

Scrivere come un uomo, scrivere come una donna: il conflitto identitario in Natalia Ginzburg

Laura Antonietti

Università degli Studi di Siena

Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne

laura.antonietti2@unisi.it

ORCID <https://orcid.org/0009-0004-9477-7298>

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.163.c216>

Abstract

Il capitolo intende fare luce sul complesso rapporto tra volontà di aderire a modelli maschili e desiderio di scrittura femminile nell'opera di Natalia Ginzburg e su come questo conflitto si rifletta sulle sue scelte di editrice einaudiana. Ginzburg è una figura emblematica della condizione di marginalità del lavoro delle donne, che sono protagoniste, al tempo stesso, di un lento ma significativo processo di emancipazione. Non mancano, all'interno della lunga carriera editoriale di Ginzburg, momenti rivelatori di tale complesso processo. Il capitolo si prefigge inoltre di rileggere il percorso autoriale di Ginzburg alla luce del conflitto identitario che emerge nelle sue scelte poetiche tra gli anni '40 e '50. Nel corso della sua maturazione artistica, Ginzburg acquisisce la consapevolezza della propria identità e si affranca dal desiderio di "scrivere come un uomo", a più riprese dichiarato, mantenendo tuttavia un rapporto complesso e a tratti oppositivo con la "questione femminile".

Writing like a man, writing like a woman: the identity conflict in Natalia Ginzburg

Abstract

The chapter aims to shed light on the complex relationship between the desire to conform to male models and the yearning for female writing in Natalia Ginzburg's narrative and non-fiction work and how this conflict is reflected in her choices as editor at Einaudi. Ginzburg is an emblematic figure of the marginalized condition of women's work, which, at the same time, undergoes a slow but significant process of emancipation. Her long career in publishing offers many moments that reveal this complex process. The chapter also intends to reexamine Ginzburg's path as an author in light of the identity conflict that emerges from her poetic choices between the 1940s and 1950s. During her artistic maturation, Ginzburg gained an awareness of her identity and freed herself from the repeatedly declared desire to "write like a man", while maintaining a complex and sometimes conflicting relationship with the issues brought up by feminist movements.

Il lavoro in Einaudi negli anni Settanta: allontanamenti e ritorni

Gli anni Settanta rappresentano una cesura nei rapporti fino ad allora continuativi che Natalia Ginzburg intrattiene con l'Einaudi sin dalle sue origini. Riassumiamo rapidamente le tappe di questo lungo percorso: testimone della nascita della casa editrice in qualità di «ospite non richiesto e casuale»¹ nelle prime riunioni tra i fondatori, tra cui figura il marito Leone, Natalia Ginzburg approda in Einaudi, sempre attraverso la mediazione di Leone, come traduttrice di Proust alla fine degli anni Trenta e come autrice nel 1942 con *La strada che va in città*. Diviene redattrice nell'autunno del 1944, dapprima nella sede romana e poi in quella torinese, in cui lavora fianco a fianco con Cesare Pavese. Svolge diverse mansioni ed è coinvolta nella costruzione di più settori del catalogo (la narrativa, la poesia, i classici): il suo ruolo cresce progressivamente di importanza fino a diventare, nel 1948, la principale responsabile delle collane di narrativa. Nel 1952 decide di lasciare Torino per partire alla volta di Roma, dove lavorerà all'interno della sede locale dell'editore: è il primo passo di un processo di progressivo allontanamento, che la porta nel 1956 a firmare un contratto di consulenza esterna, rinnovato anche negli anni in cui segue il secondo marito, Gabriele Baldini, a Londra (1959-1961). Arriviamo dunque alla rottura, annunciata da una lunga e arrabbiata lettera del 23 giugno 1964 a Guido Davico Bonino. Al suo interno, Ginzburg lamenta il ritardo nei pagamenti, sintomo di una più generale cattiva gestione delle relazioni con gli autori, e minaccia di concludere i rapporti con l'editore:

C'è nel vostro atteggiamento verso gli autori il presupposto – falso – che i denari che si guadagnano con i libri non appartengono per nulla agli autori, ma a

1 Natalia Ginzburg, *Memoria contro memoria*, in «Paragone», XXXIX, 462, agosto 1988, pp. 3-9, ora in *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 133-140, qui 135. Sull'attività editoriale di Ginzburg, si rimanda a Giulia Bassi, «Con assoluta sincerità». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, Firenze-Siena, Firenze University Press e USiena PRESS, 2023; Laura Antonietti, *Lire des romans chez Einaudi: le cas de Natalia Ginzburg (1944-1964)*. *Les rapports de lecture au prisme des Humanités Numériques*, Tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2021-2022, Université Grenoble Alpes – Università degli Studi di Milano; Ead., «Una lettrice formidabile»: *Natalia Ginzburg e la casa editrice Einaudi*, in «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021, indirizzo del sito <https://journals.openedition.org/cei/8590> (ultima consultazione 12/10/2023); Laura Di Nicola, *Alle origini dei libri. Autrici, editrici, letterate editrici, in Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste, sceneggiatrici italiane*, a cura di Ead., Roma, Carocci, 2021, pp. 64-98; Giulia Iannuzzi, *Natalia Ginzburg. Una linea editoriale-creativa*, in *Protagonisti nell'ombra*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Milano, Unicopli, 2012, pp. 115-134; Nicoletta Saita, *Natalia Ginzburg: la fedeltà di una vita con «spasso da soldato»*, in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di Roberto Cicala e Velania La Mendola, Milano, EDUCatt, 2009; Gianna Canni, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi. «Una redattrice pigra e incompetente?»*, in *Vivere da protagoniste. Donne tra politica, cultura e controllo sociale*, a cura di Patrizia Gabrielli, Roma, Carocci, 2001, pp. 159-190.

voi soli. Invece appartengono in parte a voi, ma in parte anche agli autori. [...] Tutto questo ha generato in me un senso di disagio. Così se scriverò un altro libro – non so se lo scriverò, è dubbio, forse non ne scriverò mai più altri – ma se scriverò un altro libro, non so se lo darò a voi.²

Ginzburg pubblicherà, sempre con Einaudi, i suoi primi lavori teatrali (*Ti ho sposato per allegria*, 1966 - *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*, 1968), ma passerà poi ad altri editori: escono infatti presso Garzanti *Mai devi domandarmi* (1970) e *Paese di mare e altre commedie* (1971), e da Mondadori *Caro Michele* (1973) e *Vita immaginaria* (1974). Il poscritto finale della lettera sanziona ufficialmente anche la conclusione della collaborazione editoriale:

Aggiungo ancora questo. Voi mi mandate ventimila lire al mese “per consulenza”. Io invece, da tempo, non leggo più libri per voi; e quindi non ho nessun diritto a ricevere queste ventimila lire al mese. Perciò quelle non mandatemele più.³

Nel lasso di tempo che intercorre tra l'invio di questa lettera e la ripresa ufficiale delle relazioni professionali nell'autunno del 1978 (nel 1977 come autrice, con la pubblicazione di *Famiglia*), la corrispondenza si fa sempre più rara e riguarda principalmente le riedizioni e le traduzioni all'estero delle opere di Ginzburg. In questo periodo di distacco, l'autrice segue da lontano le vicende einaudiane, mantenendo verso di esse uno sguardo critico: «se c'è qualcosa che non gli piace lo dice subito, non è come quelli che fan finta di niente. Lei lo dice, lo sbraita, lo urla, lo dice alla televisione se può, alla radio»,⁴ affermerà in seguito l'editore a proposito di Ginzburg, che sulle colonne dei giornali con cui collabora non lesina critiche alla casa torinese. È il caso della discussione sulla collana “Tantibambini” diretta dal 1972 da Bruno Munari, che nasce con l'intento, come recita la quarta di copertina, di pubblicare libri «senza fate e senza maghi, senza castelli lussuosissimi e principi bellissimi, senza maghi misteriosi, per una nuova generazione di individui senza inibizioni, senza sottomissioni, liberi e coscienti delle loro forze». «È come dire “vi daremo delle ottime torte senza farina, senza zucchero e senza burro”»,⁵ commenta Ginzburg in un articolo pubblicato sulla «Stampa» il 16 aprile 1972. La costruzione della collana, secondo l'autrice, è guidata dall'«idea che ai bambini tutto può far male»: a questi ultimi viene dunque fornita una versione edulcorata della vita, reale e immaginaria, senza che questa abbia un solido risvolto educativo. Ai libri

2 Lettera di Ginzburg a Davico Bonino del 23 giugno 1964, conservata nell'Archivio storico della casa editrice Einaudi (d'ora in avanti AE), fasc. Ginzburg.

3 *Ibidem*.

4 Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Simibaldi*, a cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg, Torino, Einaudi, 1999, p. 89.

5 Natalia Ginzburg, *Senza fate e maghi*, in «La Stampa», 16 aprile 1972, ora in *Vita immaginaria*, nuova edizione a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2021, pp. 117-121, qui 119.

proposti nella collana di Munari, Ginzburg oppone il modello calviniano delle *Fiabe italiane*, colme di «teste tagliate, cadaveri, briganti, ladri, orchi, crudeltà e orrori», che lasciano spazio alla fantasia e che aiutano il bambino a provare i sentimenti (la paura e l'angoscia, così come la felicità) necessari alla sua crescita.⁶

Tre anni dopo l'inaugurazione della collana di Munari, nasce il dibattito intorno all'«Einaudi Biblioteca Giovani», diretta dal 1975 da Giulio Bollati: si tratta, secondo Ginzburg, di una «collana pensata da maschi piemontesi», come la definisce in un articolo uscito sul «Corriere della Sera» l'11 dicembre 1975.⁷ Pur riconoscendo alla collezione diversi meriti, Ginzburg muove ai suoi ideatori numerose critiche: «assenze grandi, elefantescche, inspiegabili» (come quelle indicate nel titolo stesso dell'articolo: Omero, il Vangelo, Cechov e Balzac), scelte dubbie all'interno della produzione di un autore (*Oliver Twist* invece di *David Copperfield* di Dickens, *I racconti di Sebastopoli* e non *La morte di Ivan Il'ic*, di Tolstoj, ad esempio) e la mancanza di scrittrici («non c'è nemmeno una donna. Né Jane Austen, né Elsa Morante, né Virginia Woolf»).⁸ Al giudizio negativo espresso da Ginzburg («questa collana mi è sembrata deficitaria: e mi è sembrato che uscisse fuori una visione del mondo misera, deformata, riduttiva»)⁹, risponde Bollati con un articolo che compare sul «Corriere» tre giorni dopo, con il titolo significativo di *Cara Natalia, non ci hai capito*. Bollati replica, punto per punto, alle obiezioni di Ginzburg, appellandosi a criteri editoriali, strutturali o contenutistici e riconoscendo la giustezza di alcune critiche, come quella riguardante l'assenza di autrici. Conclude il suo intervento in modo polemico, opponendo ai criteri della bellezza e della grandezza, che secondo Ginzburg avrebbero dovuto guidare la scelta dei titoli, quelli dell'attualità e dell'utilità nel presente delle «letture vive», con le loro risonanze storiche, filosofiche e sociali, proposte dalla collana.¹⁰ Anni dopo, in occasione di un'intervista condotta da Marino Sinibaldi, lo stesso Giulio Einaudi riconoscerà l'intelligenza e la sensatezza delle critiche mosse da Ginzburg: «è andata a finire che quella collana di Bollati ha avuto un esito molto modesto: abbiamo fatto fatica a esaurirla la prima edizione, poi non se ne è più parlato [...] insomma avevi ragione».¹¹

6 *Ibidem*.

