

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE
UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

**DOTTORATO DI RICERCA INTERNAZIONALE IN
“FILOLOGIA E CRITICA”
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA**

CICLO XXXIV

Curriculum LETTERATURE MODERNE

Settore scientifico-disciplinare:
L-FIL-LET/14, Critica Letteraria e Letterature Comparete

*«Con assoluta sincerità»
Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg
(1943-1952)*

TESI PRESENTATA DA: Giulia BASSI *Giulie Bossi*

DOCENTE TUTOR: Prof. Niccolò SCAFFAI (Università degli Studi di Siena)

Tesi discussa all'Università di Siena, il 27/05/2022

Commissione:

Prof.ssa Anna Baldini (Università per Stranieri di Siena)
Prof.ssa Angela Borghesi (Università di Milano Bicocca)
Prof. Robert S.C. Gordon (University of Cambridge)
Prof. Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

«Con assoluta sincerità»

Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg

(1943-1952)

Ai miei nonni

INDICE

Nota	15
Introduzione. «Giocavo ad essere un uomo»	17
I. LA RETE FAMILIARE	22
II. LA QUESTIONE DEL NOME	24
III. LO STILE EDITORIALE	25
IV. IL CONFRONTO CON IL MASCHILE ATTRAVERSO LA SCRITTURA	27
V. IL LAVORO EDITORIALE OLTRE LE CONVENZIONI	29
Archivi e documenti	32
Parte I. Un'età perduta (1936-1944)	37
1.1 PREMESSA. LEONE GINZBURG, CESARE PAVESE, GIULIO EINAUDI	37
1.2. DA GOETHE A PROUST: I NARRATORI STRANIERI TRADOTTI	47
1.3 LE PRIME PAGINE DELLA TRADUZIONE DELLA <i>RECHERCHE</i>	56
Parte II. Scrittura e lavoro editoriale	87
2.1 DA ROMA A TORINO	87
2.2 «HO PERSO UN PO' IL GUSTO D'INVENTARE STORIE»	95
2.2.1 <i>Memoria e autobiografia</i>	97
2.2.2 <i>Il patto autobiografico di Natalia Ginzburg</i>	104
2.2.3 <i>Lo stile delle «brutte frasi»</i>	109
2.3 ATTRAVERSO LE LETTERE EDITORIALI E I PARERI DI LETTURA	116
2.3.1 <i>Raccontare la realtà</i>	116
2.3.2 <i>Costruire i personaggi</i>	121
2.3.3 <i>Densità del romanzo</i>	128
2.3.4 <i>Come lavorava Natalia Ginzburg: la scrittura</i>	133
2.4 ATTRAVERSO LE COLLANE	139
2.4.1 <i>«Il 1949 non è il 1945»</i>	139
2.4.2 <i>«Natalia legge e boccia»</i>	141
2.4.3 <i>Le traduzioni e la poesia</i>	160
2.4.4 <i>La narrativa: dai Coralli ai Gettoni</i>	166

Parte III. La traduzione della <i>Recherche</i>	191
3.1 UNA DONNA ALLA DIREZIONE DEL PROGETTO	191
3.2 LA «FEDELTA' PIÙ SCRUPOLOSA AL TESTO»	208
Conclusioni	231
Appendice	235
NOTA ALLE TRASCRIZIONI	237
Lettere editoriali 1943-1952	241
1943	243
1. 11/08/1943 [GIULIO EINAUDI] A NATALIA GINZBURG.....	243
1945	244
2. 24/08/1945 [C/Aj] A NATALIA GINZBURG.....	244
3. 12/09/1945 NATALIA GINZBURG A BENIAMINO DAL FABBRO	244
4. 19/09/1945 BENIAMINO DAL FABBRO A NATALIA GINZBURG	245
5. 25/09/1945 NATALIA GINZBURG A BENIAMINO DAL FABBRO	248
6. 3/10/1945 BENIAMINO DAL FABBRO A NATALIA GINZBURG.....	249
7. 9/10/1945 GIULIO EINAUDI EDITORE (A. FALCETTI) A NATALIA GINZBURG.....	250
8. [3/12/1945] NATALIA GINZBURG A CESARE PAVESE.....	251
9. 21/12/1945 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI.....	252
10. 28/12/1945 CESARE PAVESE A NATALIA GINZBURG.....	253
1946	254
11. 16/01/[1946] NATALIA GINZBURG A CESARE PAVESE.....	254
12. 16/01/1946 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI.....	254
13. 17/01/1946 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI.....	255
14. 21/01/1946 NATALIA GINZBURG A CESARE PAVESE.....	256
15. [s.d. gennaio 1946] NATALIA GINZBURG A CESARE PAVESE.....	256
16. 26/01/1946 CESARE PAVESE A NATALIA GINZBURG.....	257
17. 31/01/1946 SILVIO MICHELI A NATALIA GINZBURG.....	258
18. 31/01/[1946] NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI.....	259
19. [s.d. gen.-feb. 1946] NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI.....	260
20. 5/02/1946 NATALIA GINZBURG A CESARE PAVESE.....	261

