

FUORI PROGRAMMA

Scrittrici italiane dal Novecento a oggi

A cura di

Daniela Bini e Matteo Quinto

Scrittrici italiane dal Novecento a oggi, 12-13 maggio 2022, Collegio Ghislieri
di Pavia-Associazione "Zefiro" di Monza.



INDICE

INTRODUZIONE <i>di Daniela Bini, Matteo Quinto</i>	7
CAMBIARE PROSPETTIVA: LE DONNE DELLA LETTERATURA <i>di Pietro Cataldi</i>	13
LE SCRITTRICI E IL NARRAR BREVE <i>di Laura Fortini</i>	31
ANNALENA BILSINI DI GRAZIA DELEDDA: PROPOSTE DI LETTURA <i>di Silvia T. Zangrandi</i>	45
IL FAMILIENROMAN DI ELISA: LA MODERNITÀ ECCENTRICA DI ELISA MORANTE <i>di Giovanna Rosa</i>	59
LA STRADA E IL POZZO: TRAIETTORIE DI DONNE NEI PRIMI DUE ROMANZI BREVI DI NATALIA GINZBURG <i>di Beatrice Manetti</i>	73
IL TEMPO FUORI DAI GANGHERI: MARIA BELLONCI E IL ROMANZO STORICO DELLE DONNE <i>di Monica Farnetti</i>	89
RABBERCIARE LA SPORTA NARRATIVA DEL "REALISMO MULTISPECIE": A ZIG-ZAG TRA LA "FRANTUMAGLIA", LA "SMARGINATURA" E LO "STORYTELLING MULTISPECIE" <i>di Isabella Pinto</i>	99
«ALTRE COSE INTENDENDO»: SULLA POESIA DI ANTONIA POZZI <i>di Riccardo Castellana</i>	121

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Puriti di vista*, n. 11
Isbn: 9788857597546

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 02 21100089

LO SPAZIO DELLA POESIA. LEGGERE AMELIA ROSSELLI:
Tutto il MONDO è VEDOVO...
di Raffaele Donnarumma 141

SPAZIO DELLA POESIA E AUTORIALITÀ FEMMINILE: LE AUTRICI
NELLA POESIA ITALIANA DEL DUEMILA
di Marianna Marrucci 169

AUTRICI E AUTORI 187

DANIELA BINI, MATTEO QUINTO
INTRODUZIONE

Il presente volume costituisce gli atti del convegno *Scrittrici italiane dal Novecento a oggi*, che si è tenuto il 12 e il 13 maggio 2022 presso il Collegio Ghislieri di Pavia.

L'idea di dedicare queste giornate di studio alle autrici italiane e ai loro testi è nato in seno alle attività dell'Associazione Culturale "Zeffiro" di Monza, che ha come scopo la divulgazione del sapere in tutte le sue forme e che si configura come un luogo di dibattito e apprendimento reciproco. Il Collegio Ghislieri di Pavia, inoltre, ha ospitato e finanziato l'evento, mettendo a disposizione la sua struttura e un appoggio logistico e organizzativo.

I motivi per cui il tema ci è sembrato centrale e urgente sono molti e sono stati condizionati dal fatto che l'Associazione "Zeffiro" comprende molte e molti docenti di scuola secondaria superiore.

Innanzitutto ci siamo resi conto che nelle "Indicazioni nazionali per i licei" del 2010 (e ancora in vigore), per l'ultimo anno del corso di studi è definito come "imprescindibile" lo studio di 5 autori (Pascoli, d'Annunzio, Verga, Pirandello, Svevo) e sono definite "decisive" le esperienze poetiche di 3 autori (Ungaretti, Saba e Montale). Per il secondo Novecento, invece, nell'ambito della poesia si suggerisce una adeguata conoscenza di testi scelti tra le opere di 6 poeti (Rebora, Campana, Luzi, Sereni, Caproni, Zanzotto), mentre per la prosa il percorso comprenderà letture da 4 autori "significativi" (Gadda, Fenoglio, Calvino, Levi) e potrà essere integrato da altri autori, tra cui ne vengono segnalati 4 a titolo di esempio (Pavese, Pasolini, Morante, Meneghelli). Durante la quinta superiore, dunque, i e le docenti dovranno trattare certamente 12 autori e scegliere testi soprattutto tra altri 10, per un totale di 22 scrittori. Tra di essi solo una è una donna, per altro indicata tra quelli non imprescindibili.

- Cases, Cesare
1987 [1974] *Patric letters*, Einaudi, Torino.
- Freud, Sigmund
1972 *Opere*, vol. V, *Opere 1905-1908. Il motto di spirito e altri scritti*, a cura di C. Musatti, Boringhieri, Torino.
- Gambaro, Elisa
2018 *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Cespedes, Ginzburg, Zarrandi, Sereni*, Edizioni UNICOPLI, Milano.
- Gobbo, Filippo, Muoto, Ilaria; Scarfone, Gloria (a cura di)
2020 «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, Pisa University Press, Pisa.
- Mengaldo, Pier Vincenzo
1975 *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano.
- Morante, Elsa
1941 *Il gioco segreto. Racconti*, Garzanti, Milano.
- 1964 *Una duplicità senza soluzione*, in «L'Europa letteraria», 27, p. 126.
- 1990a *Opere*, tomo I, a cura di C. Garboli, E. Cecchi, Mondadori, Milano.
- 1990b *Opere*, tomo II, a cura di C. Garboli, E. Cecchi, Mondadori, Milano.
- 1994 [1948] *Menzogna e sortilegio*, introduzione di C. Garboli, Einaudi, Torino.
- 2015 [1951] *Lo sciale andaluso*, Einaudi, Torino.
- Polacco, Marina
2005 *Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere*, in «Comparatistica», 13, pp. 95-125.
- Pupo, Ivan
2020 *Uno scheletro nell'armadio dei Muñoz Muñoz. Traumi, segreti di famiglia e dinamiche generazionali in Araccoli*, in F. Gobbo, I. Muoto, G. Scarfone (a cura di), «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, Pisa University Press, Pisa, pp. 161-178.
- Ricœur, Paul
1986-1988 *Tempo e racconto*, 3 voll. (*Tempo e racconto. La configurazione nel racconto di finzione. Il tempo raccontato*), tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano.
- Rosa, Giovanna
1995 *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Il Saggiatore, Milano.
- Saba, Umberto
1988 *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano.
- Siti, Walter
1994 *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, in *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*, a cura di C. D'Angeli, G. Magrini, «Studi novecenteschi», 21, 47/48, pp. 131-148.
- Sullam, Sara
2016 *Tra i generi. Virginia Woolf e il romanzo*, Mimesis, Milano-Udine.