7 Natalia Ginzburg, *Omero, il Vangelo, Cechov e Balzac non fanno per i giovani*, in «Corriere della Sera», 11 dicembre 1975.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

10 Giulio Bollati, *Cara Natalia, non ci hai capito*, in «Corriere della Sera», 14 dicembre 1975.

11 Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 91. Vale qui la pena di ricordare che l'attenzione verso le collane einaudiane dirette da Munari e Bollati si può iscrivere all'interno di un generale interesse dimostrato da Ginzburg per le collane per bambini e ragazzi, che proprio negli anni Settanta e nei primi anni Ottanta si concretizza in due progetti editoriali che Ginzburg intraprende al di fuori dell'Einaudi. Tra il 1974 e il 1976, si occupa infatti della collana per i giovani «I pomeriggi» delle edizioni Emme di Rosellina Archinto, che si rivolge a un pubblico

La metà degli anni Settanta rappresenta, d'altro canto, anche un momento di progressivo riavvicinamento di Ginzburg all'Einaudi, che si traduce da un punto di vista editoriale in una sempre maggiore attitudine propositiva, in particolare nel campo della narrativa. Ricordiamo che suggerisce la pubblicazione nella nuova collana di Calvino, "Centopagine", di *Un matrimonio in provincia* della Marchesa Colombi, uscito nel 1973 con una nota introduttiva di Ginzburg, che costituisce «una specie di autobiografia intellettuale»,¹² interessante non solo per i giudizi critici espressi sull'opera, ma anche per le dichiarazioni di poetica in essa contenute, su cui torneremo più avanti.

Una delle scoperte più significative di questi anni di transizione e riconciliazione è certamente quella dell'esordiente Rosetta Loy. Ginzburg spedisce nel 1974 all'editore il manoscritto *La bicicletta*, all'epoca in lettura presso diversi editori senza riscuotere troppo successo: «Se un libro fa "il giro degli editori", cade su di lui un grave discredito. Bisogna battersi contro questo discredito. Anche la *Recherche du temps perdu* ha fatto il giro degli editori. Bisogna ricordarselo», scrive a tal proposito a Calvino; Einaudi pubblica *La bicicletta* nel 1974 nei "Coralli", a cui segue nel 1976 *La porta dell'acqua*.¹³

Altre due segnalazioni di Ginzburg, accolte positivamente, fanno da ponte tra la fase del distacco e quella del ritorno ufficiale in casa editrice: *Quaderno dei temi* di Umberto Pavia (1977) e *Fratelli* di Carmelo Samonà (1978). A proposito del primo, autore milanese pressoché sconosciuto pubblicato nei "Nuovi Coralli" con un commento di Ginzburg, Giulio Einaudi scrive a quest'ultima il 14 febbraio 1977: «Davico mi passa la tua bella nota critica sul *Quaderno dei temi* di Pavia. Ti ringrazio tanto della collaborazione: il libro è piaciuto a molti di noi e penso che troverà un suo pubblico»,¹⁴ riaprendo così un disteso dialogo che trova terreno fecondo nell'autunno seguente. Sono le parole di Ernesto Ferrero che ci restituiscono, a distanza di anni e attraverso il filtro della memoria, il racconto del ritorno di Ginzburg in Einaudi, strettamente legato alla proposta di pubblicazione del libro di Samonà. Ferrero si reca a

di età compresa tra i 14 e i 17 anni attraverso i classici dell'Otto-Novecento. Cura poi insieme a Clorinda Gallo un'antologia per le scuole medie, *La Vita*, pubblicata dalla De Agostini in tre volumi (uno per ogni anno di scuola) nel 1981. Su Ginzburg e la letteratura per bambini e ragazzi, si veda Giada Mattarucco, *Natalia Ginzburg e i libri per ragazzi*, in *Natalia Ginzburg*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Domenico Scarpa, in «Autografo», 58, XXV, 2017, pp. 115-119.

- 12 Lettera di Davico Bonino a Ginzburg del 20 ottobre 1972, conservata in AE, fasc. Ginzburg.
 13 Lettera di Ginzburg a Calvino, senza data (viene indicato solo l'anno, 1974), conservata in AE, fasc. Ginzburg. Rosetta Loy proporrà poi, sempre attraverso Ginzburg, *L'estate di Letuchè*: pur considerandolo «costruito, cincischiato, lento, inutile, e scritto senza alcuna gioia», scrive in una lettera a Carena il 24 settembre 1980 (conservata sempre in AE, fasc. Ginzburg), Ginzburg invia il manoscritto, su richiesta dell'autrice, a Torino, nel settembre del 1980. Il giudizio negativo di Ginzburg ha probabilmente avuto un suo peso, visto che il libro viene rifiutato: verrà poi pubblicato da Rizzoli nel 1982.
 14 Lettera di Einaudi a Ginzburg del 14 febbraio 1977, conservata in AE, fasc. Ginzburg.

Roma nell'ottobre del 1977 e incontra Ginzburg che, insieme a Elsa Morante, gli suggerisce il romanzo di Samonà:

Quello che Natalia mette sul tavolino non è il manoscritto di *Famiglia*, ma quello di un altro romanzo bellissimo, dice, di un caro amico, Carmelo Samonà. [...] È anche sin troppo chiaro che il ritorno di Natalia è subordinato all'accoglimento dell'autore.¹⁵

Il manoscritto viene inviato a Calvino, che il 6 novembre scrive a Ginzburg: «ho letto anche *Fratelli* e lo trovo straordinario. Scriverò a Samonà». Il romanzo esce l'anno successivo e Ginzburg ricomincia a lavorare in Einaudi.¹⁶

Entriamo dunque nel pieno della ripresa dell'attività editoriale: le carte d'archivio ci restituiscono l'immagine di una lettrice assidua e instancabile, «formidabile» secondo la felice definizione di Giulio Einaudi.¹⁷ Tra le intuizioni e le proposte editoriali di Ginzburg della fine degli anni Settanta ricordiamo qui in modo cursorio le più significative: capisce il valore di Amelia Rosselli, «il solo vero poeta della generazione di mezzo, quella dopo Pasolini»¹⁸, così la definisce in una lettera del 20 ottobre del 1978 a Einaudi, a cui suggerisce di pubblicarne le poesie. Propone, nello stesso contesto, l'edizione dell'opera omnia di Antonio Delfini. Il desiderio di valorizzare, anche editorialmente, un autore a suo avviso straordinario, ma poco considerato dalla critica, era già emerso in un articolo del 1971, pubblicato sulla «Stampa»:

Mi sembra che salvo qualche critico, e qualche suo amico, nessuno abbia memoria di lui e nessuno legga i suoi libri. Mi sembra che nessuno dica mai di lui quello che è vero, che era uno scrittore diverso da tutti gli altri, e che quasi tutto quello che ha scritto è di una grande bellezza. Purtroppo, i suoi libri sono disseminati fra diversi editori, e praticamente introvabili. Penso che se fossi un editore, radunerei tutti i suoi libri in un volume unico, in ordine cronologico. Lo farei subito, senza perdere un minuto.¹⁹

«Sarebbe una cosa meravigliosa radunare tutti i libri di Delfini e farne un'opera omnia»,²⁰ scrive sette anni dopo a Giulio Einaudi, che le affida il compito di interessarsene direttamente: se per ragioni di diritti non sarà possibile

15 Ernesto Ferrero, *Album di famiglia. Maestri del Novecento ritratti dal vivo*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 166-167.

16 Lettera di Calvino a Ginzburg del 6 novembre 1977, ora in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 2000, p. 1352.

17 Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi, 2018, p. 162 (prima ed. Roma-Napoli, Theoria, 1991).

18 Lettera di Ginzburg a Einaudi del 20 ottobre 1978, conservata in AE, fasc. Ginzburg.

19 L'articolo esce con il titolo *Se fossi editore «lancerei» Delfini*, in «La Stampa», 12 gennaio 1971, ora con il titolo *Antonio Delfini* in Natalia Ginzburg, *Vita immaginaria*, cit., pp. 9-14, qui 9.