21.	26/02/1946 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	262
22.	28/02/1946 BENIAMINO DAL FABBRO A NATALIA GINZBURG....	264
23.	[s.d. febbraio 1946] NATALIA GINZBURG A BENIAMINO DAL FABBRO.....	264
24.	2/03/1946 NATALIA GINZBURG A BENIAMINO DAL FABBRO.....	265
25.	22/03/[1946] NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI.....	266
26.	[s.d. marzo 1946] NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	267
27.	26/04/1946 NATALIA GINZBURG A CESARE PAVESE.....	269
28.	[s.d. aprile 1946] NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	269
29.	2/05/[1946] NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI.....	270
30.	10/05 [1946] NATALIA GINZBURG ALLA SEDE ROMANA DELL'EINAUDI	272
31.	10/05/[1946] NATALIA GINZBURG A CESARE PAVESE.....	272
32.	[s.d. giugno 1946] NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	272
33.	7/06/1946 NATALIA GINZBURG A BENIAMINO DAL FABBRO.....	274
34.	[s.d. giugno 1946] NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	275
35.	5/07/1946 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	276
36.	[s.d. luglio 1946] NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI.....	277
37.	13/08/1946 SEGRETERIA EINAUDI A NATALIA GINZBURG.....	279
38.	15/08/1946 NATALIA GINZBURG A CESARE PAVESE.....	280
39.	12/09/1946 NATALIA GINZBURG A CESARE PAVESE.....	281
40.	13/09/1946 NATALIA GINZBURG A FRANCO FORTINI.....	282
41.	23/10/1946 NATALIA GINZBURG A CARLO BARI.....	283
42.	11/09/[1946] NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI.....	283
43.	8/11/1946 NATALIA GINZBURG A FRANCO CALAMANDREI	285
44.	14/11/1946 [GIULIO EINAUDI] A NATALIA GINZBURG.....	286
45.	21/12/1946 ANTONIO GIOLITTI A NATALIA GINZBURG.....	287
46.	[s.d. dicembre 1946] NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	288
47.	[s.d. dicembre 1946] NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	288
1947.....		290
48.	PARERE DI LETTURA DI NATALIA GINZBURG su <i>Giordano e la paura</i> di David Invrea.....	290
49.	13/01/1947 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	291
50.	16/01/1947 ELENA GIOLITTI A NATALIA GINZBURG.....	291
51.	27/01/1947 NATALIA GINZBURG A ELSA MORANTE	292