BEATRICE MANETTI

LA STRADA E IL POZZO: TRAIETTORIE DI DONNE NEI PRIMI DUE ROMANZI BREVI DI NATALIA GINZBURG

1. Una sperimentazione discreta e radicale

Natalia Ginzburg individua molto presto i temi privilegiati della propria narrativa – sintetizzabili nel titolo di uno dei suoi saggi più ambiziosi, *I rapporti umani* (1953) – e ad essi si mantiene fedele fino alla fine della sua parabola creativa. Le vicende biografiche, i mutamenti del contesto storico-culturale, l'avvicinarsi dei modelli possono portare con sé cambi di prospettiva, riduzioni o ampliamenti del sistema dei personaggi – dalla coppia, al nucleo familiare, fino alle geometrie variabili delle tribù di amici, mogli, mariti, figli, amanti ed ex amanti – ma non implicano modifiche sostanziali. Le cesure, gli snodi, i cambi di passo che contribuiscono all'impressione di un continuo rinnovamento della sua traiettoria di narratrice, si devono semmai alla sua incessante sperimentazione – discreta, ma non per questo meno radicale – sulla forma del romanzo, a partire dalle questioni che sono state per lei le questioni, come emerge con tutta evidenza in quella storia di un apprendistato e insieme autoritratto d'autrice che è la *Nota* scritta nel 1964 come prefazione al volume *Cinque romanzi brevi*.

Nonostante il tono svagato e il consueto *understatement*, affiorano in quelle poche pagine le coordinate di uno sperimentalismo del tutto privo di ipoteche ideologiche e risultante piuttosto da rovelli tecnici, interessato meno alla provocazione che al collaudo delle architetture testuali e delle strategie discorsive di volta in volta più adeguate. Mentre rilegge la propria produzione narrativa degli anni Quaranta e Cinquanta come una sorta di *Kinslerroman* (romanzo di formazione dell'artista) che si dipana lungo la doppia direttrice della liberazione dell'io autoriale dalle proprie maschere e della legittimazione della memoria autobiografica, Ginzburg la commenta sulla base di criteri squisitamente narratologici: la fisionomia della voce narrante e la modulazione del punto di vista, con la scoper-

ta, all'altezza del racconto *Mio marito* (1941), della prima persona affidata a un personaggio femminile, grazie alla quale «io stessa, non chiamata, non richiesta, m'inflavo nel mio scrivere» (Ginzburg 1986, p. 1127); le modalità enunciatricive dei personaggi, dai dialoghi «in forma indiretta, intersecati strettamente nel tessuto della storia» (ivi, p. 1131), di *Tutti i nostri ieri* all'arioso concertato delle *Poci della sera*; e infine, ma non da ultimo, l'organizzazione della materia narrativa in quello che Ginzburg chiama «il tessuto connettivo della storia» (*ibid.*) e che altro non è che la trama così come la intende Peter Brooks: una forma di attività interpretativa dell'esperienza e la principale «forza ordinatrice di quei significati che cerchiamo [...] di strappare al tempo» (Brooks 2004, p. VII).

2. Tempo lineare e tempo circolare

Proprio da *I rapporti umani* si può prendere spunto per riflettere sul modo in cui la scrittrice affronta quest'ultimo aspetto della narrazione, perché oltre ad essere un'epitome dei suoi temi prediletti, il saggio del 1953 è anche una sorta di iper-trama delle trame ginzburgiane. *I rapporti umani* ripercorre la vicenda di un soggetto collettivo e anonimo, che parla alla prima persona plurale, scandendola attraverso le faglie cruciali delle sue relazioni con gli altri nelle diverse stagioni della vita: dall'«assurdo mistero degli adulti» che «pesa su di noi» (Ginzburg 1986, p. 862) nei primi anni di vita ai confusi approcci tra pari nel corso dell'adolescenza, quando la prima amicizia, accesa dalla seduzione della diversità, declina a favore di una più congeniale amicizia nata all'insegna delle affinità; dagli amori fantastici o appena abbozzati che si dissolvono al momento dell'incontro con l'amore definitivo al «vincolo di paura, di tenerezza straziante» (ivi, p. 876) che lega ai figli appena nati; dall'esperienza della perdita di ogni ancorag-

1 Maria Rizzarelli (2004, pp. 35-37) definisce questa strategia diegetica «una delle invenzioni più affascinanti» della Ginzburg saggista, riconoscendo in essa non soltanto «il frutto della ritrosia e del pudore di una voce che teme di consegnarsi nella propria integrità», ma «lo sforzo di guardare il proprio destino dentro il destino degli altri esseri umani, offrendo il racconto della propria esistenza come una parabola sovrapponibile a quella d'infinte altre esistenze».

gio terreno e delle persone più care, che segna la vera cesura tra giovinezza ed età adulta, al rapporto con i figli adolescenti, nei cui «occhi di pietra» rivive il ricordo «d'avere avuto un identico sguardo» e ricomincia «la lunga parabola» (ivi, p. 882) narrata fino al quel momento.

È chiaro allora che *I rapporti umani* non parla semplicemente dei rapporti umani, ma dei rapporti umani nel tempo che passa. Dove il passare del tempo è restituito secondo le modalità narrative contrapposte della linearità, con il suo susseguirsi di eventi irreversibili, e della ricorsività, modulata sui cicli della vita biologica individuale e dell'avvicinarsi delle generazioni.