20 Lettera di Ginzburg a Einaudi del 20 ottobre 1978, conservata in AE, fasc. Ginzburg.

pubblicare le opere complete di Delfini, nel 1982 usciranno, a cura proprio di Natalia Ginzburg e della figlia dell'autore, Giovanna Delfini, le carte inedite dei *Diari 1927-1961* con una prefazione di Cesare Garboli; nello stesso anno, sempre su suggerimento di Ginzburg, viene ripubblicata la raccolta di racconti *Il ricordo della Basca*.²¹

Infine, ricordiamo quella che forse è stata la scoperta letteraria più significativa e al contempo più discussa degli anni Settanta ginzburghiani (ed einaudiani *tout court*): *Giù la piazza non c'è nessuno* di Dolores Prato, un romanzo dalla lunga e complessa storia editoriale, che ripercorriamo qui per sommi capi.²² Il libro ha già una gestazione molto lenta: iniziato nel 1973, viene proposto alla casa editrice nell'aprile 1977 da un'amica di Dolores Prato, Lina Bruna Arese, che si occupa di inviare, capitolo dopo capitolo, il manoscritto in Einaudi. Prato consegna tra giugno e luglio 1979 il testo integrale, la cui rilettura e i relativi tagli vengono affidati nel corso dell'estate a Ginzburg, che scrive a Prato il 13 luglio 1979: «Il suo libro è molto bello e io lo amo; da tempo non leggevo un manoscritto che mi suscitasse dei sentimenti così forti e profondi».²³ Inizia una corrispondenza tra le due autrici, così come comincia un lungo braccio di ferro sul titolo da dare al romanzo, così come sui tagli da effettuare. Scriverà in merito Ginzburg il 19 settembre 1979, ammettendo di aver ridotto il testo sia per ragioni editoriali sia per ragioni poetiche:

Io non potevo non tagliare. Innanzitutto sono persuasa che i tagli sono necessari al ritmo interiore della narrazione. I tagli giovano alla narrazione. Inoltre non esiste editore al mondo, oggi, che accetti un libro di più di mille pagine da un autore sconosciuto. O forse esisterà, non lo so. Certo non è il nostro.²⁴

In una lettera del 20 settembre 1979 a Carena, che accompagna l'invio del manoscritto con giudizio positivo di un'altra scrittrice emergente negli anni Settanta, Letizia Fortini, Ginzburg scrive: «I manoscritti che a me stanno a cuore sono tre». Uno di questi è appunto di Letizia Fortini, *Il sole alle spalle*, che verrà poi pubblicato col titolo *Borje* da Vallecchi nel 1980; un altro è il romanzo fiume di Dolores Prato:

21 Scrive il 3 febbraio 1982 a Einaudi: «A me sembra che, sulla scia dell'interesse che hanno destato i *Diari*, si potrebbe fare molto presto un altro libro di Delfini, e cioè *Il ricordo della Basca*, sono dei racconti; è pronto; ci sarebbe solo da aggiungere, al volume di Garzanti (uscito con il titolo *I racconti*), una piccola nota editoriale, che dice delle diverse edizioni, che Garboli mi ha dettato, e che ho qui», AE, fasc. Ginzburg.

22 La storia editoriale del libro è ricostruita con dovizia di particolari e abbondanza di riferimenti al materiale archivistico in Angela Paparella, *Giù la piazza non c'è nessuno di Dolores Prato: la vicenda editoriale attraverso le lettere*, Roma, Aracne, 2007.

23 Lettera di Ginzburg a Prato del 13 luglio 1979, ora *ivi*, p. 144.

24 Lettera di Ginzburg a Prato del 19 settembre 1979, ora *ivi*, pp. 150-151.

La signora Dolores Prato; mezza cieca, mezza morta; il suo libro è secondo me molto bello; era lungo milleduecentocinquanta pagine, l'ho tagliato, sono ora circa trecento o poco di più. In questo momento lo sta leggendo Roscioni. È molto bello. Avrei trovato un titolo (non ne ha nessuno): *Fiume disperso*. La signora sa che l'ho tagliato.²⁵

È dunque la stessa Ginzburg a premere, in tale occasione e a più riprese, perché il romanzo esca: tale insistenza deve in qualche modo aver influito sulla decisione definitiva sulla sua pubblicazione, presa a Torino nel novembre del 1979. Questo, tuttavia, non soddisfa Dolores Prato che, dopo aver visionato le bozze, il 9 marzo scrive a Lina Bruna Arese «la Ginzburg ha fatto un disastro» e aggiunge «ha manomesso tutto, ha distrutto il mio stile».²⁶ Il libro esce in questa versione nel giugno 1980 nei «Nuovi Coralli», ma l'autrice continua a rivedere il testo e prepara una nuova edizione, che viene pubblicata postuma nel 1997 da Mondadori, nella versione integrale. È tuttavia significativo ciò che Dolores Prato scrive il 16 settembre 1980 all'allora direttore dell'«Espresso», Enzo Golino:

Alla Ginzburg sono sempre stata, lo sono e continuerò ad esserlo, gratissima. [...] Lei ha sempre amato questo libro, con quelle manomissioni voleva renderlo più accessibile. Io salto i verbi come se qualcuno mi corresse dietro; i miei passaggi sono ponti levatoi mai abbassati; lei riduceva più intellegibile il mio modo di scrivere; ma io preferivo tenermi i miei difetti. Avevamo ragione tutte e due.²⁷

«Si sa bene che non esiste sesso fra i libri»: il confronto con il femminismo

La polemica nata intorno all'«Einaudi Biblioteca Giovani», la «collana pensata da maschi piemontesi» a cui si faceva menzione sopra, rileva un aspetto che caratterizza non solo la collezione diretta da Bollati, ma anche più generalmente la redazione einaudiana: un ambiente lavorativo quasi esclusivamente al maschile.

Per lungo tempo unica donna ad avere potere e responsabilità decisionali, Ginzburg risulta essere una figura emblematica della condizione di marginalità del lavoro femminile, di un'intellettualità a lungo negata o subalterna, che è soggetta, al tempo stesso, a un lento ma significativo processo di emancipazione

25 Lettera di Ginzburg a Carena del 20 settembre 1979, conservata in AE, fasc. Ginzburg. Il terzo romanzo a cui la lettera fa riferimento è di Vitaliano Bilotta, in seguito non pubblicato da Einaudi.

26 Lettera di Prato ad Arese del 9 marzo 1980, ora in Angela Paparella, *Giù la piazza non c'è nessuno*, cit., p. 176.

27 Lettera di Prato a Golino del 16 settembre 1980, ora ivi, pp. 192-193.

e affrancamento. Non mancano, all'interno della lunga carriera editoriale di Ginzburg, momenti rivelatori di tale complesso processo, di cui la vicenda legata alla collana di Bollati costituisce uno dei molti esempi. Basta tracciare rapidamente le traiettorie su cui muove il percorso di Ginzburg: da ospite nelle riunioni in qualità di moglie di Leone e traduttrice (il ruolo che definisce in larga misura la presenza femminile nel mercato editoriale fra gli anni Trenta e Quaranta e che più emblematicamente costituisce un lavoro nell'ombra, spesso non riconosciuto)²⁸ a redattrice einaudiana; da "apprendista" del marito prima e di Cesare Pavese in seguito, a principale responsabile della collana di narrativa contemporanea. L'eredità di Leone, che Natalia accoglie e rivendica attraverso la precisa scelta di mantenerne il cognome,²⁹ in un primo momento certamente pesa sulla ridefinizione delle relazioni che da personali diventano anche professionali: all'origine dell'«affetto fraterno, forte e antico»³⁰ che lega per lunghi anni Natalia Ginzburg a Giulio Einaudi e agli «antichi compagni» della casa editrice,³¹ ci sono dei rapporti appena accennati prima della guerra, mediati dalla figura del

28 *La donna invisibile. Traduttrici nel primo Novecento italiano*, a cura di Anna Baldini e Giulia Marcucci, Macerata, Quodlibet, 2023; *Women and Translation in the Italian Tradition*, a cura di Helena Sanson, Parigi, Classiques Garnier, 2022; Laura Di Nicola, *Dalla parte dell'ombra. Donne e editoria*, in «Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari», XXVI, 2012, pp. 157-171. La traduzione (e in particolare il relativo lavoro di revisione e coordinamento) è per Ginzburg un fertile terreno di affermazione, come dimostra Giulia Bassi in «*Con assoluta sincerità*», cit. Rimandiamo, in particolare, ai capitoli *Una donna coordina la traduzione della Recherche* (pp. 131-145) e *La «fedeltà più scrupolosa al testo». I carteggi con i traduttori di Proust* (pp. 147-167), dove la studiosa analizza i carteggi con i traduttori della *Recherche*, la cui pubblicazione integrale Ginzburg coordina tra il 1946 e il 1951 (dopo aver personalmente tradotto il primo volume, *La strada di Swann*, uscito nel 1946). Tra i diversi carteggi, un'attenzione particolare è dedicata a quello con Beniamino Dal Fabbro, con cui emergono alcuni contrasti: Bassi rileva la difficoltà di Ginzburg ad affermarci come «unica donna del gruppo in una posizione predominante rispetto agli altri traduttori uomini in un progetto così importante com'era la prima traduzione integrale della *Recherche* in Italia» (ivi, p. 137). Lo scambio con Dal Fabbro in particolare aiuta a «comprendere come, attraverso il lavoro editoriale e di traduzione, Natalia Ginzburg abbia modificato una situazione di stasi, una sorta di equilibrio dato per scontato, che assegnava 'naturalmente' all'uomo un ruolo predominante e di controllo tanto in un contesto lavorativo, quanto sul testo stesso» (ivi, p. 143). Su Ginzburg traduttrice, si veda anche Teresa Franco, *L'immaginario della traduzione nell'opera di Natalia Ginzburg*, in «Italian Studies», 75, 3, 2020, pp. 326-339; Ead., *A Voice for the partisans. Natalia Ginzburg, Translator and Writer in the Post-War Years*, in *Women and Translation in the Italian Tradition*, cit., pp. 315-334; Giada Mattarucco, *Natalia Ginzburg traduttrice*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», LXI, 1, 2014, pp. 97-113.

29 A proposito della scelta di firmare dalla fine del 1944 in avanti i suoi scritti col cognome del marito, Ginzburg dichiara in un'intervista del 1963 a Oriana Fallaci, riconoscendo in questa decisione una sorta di risarcimento morale per la morte prematura di Leone: «Poi Leone morì e io pensai: lui non stampa più libri, se firmo Ginzburg almeno c'è qualcuno che stampa libri col suo nome. E poi, poi niente. Mi son tenuta il nome Ginzburg anche se ora sono la moglie di Baldini. Qualcuno ci ha trovato a ridire, ma io li lascio dire», Oriana Fallaci, *Con molto sentimento*, in Ead., *Gli antipatici*, Milano, Rizzoli, 1963, pp. 347-348.