52.	28/01/1947 NATALIA GINZBURG A ELSA MORANTE	293
53.	12/02/1947 ELSA MORANTE A NATALIA GINZBURG	293
54.	13/02/1947 NATALIA GINZBURG A DIEGO VALERI.....	295
55.	22/02/1947 ANTONIO GIOLITTI A NATALIA GINZBURG.....	296
56.	24/02/1947 NATALIA GINZBURG A ELENA GIOLITTI.....	296
57.	03/03/1947 ELENA GIOLITTI A NATALIA GINZBURG.....	297
58.	06/03/1947 NATALIA GINZBURG A ELSA MORANTE	298
59.	03/03/1947 ELENA GIOLITTI A NATALIA GINZBURG.....	299
60.	18/04/1947 NATALIA GINZBURG A FRANCO CALAMANDREI	299
61.	5/05/1947 NATALIA GINZBURG A FRANCO CALAMANDREI	300
62.	07/05/1947 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	300
63.	12/05/1947 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	301
64.	21/05/[1947] NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI.....	301
65.	18/06/1947 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	303
66.	14/07/1947 NATALIA GINZBURG A DIEGO VALERI.....	304
67.	17/07/1947 PARERE DI LETTURA DI CESARE PAVESE E NATALIA GINZBURG su <i>Giovanni e le mani</i> di Franco Fortini.....	305
68.	17/08/1947 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	306
69.	15/09/1947 NATALIA GINZBURG A FRANCO CALAMANDREI	308
70.	24/09/1947 NATALIA GINZBURG A VIRGILIO MARTINI	308
71.	02/10/1947 NATALIA GINZBURG E CESARE PAVESE ALLA DIREZIONE GENERALE	309
72.	09/10/1947 NATALIA GINZBURG ALLA SEGRETERIA DI MILANO	310
73.	11/10/1947 NATALIA GINZBURG A FRANCO CALAMANDREI	311
74.	23/10/1947 NATALIA GINZBURG A ELENA GIOLITTI.....	311
75.	28/10/1947 ELENA GIOLITTI A NATALIA GINZBURG.....	312
76.	15/12/1947 MARCELLO VENTURI A NATALIA GINZBURG.....	312
77.	28/12/1947 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	313
78.	29/12/1947 NATALIA GINZBURG A DARINA SILONE	314
79.	29/12/1947 NATALIA GINZBURG A MARCELLO VENTURI.....	315
80.	29/12/1947 PARERE DI LETTURA DI NATALIA GINZBURG su <i>I Maledetti</i> di Marcello Venturi	316

1948.....	317
81. [s.d. 1948] PARERE DI LETTURA DI NATALIA GINZBURG su <i>Botteghe Oscure</i> di Guglielmo Petroni.....	317
82. [s.d. 1948] PARERI DI LETTURA DI NATALIA GINZBURG E DI CESARE PAVESE su <i>Il Campo 29</i> di Sergio Antonielli.....	317
83. [s.d. 1948] PARERE DI LETTURA DI NATALIA GINZBURG su <i>La nuit et le manteau des pauvres</i> di Claude Roy.....	318
84. PARERE DI LETTURA DI NATALIA GINZBURG su <i>La morte non si è seduta sulle foglie secche</i> di Rosita Fusé.....	318
85. [s.d. ottobre 1948] PARERE DI LETTURA DI NATALIA GINZBURG su <i>L'Agnese va a morire</i> di Renata Viganò.....	319
86. 8/01/1948 NATALIA GINZBURG A ELENA GIOLITTI.....	320
87. 16/01/1948 NATALIA GINZBURG A SILVIO D'ARZO.....	321
88. [s.d. gennaio 1948] PARERI DI LETTURA DI NATALIA GINZBURG E DI CESARE PAVESE su <i>Io e la vecchia Zelinda</i> di Silvio d'Arzo.....	322
89. 24/02/1948 NATALIA GINZBURG A ELSA MORANTE.....	322
90. 25/02/1948 NATALIA GINZBURG E GIULIO EINAUDI A ELSA MORANTE.....	322
91. 02/03/1948 NATALIA GINZBURG A FRANCO CALAMANDREI.....	323
92. 14/05/1948 NATALIA GINZBURG A ELIO BARTOLINI.....	324
93. 4/06/1948 NATALIA GINZBURG A FRANCO CALAMANDREI.....	324
94. 09/06/1948 NATALIA GINZBURG A NINO ALBERTO ARBASINO..	325
95. 2/07/1948 NATALIA GINZBURG A FRANCO CALAMANDREI.....	326
96. 03/07/1948 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI.....	326
97. [s.d. 07/07/1948] FRANCO CALAMANDREI A NATALIA GINZBURG.....	327
98. 08/07/1948 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	328
99. 09/07/1948 NATALIA GINZBURG A SILVANO GUARDUCCI.....	329
100. 09/07/1948 NATALIA GINZBURG A SERGIO ANTONIELLI.....	329
101. 11/07/[1948] ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	330
102. 13/07/1948 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	331
103. 26/08/1948 Lettera di Pavese a Vittorini con PARERE DI LETTURA DI NATALIA GINZBURG su <i>Vento Caldo</i> di Moretti.....	331
104. 11/09/1948 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI.....	332
105. 14/09/1948 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI.....	333