Intorno a questi due indicatori, al loro alternarsi o intersecarsi contribuendo al senso complessivo della vicenda narrata, Natalia Ginzburg organizza le trame di tutti i suoi romanzi. *La strada che va in città* (1942) e *È stato così* (1947) costituiscono, da questo punto di vista, due oggetti d'indagine particolarmente significativi, innanzitutto perché rappresentano la prima messa a punto di quell'ibrido narrativo difficilmente classificabile che sta tra il racconto lungo e il romanzo breve e che è la matrice, o l'unità modulare, di tutte le opere successive dell'autrice. Ginzburg non concepisce la forma romanzo come un organismo dall'ampia architettura e dalle ambizioni «totalitarie»; per lei il romanzo non è una cattedrale, come per Elsa Morante, bensì un caleidoscopio fatto di tante tessere multicolori, le cui combinazioni producono di volta in volta immagini diverse, sempre provvisorie e parziali? Se questo è evidente nei romanzi epistolari degli anni Settanta e Ottanta, ossia *Caro Michele* (1973) e *La città e la casa* (1984), anche i suoi due romanzi quantitativamente più corposi, *Tutti i nostri ieri* (1952) e *Lessico familiare* (1963), si presentano come compagni disomogenei o frammentate: risultando il primo dall'accostamento di due parti complementari ma

2 L'accostamento della costruzione dell'intreccio romanzesco «a un'architettura, a una cattedrale» (Morante 1989, p. 20) è divenuto ormai un *topos* della critica morantiana. Ginzburg, invece, evoca indirettamente l'immagine del caleidoscopio nel risvolto di sovraccoperta della prima edizione di *La città e la casa* (1984), dove scrive: «Devo dire che, scrivendo romanzi, ho sempre avuto la sensazione di avere in mano degli specchi rotti, e tuttavia sempre speravo di poter ricomporre finalmente uno specchio intero. Ma non mi è mai successo e via via che andavo avanti a scrivere la speranza s'allontanava» (Ginzburg 1984).

di fatto quasi autonome; procedendo il secondo per «sequenze di estensione largamente variabile», legate l'una all'altra meno dalla coerenza strutturale che dal «movimento volubile, lacunoso e rap-sodico della memoria umana» (Gambaro 2018, p. 160)³.

Nei due romanzi degli anni Quaranta, inoltre, è particolarmente vistoso il debito con la misura breve del racconto, il genere narrativo privilegiato per tutto il decennio precedente, e in particolare col modello di Čechov, avvertito come consentaneo non soltanto per l'insistenza sul grigiore della vita quotidiana e per la scelta di narratori omodiegetici "lateral", relegati al ruolo di attori passivi o di semplici testimoni, ma anche e soprattutto per «il modo di condurre e articolare una storia, il modo di maneggiare e illuminare la realtà» (Ginzburg 1993, p. 6). Čechov, insomma, si offre alla giovane Ginzburg innanzitutto come esempio di una precisa retorica della *brevitas*, quale si va sostituendo nel momento di passaggio dal racconto moderno – incentrato su un avvenimento inaudito e costruito secondo un disegno unitario che trova nella *pointe finale* il proprio «momento disvelatore» (Tortora 2018, p. 59) – al racconto modernista, orientato a produrre un effetto «di incoerenza e incompiutezza» soprattutto mediante «una sorta di svalutazione semantica del finale», dove «la conclusione può arrivare inattesa (nel senso che non svolge organicamente le sue premesse)» o «caratterizzarsi persino come incompleta, come un silenzio e un vuoto che sottraggono enfasi al centro di gravità tradizionalmente deputato al senso» (Zatti 2010, pp. 21-22)⁴.

3. Il romanzo breve tra ricorsività e catastrofe

In *La strada che va in città* la sedicenne Delia, che è insieme protagonista e voce narrante, si sottrae ogni volta che può alle tensioni della casa paterna e alla miseria del paese in cui vive e corre in città, il luogo, ai suoi occhi, dei piaceri effimeri ma immediatamente accessibili e di una vagheggiata promozione sociale. Lì passa

³ Sulla struttura di *Lessico familiare* si veda anche Magrini (1996).

⁴ Altre ricognizioni della riflessione teorica sulla narrativa breve tra Ottocento e Novecento, sintetiche ma puntuali, sono offerte da Lupertini (2003); Pellizzi (2005); Castellana (2019).

le sue giornate incontrandosi con la sorella Azalea, che ha sposato un uomo ricco e più vecchio di lei e che è per Delia un modello da emulare, con il fratello minore Giovanni, in cerca a propria volta di un posto nel mondo, e con Nini, un lontano parente che ha cominciato a lavorare in fabbrica e che è da sempre innamorato di lei. Anche Delia lo ama, ma non lo sa, o meglio, non sa di saperlo né forse lo vuole, perché il Nini, con la sua etica del lavoro e il suo orizzonte esistenziale adulto, le propone una sfida al di fuori della sua portata. Ingenua e calcolatrice al tempo stesso, Delia sceglie la via più breve per il salto di classe diventando l'amante di Giulio, il figlio del medico del paese, di cui rimane incinta e che sarà costretta a sposare, mentre il Nini si lascerà morire in solitudine.

È stato così comincia dalla fine e si chiude ritornando sull'evento da cui prende le mosse la narrazione: il colpo di pistola esplosivo senza amore e non ha mai smesso di tradirla con un'altra donna, anch'essa sposata, alla quale è legato da anni. All'interno di questo perimetro si avviluppa su sé stessa la storia di un matrimonio nato su fondamenta precarie e per motivi sbagliati, la cui routine malata si infrange sulla morte improvvisa della bambina che ne è il frutto. In entrambi i romanzi il passaggio da una stagione all'altra della vita è risolto con un procedimento tipico della narrazione breve, la costruzione di un'unità narrativa tutta proiettata verso il finale, nel quale culmina e si scarica la tensione drammatica della vicenda e che coincide quasi sempre con una morte o una nascita, spesso con una morte e una nascita insieme, ossia con i due aspetti fondamentali della vita, gli unici che per Ginzburg vale la pena di imparare: l'irreparabilità e la ciclicità degli eventi.

