizione della sua recensione, del suo intervento a favore de *La Storia* di Elsa Morante?

NATALIA GINZBURG: Sì <sup>4</sup>

Ancora una volta i procedimenti tecnici della Morante sono funzionali a questa poetica, su tutti l'uso della terza persona: testo da cui è assente l'«angustia dei

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Introduzione* a PRIMO LEVI, *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi («Lecture per la scuola media»), 1979, p. xi.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *L'intelligenza*, cit., pp. 14-15.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Appunti sulla «Storia»* (1974), in EADEM, *Vita immaginaria*, cit., p. 579. Corsivi della Ginzburg.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 111.

propri confini» e che è al contrario «offerto a chiunque», *La Storia* è «un romanzo scritto in terza persona. Un romanziere oggi, della terza persona, ha paura come di una tigre. Egli sa che nella terza persona, nell'egli, si nasconde ogni specie di pericolo. Scrivendo "io" si sente un poco più sicuro, perché tutti i suoi confini sono subito denunciati. Nella *Storia*, l'io narrante esiste, ma si affaccia solo ogni tanto, e nello spazio di poche righe».<sup>1</sup>

#### LA RICERCA DELLA FELICITÀ

Ricorre molto spesso nella saggistica della Ginzburg l'idea che la letteratura debba contenere qualche ipotesi di felicità,<sup>2</sup> una «luce festosa e solare»,<sup>3</sup> quella che compare in alcune opere del Calvino degli anni Cinquanta come il *Visconte dimezzato* (gettone vittoriniano del 1952) o le *Fiabe italiane* (1956) (oppure ancora nella pittura e in certi versi di Carlo Levi).<sup>4</sup> In particolare, nei racconti del primo Calvino – la Ginzburg cita *Andato al comando*<sup>5</sup> – «si scorgevano paesaggi festosi, immersi in una luce solare; a volte le vicende erano vicende di guerra, di morte e di sangue, ma nulla sembrava offuscare l'alta luce del giorno; e non un'ombra scendeva mai su quei boschi verdi, frondosi, popolati di ragazzi, di animali e di uccelli». <sup>6</sup> A sua volta, Delfini ignora «il grigiore. Il suo scrivere è chiaro come l'aria. Possiamo respirare e camminare in una luce chiara e ilare, non scansare nulla, non fingere nulla, non rassegnarci a nulla, andargli dietro nel suo raccontare che non ubbidisce né a imposizioni né a strutture, che va libero e rapido, estroso, imprevedibile, portandosi via il segreto di ogni conclusione». <sup>7</sup> Il binomio luce-aria<sup>8</sup> è un autentico *topos* della Ginzburg: «Nel 1888, Čechov scrisse *La steppa*, il racconto più lungo che avesse mai scritto. È un racconto memorabile: la steppa nello sguardo d'un ragazzo. È un racconto dove regnano la luce e l'aria». <sup>9</sup>

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Appunti sulla «Storia»*, cit., p. 581. Corsivi della Ginzburg.

<sup>2</sup> Per una ricerca delle fonti di questo tema, allargata anche alle opere narrative e di teatro, si potrebbe partire da alcuni testi a tal proposito significativi: *in primis* la traduzione del primo tomo della *Recherche* proustiana, dove tale motivo ha largo corso (tra l'altro in relazione alla ricezione estetica: vedi MARCEL PROUST, *La strada di Swann*, traduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1978, pp. 365 sgg.) e un volume come CHARLES MONTESQUIEU, *Riflessioni e pensieri inediti 1716-1755*, Torino, Einaudi, 1943, interamente dedicato nella prima parte al motivo della felicità. Il volume è curato da Leone Ginzburg e Natalia (come sostiene MAJA PFLUG, *Natalia Ginzburg. Arditamente timida*, Milano, La Tartaruga, 1997 (1 ed. 1995), p. 182 e confermato da LEONE GINZBURG, *Lettere dal confino 1940-1943*, cit., pp. 121-122; nel volume einaudiano *l'Avvertenza dell'editore italiano* non è firmata).

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Il sole e la luna*, cit., p. 112.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Ricordo di Carlo Levi*, cit., pp. 21-22.

<sup>5</sup> Il racconto in ITALO CALVINO, *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949, ora in IDEM, *Romanzi e racconti*, I, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1991, pp. 260-265; *Andato al comando* è il primo racconto pubblicato da Calvino nel dopoguerra (sul «Politecnico», Milano, n.17, 19 gennaio 1946; vedi le *Note e notizie sui testi*, p. 1287 del volume mondadoriano).

<sup>6</sup> NATALIA GINZBURG, *Il sole e la luna*, cit., p. 111.

<sup>7</sup> NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini*, cit., p. 511. Vedi ancora circa il finale de *Il fidanzato*, la cui sola conclusione «è un ultimo e profondo respiro di felicità»; *ivi*, p. 509.

<sup>8</sup> Si ritrova per esempio anche nei quadri di Carlo Levi: «indissolubili dalla sua persona la luce e il vento dei suoi quadri»; NATALIA GINZBURG, *Non possiamo saperlo*, cit., p. 22.

<sup>9</sup> NATALIA GINZBURG, *Profilo biografico*, in ANTON ČECHOV, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. xxv.