30 Natalia Ginzburg, *Memoria contro memoria*, cit., p. 133.

31 Natalia Ginzburg, *Lessico famigliare*, Torino, Einaudi, 2014, p. 186 (prima ed. 1963).

marito. Per l'editore, a quei tempi, Natalia Ginzburg era sostanzialmente la moglie di Leone, così come lo era per Cesare Pavese, amico fraterno e di antica data dell'intellettuale antifascista, o ancora per Carlo Muscetta, compagno di Leone in tante battaglie politiche e culturali, presso cui Natalia si reca nell'ottobre 1944 a chiedere un impiego, nella sede romana di Einaudi. Di questa importante eredità resterà sempre traccia nell'utilizzo, anche in contesti relativamente formali (come nei carteggi e nei verbali), del nome proprio anziché del cognome, a significare il peso specifico che quest'ultimo portava in casa editrice. Se ciò sembra avere l'effetto di connotare la sua figura, più o meno intenzionalmente, in senso familiare, Natalia Ginzburg acquisterà nel corso del tempo un'auto-revolezza ampiamente riconosciuta in seno all'Einaudi e una propria identità editoriale, che si traduce non solo nelle diverse mansioni e responsabilità che le vengono conferite, ma anche nell'assegnazione di un ruolo critico, di spessore morale, all'interno della casa editrice: «lei si considera – giustamente – la custode degli antichi valori della casa editrice, la coscienza critica della medesima», scrive Giulio Einaudi nel 1988.³²

Ed è di fatto il ruolo di coscienza critica che Ginzburg esercita nel momento in cui muove le sue obiezioni alla collana diretta da Giulio Bollati nel 1975, una delle quali riguardante appunto l'assenza di scrittrici. Nel farlo, Ginzburg aggiunge un'osservazione che ci permette di entrare in un discorso complesso, se non a tratti spinoso, che riguarda il rapporto della scrittrice con il movimento femminista: «non per fare un'osservazione di tipo femminista, si sa bene che non esiste sesso fra i libri; però qui non c'è nemmeno una donna».³³

La questione della “condizione femminile”, declinata in vario modo, occupa sin dagli anni Quaranta una posizione privilegiata all'interno della scrittura saggistica di Ginzburg: del 1948 è infatti il celebre *Discorso sulle donne*, pubblicato su «Mercurio». Nel costruire le premesse del suo ragionamento, Ginzburg parte dalla rilettura di un suo intervento del 1945, *La donna*, considerato dalla scrittrice ovvio nei suoi contenuti e non riuscito nello stile: all'indomani della fine della guerra, Ginzburg afferma con forza il diritto delle donne di partecipare alla vita politica del paese, non solo perché così deve essere in un mondo civile, ma per il loro contributo nella guerra di liberazione.³⁴ Le donne qui descritte appaiono a Ginzburg, tre anni dopo, come donne «inventate», distanti da sé e dalla realtà. A correggere il tono eccessivamente ottimista e trionfale, arriva l'articolo del 1948, in cui l'autrice propone l'immagine simbolica di donne che cadono in pozzi di

32 Giulio Einaudi, *Frammenti di memoria*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 58; cfr. anche Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 89.

33 Natalia Ginzburg, *Omero, il Vangelo, Cechov e Balzac non fanno per i giovani*, cit. Sull'argomento si veda l'imprecindibile saggio di Maria Rizzarelli, *Ragioni d'orgoglio: Natalia Ginzburg e la “condizione femminile”*, in «Le forme e la storia: rivista di filologia moderna», X, 1, 2017, pp. 185-201.

34 *La donna* viene pubblicato in *Il presagio. Almanacco Mondadori per il 1945*, Milano, Mondadori, 1945, pp. 87-93.

malinconia. Questo «qualcosa di dolente e di pietoso che non c'è negli uomini», che abbia un'origine culturale («condizionato da secoli di schiavitù e soggezione») o che sia costitutivo del temperamento femminile, rappresenta un ostacolo al raggiungimento dell'uguaglianza con l'altro sesso.³⁵ Conclude Ginzburg:

Le donne sono una stirpe disgraziata e infelice con tanti secoli di schiavitù sulle spalle e quello che devono fare è difendersi con le unghie e coi denti dalla loro malsana abitudine di cascare nel pozzo ogni tanto perché un essere libero non casca quasi mai nel pozzo e non pensa così sempre a se stesso ma si occupa di tutte le cose importanti e serie che ci sono al mondo e si occupa di se stesso soltanto per sforzarsi di essere ogni giorno più libero.³⁶

Le risponde, sempre sulle pagine di «Mercurio», Alba De Céspedes. Quest'ultima si riconosce nella dinamica descritta da Ginzburg, ma si mostra in disaccordo su un punto: i pozzi sono la forza delle donne, perché permettono loro di scendere alle più profonde radici dell'essere umano e di arrivare a una comprensione e a una pietà sconosciute agli uomini. Per essere libere, le donne non devono, come sostiene Ginzburg, liberarsi dei pozzi, ma diventare consapevoli delle virtù degli stessi, di quello che apprendono cadendovi: questo è, secondo De Céspedes, il fondamento della solidarietà femminile. «Del resto essere liberi dal dolore, dalla miseria umana, è veramente un privilegio?», chiede la scrittrice, concludendo:

La superiorità della donna è proprio nella possibilità di finire su una panchina, come tu dici, in un giardino pubblico, anche se è ricca, anche se scrive o dipinge, anche se ha occhi belli, gambe belle, bocca bellissima. Anche se ha vent'anni. Perché neppure la gioventù dà alla donna la sicurezza che tanto spesso possiedono gli uomini, e che è solo ignoranza della reale condizione umana.³⁷

Le posizioni espresse da De Céspedes si inseriscono in anticipo nel quadro del pensiero della differenza, che avrà tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta la sua massima espressione e che sarà l'obiettivo polemico di diversi scritti di Ginzburg: uno dei più significativi è in tal senso *Essere donne*, uscito sulla «Stampa» il 15 aprile 1973 all'interno di un ampio dibattito che la vede tra le protagoniste.³⁸

35 Natalia Ginzburg, *Discorso sulle donne*, in «Mercurio», V, 36-39, marzo-giugno 1948, pp. 105-110, ora in *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2016, pp. 151-156, qui 152.

36 Ivi, p. 156.

37 Alba De Céspedes, *Lettera a Natalia Ginzburg*, in «Mercurio», V, marzo-giugno 1948, pp. 110-112, ora in Natalia Ginzburg, *Un'assenza*, cit., pp. 255-257, qui 255.

38 L'articolo viene riproposto nel 1974 nell'edizione mondadoriana della raccolta *Vita immaginaria*, con il titolo *La condizione femminile* e alcune varianti. Il testo riprende in parte uno scritto uscito il 15 febbraio 1973 sul «Mondo» (*Due risposte sul femminismo*, p. 17). Risponde all'articolo di Ginzburg, in aperto dissenso, qualche giorno dopo, Dacia Maraini (*Anche tu, Natalia!*, in «Il Mondo», 8 marzo 1973). *Essere donne*, nella sua versione originale conteneva un riferimento

L'incipit esprime con forza la posizione complessa e apparentemente contraddittoria di Ginzburg: «Non amo il femminismo. Condivido però tutto quello che chiedono i movimenti femminili. Condivido tutte o quasi tutte le loro richieste pratiche». ³⁹ Le critiche che Ginzburg muove alle femministe sono sostanzialmente tre: la semplificazione erronea in termini di opposizione esclusivamente antagonista dei «multiformi, complicatissimi e drammatici» ⁴⁰ rapporti tra uomini e donne, la confusione tra l'appartenenza di genere e quella di classe («le donne non sono però una classe sociale [...] tra la vita delle donne che sono in stato di servitù, e la vita delle donne che appartengono alla società privilegiate, non esiste la più pallida rassomiglianza») ⁴¹ e, infine, la visione distorta rispetto alla cura domestica e alla maternità, tema centrale nella riflessione e nella scrittura di Ginzburg. ⁴² Se in un mondo ideale, secondo Ginzburg, badare ai figli e alla casa dovrebbero essere responsabilità equamente ripartite tra uomini e donne, è sbagliato sostenere che queste attività siano per la donna sintomo di «condizione umiliante». ⁴³ Rivendicando la natura oscura e viscerale, segreta e sotterranea, del rapporto esistente fra madri e figli, «a cui non si sfugge perché attraversa e confonde insieme le vie delle viscere e le vie dello spirito», Ginzburg afferma:

Come la condizione femminile, così anche la maternità non è in sé stessa una ragione d'umiliazione, né una ragione d'orgoglio. Come la condizione femminile, non è nulla in sé stessa. Essenziale è soltanto riconoscere e amarne insieme la felicità il dolore, essendo negli affetti la felicità il dolore indivisibili l'uno dall'altra. ⁴⁴

polemico all'articolo di Maraini, che sarà espunto in occasione dell'edizione mondadoriana in volume. A *Essere donne* segue una replica di Lietta Tornabuoni (*Femministe sotto accusa*, in «La Stampa», 19 aprile 1973).

39 Natalia Ginzburg, *La condizione femminile*, in *Vita immaginaria*, cit., pp. 133-139, qui 133.

40 Ivi, p. 134. Già nel marzo 1970, in *Due comunisti* (uscito sulla «Stampa» con il titolo *Un amico e la politica*), troviamo espresso *in nuce* questo pensiero: «Non mi piaceva per niente pensare “alla donna”, cioè pensare ai problemi delle donne isolati da quelli degli uomini», ora in *Mai devi domandarmi*, nuova ed. a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2014, pp. 109-113, qui 109.

41 Ivi, p. 133.

42 Già in *Discorso sulle donne* Ginzburg aveva affrontato l'argomento della maternità, figurandolo come una sorta di antidoto temporaneo alla tentazione di cadere nel pozzo. Al tempo stesso, tuttavia, la maternità genera una nuova forma di tristezza, un misto di fatica e paura: «è il senso di non poter più tanto girare i paesi se prima si faceva o è il senso di non potersi più occupare di politica o è il senso di non poter più scrivere o di non poter più dipingere come prima o di non poter più fare delle ascensioni in montagna come prima per via del bambino, è il senso di non poter disporre della propria vita», *Discorso sulle donne*, cit., pp. 154-155. Ginzburg approfondirà ulteriormente il tema del rapporto tra maternità e scrittura nel saggio *Il mio mestiere* del 1949, su cui torneremo nel corso del presente contributo.