In questo percorso fulmineo lungo una direttrice lineare, però, l'autrice introduce un altro movimento, che solo la misura del romanzo le può garantire, quello della ripetizione: ogni mattina Delia lascia la sua casa per andare in città e ogni sera vi fa ritorno; a intervalli regolari Alberto parte per passare qualche settimana con l'amante e altrettanto regolarmente rientra nel nucleo familiare. Questo andare e venire, uscire e rientrare imprime al racconto un andamento oscillatorio, al quale è affidata una duplice funzione: da un lato rappresentare la molteplicità e la varietà di altri percorsi esistenziali, dall'altro restituire il senso profondo del vissuto nella futilità del suo riproporsi sempre uguale ma anche

nella pervicacia del suo incubare desideri, frustrazioni, velleità di cambiamento, in un accanimento o un'ipnosi troncati bruscamente dall'epilogo, che risulta quindi al tempo stesso consequenziale e incongruente rispetto a quanto lo precede. La misura intermedia del romanzo breve si rivela così la più funzionale a coniugare l'ampiezza mimetica del romanzo e l'esplosività diegetica del racconto, secondo una strategia narrativa che associa ricorsività e catastrofe³.

4. *Il romanzo e il "senso della fine": La strada che va in città*

Secondo Domenico Scarpa «quella della strada è probabilmente l'immagine nucleica, il mitema fondante di Natalia Gimzburg scrittrice. Le storie della Gimzburg sono sempre dei percorsi da un punto A a un punto B, storie di metamorfosi i cui processi si vanno elaborando attraverso salti e spostamenti nello spazio e nel tempo» (Scarpa 1998, p. XXV). È un'osservazione pienamente condivisibile se si legge *La strada che va in città* come un romanzo di formazione che traghetta la protagonista dal punto A del paese e della famiglia d'origine al punto B della città e della sua nuova famiglia. Questa traiettoria rettilinea è però scandita in tre movimenti distinti, dove l'azione procede con rimi e secondo nessi diversi e si risolve in altrettante configurazioni spaziali, per cui si è parlato, e con buone ragioni, di «spazializzazione di quanto appartiene alla sensibilità e alla psiche» (Surdich 1995, p. 17).

Nei primi cinque dei quindici brevi capitoli nei quali è suddiviso il romanzo le innumerevoli occorrenze del verbo "andare" e dei suoi sinonimi sembrano spingere in avanti l'intreccio, perché è solo al di fuori dello spazio domestico che accadono le cose degne di essere vissute (e narrate):

5 «Nel romanzo ha un'enorme importanza la tecnica del rallentamento, del concatenamento e della saldatura di materiale eterogeneo [...]. Tale essendo la costruzione, la fine nel romanzo è il punto d'indebolimento e non di rafforzamento; il punto culminante del movimento fondamentale dev'essere *prima* della fine [...] mentre la novella, invece, inclina proprio al finale più inatteso, che attorno a sé concentri tutto quel che precede» (Ejchenbaum 1968, p. 240).

Era già molto tempo che non andavo in città. Ci andai col mio vestito celeste e le scarpe, con la borsa e gli occhiali da sole. In casa di Azalea c'era tutto in disordine, nessuno aveva ancora fatto i letti e Ottavia, coi bambini attaccati alla sottana, singhiozzava appoggiata alla parete. — L'ha lasciata, — mi disse, — si sposa (Gimzburg 1986, p. 12).

[...] Giovanni poi mi raccontò che il Nini adesso era con la sua bella, che era una vedova ma giovane e si chiamava Antonietta.

Allora andai in città apposta per cercare del Nini e sapere se era proprio vero (ivi, p. 14).

Giulio mi disse che a fare il bagno nel fiume ci dovevo andare con lui, e anche in città ci dovevo andare con lui e divertirci tutti e due insieme. E andai e nuotavamo nel fiume e prendevamo il gelato, e poi mi portava in una stanza di un certo albergo che lui conosceva (ivi, p. 20).

Ma nel doppio tragitto di Delia, che la mattina la porta dalla casa alla città e la sera la riconduce dalla città alla casa, il tempo torna su sé stesso e si ripete. Il movimento pendolare in avanti e all'indietro dà l'illusione che niente sia definitivo o definitivamente compromesso, che ogni giorno ricominci daccapo, svincolato dalle conseguenze del giorno precedente. È una qualità dell'agire che potremmo definire infantile, come è ancora infantile, a suo modo, lo sguardo che Delia getta sul mondo, su sé stessa e sugli altri. Ma vi si può rintracciare anche il sintomo della confusione dei suoi desideri — il dilemma tra Nini e Giulio, l'alternativa tra la fatica dell'emancipazione e la scorciatoia della sistemazione matrimoniale — e del conseguente tentativo di mantenerli allo stadio potenziale della fantasticheria. «Proprio come avviene nel gioco della ripetizione e del principio di piacere, andare avanti e indietro, invertire la marcia e cambiarla di nuovo, significa creare [una] zona intermedia, vacillante, irrisolta, apparentemente dispersiva» (Brooks 2004, p. 115), dove la strada non è una linea retta da A a B, ma una zona franca tra A e B, il correlativo oggettivo di una situazione di compromesso che permette di procrastinare la scelta⁶.