Per questo la poesia di Penna riceve larga attenzione presso la Ginzburg: «La vita può prodigare i suoi doni inaspettatamente e ovunque. Gli attimi di felicità sono fermati in un imperfetto senza fine che li ringrazia per sempre. “Trovato ho il mio angioletto / in una losca platea. / Fumava un sigaretto / e gli occhi lustrati avea”. Oppure la felicità si stampa in un presente così soleggiato che l’ombra e la notte sembrano non esistere più. “Ecco il fanciullo acquatico e felice. / Ecco il fanciullo gravido di luce / più limpido del verso che lo dice. / Dolce stagione di silenzio e sole / e questa festa di parole in me».<sup>1</sup> Penna è il cantore di una felicità solitaria, magari provvisoria e fragile ma comunque accettata come dono, senza cedimenti al ‘sogno’; Penna ha accettato la condizione umana «come se fosse impossibile immaginarne un’altra diversa, essendo la sua natura inetta e restia a immaginare una realtà diversa da quella che gli era toccata, ed essendo la sua natura creata per celebrare, festeggiare e commiserare, ovunque e in ogni istante, i beni dell’universo. La folla delle città si muove nello sfondo, ma è pur sempre possibile all’uomo aprirsi un piccolo spazio dove respirare e soffrire solo».<sup>2</sup> Come nel caso di Soldati, anche Penna costituisce per la Ginzburg l’esempio di una linea letteraria del Novecento italiano probabilmente minoritaria rispetto ai canoni più visibili, quelli del male di vivere montaliano, evocati proprio dal critico, nonché partner intellettuale della Ginzburg, Garboli, e proprio in riferimento a Penna, autore «in contrasto con la grande e vincente formula montaliana di negatività».<sup>3</sup>

Anche il viaggio dell’emigrante Bordonaro dall’Italia all’America si connota come conquista della felicità: la provincia statunitense è il luogo dove egli «riesce a installarsi felicemente dopo lunghi disagi».<sup>4</sup> La Ginzburg stessa tratteggia il perimetro d’azione e gli effetti della felicità: «La differenza tra il semplice divertimento e la felicità [...] è che nel semplice divertimento restiamo sotterrati nei nostri abituali vizi e umori, e la noia sopravvive in noi benché esiliata in qualche angolo del nostro spirito; nella felicità, la noia non è esiliata ma invece muore. Nella felicità, abbiamo la sensazione di esistere, avendo davanti a noi la concretezza, l’insostituibilità e la libertà che sono proprie di ciò che esiste».<sup>5</sup>

Naturalmente anche in Landolfi non manca questo motivo, virato su toni piuttosto problematici: nella sua poetica la felicità «è impossibile, perché sempre qualcosa la deturpa o la ammorba o la avvizzisce quando si stava per coglierla»; solo le donne «sanno fin dal primo istante che così deve succedere e così sarà. Le donne conoscono e possiedono i segreti dell’universo»;<sup>6</sup> nondimeno anche nei diari *Rien va* e *Des mois* la «felicità è di continuo interrogata, spiata, studiata nelle sue ombre, nelle sue svolte, nelle sue stanchezze».<sup>7</sup> In Delfini, similmente, la felicità è più intravista che posseduta: «Le donne dei racconti, Margherita Matesillani, la Beatrice ’900, e così anche la G. delle lettere, sembrano venirci incontro illuminate dal destino, il tempo si ferma, tutto sembra pronto per una prossima radiosa felicità».<sup>8</sup>

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Sandro Penna (I)*, cit., p. 60. «Trovato ho il mio angioletto» e «Ecco il fanciullo acquatico e felice» in SANDRO PENNA, *Poesie*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 1995, pp. 50 e 162.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Sandro Penna (I)*, cit., p. 61.

<sup>3</sup> CESARE GARBOLI, *Prefazione*, in SANDRO PENNA, *Poesie*, cit., p. VII.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Prefazione*, in TOMMASO BORDONARO, *La spartenza*, cit., p. VI.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Prima pagina (1975)*, in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit., p. 31.

<sup>6</sup> NATALIA GINZBURG, *Lettura di Landolfi*, cit., p. 165.

<sup>7</sup> Ivi, p. 169.

<sup>8</sup> NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini*, cit., p. 509.

Problematico è pure il finale della *Storia* della Morante:

Al termine della *Storia*, quando tutto sembra finito e concluso, e tutto è irrimediabile, sopraggiunge ancora Scimò, ragazzo libero e severo, padrone d'una sveglia e d'una medaglia, evaso dal riformatorio, imprevedibile benché ricercato e poi catturato, e la sua breve rapida e apparizione è ancora felicità, e un ultimo dono della sorte per Ueseppe e per noi. Scimò porta con sé la felicità senza sorriso dei ragazzi maturati in libertà e per libertà, felicità indifferente e beffarda nei confronti del Potere, e che guizza fuori da ogni imposizione o prigione. Così all'ultimo sembra alzarsi, da questo romanzo disperato, una sorta di strana speranza.<sup>1</sup>

Una felicità amara e contorta anche in *Parise*: ogni storia di *Sillabario n. 1* «è in qualche modo la storia d'una promessa e d'una delusione. Ma ogni delusione vale qui non a piangere gli inganni e i tradimenti e le miserie della vita ma invece a salutarne la misura e la grazia, e tale grazia è così strana, casuale e imprevedibile che tutte le sue promesse e le sue delusioni appaiono ugualmente cariche di felicità e di dolore».<sup>2</sup>

Campione di una concezione della letteratura come esperienza euforica è lo stesso *Soldati*, autore, che, nel Novecento italiano, «è l'unico che abbia amato esprimere, costantemente e sempre, la gioia di vivere. Non il piacere di vivere, ma la gioia; il piacere di vivere è quello del turista che visita i luoghi del mondo assaporandone le piacevolezze e le offerte ma trascurandone o rifuggendone gli aspetti vili, o malati, o crudeli; la gioia di vivere non rifugge nulla e nessuno: contempla l'universo e lo esplora in ogni sua miseria, e lo assolve»<sup>3</sup> (del resto tema di *Soldati* è l'esplorazione della tenebra). *Soldati* come Penna sul versante poetico, rappresenta per la Ginzburg un'esperienza narrativa opposta, o comunque alternativa, rispetto alla linea principale del Novecento italiano, centrata sulla rappresentazione e sull'analisi di stati esistenziali crepuscolari e problematici, condensati nell'immagine-simbolo dell'adolescenza:

L'adolescenza è un'età di attesa, ma di un'attesa che, per una sorta di scaramanzia, serra le palpebre e afferma a sé stessa di aspettare soltanto desolazione e squallore. È un'età in cui uno assume e ama assumere i connotati degli sconfitti. Di tutto questo, in molti scrittori e poeti del Novecento italiano esistono strascichi: in Corazzini e in Gozzano, come è noto [...]; ma ne avvertiamo strascichi e striature leggere anche in tanti altri, in Saba, in Pavese, in Moravia, in *Parise*, in Delfini; questi strascichi prendono forme diverse in ognuno di essi, e tratti diversi: comunque più volte vediamo profilarsi in loro degli adolescenti e degli orfani, più volte nelle loro opere si addensa il grigiore del crepuscolo, nuvole fosche, e una pietà di sé che diventa pietà per l'intera condizione umana; e più volte vi risuona, come il vibrare d'un violino lontano, la malinconia degli addii. A me sembra che il Novecento italiano abbia trovato la propria grandezza in questa adolescenziale, crepuscolare, orfana, malinconica visione d'un'infanzia che dilegua, e soprattutto di un'epoca che tramonta e a cui è necessario amaramente dire addio.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Appunti sulla «Storia»*, cit., p. 584.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Goffredo Parise*, cit., p. 553.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Prefazione a MARIO SOLDATI, La finestra*, cit., p. 10.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 11. Ha notato Cesare Garboli: «Alla narrativa di *Soldati* la Ginzburg assegna un valore e una funzione di contrasto, anzi in opposizione al senso di marcia del Novecento: estranea ai problemi dell'adolescenza, estranea al male di vivere, estranea alle rabbie e alle ipocondrie esistenziali,

Tale fenomenologia del tramonto, presente anche in autori ad essa tendenzialmente estranei, proprio in quella linea antinovecentista amata dalla Ginzburg, sembra progressivamente prendere il sopravvento pure nella riflessione critica della Ginzburg, tanto che la scrittrice si sofferma a più riprese su testi in cui la felicità diviene un bene effimero: chi aveva scritto opere 'leggere' si è in qualche modo fatto irretire dal nichilismo, ha dato l'addio al mondo, come il Calvino delle *Città invisibili*: «Il mondo è là radioso, multiforme, variegato e screziato, e intatto nel suo splendore: ma è come se lo sguardo che lo indaga, lo scevera e lo contempla sia consapevole di abbandonarlo per sempre. [...] Sulle città, altissime sotto il cielo, brulicanti e splendenti, formicolanti di umani errori, traboccanti di merci e di cibi, affollate di traffici, dominio dei topi e delle rondini, cala il tramonto. Lo sguardo che le saluta è uno sguardo che dice addio, a un mondo molto amato, fissandolo da una nave che s'allontana».<sup>1</sup> Dai libri di Calvino a poco a poco sono scomparsi «i paesaggi verdi e frondosi, le nevi scintillanti, l'alta luce del giorno. Si è alzata nel suo scrivere una luce diversa, una luce non più radiosa ma bianca, non fredda ma totalmente deserta. L'ironia è rimasta, ma impercettibile e non più felice di esistere, bianca e disabitata come la luna».<sup>2</sup> Si carica allora di un significato preciso, non solamente rievocativo o patetico, il fatto che questo brano inizi nel segno della morte, con Calvino relegato nel letto d'ospedale.<sup>3</sup> Da notare che proprio Calvino aveva dato con le *Fiabe italiane* un contributo all'idea di letteratura come felicità: esse «sono delle vere fiabe, create generosamente per la gioia del prossimo, e così è necessario che siano le fiabe per i bambini, inventate e create unicamente per la felicità».<sup>4</sup>

Lo stesso processo di sprofondamento nel negativo ha coinvolto anche Parise nel passaggio da *Sillabario n. 1* a *Sillabario n. 2*: nei racconti della prima raccolta «regnava una luce rosea, i paesaggi erano folti di boschi, i cieli rosseggianti e i colori nitidi. Qui [in *Sillabario n. 2*] il paesaggio è più sovente arido, polveroso e spoglio, e si è insinuata nell'aria una luce gialla. Cade spesso una pioggia calda e torrenziale. Il disordine del mondo appare con più tenace insistenza».<sup>5</sup> Lo «sguardo che saluta» il mondo nelle *Città invisibili* si ritrova in Parise: «Il mondo che egli

la letteratura soldatiana è per la Ginzburg una letteratura che legge e scruta la vita con intelligenza adulta, espressione isolata di un talento che nasce da felicità e spontaneità naturali». CESARE GARBOLI, *Nota alla seconda edizione*, in NATALIA GINZBURG, *Opere*, II, cit., pp. 1596-1597.

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Il sole e la luna*, cit., p. 113.

<sup>2</sup> *Ibidem*. La Ginzburg sottolinea la vicinanza delle proprie idee con PIETRO CITATI, *L'antico ragazzo delle colline*, «Corriere della Sera», Milano, 20 settembre 1985 (poi in IDEM, *Ritratti di donne*, Milano, Rizzoli, 1992). Per un ritorno di tematiche non desolate nell'ultimissimo Calvino di *Un re in ascolto* vedi GIORGIO BARONI, *Italo Calvino*, Firenze, Le Monnier, 1988, p. 19.

<sup>3</sup> «L'ultima volta che ho visto Calvino vivo, è stato in una stanza dell'ospedale di Siena, il giorno dopo che l'avevano operato alla testa. Aveva la testa fasciata, le braccia nude fuori del lenzuolo, abbronzate e forti, ed era assopito»; NATALIA GINZBURG, *Il sole e la luna*, cit., p. 109.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Senza fate e senza maghi* (1972), cit., p. 630.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Sillabario n. 2*, in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit., p. 94. I riferimenti a *Sillabario n. 1*, Torino, Einaudi, 1972; *Sillabario n. 2*, Milano, Mondadori, 1982. Lo schema di una caduta nel pessimismo è costante nella Ginzburg e si ritrova anche in altre zone della sua produzione critica: «Un tempo, nei più antichi film di Bergman, era presente l'idea della felicità; ironia e allegria s'affacciavano in mezzo a devastazioni e stragi [...]. In seguito, l'idea della felicità si è involata dal suo universo; sulle acque dei laghi e dei fiumi, sulle piante fruscianti, sui villaggi e sugli animali