106.	29/09/1948 NATALIA GINZBURG A ANGELA ZUCCONI.....	334
107.	4/10/[1948] ANGELA ZUCCONI A NATALIA GINZBURG	334
108.	5/10/1948 NATALIA GINZBURG A ROSITA FUSÉ.....	335
109.	11/10/1948 ROSITA FUSÉ A NATALIA GINZBURG	336
110.	15/10/1948 NATALIA GINZBURG A ELSA MORANTE	337
111.	16/10/1948 NATALIA GINZBURG A TITO MANLIO MANZELLA	338
112.	18/10/1948 ELSA MORANTE A NATALIA GINZBURG	338
113.	19/10/1948 NATALIA GINZBURG A ROSITA FUSÉ.....	339
114.	20/10/1948 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	339
115.	27/10/1948 NATALIA GINZBURG A RENATA VIGANÒ	340
116.	31/10/1948 RENATA VIGANÒ A NATALIA GINZBURG	340
117.	2/11/1948 NATALIA GINZBURG A RENATA VIGANÒ	342
118.	2/11/1948 NATALIA GINZBURG A GIULIO CROSTI.....	342
119.	10/11/1948 NATALIA GINZBURG A ELSA MORANTE	343
120.	31/10/1948 RENATA VIGANÒ A NATALIA GINZBURG	343
121.	25/11/1948 NATALIA GINZBURG A LIBERO BIGIARETTI	344
122.	27/11/1948 NATALIA GINZBURG A ELENA GIOLITTI.....	345
123.	30/11/1948 NATALIA GINZBURG A LIBERO BIGIARETTI	346
124.	1/12/1948 ELENA GIOLITTI A NATALIA GINZBURG.....	346
125.	9/12/1948 NATALIA GINZBURG A ELENA GIOLITTI.....	347
126.	20/12/1948 NATALIA GINZBURG A LIBERO BIGIARETTI	348
1949.....	349	
127.	15/01/1949 NATALIA GINZBURG A MARIO BONFANTINI	349
128.	15/01/1949 NATALIA GINZBURG A ANGELA ZUCCONI.....	350
129.	18/01/1949 MARIO BONFANTINI A NATALIA GINZBURG	350
130.	20/01/1949 NATALIA GINZBURG A MARIO BONFANTINI	351
131.	11/02/1949 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	352
132.	25/02/1949 NATALIA GINZBURG A ELENA GIOLITTI.....	353
133.	15/03/1949 NATALIA GINZBURG A SILVIO MICHELI	354
134.	21/03/1949 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	354
135.	25/03/1949 ELENA GIOLITTI A NATALIA GINZBURG.....	355
136.	25/03/1949 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	356
137.	26/03/1949 NATALIA GINZBURG A ANGELA ZUCCONI.....	357
138.	31/03/1949 NATALIA GINZBURG A LIBERO BIGIARETTI	358
139.	31/03/1949 NATALIA GINZBURG A ELENA GIOLITTI.....	358

140.	2/04/1949 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	359
141.	4/04/1949 NATALIA GINZBURG A RENATA VIGANÒ.....	360
142.	14/04/1949 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	361
143.	06/05/1949 NATALIA GINZBURG A FRANCO CALAMANDREI	361
144.	10/06/1949 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	362
145.	21/06/1949 NATALIA GINZBURG A LIBERO DE LIBERO.....	363
146.	[s.d. 1949] PARERI DI LETTURA DI NATALIA GINZBURG E DI BRUNO FONZI su <i>Amore e morte</i> di Libero de Libero	364
147.	27/06/1949 ANTONIO GIOLITTI A NATALIA GINZBURG.....	365
148.	02/07/1949 RENATA VIGANÒ A NATALIA GINZBURG.....	366
149.	8/07/1949 MARIO BONFANTINI A NATALIA GINZBURG	367
150.	15/07/1949 NATALIA GINZBURG A MARIO BONFANTINI	368
151.	26/08/1949 NATALIA GINZBURG A LIBERO BIGIARETTI.....	369
152.	22/09/1949 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	369
153.	23/09/1949 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	370
154.	26/09/1949 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	370
155.	01/10/1949 ANTONIO GIOLITTI A NATALIA GINZBURG.....	371
156.	[s.d. ottobre 1949] ANGELA ZUCCONI A NATALIA GINZBURG.....	372
157.	03/10/1949 NATALIA GINZBURG A ANGELA ZUCCONI.....	372
158.	12/10/1949 ANTONIO GIOLITTI A NATALIA GINZBURG.....	373
159.	12/10/1949 NATALIA GINZBURG A ELENA GIOLITTI.....	374
160.	19/10/1949 ELENA GIOLITTI A NATALIA GINZBURG.....	374
161.	[ottobre 1949] ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	375
162.	17/10/1949 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	375
163.	18/10/1949 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	376
164.	18/10/1949 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	376
165.	20/10/1949 NATALIA GINZBURG A RENATA VIGANÒ.....	377
166.	20/10/1949 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	378
167.	21/10/1949 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	378
168.	22/10/1949 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	379
169.	24/10/1949 NATALIA GINZBURG A ANGELA ZUCCONI.....	379
170.	26/10/1949 NATALIA GINZBURG A LIBERO BIGIARETTI.....	380
171.	30/10/1949 ANGELA ZUCCONI A NATALIA GINZBURG.....	380
172.	11/11/1949 NATALIA GINZBURG A ANGELA ZUCCONI.....	381
173.	14/11/1949 NATALIA GINZBURG A LIBERO BIGIARETTI.....	381