6 Cesare Garboli, pur riconducendo l'intreccio dei primi romanzi gimzburgiani allo schema univoco dell'«impatto della Ragazza col mondo» (Garboli 1986, p. XIX), riconosce in questa struttura la «concorrenza di due impulsi, di sfida e di scommessa verso il mondo, e di paura e di regressione verso la tana». Ma ne rintraccia gli effetti soprattutto nella «formazione di due tipi di

Una volta entrato a regime, questo meccanismo omeostatico finisce per bloccare lo sviluppo della trama, che necessita quindi, per procedere, di una "catastrofe": è a questo punto che Della si scopre incinta di Giulio, mentre il Nini le rivela troppo tardi il proprio sentimento, quando l'accordo tra le due famiglie sul matrimonio riparatore è infine, per quanto faticosamente, raggiunto. Con la reclusione di Della prima nella casa paterna e poi da una zia in un paese vicino, si entra in uno spazio nuovo, non solo in senso geografico ma anche dal punto di vista narrativo, dove dominano la stasi e l'attesa e il verbo "andare" è sostituito dal verbo "venire":

[...] mi svegliai mentre rientrava mio padre. Mi feci attenta e sentii che parlava con mia madre nella loro stanza, poi a un tratto lo sentii gridare. «Ora viene e mi ammazza», pensai. Ma non venne. Venne invece Giovanni.

— Dice il Nini perché non sei andata a prenderlo ieri, e che ti aspetta oggi, — mi disse.

Sono a letto, non vedi, — gli risposi, — sto male.

[...]

Verso sera venne Azalea. Entrò in camera mia con mia madre.

— Sai che in maggio avremo un bel bambino, — le disse mia madre.

Non rispose e si sedette torva, sganciandosi la volpe dalle spalle.

[...]

La sera venne di nuovo Giovanni. Ora aveva capito anche lui e mi guardò con un'aria maligna (Ginzburg 1986, pp. 33-35).

Che giorno era? che mese era? cosa facevano a casa? e Giulio era ancora in città? Non sapevo più niente. Sapevo solo che il mio corpo cresceva, cresceva, e la zia m'aveva allargato il vestito due volte. [...] «È meglio che non mi veda nessuno», pensavo. Ma mi avviava che Giulio non m'avesse scritto, che non fosse mai venuto a trovarmi.

Venne invece una volta Azalea. [...]

Sei già grossa, — mi disse, — ho l'idea che il giorno che ti portano in chiesa sarai come un pallone.

E mi disse che il padre di Giulio era ancora venuto a offrire dei soldi, purché non si parlasse più di matrimonio. In casa c'era stato il finimmon-

alter-ego; due tipi di figure femminili, due archetipi tra loro concorrenti [...] e ragazze che sanno valutarci, far valere il sesso e far brillare il corpo [...] e ragazze impacciate, chiuse, introverse (come nei romanzi di prima mano)» (ivi, pp. XX-XXI), trascurando il fatto che spesso, come nel caso di Della, i due tipi convivono nello stesso personaggio.

do, e lui se n'era andato spaventato, assicurando che l'avevano capito male e che invece era molto contento (ivi, pp. 45-47).

Garboli ha scritto che *La strada che va in città* è la «storia di una gravidanza, seguita passo passo dai suoi antefatti alla sua conclusione, senza che mai ci venga insinuato il sospetto che sia questo l'argomento cui bisogna prestare attenzione» (Garboli 1993, p. IX). E tuttavia una gravidanza è il contrario di una storia, l'evento massimamente refrattario a produrre narrazione, perché nonostante segni una svolta nelle vite di tutti i personaggi del romanzo, nessuno di loro (e in un certo senso neanche Della) vi prende parte attiva. È una forza trasformatrice impersonale acquattata al centro dell'intreccio, del quale diventa il baricentro e il motore immobile; un cronotopo bloccato alla superficie ma ciecamente progressivo in profondità. Mentre fa di Della il perno della vicenda, relegando sullo sfondo il contesto cittadino col suo pulviscolo di amori effimeri, commerci equivoci, progetti velleitari, introduce nel tempo reversibile della sperimentazione giovanile il tempo inerte della biologia. *La strada che va in città* si regge in sostanza su un doppio paradosso: nel suo momento di massima dinamicità, la trama è bloccata; nel suo momento di massima staticità, procede inesorabile.

Gli ultimi tre capitoli precipitano la vicenda verso la sua fine in una rapida successione di eventi "traumatici": Della torna in città per partorire e dopo aver dato alla luce il suo bambino viene a sapere della morte di Nini. Questo doppio culmine narrativo, che inaugura per lei «un'altra vita, una vita dove non c'era più il Nini [...] e dove c'era invece il bambino, Giulio, la casa coi nuovi mobili e le tende e le lampade, la serva che aveva scovato mia suocera, e mia suocera che veniva ogni tanto» (Ginzburg 1986, p. 73), è attenuato dal fatto che quella vita replica uno schema già visto:

A poco a poco io cominciai a vivere come Azalea. Passavo le giornate a letto e verso sera mi alzavo, mi dipingevo il viso e uscivo fuori, con la volpe buttata sulla spalla. Camminando mi guardavo intorno e sorridevo con impertinenza, come faceva sempre Azalea (ivi, p. 74).

In modo analogo, la funzione di cesura dell'intreccio assegnata alla morte del Nini e al dissolversi della sua immagine nel pensiero di Della rappresenta al tempo stesso il punto conclusivo di un tragitto lineare e il punto di sutura di una narrazione circolare. È con

il nome di Nini che si apre il romanzo: «Il Nini abitava con noi fin da quando era piccolo» (ivi, p. 5). Ed è su di lui che si chiude: «Ma diventava sempre più difficile pensare a lui, alla faccia che aveva e alle cose che diceva sempre, e mi sembrava già così lontano che metteva paura pensarci, perché i morti mettono paura» (ivi, p. 76) — in una negazione del ricordo talmente paradossale da risultare antifasica, vista la posizione privilegiata che proprio la narratrice attribuisce al personaggio, al punto da far pensare che *La strada che va in città* sia meno la storia di Delia che quella di Nini. La sua morte, allora, sarà da leggere non tanto come l'evento risolutivo verso il quale tende l'intera vicenda, ma come il punto prospettico che origina e orienta il racconto di quello che è stato.