disegna è un mondo di cui ha individuato l'intima fragilità, e sulle sue spiagge, sui suoi campi di neve, sui suoi interni famigliari pesa la consapevolezza che essi siano destinati a sparire o a trasformarsi così da diventare irricognoscibili ai nostri occhi. Perciò lo sguardo che li contempla è uno sguardo di congedo»;<sup>1</sup> in *Sillabario n. 2* vige la «condizione miserevole e solitaria di ogni essere vivente».<sup>2</sup> La situazione narrativa si esprime in primo luogo grazie alle risorse di linguaggio e di stile: è infatti il tempo verbale, qui l'imperfetto, a dare la tonalità e il significato di questo addio all'esistenza: «Avevo la sensazione che il suo imperfetto fosse di una qualità nuova, sottile e particolare, che fosse un imperfetto rapido, triste e fuggitivo, e che stesse al fondo dei suoi racconti come riflettendovi il corso fuggitivo della vita».<sup>3</sup> Quasi legge dello spirito, il medesimo fenomeno si ripresenta in Carlo Levi, da *Cristo si è fermato a Eboli* a *Quaderno a cancelli*: se il romanzo «sembra scorrere e fluire nella piena luce del giorno» l'ultimo libro – postumo – di Levi «sembra scorrere e fluire nelle profondità della notte».<sup>4</sup> Nel *Quaderno*, infatti, è andata persa «la serenità antica, e l'antico distacco, e si è incrinata e spezzata quella visione armoniosa dell'universo, pacata e solare, che è presente ovunque nelle pagine dei suoi libri precedenti».<sup>5</sup> Tale stato edenico è emanazione euforica, rappresenta l'«antica, felice, risplendente visione del mondo».<sup>6</sup>

Lo svanire delle cose e della felicità è percezione rinvenuta pure in Delfini:

Era nato a Modena, e aveva avuto là in giovinezza una casa, un palazzo di molte sale, dal quale era dovuto andar via con l'ultima seggiola. Quando aveva quella casa, nel tornarvi la sera, sedeva un poco in ogni sala, suonava il pianoforte, leggeva Leopardi, beveva vino. «Quella sera – come del resto sempre – mi dissetai con una bottiglia di lambrusco. Era un vino leggerissimo, frizzante, profumato di viola, già raro allora nella produzione del lambrusco e ora scomparso per l'avanzamento della fillossera». «Non sapevo quella sera che sarebbero mancati pochi anni, e poi quella casa non sarebbe stata più mia». Non lo sapeva, ma il presagio che tutto ciò che aveva intorno a sé doveva presto dileguarsi era forse presente in lui e rendeva precarie quelle sale, quelle pareti e quei soffitti dipinti, rendeva quei luoghi e quelle serate incantevoli e struggenti, così come il presagio della fillossera si insinuava con velenosa dolcezza nel sapore dell'ultimo vino.<sup>7</sup>

Non sfugge a tali coordinate interpretative nemmeno Tonino Guerra che con *La storia di Fortunato* – altro 'gettone' di Vittorini, collana evidentemente sentita dalla Ginzburg come momento fortemente vitale – aveva dato una prova magari per certi versi acerba sulla quale tuttavia batteva «una luce chiara e allegra»<sup>8</sup> mentre la produzione narrativa seguente (*L'uomo parallelo*, *L'equilibrio*) si configura, lo si

l'idea della morte regna sola e la natura appare come un bene desolato di cui gli uomini non sanno cosa fare»; NATALIA GINZBURG, *Sussurri e grida* (1973) in EADEM, *Vita immaginaria*, cit., p. 556.

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Goffredo Parise*, cit., p. 554. Esprime forte consonanza con la lettura della Ginzburg RAFFAELE LA CAPRIA, *Il sentimento della letteratura* (1997), ora in IDEM, *Opere*, a cura di Silvio Perrella, Milano, Mondadori, 2003, p. 1357.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Sillabario n. 2*, cit., p. 93.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Goffredo Parise*, cit., p. 552.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Quaderno a cancelli*, «La Stampa», Torino, 17 giugno 1979.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini*, cit., p. 508.

<sup>8</sup> NATALIA GINZBURG, *Tonino Guerra*, cit., p. 543. Il riferimento a TONINO GUERRA, *La storia di Fortunato*, Torino, Einaudi, 1952. Sulle vicende editoriali de *La storia di Fortunato* e sul ruolo della Ginzburg in esse vedi GIAN CARLO FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 220.

notava prima, come un'autentica epica dello squallore. Ma soprattutto la raccolta poetica *I bui* non fa altro che raccontare la fine di un mondo, l'addio ai piccoli paesi e alla campagna: «Per i piccoli paesi, probabilmente le ore ormai sono contate, ma quello che non sa nessuno è se le civiltà future offriranno qualcosa di tollerabile o se si limiteranno a scoprire nuove e più rapide forme per adoperare e sfruttare le comunità umane. Ai piccoli paesi, si prepara forse un destino simile a quello che è toccato ai buoi: "Ditelo ai miei buoi che l'è finita / che il loro lavoro non ci serve più / che adesso si fa prima col trattore. / E dopo commuoviamoci pure a pensare / alla fatica che hanno fatto per mille anni / mentre eccoli lì che se ne vanno a testa bassa / dietro la corda lunga del macello"». <sup>1</sup> Ancora una volta traspare poi la considerazione pessimistica sulla direzione della storia, sentita più come distruzione che come progresso.