174.	18/11/1949 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	382
175.	22/11/1949 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	382
176.	23/11/1949 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	383
177.	25/11/1949 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	385
178.	30/11/1949 NATALIA GINZBURG A GIORGIO CAPRONI.....	386
179.	2/12/1949 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	387
180.	5/12/1949 NATALIA GINZBURG A LIBERO BIGIARETTI.....	389
181.	6/12/1949 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	390
1950.....		391
182.	20/01/1950 LIBERO BIGIARETTI A NATALIA GINZBURG	391
183.	26/01/1950 PARERE DI LETTURA DI NATALIA GINZBURG su <i>Renata della vita</i> di David Invrea	391
184.	27/01/1950 NATALIA GINZBURG A ELSA MORANTE	392
185.	2/02/1950 NATALIA GINZBURG A ELSA MORANTE	393
186.	4/02/1950 NATALIA GINZBURG A ELSA MORANTE	394
187.	15/02/1950 NATALIA GINZBURG A FORTUNATO SEMINARA.....	394
188.	17/02/1950 NATALIA GINZBURG A ELSA MORANTE	395
189.	18/02/1950 NATALIA GINZBURG A FORTUNATO SEMINARA.....	395
190.	26/02/1950 NATALIA GINZBURG A GIORGIO CAPRONI.....	396
191.	10/03/1950 NATALIA GINZBURG A GIUSEPPE RAIMONDI.....	397
192.	13/03/1950 GIUSEPPE RAIMONDI A NATALIA GINZBURG.....	397
193.	17/03/1950 NATALIA GINZBURG A GIUSEPPE RAIMONDI.....	400
194.	24/03/1950 GIUSEPPE RAIMONDI A NATALIA GINZBURG.....	401
195.	30/03/1950 NATALIA GINZBURG A GIUSEPPE RAIMONDI.....	403
196.	17/04/1950 NATALIA GINZBURG A GILLO DORFLES	403
197.	17/04/1950 NATALIA GINZBURG A FORTUNATO SEMINARA.....	404
198.	19/04/1950 GILLO DORFLES A NATALIA GINZBURG	405
199.	5/06/1950 NATALIA GINZBURG A ANTONIO GUERRA	406
200.	19/06/1950 SEGRETERIA EINAUDI A NATALIA GINZBURG.....	407
201.	19/06/1950 NATALIA GINZBURG A GIUSEPPE RAIMONDI.....	407
202.	8/07/1950 ANTONIO GIOLITTI A NATALIA GINZBURG.....	409
203.	10/07/1950 NATALIA GINZBURG A GIUSEPPE RAIMONDI.....	410
204.	11/07/1950 NATALIA GINZBURG A RENATA VIGANÒ	411
205.	13/07/1950 GIUSEPPE RAIMONDI A NATALIA GINZBURG.....	411
206.	26/07/1950 GIUSEPPE RAIMONDI A NATALIA GINZBURG.....	412