5. *Il romanzo del pozzo*: È stato così

L'«impatto della Ragazza col mondo», che non sempre coincide con l'urto con «l'Altro, il Maschio» (Garboli 1986, pp. XIX-XX), si configura raramente come uno scontro frontale; più spesso è il risultato di un campo di tensioni, di un patteggiamento mai definitivo tra i desideri profondi e quelli mediati, tra le inclinazioni personali e lo spazio sociale disponibile per realizzarle, tra proiezioni fantastiche e realtà degli altri, tra volontà e casualità delle scelte. Queste forze, che determinano l'unione di convenienza inizialmente ambita da Delia e poi rivelatasi uno sbaglio, sono all'origine anche del matrimonio che trasforma in assassina l'anonima protagonista e narratrice di *È stato così*.

Il romanzo comincia dalla fine, nel punto culminante della vicenda:

Gli ho detto: — Dimmi la verità, — e ha detto: — Quale verità, — e disegnava in fretta qualcosa nel suo taccuino e m'ha mostrato cos'era, era un treno lungo lungo con una grossa nuvola di fumo nero e lui che si sporgeva dal finestrino e salutava col fazzoletto.

Gli ho sparato negli occhi (Ginzburg 1986, p. 79).

Quindi risale il tempo di pochi minuti, per precipitare di nuovo verso il momento cruciale:

M'aveva detto di preparargli il termos per il viaggio. Sono andata in cucina e ho fatto il tè, ci ho messo il latte e lo zuccherato e l'ho versato nel termos, ho avvitato per bene il bicchierino e poi sono tornata nello

studio. Allora m'ha mostrato il disegno e ho preso la rivoltella nel cassetto del suo scrittoio e gli ho sparato. Gli ho sparato negli occhi (*ibid.*).

Le azioni immediatamente successive allo sparo e il sommario *à rebours* che le accompagna indicano che questa parte del racconto — la parte che resta dopo la fine — servirà esclusivamente a dare alla protagonista la possibilità di ripercorrere la propria storia, come una sorta di prova generale prima di andare a costituirsi.

Poi mi sono infilata l'impermeabile e i guanti e sono uscita. Ho preso un caffè al bar e mi son messa a camminare a caso per tutta la città. Era una giornata freddina e tirava un vento leggero che aveva sapore di pioggia. Mi son seduta su una panchina nel giardino pubblico e mi son tolta i guanti e mi son guardata le mani. Mi son tolta la fede e l'ho messa in tasca.

Stiamo stati marito e moglie per quattro anni. Mi diceva che mi voleva lasciare, ma poi è morta la nostra bambina e così siamo rimasti insieme. Lui voleva che avessimo un altro figlio, diceva che m'avrebbe fatto bene, così facevamo spesso all'amore negli ultimi tempi. Ma non ci è riuscito di avere un altro bambino (*ibid.*).

La narrazione riprende di nuovo in prossimità della fine, ma da un punto cronologicamente più arretrato rispetto a quello dell'incipit — «L'ho trovato che faceva le valigie e gli ho chiesto dove andava. Mi ha detto che andava a Roma a decidere una certa causa con un legale» (ivi, pp. 79-80) — e di nuovo è calamitata dal finale, che replica aggiungendovi dettagli più precisi:

Gli ho detto: — Dimmi la verità Alberto, — e ha detto: — Quale verità, — e io ho detto: — Andate via insieme, — e ha detto: — Chi insieme —. E ha detto: — Tu lavori sempre di fantasia e ti mangi l'anima dentro a immaginare tante cose terribili, e così non hai pace e non dai pace agli altri (ivi, p. 80).

È come se la mente della protagonista, irretita nella ripetizione di micro-analessi identiche per contenuto e lievemente difformi soltanto per ampiezza cronologica e ricchezza di particolari, tentasse di risalire la parete di un pozzo ma scivolasse ogni volta verso il fondo. Così, quando la storia comincia davvero, e canonicamente, «dal primo giorno, da quando ci siamo conosciuti dal dottor Gau-

denzi» (*ibid.*), chi legge sa già che seguirà un percorso obbligato, un avvistamento a spirale verso l'epilogo già noto.

Le due pagine iniziali di *È stato così* si presentano insomma come una sorta di schema riassuntivo dell'intreccio del romanzo e della sua doppia fabula: quella dei fatti rievocati e quella della rievocazione dei fatti. Nella prima, la funzione conservativa e rassicurante assolta dalla ripetizione in *La strada che va in città* è come ripiegata su sé stessa. Alberto parte con l'amante, ritorna a casa, riparte, mentre la protagonista vive auto-segregata tra le pareti domestiche e nelle proprie elucubrazioni impotenti: la periodicità degli eventi, in questo caso, non garantisce il mantenimento dell'equilibrio di una situazione ma la precipita sempre più in basso, gravandola ogni volta di nuovi silenzi, bugie, frustrazioni.

Ho usato non per caso, a proposito dell'incipit, l'immagine del pozzo. In primo luogo perché ricorre con insistenza nel romanzo, richiamata esplicitamente oppure evocata in maniera più obliqua nell'«opacità monocromatica dei clausrofobici interni familiari in cui si svolge l'azione» e che «rifflette adeguatamente quella che accompagna i solitari ripiegamenti introspettivi della protagonista» (Marchionne Picchione 1978, p. 36):

Ma a me pareva adesso di vedere che io non ero mai stata capace di vivere e adesso certo era troppo tardi per imparare, pensavo che nella mia vita non avevo mai fatto altro che guardare fiso fiso nel pozzo buio che avevo dentro di me (Ginzburg 1986, p. 157).

Pensavo come ognuno si sforza sempre di indovinare cosa fanno gli altri e come ognuno si tormenta sempre a immaginare la verità e si muove come un cieco nel suo mondo oscuro tastando a caso le pareti e gli oggetti (*ivi*, p. 126).