Perfino nella poesia di Penna, pur declinata nei suoi modi lievi (almeno in superficie), appare il motivo della fuga e dell'abbandono delle cose, giocato su tonalità agrodolci, ed evidente quando «le gioie dell'estate s'involano in un odore aspro ma fuggevole. "Bacio nelle tue ascelle, umidi, fieri / gli odori di un'estate che si guasta". Il vento, la luce del mare, accompagnano i beni dell'universo, quando essi passano e si allontanano in schiere orgogliose e irraggiungibili. "Liberò vento che modella i corpi / e muove il passo ai bianchi marinai"». <sup>2</sup>

La metafora della luce e della tenebra ritorna per Soldati, anzi diviene legge della sua poetica: sempre, nei racconti dello scrittore, «è presente una zona di luce, e vi si affaccia a un tratto una zona di oscurità. I suoi racconti sono sempre il contrasto fra il mondo della luce e il mondo dell'oscurità». <sup>3</sup>

Forse controversia, o forse perché in tali opere la Ginzburg sente un'aria più vera, non contraffatta o, ancora, sulla scorta degli sviluppi e dei mutamenti della propria poetica a partire dagli anni Settanta (spostata verso una rappresentazione critica se non desolata del reale e delle relazioni familiari), certo è che la scrittrice, comunque, affronta e discute di libri consacrati al negativo, alla rappresentazione di universi problematici o addirittura alla deriva. Risulta in questa prospettiva molto interessante rilevare che Calvino, scrivendo alla Ginzburg circa *Famiglia* e *Borghesia*, sottolinei che in tali romanzi brevi i titoli indichino in realtà un'assenza, come se anch'essi esprimano un congedo da quelle realtà, di cui rimangono solo i nomi: *Famiglia* «rappresenta quello che c'è ora al posto della famiglia che non esiste più, così *Borghesia* rappresenta il vuoto che c'è al posto della borghesia». <sup>4</sup>

<sup>1</sup> Ivi, p. 548. La Ginzburg cita la poesia che dà il titolo alla raccolta *I bui*, cit., pp. 140-141. Interessante notare che la critica ha in qualche modo accostato Guerra e Marin: la posizione storica della lirica del poeta di Grado è «a cavallo fra la poesia dialettale dei primi decenni del secolo [...] e quella più recente che ha visto l'affacciarsi alla poesia (Guerra, Pierro, Pasolini stesso ecc.) di dialetti marginali di piccole comunità»; PIER VINCENZO MENGALDO, in BIAGIO MARIN, *Poesie*, a cura di Claudio Magris, Edda Serra, Milano, Garzanti, 1991, p. 489.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Penna (i)*, cit., p. 60.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Prefazione* a MARIO SOLDATI, *La carta del cielo*, Torino, Einaudi, 1980, pp. VII-VIII.

<sup>4</sup> ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1352 (lettera datata Parigi, 6 novembre 1977). Si sofferma sui rapporti Calvino-Ginzburg GIORGIO BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 213-264.

La stessa ricerca di felicità di cui si discuteva sopra è, in fondo, proprio l'altra faccia della percezione di uno stato di crisi.

Oltre agli esempi di Calvino e Parise, e alle infanzie oscure e contorte di Pavia, Pucci e Sirkku, sono in tale prospettiva significative le pagine dedicate al romanzo *L'Attore* di Mario Soldati, una di quelle opere che, come molte altre dello scrittore, è la storia di un incontro col male: la realtà sconosciuta descritta da Soldati «è una realtà dove non ci sono esseri liberi, perché ciascuno è servo d'una macchinazione tetra e ineluttabile; una trama sottile e tortuosa di denaro e di ossessioni sessuali governa e opera in questo mondo notturno, muove gli umani e li avviluppa ai piedi d'una potenza ambigua, fredda come la morte e indecifrabile».<sup>1</sup> Lo stesso triangolo fra i protagonisti de *L'Attore* è infatti una discesa agli inferi, al fondo della quale la Ginzburg scorge, ancora una volta, quell'ipotesi di felicità di cui si è parlato, un'ipotesi peraltro quanto mai tenue: «Le trame del male sono profondamente immerse nella notte. La sola liberazione possibile è per gli esseri umani rincorrerne sulla terra le ombre sfuggenti, spiare e interrogare all'infinito le orme del male e del vero, portare alla luce del giorno i pochi indizi rubati nel cuore d'una notte impenetrabile».<sup>2</sup> Del resto nella narrativa di Soldati, la «sete di chiarezza e il desiderio di muoversi e agire nella piena luce del giorno» si unisce a una «attrazione ostinata per l'oscurità, le ambiguità, le tenebre, le profondità della notte».<sup>3</sup> I personaggi de *La bicicletta* di Rosetta Loy «trovano difficile non soltanto esistere nel mondo esterno, ma anche esistere individualmente, formarsi dei connotati personali, stringere dei rapporti individuali e personali con la realtà».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *L'attore* (1970), in EADEM, *Mai devi domandarmi*, p. 137. Così prosegue la Ginzburg: «E in questo mondo notturno, pesa il sospetto che il male non si trovi situato là dove i fatti sembrano individuarlo, nei volti beffardi e servili di coloro che in noi chiamiamo malvagi; ma ancora altrove, in un punto molto più lontano, dove non ne avvertiamo che gli echi e i lampi; o forse invece molto vicino: forse nelle pieghe segrete della nostra stessa anima».