43 Natalia Ginzburg, *La condizione femminile*, cit., p. 135.

44 Ivi, pp. 136-137.

Ed è in evidente richiamo e dialogo con questo passaggio che Ginzburg pubblica nel dicembre 1975 sulle pagine del «Corriere», un articolo intitolato significativamente *Ragioni d'orgoglio*. Pur mantenendo come principale obiettivo polemico il movimento femminista,⁴⁵ allarga la prospettiva e pone sullo stesso piano delle donne altre due categorie discriminate, ebrei e omosessuali:

È sbagliato scoprire delle ragioni d'orgoglio, o delle ragioni d'avvilimento, nella propria nascita o origine, o nella propria condizione umana. Riguardo all'essere ebrei, è sbagliato essere avviliti, sbagliato gloriarsene. Riguardo all'essere omosessuali, è sbagliato esserne umiliati, sbagliato esserne orgogliosi. L'atteggiamento giusto è sentire, nei confronti della propria condizione umana, una totale indifferenza.⁴⁶

Nella convinzione che ogni forma di discriminazione offenda non solo le categorie colpite ma l'intera società,⁴⁷ Ginzburg rifiuta ogni nozione di separatismo e di «orgoglio ideologico» per quelle che lei ritiene essere diverse

45 Il saggio è costellato di riferimenti diretti al movimento femminista, a partire dai luoghi strategici dell'incipit («Nei movimenti femminili, ciò che mi sembra sommatamente sbagliato è lo spirito di competizione con il sesso opposto, e lo spirito d'orgoglio») e dell'explicit («I movimenti femminili non saranno mai un partito politico, perché mentre è ben possibile immaginare un mondo governato dalle forze d'una determinata e nuova classe sociale, immaginare un mondo composto esclusivamente di donne e dominato da loro è impossibile, irrealistico e mortale»), *Ragioni di orgoglio*, in *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 43-47.

46 Ivi, p. 43. Scrive in merito all'accostamento tra le tre condizioni di “diversità” Maria Rizzarelli: «Si tratta probabilmente di una riflessione innescata dall'irrisolto rapporto della scrittrice con la propria ascendenza ebraica. L'interesse per la differenza femminile e omosessuale, mostrato in quegli anni in varie occasioni nei saggi e nei romanzi, deriva proprio dall'aver percepito con sofferenza il “desiderio di essere come tutti” e dall'aver maturato, coerentemente con quella che potremmo definire una prospettiva ebraica universalistica, la convinzione che ogni atto razzista, sessista oppure omofobo non è rivolto contro una parte ma contro “l'intera collettività degli uomini”. Perché in fondo la ‘diversità’ è una qualità della condizione umana», *Ragioni d'orgoglio*, cit., p. 197. Per il confronto di Ginzburg con il tema dell'omosessualità si veda Beatrice Manetti, *Il vuoto del maschio. Stereotipi e anti-stereotipi della mascolinità nei romanzi di Natalia Ginzburg*, in «Narrativa», 40, 2018, pp. 117-127; Marco Antonio Bazzocchi, *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2016, pp. 161-84. Per quanto riguarda invece la riflessione sull'identità ebraica in Ginzburg si veda Claudia Nocentini, *Ebraismo e Cristianesimo in Natalia Ginzburg*, in *Ebrei migranti: le voci della diaspora*, a cura di Raniero Speelman, Monica Jansen e Silvia Gaiga, Utrecht, Igitur Publishing, 2012; Nadia Castronuovo, *Natalia Ginzburg. Jewishness as moral identity*, Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2010; Maria Rizzarelli, *Gli arabi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, C.U.E.C.M., 2004, pp. 33-42 e 93-98; Domenico Scarpa, «Gli ebrei». Un articolo di Natalia Ginzburg e le sue vicende, in *Gli intellettuali/ scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2017, pp. 299-314.

47 «Ma alle umiliazioni e oppressioni e persecuzioni che la società ha inflitto o infligge alle donne, o agli omosessuali, o agli ebrei, sono tenuti a rispondere come se umiliazioni e oppressioni e persecuzioni non offendessero soltanto loro ma l'intera collettività degli uomini», Natalia Ginzburg, *Ragioni di orgoglio*, cit., p. 46.

espressioni della condizione umana e che proprio nella diversità trovano il loro denominatore comune e la loro ricchezza:

Di diversità e solitudine, e di desiderio di essere come tutti, è fatta la nostra infelicità e tuttavia sentiamo che tale infelicità forma la sostanza migliore della nostra persona ed è qualcosa che non dovremmo perdere mai. [...] Tutti o quasi tutti siamo o donne, o ebrei, o omosessuali, oppure siamo diversi semplicemente per inclinazione alla diversità, per malinconia, per timidezza, per nevrosi, per silenzio. Siamo tutti «diversi». L'essenziale è portare giustamente la propria diversità, l'essenziale è non farne né un'insegna né un'uniforme, e mescolarla silenziosamente nelle infinite diversità degli altri, in quelle che noi riteniamo le comunità dei non diversi e normali.⁴⁸

Un altro punto di disaccordo che emerge tra Ginzburg e le femministe in questo saggio, come nel precedente *Essere donne*, riguarda il linguaggio e in particolare l'uso degli slogan. Pur affermando la consonanza di idee sulle linee programmatiche del movimento, Ginzburg sembra distaccarsene per la mancanza di condivisione della retorica della protesta: «le parole “donna è bello” non hanno nessun senso. In verità essere una donna non è né bello né brutto»⁴⁹ scrive Ginzburg in *Ragioni d'orgoglio*, ritornando così su un tema già affrontato in un altro articolo pubblicato pochi mesi prima sul «Corriere», che dedica alla questione spinosa e dibattuta dell'interruzione di gravidanza, *Aborto: la donna è sola*.⁵⁰ Ginzburg sostiene la necessità di una legge che tuteli la salute delle donne e che, al tempo stesso, risponda a un bisogno egualitario, di giustizia sociale: «è intollerabile che le donne povere rischino la morte o muoiano procurandosi aborti con i ferri da calza, e le donne ricche possano disporre di comode cliniche e non rischino nulla o assai poco». E aggiunge:

Abortire vuol dire sopprimere non già una persona, ma il disegno remoto e pallido d'una persona; è chiaro che è un minor male che muoiano questi disegni remoti e pallidi, piuttosto che la madre che li porta dentro di sé; e ancora è un minor male che muoiano questi disegni remoti e pallidi, piuttosto che diventare essi dei bambini votati a un destino di fame.⁵¹

48 Ivi, p. 45.

49 Ivi, p. 43.

50 Il testo esce sul «Corriere della Sera» il 7 febbraio 1975 con il titolo *Aborto: la donna è sola*, poi *Dell'aborto*, in *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 26-30. Per la ricostruzione della querelle nata sulle pagine dei principali quotidiani e che vede tra i suoi protagonisti diversi intellettuali di spicco, come appunto Ginzburg, ma anche Manganelli, Moravia, Sciascia, Calvino, Magris, Arbasino, Eco e Maraini, si veda *Note e notizie sui testi* in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e la società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1769-1771. Per la disputa sorta tra Pasolini e Ginzburg in particolare, si veda Maria Rizzarelli, *Ragioni d'orgoglio*, cit., pp. 192-196.

51 Natalia Ginzburg, *Dell'aborto*, cit., pp. 27-28.

Pur schierandosi apertamente a favore e quindi, ancora una volta, abbracciando nella sostanza una delle battaglie del movimento, Ginzburg riconosce la natura complessa, drammatica e dolorosa dell'aborto («poiché abortire è in verità uccidere, non già una persona ma la possibilità d'una persona, si tratta, per la madre, d'una scelta spaventosa. Tale scelta non può dunque essere che individuale, privata e buia»)⁵² e si scaglia contro gli slogan e gli atteggiamenti delle femministe:

Trovo odiosa, nella campagna per l'aborto legale, tutta la coreografia che la circonda, il rumore e lo scampanio festoso, tra gagliardo e macabro, odiose le sfilate delle donne con le bamboline appese sulla pancia, odiose le parole «la pancia è mia e ne faccio quello che mi pare»: in verità anche la vita è nostra, e nessuno di noi riesce a farne quello che gli pare.⁵³

La distanza esistente tra Ginzburg e il movimento sembra accorciarsi nel dicembre 1977, quando la scrittrice pubblica sulle colonne della «Stampa» l'articolo *Donne e uomini*, dedicato alla riflessione intorno a *Nato di donna* di Adrienne Rich, uscito in traduzione presso Garzanti lo stesso anno.⁵⁴ L'argomentazione ginzburghiana prende avvio da alcune citazioni della femminista americana, legate in particolare a due tematiche: la prima, cara a Ginzburg, riguarda la corporeità femminile e le difficili relazioni con essa intessute. Se il soggetto era già emerso con forza nel *Discorso sulle donne* del 1948, questo viene ulteriormente approfondito nel testo di *Le donne*, uscito sulla «Stampa» il 20 giugno 1971, in cui Ginzburg si interroga sul ruolo delle anziane nella società, nella famiglia e nell'educazione dei più piccoli. Analizza in particolare il rapporto con l'invecchiamento del corpo, molto più difficile da gestire socialmente per le donne che per gli uomini: questo ultimi, «essendo considerati i padroni della terra», scrive polemicamente Ginzburg, «troveranno forse fino all'ultimo un poco di spazio, che alle donne sarà negato», perché sarà sempre richiesto loro di rimanere giovani il più a lungo possibile.⁵⁵

La seconda citazione da Adrienne Rich che Ginzburg riproduce nell'articolo del 1977, concerne il futuro delle donne nella società e il superamento del pensiero tradizionale. Scrive in proposito Ginzburg:

Le parole «pensare secondo linee che il pensiero tradizionale nega» mi toccano nel profondo. Sono cresciuta nel patriarcato: credo di essere imbevuta di patriarcato

52 Ivi, pp. 28-29.

53 Ivi, pp. 26-27.

54 Natalia Ginzburg, *Donne e uomini*, in «La Stampa», 10 dicembre 1977, ora in *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 89-92.