Ma soprattutto perché su di essa è imperniato un articolo cronologicamente contiguo al romanzo e germinato dallo stesso orizzonte esistenziale: nel *Discorso sulle donne*, che Ginzburg pubblica su «Mercurio» nel 1948, il pozzo è il correlativo oggettivo della tendenza delle donne a lasciarsi sopraffare di tanto in tanto «da una tremenda malinconia e affogarci dentro» (Ginzburg 2016, p. 151), perdendo in quelle «acque buie e dolorose» (*ivi*, p. 154) la padronanza di sé, la capacità di agire nel mondo e di comunicare con gli altri.

È stato così è il romanzo del pozzo perché racconta una caduta analoga, ma anche perché è costruito come un pozzo. Il suo andamento ossessivo-ricorsivo è interrotto solo dalla nascita della bambina, che non a caso introduce, in un racconto che «tend globalment vers l'achronie»⁷ (Palmieri 2012, p. 103), gli unici indicatori temporali oggettivi, insieme a una sequenza progressiva di eventi che sembra restituire alla protagonista la possibilità di uno sviluppo: «la bambina è nata alle tre del pomeriggio l'undici di gennaio tre anni fa» (Ginzburg 1986, p. 115); «la bambina aveva sei mesi quando ho cominciato a svezzarla» (*ivi*, p. 120); «la bambina s'è ammalaata il diciassette novembre» (*ivi*, p. 145). Ed è proprio la morte della bambina, crudelmente inaspettata, a bloccare la freccia del tempo e a reinnescare il movimento a spirale verso l'epilogo.

La seconda fabula, che è cronologicamente successiva alla prima, ma che nell'intreccio si alterna ad essa e al tempo stesso la contiene, segue la donna nel suo vagabondaggio per le strade della città, da un giardino pubblico a un bar, dal bar alla casa dell'amica Francesca e di nuovo al parco, mentre ripercorre mentalmente la propria vicenda. Come in *La strada che va in città*, anche questa allucinata *flânerie* è in un certo senso la spazializzazione di uno stato psichico: la rimemorazione dei fatti del passato nel tentativo di dare loro un ordine coerente e anche, forse soprattutto, la ricerca di un destinatario.

6. *Chindere (o riaprire?) il cerchio*

Nell'explicit di *È stato così*, la circolarità della narrazione riconduce alla sequenza iniziale, disposta in modo leggermente diverso e arricchita di qualche altro dettaglio omesso in precedenza, ma scandita dallo stesso movimento pendolare (il colpo di pistola, il tè, la valigia, il tè, il disegno, il colpo di pistola):

Gli ho sparato negli occhi.
M'aveva detto di preparargli il tè nel termos per il viaggio. Diceva che facevo molto bene il tè. Diceva che non ero brava a stirare e neppure a cucinare, non molto. Ma sapevo fare il tè come nessun'altra per-

⁷ «Tende globalmente verso l'acromia», tr. it. mia.

sona. [...] Ha fatto da sé la valigia, non ha voluto che io l'aiutassi. Ha preso anche qualche libro dalla cassa di zinco. Gli ho offerto le poesie di Rilke ma ha detto di no. [...] M'ha fatto una carezza sui capelli. Poi m'ha detto che andassi a preparare il tè. A lui piaceva molto zuccherato e ben forte.

Gli ho detto: — Dimmi la verità, — e ha detto: — Quale verità, — e ho detto: — Andate via insieme, — e ha detto: — Ma chi insieme —. E ha detto: — *Verità* va cercando, ch'è sì cara — come sa chi per lei vita rifiuta.

Aveva fatto quel disegno quando sono tornata nello studio. Me l'ha mostrato, e rideva. Un treno lungo lungo con una grossa colonna di fumo. Ha bagnato la matita con la saliva per fare il fumo più denso. Avevo in mano il termos e l'ho posato sullo scrittoio. Rideva e si è voltato a guardarmi per vedere se io non ridevo.

Gli ho sparato negli occhi (ivi, pp. 165-166).

Qui finisce la prima favola: nel fondo del pozzo.

Il finale della seconda, che ha anch'essa un andamento circolare perché si chiude con il ritorno della protagonista nella casa dalla quale è uscita poche ore prima, è altrettanto perentorio e tuttavia meno limpido. Abbandonato il proposito di costruirsi, la donna sembra determinata a togliersi la vita. Nella cucina deserta, però, comincia a scrivere:

Sono tornata a casa. C'era un grande silenzio che mi sforzavo di non ascoltare. Quando sono stata in cucina ho capito che cos'avevi fatto. Era facile e non ne avevo paura. Ho capito che mai avrei parlato con l'uomo dalla faccia olivastria dietro al tavolo e questo m'ha dato un grande sollievo. Ho capito che non avrei più parlato a nessuno. Né a Francesca né a Giovanna né a Augusto né a mia madre. A nessuno. Sedevo al tavolo di marmo in cucina e non riuscivo a non prestare orecchio al silenzio. Dall'acquario saliva un alito freddo e fetido e la sveglia pulsava sull'armadio. Ho preso l'inchiostro e la penna e mi son messa a scrivere sul libretto della spesa. Tutt' a un tratto mi son chiesta per chi scrivevo. Non per Giovanna e non per Francesca e neppure per mia madre. Per chi? Ma era troppo difficile deciderlo e sentivo che il tempo delle risposte limpide e consuete s'era fermato per sempre dentro di me (ivi, p. 167).