<sup>2</sup> Ivi, p. 139. Si veda ancora, su Soldati, l'introduzione a *La finestra*: «Il protagonista, nei racconti, nei romanzi di Soldati è [...] per solito un avvocato, o un impresario, o un regista di teatro o di cinema, che indoviniamo abile, stimato e noto: è comunque un potente della terra, nel quale però non si scorgono i connotati del potere [...]. Vive gioiosamente e si muove gioiosamente da una città all'altra, da un continente all'altro: prende aerei, navi, treni, disinvolto e leggero: in ogni luogo ci sono ricordi felici, alberghi ospitali, volti amati che è bello ritrovare. Il mondo che ha davanti è armonioso, stabile e sicuro. Ma accade che in questo mondo armonioso e stabile si insinuino all'improvviso uno stridore, un sospetto, qualcosa di infido; qualcosa come un lampo livido, verdastro, obliquo, che annuncia eventi complessi, e insidie, e ricatti, e sventure. E allora egli deve abbandonare i binari della sua vita consueta; scendere dove si addensano ambiguità, relazioni torbide, miserie, inferni umani [...]. Questo è per lui il regno delle ombre. Tuttavia egli non smarrisce sé stesso, conserva salva la propria fede nel pensiero e nella ragione; e il mondo nel suo sguardo infine lentamente si ricompone com'era, e si alza di nuovo, dopo tante notturne ambiguità, il giorno»; NATALIA GINZBURG, *Prefazione a MARIO SOLDATI, La finestra*, cit., pp. 7-8.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Prefazione a MARIO SOLDATI, La carta del cielo*, cit., p. vi (con riferimento al racconto *Il tarocco numero tredici*). Si possono forse rinvenire alcuni punti di contatto con la narrativa di Tanizaki, che spesso ritrae personaggi che sgretolano la loro vita dominati da ossessioni e idee fisse; vedi NATALIA GINZBURG, *Prefazione a JUNICHIRO TANIZAKI, Gli insetti preferiscono le ortiche*, Milano, Mondadori, 1990, p. VIII. La prima edizione del romanzo è del 1928.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Nota a ROSETTA LOY, La bicicletta*, Torino, Einaudi 1997 (1 ed. 1974). La nota della Ginzburg venne pubblicata come risvolto della prima edizione del romanzo. Per una breve storia della scoperta e pubblicazione del romanzo vedi MAJA PFLUG, *Arditamente timida. Natalia Ginzburg*, cit., p. 144.

Si prenda ancora il contributo su Flaiano: il rapporto dello scrittore con se stesso «è un rapporto adulto, senza illusioni, senza sogni, senza vagheggiamenti, un rapporto di adulto e triste pudore. La sua ironia accoglie lui stesso e gli altri in una medesima rete. Le sue malinconie e nostalgie non guardano mai a un mondo remoto, di rosee memorie d'infanzia, ma guardano a un mondo che si sciupa e muore nel presente e al suo fianco, devastato e inghiottito dalla stupidità come dalle acque d'un'alluvione».<sup>1</sup> Significativa anche la sintesi della produzione narrativa di Ivy Compton-Burnett, nei cui romanzi non v'è «nessuna sorta di felicità possibile; la felicità, fra quegli esseri, non esisteva nemmeno come un dominio perduto; la felicità non si configurava in altro modo che in un cupo trionfo del denaro e dell'orgoglio».<sup>2</sup>

Una vera epica del negativo emerge da *Paura e tristezza* di Cassola, nelle cui pagine non «sembra per nulla che sia raccontata l'infelicità femminile» ma, piuttosto, che vi sia descritta l'infelicità senza aggettivi, assoluta; anzi, la Ginzburg è convinta che Cassola nei suoi libri non abbia narrato altro: «L'infelicità appare, nel suo mondo poetico, priva di ogni rapporto con gli ordinamenti sociali; inspiegabile, indecifrabile, e del tutto senza rimedio».<sup>3</sup> Tale infelicità «è strana e misteriosa perché non sappiamo identificarla e non sappiamo bene dove sia situata: se negli esseri, o nel tempo, o nelle vicende, che portano insensibilmente verso un destino doloroso, ma sarebbe impossibile immaginarne altre diverse e liete; ci sembra che quella infelicità sia stata creata prima di quelle vicende e di quegli esseri, che soggiorni ovunque sulla terra, e che ogni istante della vita ne racchiuda e ne moltiplichi all'infinito nello spazio e nel tempo il germe segreto».<sup>4</sup> Comunque l'infelicità è un dato ineliminabile, una presenza onniavvolgente, visto che «nel mondo poetico di Cassola la felicità è assente» ed «esiste solo come un barlume remoto, inconsistente e fuggevole, che si è posto su qualche raro attimo dell'esistenza».<sup>5</sup> Almeno, in *Anna Karenina* di Tolstoj, se il tradimento, la 'colpa' della protagonista si pongono come «barriera invalicabile al raggiungimento della felicità», nella vicenda di Levin e Kitty «la felicità fiorisce e germoglia consentendo una più vasta ed intensa comprensione umana».<sup>6</sup>

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *L'intelligenza*, cit., p. 15.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *La grande signorina*, cit., pp. 95-96.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Introduzione* a CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, cit., p. 1. Nel 1948 la Ginzburg aveva giudicato «sfocati» e «scarsamente convincenti» alcuni racconti di Cassola proposti da Romano Bilenci (LUISA MANGONI, *Pensare i libri*, cit., p. 673). Cassola sarà pubblicato nel 1952 da Vittorini nei «Gettoni»: vedi la lettera di Vittorini alla Ginzburg stessa su *Fausto e Anna* dell'ottobre 1951 (ELIO VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»*. *Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 377).

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Introduzione* a CARLO CASSOLA, *Paura e tristezza*, cit., pp. 1-2.

<sup>5</sup> Ivi, p. 2; tale attimo, prosegue la Ginzburg, «non sembrava, mentre lo si viveva, molto diverso dagli altri, così che era impossibile isolarlo e riconoscerlo, e capire che era per miracolo incolume e libero; ma riappare nella memoria come il solo bene che abbiamo avuto; era estraneo alle vicende della nostra vita reale, perché non approdava a nulla, e risuona nella memoria con l'eco di qualche lieve parola. L'infelicità si propaga e si diffonde con violenza appena vengono chieste o prese determinazioni e pronunciate vere parole: quelle che giudicano, comandano, implorano alla vita una svolta e una direzione precisa»; ivi, pp. 2-3.