55 Natalia Ginzburg, *Le donne*, in «La Stampa», 20 giugno 1971, ora in *Vita immaginaria*, cit., pp. 91-96, qui 93-94. Per un'analisi delle modalità di rappresentazione della vecchiaia femminile nella saggistica e nella narrativa di Ginzburg, si veda Chiara Coppin, *Vecchie signore nella scrittura di Natalia Ginzburg*, in «Sinestesiaonline», 7, 24, ottobre 2018, pp. 31-38.

dalla testa ai piedi. Capisco bene la necessità assoluta di pensare oggi «secondo linee che il pensiero tradizionale nega» ma lo trovo ben difficile.⁵⁶

Ginzburg ammette la sua difficoltà, insieme alla necessità, di distruggere le immagini di una mascolinità (e di una femminilità) tradizionale, simbolicamente impersonificata da un uomo seduto in poltrona, intento a leggere il suo giornale dopo una giornata di lavoro, mentre la moglie bada ai figli e alla casa: «so che è un'immagine che bisogna strappare dalla terra, un frutto tarato del patriarcato», continua Ginzburg, «però non mi sento in grado né di estirparla, né di detestarla».⁵⁷ Nel farlo, Ginzburg riconosce alle femministe il merito di aver saputo costruire al di là delle costrizioni patriarcali un proprio immaginario futuro, spostando al tempo stesso il termine della sfida e ponendo nuovi obiettivi di lotta:

Ho l'impressione che le donne oggi riescano a disegnare un'idea di loro stesse, nel futuro [...] Vediamo donne nuove, forti, libere e piene di coraggio, e finalmente dotate delle facoltà di spendere i doni delle proprie energie vitali. Non vediamo uomini; non appare, nello specchio del futuro, nessuna immagine nuova dell'uomo.⁵⁸

Oltre a cambiare il costume (per cui ad esempio, si dovrebbe insegnare, sin dall'infanzia, l'idea della condivisione della cura parentale e domestica) e a demolire i modelli patriarcali interiorizzati, si dovrebbe lavorare all'affermazione di un'idea nuova dell'uomo che colmi il vuoto creato (i «sogni senza padre» di cui parla Ginzburg),⁵⁹ in un'ottica quindi non solo distruttiva ma anche costruttiva.

Modelli maschili e scrittura femminile: il desiderio di «scrivere come un uomo»

Si può ipotizzare che una delle ragioni per cui Ginzburg sia stata colpita dalla lettura di *Nato di donna* di Rich, risieda nella condivisione della riflessione sulle difficoltà nel conciliare il proprio mestiere con la maternità, che Rich affronta approfonditamente nel primo capitolo del suo lavoro. Si tratta di un tema centrale nella saggistica di Ginzburg, già accennato nel 1948 nel *Discorso sulle donne* e messo maggiormente a fuoco l'anno successivo nel saggio *Il mio mestiere*. L'autrice racconta di come, alla nascita dei suoi figli, abbia vissuto un momento di distacco profondo, per quanto sofferto, dalla scrittura: «non riesco a capire come si facesse a scrivere avendo dei figli», scrive, ammettendo di aver provato al contempo una disperata e feroce nostalgia del proprio mestiere, pur nel tentativo di «disprezzarlo e deriderlo». Con il passare del tempo, Ginzburg riesce a

⁵⁶ Natalia Ginzburg, *Donne e uomini*, cit., p. 91.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, pp. 92-93.

⁵⁹ Ivi, p. 94.

riavvicinarsi alla scrittura e la sua riflessione giunge a una conclusione di segno opposto. Non solo è possibile conciliare le due dimensioni, ma addirittura la maternità finisce per arricchire in un «modo misterioso e remoto» l'universo narrativo dell'autrice:

Adesso [1941-1942, in riferimento alla stesura de *La strada che va in città*, N.d.R.] non desideravo più tanto di scrivere come un uomo, perché avevo avuto i bambini, e mi pareva di sapere tante cose riguardo al sugo di pomodoro e anche se non le mettevo nel racconto pure serviva al mio mestiere che io le sapessi: in un modo misterioso e remoto anche questo serviva al mio mestiere. Mi pareva che le donne sapessero sui loro figli delle cose che un uomo non può mai sapere.⁶⁰

Questo passaggio testuale ci permette di affrontare un'altra delle questioni chiave relative al conflitto identitario ginzburghiano: il desiderio di scrivere come un uomo, a più riprese dichiarato dall'autrice, e l'annessa volontà di allontanarsi il più possibile dalle marche da lei identificate come caratterizzanti la scrittura femminile. «Avevo orrore che si capisse che ero una donna dalle cose che scrivevo. Facevo quasi sempre personaggi uomini, perché fossero il più possibile lontani e distaccati da me»,⁶¹ scrive sempre nel *Mio mestiere*, gettando i semi di una riflessione che diventerà sempre più centrale nella sua saggistica: il rapporto tra scrittura, invenzione e autobiografia. Quest'ultima viene associata alla dimensione femminile, come possiamo leggere nella prefazione ai *Cinque romanzi brevi* del 1964, dove Ginzburg, all'indomani del successo di *Lessico familiare*, riflette sul proprio processo creativo e traccia il suo percorso autoriale-letterario, figurandolo come un itinerario verso la «pura, nuda, scoperta e dichiarata memoria», raggiunta appunto attraverso il *Lessico*. Ginzburg ragiona in questi termini, a distanza di anni, sulla sua prima produzione:

La tentazione dell'autobiografia era in me assai forte, come sapevo che avviene facilmente alle donne: e la mia vita e la mia persona, bandite e detestate, potevano irrompere a un tratto nella terra proibita del mio scrivere. E avevo un sacro terrore di essere «attaccaticcia e sentimentale», avvertendo in me con forza un'inclinazione al sentimentalismo, difetto che mi sembrava odioso, perché femminile: e io desideravo scrivere come un uomo.⁶²

La giovane autrice associava dunque la scrittura femminile al sentimentalismo e all'urgenza di esprimere emozioni e amava gli scrittori capaci di creare una forma di distanza dal sentimento nelle loro pagine. Nel corso degli anni e della

60 Natalia Ginzburg, *Il mio mestiere*, in «Il Ponte», V, 8-9, 1949, pp. 1185-1194, ora in *Le piccole virtù*, a cura di Domenico Scarpa, prefazione di Adriano Sofri, Torino, Einaudi, 2015, pp. 55-69, qui 65 (prima ed. 1962).

61 Ivi, p. 63.

62 Natalia Ginzburg, *Prefazione ai Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 17, 8. Cfr. anche *È difficile parlare di sé*, cit., pp. 110-111.

sua maturazione artistica, la Ginzburg scrittrice si affranca progressivamente dal desiderio di scrivere come un uomo:

Quando scrissi *Casa al mare* [1937, N.d.R.] mi parve d'aver raggiunto l'apice della freddezza e del distacco. Non sognavo che la freddezza e il distacco, e quel racconto mi sembrava ammirevole: eppure qualcosa in tutto quel distacco mi disgustò. Per sembrare un uomo, avevo addirittura finto, in quel racconto, d'essere un uomo: cosa che non ho mai più fatto e che non rifarò mai.⁶³

E vale la pena ricordare qui che è proprio attraverso la lente della femminilità e dell'uso di «un'intelligenza diversa» che viene letta e inquadrata la sua scrittura, in particolare nell'ambiente einaudiano. Pavese, il 5 febbraio 1948, scrive sul suo diario un appunto in cui esprime un certo fastidio per la spontaneità primitiva di Ginzburg, accusandola di semplificare le faccende della vita e di dare per scontate troppe cose:

La mia crescente antipatia per N. viene dal fatto ch'essa prende per granted, con una spontaneità anch'essa granted, troppe cose della natura e della vita. Ha sempre il cuore in mano – il cuore muscolo – il parto, il mestruo, le vecchiette. Da quando B. [Felice Balbo, N.d.R.] ha scoperto che lei è schietta e primitiva, non si vive più.⁶⁴

Come rilevato da Domenico Scarpa, si può individuare nelle critiche mosse da Pavese il nucleo (per quanto di segno opposto) di quella che lo studioso definisce la più brillante intuizione critica su Ginzburg, dovuta alla penna di Cesare Garboli:

La novità del saggismo della Ginzburg consiste nell'uso irritante di un'intelligenza 'diversa': un'intelligenza che viene articolata chiaramente, organizzata razionalmente quanto più ne vengono esaltati, al contrario, gli originari connotati primitivi e emotivi, le oscure e aggrovigliate premesse passionali. L'impressione non è quella di un pensiero infantile o 'naïf', ma di un pensiero il cui pigro organismo, attraversato da intuizioni e concatenazioni fulminee, sia costretto a risvegliarsi e a uscire da un lunghissimo letargo. A ogni richiamo, la femminilità si scuote, capricciosa e imperiosa, e si traduce in una forza intellettuale in sé e per sé, in un'arma che impone le sue leggi. Il risultato è che i codici della cultura maschile vengono infranti, nello stesso tempo in cui vengono utilizzati.⁶⁵

63 Natalia Ginzburg, *Prefazione ai Cinque romanzi brevi*, cit., p. 10.

64 Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di Marziano Guglielmetti e Laura Nay, introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2014, p. 346.

65 Domenico Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg*, in Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, cit., pp. XI-XLII, qui XVII. La citazione di Garboli, che Scarpa riporta, è tratta dalla quarta di copertina dell'edizione Mondadori del 1974 *Vita immaginaria*.

E ancora Italo Calvino, recensendo *È stato così* il 21 settembre 1947, sull'«Unità» piemontese, sembra in parte anticipare il nodo critico messo in luce da Garboli, riconoscendo in Ginzburg l'esistenza di un'intelligenza diversa e viscerale, primitiva e femminile. D'altro canto, Calvino mette in evidenza come l'autrice eviti di scivolare sulla china psicologica e sentimentale:

Natalia Ginzburg è l'ultima donna rimasta sulla terra. Tutti gli altri sono uomini. [...] Del mondo a lei estraneo può decifrare soltanto qualche segno convenuto da antichissime età; dal vuoto emergono ogni tanto oggetti conosciuti e nominabili: bottoni; pipe; gli esseri umani esistono solo attraverso schematici segnali di concretezza: capelli, baffi, occhiali. [...] Pure Natalia Ginzburg è una donna forte. Una forte scrittrice, dico: questo peso di condanna sopra i suoi libri, anche questa rassegnazione a questo peso, non rendono il suo linguaggio pietistico, o emotivo, o evasivo.⁶⁶

Se dunque l'autrice compie un processo di accettazione della cifra femminile della propria scrittura, che la critica mette in evidenza come fondamento e principio cardine del suo processo creativo, la lettrice ed editrice, invece, ancora nel 1963, in un'intervista concessa a Oriana Fallaci per «L'Europeo», esprime i suoi dubbi sul valore delle scrittrici:

Nemmeno a me le scrittrici piacciono molto. Salvo eccezioni hanno un modo di fare così frivolo quasi facessero del loro mestiere un costume. Spesso, quando scrivono non riescono a liberarsi dei sentimenti, non sanno guardare a se stesse e agli altri con ironia. L'ironia è una delle cose più importanti del mondo, perfino l'amore è sempre mescolato con l'ironia, perfino la conoscenza: ma le donne sembrano non capirlo. Sono sempre umide di sentimenti, loro, ignorano il distacco. Ecco. A me le scrittrici che piacciono sono poche: per esempio la Virginia Woolf di *Passeggiata al faro*, ed Elsa Morante, e una italiana dell'Ottocento che si chiamava marchesa Colombi e ha scritto un libro che si chiama *Matrimonio in provincia*, e una vecchietta inglese che si chiama Ivy Compton Burnett che scrive tutto dialogato e con educazione, con malignità, racconta le cose più tremende, le verità più orribili.⁶⁷

È su tre dei nomi menzionati nell'intervista con Fallaci che si vorrebbe qui focalizzare l'attenzione: Elsa Morante, Ivy Compton-Burnett e la Marchesa Colombi. Caratterizzate da quella capacità di distacco che Ginzburg tanto ammira e che al tempo stesso fatica a trovare nelle autrici femminili, le tre scrittrici entrano a fare parte del catalogo einaudiano proprio grazie alla sua mediazione.