Tutto invita a leggere questa conclusione come una seconda *poème*, gemella, nella sua irreparabilità, di quella che l'ha preceduta e in qualche modo provocata. Ma nell'atto di chiudere Ginzburg insinua un gesto impercettibile di riapertura, in quel bigliettino di

probabile congedo la possibilità di un nuovo inizio affidato alla scrittura, quindi di una nuova narrazione, forse la narrazione della vicenda che abbiamo appena letto. Il dilemma sui destinatari («per chi?») si estende così anche all'oggetto della narrazione. Ovvero: che cosa ha raccontato, e forse si accinge di nuovo a raccontare, la protagonista? Il proprio naufragio esistenziale, certo, ma anche il processo della sua rievocazione, e insieme ad esso il proprio «bisogno di farsi sentire, di essere udita, riconosciuta [...] un bisogno che, mai appagato del tutto e mai veramente appagabile, continua a generare il desiderio di raccontare, i tentativi di arrivare a una versione significativa della propria vita» (Brooks 2004, p. 59) — dove il desiderio di raccontare, e di raccontarsi, rappresenta il significato più profondo, se non l'unico vero significato, della narrazione.

Bibliografia

- Brooks, Peter
2004 [1995] *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino.
- Castellana, Riccardo
2019 *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Carocci, Roma, pp. 193-217.
- Eichenbaum, Boris
1968 *Teoria della prosa*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di R. Jacobson, tr. it. di G.L. Bravo, C.G. De Michelis, R. Faccani, P. Fossati, R. Oliva, C. Riccio, V. Strada, Einaudi, Torino, pp. 233-247.
- Gambaro, Elisa
2018 *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Cespedes, Ginzburg. Zan- grandi, Severi*, Edizioni UNICOPLI, Milano.
- Garboli, Cesare
1986 *Prefazione*, in N. Ginzburg, *Opere*, vol. I, raccolte e ordinate dall'Autore, prefazione di C. Garboli, Mondadori, Milano, pp. XI-XLVI.
- 1993 *Introduzione*, in N. Ginzburg, *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, introduzione di C. Garboli, Einaudi, Torino, pp. V-XII.
- Ginzburg, Natalia
1986 *Opere*, vol. I, raccolte e ordinate dall'Autore, prefazione di C. Garboli, Mondadori, Milano.
- 1984 *La città e la casa*, Einaudi, Torino.
- 1993 *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, introduzione di C. Garboli, Einaudi, Torino.

- 2016 *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache. 1933-1988*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino.
- Luperini, Romano
- 2003 *Il tramonto e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in «Moderna», V, 1, pp. 15-22.
- Magrini, Giacomo
- 1996 *Lessico famigliare di Natalia Ginzburg*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana, Le Opere*, vol. IV, *Il Novecento*, tomo II, *La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino, pp. 771-810.
- Marchionne Picchione, Luciana
- 1978 *Natalia Ginzburg*, La Nuova Italia, Firenze.
- Morante, Elsa
- 1989 *Diario 1938*, a cura di A. Andreini, Einaudi, Torino.
- Palmieri, Vanina
- 2012 *La notion d'insignifiance dans l'œuvre narrative, théâtrale et théorique de Natalia Ginzburg. Thèse de doctorat en Études italiennes*. Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00932774> [data ultimo accesso: 20/11/2022].
- Pellizzi, Federico (a cura di)
- 2005 *Forme e statuto del racconto breve*, numero monografico di «Bollettino '900», 1-2.
- Rizzarelli, Maria
- 2004 *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, C.U.E.C.M., Catania.
- Scarpa, Domenico
- 1998 *Le strade di Natalia Ginzburg*, in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, nuova edizione a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino, pp. V-XXXIII.
- Surdich, Luigi
- 1995 *Da Natalia Levi a Natalia Ginzburg*, in G. Ioli (a cura di), *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia, atti del convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993*, Edizioni della Biennale "Piemonte e Letteratura", San Salvatore Monferrato (Alessandria), pp. 5-31.
- Tortora, Massimiliano
- 2018 *La novella*, in Id. (a cura di), *Il modernismo italiano*, Carocci, Roma, pp. 39-64.
- Zatti, Sergio
- 2010 *La novella: un genere senza teoria*, in A. Stara, S. Zatti (a cura di), *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, numero monografico di «Moderna», XII, 2, pp. 11-24.

MONICA FARNETTI

IL TEMPO FUORI DAI GANGHERI: MARIA BELLONCI E IL ROMANZO STORICO DELLE DONNE

In apertura del convegno mantovano del 2002 sul tema *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, in occasione del centenario della nascita di Maria Bellonci, Nadia Fusini, autrice di romanzi storici oltre che studiosa, editrice, traduttrice e biografa di Virginia Woolf, raccomandava a coloro che si accingono a scrivere un romanzo storico di cercare prima di tutto un modo proprio e proficuo di abitare il tempo, risolvendosi a farne «saltare il *continuum* storico» (Fusini 2006, p. X) onde sperimentarne modalità più autentiche sui due piani, sempre congiunti, dell'esperienza viva e della rappresentazione letteraria. E indicava nitidamente, col supporto della celebre metafora shakespeariana del tempo fuori dai gangheri, «time is out of joint» (*Hamlet*, I, V, 210), la direzione lungo la quale muoversi. Quella, cioè, di scardinare il (*continuum* del) tempo, di farlo uscire dai gangheri della linearità e della processualità, di sottrarlo insomma a ciò che, mentre lo disciplina e lo semantizza, lo assoggetta, lo costringe a risultare inautentico, e per soprannamercato ne deprime le potenzialità in quanto materia e forma di un racconto. «Far "uscire il tempo dai gangheri"» è «l'unico modo per abitarlo», «l'unico modo per testimoniare che siamo vivi e viventi» (Fusini 2006, pp. IX-X). E ancora:

out of joint è il sentimento che gli scrittori [dei romanzi storici, N.d.A.] degni di tale nome hanno del tempo: e cioè, che esso sia, per l'appunto, "fuori di sesto". Il tempo di Amleto, il tempo "mio" per ognuno, è il tempo uscito dai cardini: proprio e soltanto così [...] diventa "mio" [...]. E così, credo, nella nostra vita quotidiana. E questa vita lo scrittore non vuole certo tradire a vantaggio del senso storico (ivi, p. XI).

Segue, nel ragionamento, la rimessa in valore della prospettiva figurale, o tipologica, o dell'anacronismo, quella che permette agli