<sup>6</sup> NATALIA GINZBURG, *Prefazione* (1945) a LEV TOLSTOJ, *Anna Karenina*, Torino, Einaudi, 1993, p. vii. Si veda ancora la reazione provata a teatro di fronte a *Ferai* di Eugenio Barba: «Eravamo là, sessanta

Lo sguardo acido e senza illusioni sul reale è comunque sempre preferibile alle opere letterarie «soddisfatte», il coraggio di guardare l'arido vero è sempre superiore al compiacimento personale, alla stasi adolescenziale, allo sbandamento nell'irreale<sup>1</sup> o nel sogno, per usare un termine pregnante del mondo ginzburghiano.<sup>2</sup> Non a caso *Cuore* di De Amicis è giudicato dalla Ginzburg adulta un libro «falso»: «Ai libri che abbiamo amato nell'infanzia, restiamo in qualche modo fedeli, nell'affetto, per tutta la vita. *Cuore* io lo amavo. Sfolgiandolo oggi, scopro però che lo amavo per i molti vizi che sono in esso e che erano, allora, in me. A parte l'affetto, giudicando oggi *Cuore* trovo che non è per niente un bel libro. È abile e falso. È furbissimo, e illustra con efficacia retorica un mondo che, in verità, nella sua sostanza, non è mai esistito se non nei libri».<sup>3</sup>

In tal senso sembra che la costellazione di opere negative e pessimiste censita dalla Ginzburg contenga comunque un valore, la capacità di porsi in una percezione adulta del reale, che trova nel referente della morte la cifra di riconoscimento; se il mondo deve essere abbandonato e congedato allora occorre farlo con la compostezza di chi ne riconosce la originaria materia peritura: del resto, lo si è notato, la grandezza del Novecento italiano risiede per la scrittrice nella capacità di descrivere mondi al tramonto. Non stupisce quindi trovare apprezzamenti su opere che si tematizzano a partire dall'estremo congedo, come *L'airone* di Bassani: il romanzo narra «la storia dell'ultima giornata d'un uomo. Il protagonista dell'*Airone*, Edgardo Limentani, goffo, pesante, torpido, muove in direzione del suicidio. Non una sola cellula della sua giornata rimane sana e illesa, perché egli guarda la vita nella dimensione della morte, in assoluta solitudine, e in una tragica intimità con se stesso»;<sup>4</sup> proprio su tale base la Ginzburg fonda la differenza tra *L'airone* e *Epitaffio*: «Colpisce vedere come siano lontane dall'*Airone* le poesie di oggi, chiamate *Epitaffio*. Colpisce non tanto perché l'*Airone* è bello e queste poesie no, ma perché sembra che qui, in queste poesie, Bassani sia diventato un'altra persona, che sia cambiata la sua indole, cambiati i suoi retroterra e sottosuoli. In queste poesie, l'idea della morte non è primaria, ma secondaria».<sup>5</sup> Come l'imperfetto era il tempo del *Sillabario n. 2* di Parise, così il presente è la cadenza verbale che caratterizza *Epitaffio*: «Queste poesie di *Epitaffio* sono al presente. Anche questo

persone, immobili, senza fiato e rapite in un'emozione felice e profonda, in presenza di qualcosa che era insieme dolore, fantasia e pensiero»; NATALIA GINZBURG, *Il teatro è parola*, cit., p. 144.

<sup>1</sup> Sogni e irrealtà caratterizzano quella parte della narrativa landolfiana meno stimata dalla Ginzburg: «Landolfi doveva essere, pensavo, noioso e freddo e tutto immerso nel sogno. [...] A volte i suoi racconti sono pura fiaba, come *Il principe infelice* o *La raganella d'oro*; secondo me allora gli viene a mancare ogni felice ispirazione perché il trasferimento nell'irrealtà è totale, una sorta di trasloco meccanico, privo di passione»; NATALIA GINZBURG, *Lettura di Landolfi*, cit., pp. 160-161 e p. 163.

<sup>2</sup> Qui basti rilevare come la dialettica sogno-realtà sia già presente nella fase iniziale della carriera della scrittrice, anche di quella critica: «la realtà mortifica i sogni, finché non se intenda il significato e non s'impari ad accettarla e ad amarla come ci è data, e il suo soffio corroborante e benefico disperda ogni nostra futile mortificazione»; NATALIA GINZBURG, *Prefazione* a LEV TOLSTOJ, *Resurrezione*, Torino, Einaudi, 1952, p. VIII.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Cuore*, cit., pp. 103-104.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *La soddisfazione*, cit., p. 574..

<sup>5</sup> *Ibidem*. Il riferimento a GIORGIO BASSANI, *L'airone*, Milano, Mondadori, 1968 (ora anche in GIORGIO BASSANI, *Opere*, cit., pp. 701-854).

presente è un frutto della sua soddisfazione, è una determinazione a vivere la vita non in distanza ma cordialmente e da vicino, e goderne i beni quotidiani e subito raccontarli, ma i beni che egli sceglie sono da lui enumerati e applauditi in seno alla soddisfazione»;<sup>1</sup> in *Epitaffio* l'idea della morte «viene accolta, fatta sedere, spogliata delle sue qualità severe e misteriose, mondanamente invitata nel regno della soddisfazione. Perché nel regno e nel trionfo della soddisfazione, tutto è possibile, anche educare la morte e rendere la sua compagnia tollerabile».<sup>2</sup>

Anche taluni momenti dell'*Autobiografia del blu di Prussia* di Flaiano sono letti in tale prospettiva, come la poesia *La spirale tentatively*, testo scritto «nel presentimento della morte. Passano nel suo pensiero episodi della sua vita, memorie di paesaggi e di affetti, interrogativi rimasti senza risposta, il volto materno, la morte incontrata e guardata in viso per una notte e un mattino, nella sala d'aspetto d'una clinica, l'angoscia per il male d'un essere amato, e l'impegno a morire al posto suo, impegno gettato ai piedi di autorità ignote, sotto cieli deserti e tra lividi muri e cortili».<sup>3</sup> È questa frontiera, questo orizzonte tragico a riscattare la poetica di Flaiano dalla semplice, seppur acuta, percezione critica del mondo e a rivelarne invece la dimensione non solo soggettiva, rendendo ironia e intelligenza «non un suolo per isolarsi fra gli altri e disprezzare e ferire, ma una via per spartire con gli altri un destino oscuro e comune».<sup>4</sup> Non a caso la Ginzburg sottolinea di aver letto alcuni autori dopo morti, come se tale suggello conferisse un valore più alto alla scrittura: si vedano le insistenze del brano su Delfini: «Ha lasciato dei racconti, delle prose, delle poesie, delle lettere. [...] è morto nel '63. Aveva, quando è morto, cinquantadue anni. [...] Quando era vivo, non leggevo i suoi libri, e pensavo che fosse uno scrittore noioso e futile. [...] Quando era già morto, ho aperto un suo libro, erano *I racconti*, volume uscito postumo da Garzanti».<sup>5</sup> La dimensione della morte si insinua pure nella raffigurazione di Penna, che passava «molte ore a dormire, in quel suo letto senza lenzuola [...] dove era morta sua madre».<sup>6</sup> Ancora, in *Quaderno a cancelli* di Carlo Levi il «pensiero, sentendosi vicino alla morte, si ferma a salutare dentro di sé i beni della vita, a ripercorrerne i contorni, le strade e i passi cancellati dalla terra per sempre».<sup>7</sup> Si noti al proposito che nella Morante di *Menzogna e sortilegio* – il cui manoscritto