Elsa Morante occupa, sin dalla fine degli anni Quaranta, un posto particolare nel mondo poetico e nelle riflessioni di Ginzburg: ai fini del discorso qui

66 Italo Calvino, *È stato così di Natalia Ginzburg*, in «L'Unità», ed. torinese, 21 settembre 1947, ora in Id., *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I vol., pp. 1085-1086.

67 Oriana Fallaci, *Con molto sentimento*, cit., pp. 354-355.

condotto, è interessante notare come al loro interno Morante, unica donna nominata tra i «veri e grandi poeti del nostro tempo» nel saggio *La poesia* del 1973,⁶⁸ venga spesso associata da Ginzburg all'universo, letterario e non, maschile. Come dichiara retrospettivamente in una intervista condotta da Marino Sinibaldi, Ginzburg si è sentita, in una certa misura, «dominata» da Morante, come in passato si era sentita dominata in diversi contesti maschili, in particolare dal padre e dai fratelli che, dice Ginzburg, «occupavano un grande spazio».⁶⁹ Ginzburg si dichiara inoltre in più occasioni intimorita e soggiogata da Morante, verso le cui doti letterarie prova una profonda ammirazione. Dell'autrice, Ginzburg ama profondamente *l'Isola d'Arturo* e prima ancora *Menzogna e sortilegio*, romanzo inaugurale dei “Supercoralli” proprio a lei inviato nel 1948 da Morante;⁷⁰ giudica e definisce poi *La Storia*, uscito presso Einaudi nel 1974, «il romanzo più bello di questo secolo».⁷¹ Ginzburg scrive in un articolo dedicato alla *Storia* uscito sul «Corriere della Sera» nel luglio 1974, mettendo in luce la propria ammirazione per la capacità di Morante di contemplare e raccontare il mondo con distacco (testimoniata, nota Ginzburg, anche dall'uso della terza persona, per lei impossibile), attraverso i suoi romanzi, da un punto di vista che raggiunge «l'altezza delle montagne»:⁷²

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 al sicuro, perché tutti i suoi confini sono subito denunciati. [...] L'io narrante è però, nella *Storia*, importantissimo, e non denuncia dei confini, ma è invece il punto da cui viene contemplato il mondo. È un punto insieme altissimo e sotterraneo, dotato

68 Natalia Ginzburg, *La poesia*, in «Corriere della sera», 2 ottobre 1973, ora in *Vita immaginaria*, cit., pp. 140-145, qui 145.

69 Cfr. Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 141. Scrive Ginzburg: «Non riesco mai a dire quello che pensavo, era sempre lei... Io l'ammiravo tanto, però non riesco mai a tirar fuori bene la mia voce», ivi, p. 114. L'amicizia fra le due autrici è stata duratura e burrascosa al tempo stesso, come si può evincere dalla lettura della loro corrispondenza (per cui si rimanda a Elsa Morante, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante, con la collaborazione di Giuliana Zagra, Torino, Einaudi, 2012; in particolare si veda la sezione *Carteggio EM – Natalia Ginzburg*, pp. 277-298): leggendo le lettere, in una buona parte occupate dalle riflessioni nate dalla reciproca lettura delle loro opere, Morante appare a tratti dura nel giudizio sul lavoro di Ginzburg, in particolare sulle sue commedie.

70 A tal proposito si rinvia a Giulia Bassi, *Menzogna e sortilegio nel lavoro editoriale e nella poetica di Natalia Ginzburg*, in *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*, a cura di in Roberta Cesana e Irene Piazzoni, Vicenza, Ronzani, 2022, pp. 59-76 e Ead., *Natalia Ginzburg e Menzogna e sortilegio*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, a cura di Laura Di Nicola, cit., Roma, Carocci, 2021, pp. 211-226.

71 Natalia Ginzburg, *Elzeviri*, in «Corriere della sera», 30 giugno 1974.

72 Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., pp. 111-112. Continua in proposito Ginzburg: «Sentivo anche dell'invidia, perché lei usa la terza persona, e a me questo è sempre stato impossibile. Io voglio il distacco: però non riesco a scrivere se non in prima persona».

di uno sguardo che vede l'infinita estensione degli orizzonti e le infime e minime rughe del suolo.⁷³

La Storia di Morante ha un altro incredibile pregio, che lo distingue dalla produzione coeva: è un romanzo «scritto per gli altri». Riflette in merito Ginzburg:

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.⁷⁴

La scrittura non può dunque liberare dall'angoscia, non è una forma di consolazione o un modo di esorcizzare il dolore. A tal proposito, sono ancora una volta le parole della Ginzburg saggista a restituirci delle immagini che efficacemente dipingono il suo processo creativo e la sua concezione della scrittura:

Lo scrittore deve essere, quando scrive, totalmente dimentico di sé. Perciò egli non può scrivere per consolarsi d'un dispiacere, per sfuggire alla noia, per conquistare l'affetto di una persona, per godere di nuovo d'un grande piacere che ha conosciuto in passato e che ricorda e sa. Non può scrivere per. In quel per c'è qualcosa di abietto, che avvilisce la poesia e la uccide.

Quando scrissi *È stato così* mi sentivo infelice. [...] Ero del tutto senza forze, e infelice. Scrissi questo racconto per essere un po' meno infelice. Sbagliavo. Non dobbiamo mai cercare, nello scrivere, una consolazione. Non dobbiamo avere uno scopo. Se c'è una cosa sicura è che è necessario scrivere senza nessuno scopo.

C'è un pericolo nel dolore così come c'è un pericolo nella felicità, riguardo alle cose che scriviamo. Perché la bellezza poetica è un insieme di crudeltà, di superbia, d'ironia, di tenerezza carnale, di fantasia e di memoria, di chiarezza e d'oscurità e se non riusciamo a ottenere tutto questo insieme, il nostro risultato

73 Natalia Ginzburg, *I personaggi di Elsa*, «Corriere della sera», 21 luglio 1974, ora in *Vita immaginaria*, pp. 102-103 (con il titolo *Appunti sulla «Storia»*). Sulla *Storia* e il punto vista «insieme altissimo e sotterraneo» adottato da Morante, Ginzburg aggiunge: «Quelli 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 e confusa, in profondità e nello stesso tempo come da lontananze sterminate, e non ci sono più tracce di quelle stesse rozze speranze. 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» (ivi, p. 104).

74 Ivi, p. 100.

è povero, precario e scarsamente vitale. E, badate, non è che uno possa sperare di consolarsi della sua tristezza scrivendo.⁷⁵

La capacità di distacco, insieme a uno spiccato carattere ironico, sono qualità attribuibili anche alle altre due autrici einaudiane citate nell'intervista con Fallaci su cui qui portiamo l'attenzione: Ivy Compton-Burnett, di cui Ginzburg legge i libri mentre vive a Londra, e la Marchesa Colombi, autrice del breve romanzo tardo-ottocentesco *Matrimonio in provincia*. Tra i romanzi di Compton-Burnett, sconosciuta in Italia (un solo romanzo, *Più donne che uomini*, esce presso Longanesi nel 1950) ma famosa in Inghilterra, Ginzburg ha una predilezione, come dimostra il carteggio con Luciano Foà,⁷⁶ per *Mother and Son*, pubblicato poi da Einaudi nel 1965. Ginzburg consiglia tuttavia all'editore di prendere in considerazione tutta la produzione di «questa scrittrice strana e divertente: sono romanzi tutti a dialoghi, dove l'azione viene fuori a strappi, tra una battuta e l'altra. Sono libri di una sottile crudeltà tutta inglese».⁷⁷ Pur riconoscendo una certa ripetitività nei suoi testi e una possibile difficoltà di vendita, Ginzburg insiste a più riprese con Einaudi, perché l'autrice «ha un modo tutto suo di far vivere in mezzo a certi grovigli famigliari; non è certo una grande scrittrice, ma è estremamente rappresentativa dell'Inghilterra di oggi».⁷⁸ Le letture editoriali di Ginzburg si intrecciano con la sua attività di scrittrice, come emerge nella prefazione ai *Cinque romanzi brevi*. Ginzburg scrive (in particolare a proposito del periodo della scrittura di *Tutti i nostri ieri* e *Sagittario*, pubblicati rispettivamente nel 1952 e nel 1957) di aver riscontrato per lungo tempo una grande difficoltà a far dialogare i suoi personaggi, fino alla stesura, all'inizio degli anni Sessanta, delle *Voci della sera* (1961). L'incontro letterario con i romanzi Ivy Compton-Burnett risulta in tal senso decisivo:

Sono romanzi dove non c'è che dialogare: un dialogare pervicace e maligno. Mi piacevano. [...] Cominciai *Le voci della sera*. [...] Vidi a un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia. [...] Me li ri-

75 La prima citazione è tratta da Natalia Ginzburg, *Breviario dello scrittore*, in *Breviario di uno scrittore. Scritti, lettere e pareri editoriali (1944-1966)*, a cura di Domenico Scarpa, in *Natalia Ginzburg*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Domenico Scarpa, cit., p. 181. Il testo esce la prima volta con il titolo redazionale *Quando lo scrittore è innamorato*, in «L'Espresso», Roma, 21 giugno 1964. La seconda citazione è tratta dalla *Prefazione ai Cinque romanzi brevi*, cit., p. 15; la terza da *Il mio mestiere*, cit., p. 67.

76 Si veda la già citata lettera di Ginzburg a Foà, senza data (ma risalente alla primavera del 1960), conservata in AE, fasc. Ginzburg, e parzialmente pubblicata in Giulia Iannuzzi, *Natalia Ginzburg. Una linea editorial-creativa*, cit., p. 129.