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *La soddisfazione*, cit., pp. 575-576.

<sup>2</sup> Ivi, p. 575.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *L'intelligenza*, cit., p. 17. *La spirale tentatively* si può leggere in ENNIO FLAIANO, *Opere. Scritti postumi*, a cura di Maria Corti, Anna Longoni, Milano, Bompiani, 2001, pp. 269-281.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *L'intelligenza*, cit., pp. 17-18.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Antonio Delfini*, cit., pp. 506-507. Vedi anche NATALIA GINZBURG, *La morte* (1989), in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 141-143.

<sup>6</sup> NATALIA GINZBURG, *Sandro Penna (II)*, cit., p. 115. Si vedano infine alcune riflessioni nate dalla visione dell'ultimo film di Pier Paolo Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*: «In ogni opera creativa è presente l'idea della morte, ma affiancata all'idea della vita; qui, l'idea della morte è ritagliata fuori da ogni idea della vita, e ogni idea della vita è per sempre assente. [...] Contempliamo l'idea della morte con la medesima fissità immota della fantasia che l'ha generata. In presenza di questo film, e nel ricordarlo, tutte le parole che adoperiamo di solito ci sembrano improprie e false. [...] Esso in verità non ha aggettivi, come non ha aggettivi l'idea della morte, e potremmo soltanto definirla immota, spoglia e solitaria»; NATALIA GINZBURG, *Il «Salò» di Pasolini* (1975), in EADEM, *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 41-42.

<sup>7</sup> NATALIA GINZBURG, *Quaderno a cancelli*, cit.

la Ginzburg fu la prima a ricevere e a leggere insieme a Calvino – non manca di notare «l'intensità lacerata e dolorosa».<sup>1</sup>

Si integra in questo quadro il giudizio su *Cristo si è fermato a Eboli*: certo molto apprezzato, il romanzo appare tuttavia alla scrittrice appartenente a una superata stagione storica ed emanazione di una visione del mondo 'troppo' «armoniosa», nella quale essa stenta ormai a identificarsi: «Il prodigio» del libro di Levi – personaggio legato in particolare alla giovinezza della Ginzburg – consiste nell'«aver congiunto insieme l'arte e l'impegno civile, l'ozio fantastico e lo studio della realtà, e l'Italia del Nord e del Sud in una visione armoniosa, dove appare remota ogni ombra di superiorità o alterigia di cultura e dove hanno uguale spazio l'immota contemplazione e l'impeto rivoluzionario. [...] La sua verità e grandezza [del romanzo] sono oggi intatte, anche se quella visione armoniosa è oggi lontana dal nostro mondo, affaticato e rotto da infinite delusioni e incapace di chiarezze».<sup>2</sup>

Ma finché esisteranno scrittura e letteratura vi sarà comunque felicità: «Lessi *Menzogna e sortilegio* d'un fiato e lo amai immensamente; però non so dire se ne capii chiaramente, allora, l'importanza e la grandezza. Sapevo soltanto che lo amavo e che da lungo tempo non avevo letto nulla che mi desse tanta vita e felicità»;<sup>3</sup> «Quando ebbi letto *Bambino e Bontà*, capii che quei racconti di Parise mi piacevano moltissimo e non solo desideravo di imitarli ma il fatto che fossero stati scritti segnava per me un avvenimento felice».<sup>4</sup> Allo stesso modo, di fronte ai versi di Marin, «Quando dicevo: “Cò vampa la tò cavelada” sentivo ogni volta un sussulto forte e profondo di felice emozione».<sup>5</sup>

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Fine secolo*, in *Festa per Elsa*, a cura di Adriano Sofri, «Reporter», Milano, dicembre 1985.

<sup>2</sup> NATALIA GINZBURG, *Ricordo di Carlo Levi*, cit., pp. 23-24.

<sup>3</sup> NATALIA GINZBURG, *Fine secolo*, cit.

<sup>4</sup> NATALIA GINZBURG, *Goffredo Parise*, cit., p. 550. Parise viene anche velocemente citato in riferimento al suo articolo *La pornografia italiana è troppo seria* («Corriere della Sera», Milano, 15 gennaio 1976) in NATALIA GINZBURG, *Il sesso è muto* (1976), in EADEM, *Non possiamo saperlo*, p. 52.

<sup>5</sup> NATALIA GINZBURG, *Biagio Marin*, cit., p. 503. «Da ragazza [...] lessi un giorno sulla rivista “Pegaso” un saggio critico su un poeta, che scriveva in dialetto gradese. Vi erano citati alcuni suoi versi. Essi mi conquistarono per sempre. Dicevano: Cò vampa la tò cavelada / e un bel rie la boca te imbianca / l'anima mia se spalanca / co' l'ali de la tò riada. / E allora che sogni de sielo / mi sento nel petto per misi / e sento cantà paradisi / in quela nota de fringuelo. L'autore di quel saggio era [...] Silvio Benco. Il poeta era Biagio Marin» (ivi, p. 501).