77 Lettera di Ginzburg a Einaudi, senza data, ma sicuramente posteriore all'11 dicembre 1959, conservata in AE, fasc. Ginzburg, parzialmente pubblicata in Giorgia Benedetta Erriu, *L'incontro letterario tra Natalia Ginzburg, Ivy Compton-Burnett e Harold Pinter*, in *Natalia Ginzburg*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Domenico Scarpa, cit., pp. 139-157, qui 143.

78 Lettera di Ginzburg a Foà, senza data, ma risalente agli inizi del 1960, conservata in AE, fasc. Ginzburg, parzialmente riprodotta ivi, p. 143.

trovavo là, a Londra, generati dalla nostalgia, sposati chissà come ai dialoghi di Ivy Compton Burnett, malinconici perché lontani ma insieme così festosi, così cristallini e limpidi! [...] E dai luoghi della mia infanzia scaturivano le figure della mia infanzia, e dialogavano, fra loro e con me. Ne provai grande gioia. Dalla gioia, non facevo che andare a capo; andavo a capo a ogni frase.⁷⁹

La chiave della memoria, insieme a una certa affinità letteraria (tematica e stilistica), spiegano anche l'interesse portato da Ginzburg a un *Matrimonio in provincia* della Marchesa Colombi. Nel 1972 Ginzburg propone di ripubblicarlo in "Centopagine" e ne firma una nota introduttiva che costituisce un «capitolo d'autobiografia e implicita dichiarazione di poetica», secondo le parole di Calvino, che dirige la collana.⁸⁰ Quest'ultimo riconosce infatti, nella sua presentazione, nei tratti più significativi del racconto della Marchesa, una somiglianza con i romanzi di Ginzburg:

Questo humour caricaturale e naif che trasfigura la lagna dei giorni che passano, i silenzi e le chiacchiere, le incompatibilità che si accumulano nelle lunghe convivenze, è un segreto che pare trasmesso direttamente dall'autrice di *Un matrimonio in provincia* all'autrice delle *Voci della sera*, di Valentino, del *Lessico famigliare*.⁸¹

Un matrimonio in provincia è di fatto uno dei libri dell'infanzia di Ginzburg, letto e riletto nel corso degli anni e particolarmente apprezzato perché (e ancora una volta il riferimento va alla scrittura femminile) l'autrice ha un «modo di presentare le persone e i fatti senza colorarli di rosa né sollevarli in una sfera nobile» e allo stesso tempo «un modo ruvido, allegro e sbadato», a cui la giovane Ginzburg non è abituata nei libri, perché quelli che di solito legge sono «traboccantanti di miele». ⁸² Quando la Ginzburg adulta si ritrova tra le mani il romanzo, si rende conto che esso ha lasciato, scrive, «la zona dei libri ed è venuto a vivere nella zona delle memorie e degli affetti»:

Ebbi di nuovo *Un matrimonio* nelle mie mani. Ero ormai adulta. Rilegendolo, incontravo la mia infanzia in ogni parola. Scopersi inoltre che quando avevo pensato a scrivere dei romanzi, li avevo assai sovente situati in una luce invernale e avevo sperato di dare a luoghi e persone i medesimi tratti amari e allegri che essi avevano qui.⁸³

79 Natalia Ginzburg, *Prefazione ai Cinque romanzi brevi*, cit., pp. 16-17. Per approfondire, rimandiamo a Giorgia Benedetta Erriu, *L'incontro letterario tra Natalia Ginzburg, Ivy Compton-Burnett e Harold Pinter*, cit., pp. 139-157, e Teresa Franco, *Natalia Ginzburg e Adriana Motti: due traduttrici per i romanzi di Ivy Compton-Burnett*, in «The Italianist», 2021, 41, 3, pp. 406-423.

80 Si cita dalla quarta di copertina dell'edizione del 1972, firmata da Calvino, di *Un matrimonio in provincia*.

81 *Ibidem*.

82 Nota introduttiva di Natalia Ginzburg a Marchesa Colombi, *Un matrimonio in provincia*, ora in *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 8-13, qui 8.

83 Ivi, p. 12.

Il gusto per il dialogo e per la chiacchiera, l'humour e l'ironia, i «grovigli famigliari», il modo di presentare i fatti «senza colorarli di rosa» e l'incontro con la dimensione della memoria rappresentano una serie di elementi che ritroviamo sia nei romanzi di Compton-Burnett sia in *Matrimonio in provincia* della Marchesa Colombi: essi appartengono alla Ginzburg scrittrice e, allo stesso tempo, appassionano la Ginzburg lettrice editoriale.

Il superamento del conflitto identitario: alcune ipotesi

L'analisi qui condotta rivela un'attenzione e un interesse critico costanti riguardo alle questioni (di stampo letterario, politico, intellettuale) legate all'identità femminile, che attraversano la riflessione, la produzione e l'attività editoriale di Natalia Ginzburg sin dagli anni Quaranta. Se dal punto di vista letterario Ginzburg compie un processo di affrancamento dal desiderio di aderire a modelli maschili, il confronto ideologico col movimento rivela una posizione complessa, a tratti oppositiva e non priva di contraddizioni. L'impressione che risulta dalla lettura degli scritti presi in considerazione è che Ginzburg, per parafrasare e in parte confutare quanto scriveva Dacia Maraini, non fosse una femminista che non voleva «ammettere di esserlo»,⁸⁴ ma piuttosto un'intellettuale con un sincero interesse e un sentito coinvolgimento rispetto alle questioni e alle battaglie che il movimento sollevava,⁸⁵ ma che faticava a trovare un proprio spazio negli assunti teorici e nelle modalità comunicative proprie al femminismo radicale e della differenza negli anni Settanta.

Possiamo ipotizzare, con le dovute precauzioni che evitano ogni forma di anacronismo, l'esistenza in Ginzburg, da una parte, di una sensibilità proto-intersezionale, che avvicina più forme di «diversità» e categorie discriminate o marginalizzate (da un punto di vista economico-sociale, razziale, generazionale, religioso, di orientamento sessuale o di genere), e, dall'altra, di una sensibilità gender *ante litteram*: alla luce di questa riflessione, possiamo meglio interpretare l'affermazione ginzburghiana («si sa bene che non esiste sesso fra i libri») circa la collana «Einaudi Biblioteca Giovani» da cui è partita la nostra riflessione, che trova eco in una lettera di più di dieci anni dopo, a Ernesto Ferrero. Il 12 gennaio 1987, alla fine della sua carriera editoriale (il distacco, dopo la vendita della casa editrice, avviene proprio nel 1987), inviando due tra i suoi ultimi pareri di lettura, a proposito di *Le pagine strappate* di Cristina Comencini (Feltrinelli, 1991)

84 Dacia Maraini, *Anche tu, Natalia!*, cit., p. 15.

85 Ricordiamo, oltre alla battaglia sull'aborto, il coinvolgimento di Ginzburg, in questo caso anche in qualità di parlamentare, nell'approvazione della legge sulla violenza sessuale del 1989. Cfr. l'intervento tenuto il 15 marzo 1989 alla Camera dei deputati, ora in Luciano Violante et al., *Ricordo di Natalia Ginzburg*, Roma, Camera dei deputati, 1997, pp. 64-67. Il 14 febbraio precedente Ginzburg aveva già scritto a riguardo sull'«Unità» un articolo, *La violenza sessuale*, ora in *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 144-148.

e di un racconto inedito di Angiola Janigro, *Tra consuete cose sepolti*, Ginzburg scrive: «So che dirai che abbiamo troppi romanzi di donne. È vero. Però donne e uomini, non sono la stessa cosa?». ⁸⁶ E ancora nel marzo 1990, in una delle sue ultime interviste, rilasciata a Mary Gordon, ribadirà: «A writer is a writer. You care about writing. It isn't men or women. [...] As if there were a difference. You sit down, you write, you are not a woman, or an Italian. You are a writer». ⁸⁷

Attraverso queste dichiarazioni, che rivelano la maturazione della concezione di una scrittura slegata da ogni connotazione di genere, è possibile risolvere l'apparente contraddizione che emerge nelle affermazioni di Ginzburg sulle autrici: quando dichiara di non amarle particolarmente, agisce in lei probabilmente il pregiudizio che da diversi secoli associa la scrittura femminile ad una dimensione narrativa esclusivamente sentimentale e lacrimevole, ⁸⁸ da cui lei stessa, in qualità di autrice, vuole distaccarsi. Il superamento di tale preconconcetto dal punto di vista della scrittura e del gusto letterario si traduce, sul piano editoriale, in una storia di scoperte e valorizzazioni editoriali in buona parte al femminile, che ha negli anni Settanta, con la comprensione del valore di scrittrici come Rosetta Loy e Dolores Prato, uno dei suoi punti più alti. A questi casi e agli altri a cui si è già fatto riferimento in questo saggio, si potrebbero aggiungere una serie di nomi che precedono o seguono il periodo qui preso in considerazione e che ricordiamo in modo cursorio: a Ginzburg si deve la pubblicazione dell'*Agnese va a morire* di Renata Viganò nel 1949, ⁸⁹ del *Diario* di Anna Frank nel 1954, o ancora l'entrata nel catalogo einaudiano delle autrici Marisa Madieri e Fabrizia Ramondino negli anni Ottanta. Questa lista tutt'altro che esaustiva mostra un significativo spaccato dell'attività einaudiana di Ginzburg, che attraverso le sue scelte editoriali contribuisce a popolare di opere femminili di indubbia qualità e di successo il panorama letterario italiano del Novecento.

86 Lettera di Ginzburg a Ferrero del 12 gennaio 1987, conservata in AE fasc. Ginzburg.

87 Mary Gordon, *Surviving History*, in «New York Times Magazine», 25 marzo 1990, p. 42.

88 Dacia Maraini afferma in merito a Ginzburg e Morante: «Lei e Natalia, si consideravano "scrittori". Ma si può capire perché. Ai loro tempi, la parola scrittrice era sinonimo di sentimentalismo, ignoranza, manierismo, emotività, sdolcinatezza. Tutte cose che sia Elsa sia Natalia abborrivano». La citazione è riportata in Sandra Pettrignani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, p. 173.

89 Per un approfondimento sulla pubblicazione del romanzo di Viganò, si rimanda a Laura Antonietti, «*Da farsi, da farsi, da farsi*»: Natalia Ginzburg e *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò, in *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*, cit., pp. 77-97.