207.	29/07/1950 NATALIA GINZBURG A GIULIO EINAUDI.....	413
208.	16/10/1950 NATALIA GINZBURG A FRANCO FORTINI.....	414
209.	11/11/1950 NATALIA GINZBURG A AMBROGIO DONINI.....	414
210.	28/11/1950 NATALIA GINZBURG A SERGIO ANTONIELLI.....	415
211.	28/11/1950 NATALIA GINZBURG A ANTONIO GUERRA	416
212.	28/11/1950 NATALIA GINZBURG A RENATA VIGANÒ.....	416
213.	28/11/1950 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	417
214.	2/12/1950 SERGIO ANTONIELLI A NATALIA GINZBURG.....	417
215.	5/12/1950 NATALIA GINZBURG A RENATA VIGANÒ.....	419
216.	6/12/1950 NATALIA GINZBURG A REMO LUGLI.....	420
217.	7/12/1950 NATALIA GINZBURG A SERGIO ANTONIELLI.....	421
218.	11/12/1950 GIUSEPPE CARBONE A NATALIA GINZBURG	422
219.	13/12/1950 NATALIA GINZBURG A GIUSEPPE CARBONE	423
1951.....		424
220.	15/01/1951 NATALIA GINZBURG A GIULIA VERONESI.....	424
221.	1/02/1951 NATALIA GINZBURG A ANTONIO GUERRA	425
222.	23/02/1951 NATALIA GINZBURG A GIULIA VERONESI.....	426
223.	24/02/1951 NATALIA GINZBURG A FRANCO FORTINI.....	426
224.	24/02/1951 NATALIA GINZBURG A REMO LUGLI.....	427
225.	26/02/1951 NATALIA GINZBURG A GIULIO CROSTI.....	428
226.	27/02/1951 NATALIA GINZBURG A GIULIA VERONESI.....	429
227.	2/03/1951 NATALIA GINZBURG A GIOVANNI ARPINO	429
228.	12/03/1951 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	430
229.	15/03/1951 NATALIA GINZBURG A RENATA VIGANÒ.....	431
230.	27/03/1951 NATALIA GINZBURG A ELSA MORANTE	432
231.	31/03/1951 NATALIA GINZBURG A FRANCO FORTINI.....	433
232.	18/04/1951 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	434
233.	30/04/1951 NATALIA GINZBURG A REMO LUGLI.....	435
234.	4/05/1951 NATALIA GINZBURG A GIORGIO CESARANO.....	436
235.	21/05/1951 NATALIA GINZBURG A FRANCO FORTINI.....	437
236.	5/09/1951 LUCIANO FOÀ A NATALIA GINZBURG	438
237.	10/09/1951 NATALIA GINZBURG A LUCIANO FOÀ.....	439
238.	11/09/1951 GIULIO EINAUDI A NATALIA GINZBURG.....	439
239.	12/09/1951 LUCIANO FOÀ A NATALIA GINZBURG	440
240.	23/11/1951 NATALIA GINZBURG A REMO LUGLI.....	441

1952.....	442
241. 13/01/1952 MARIO BONFANTINI A NATALIA GINZBURG	442
242. 01/02/1952 NATALIA GINZBURG A MARIO BONFANTINI	443
243. 18/03/1952 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	444
244. 27/03/1952 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	444
245. 23/05/1952 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	445
246. 7/06/1952 GIUSEPPE RAIMONDI A NATALIA GINZBURG	446
247. 06/10/1952 REMO LUGLI A NATALIA GINZBURG.....	447
248. 16/06/1952 NATALIA GINZBURG A REMO LUGLI.....	447
249. 17/06/1952 NATALIA GINZBURG A GIUSEPPE RAIMONDI.....	448
250. 8/07/1952 NATALIA GINZBURG A FELICE BALBO	449
251. 18/07/1952 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	449
252. 22/07/1952 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	450
253. 23/07/1952 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	451
254. 31/08/1952 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG.....	452
255. 24/10/1952 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI.....	452
Opere, traduzioni e scritti di Natalia Ginzburg	453
OPERE DI NARRATIVA, SAGGISTICA E TEATRO	455
TRADUZIONI, INTRODUZIONI, PREFAZIONI, POSTFAZIONI E CURATELE	456
Bibliografia	459
OPERE.....	461
Scritti e opere di Natalia Ginzburg	461
Opere e saggi di altri autori.....	464
Lettere, carteggi, interviste e memorie.....	466
STUDI	470
Studi su Natalia Ginzburg.....	470
Studi e strumenti di storia dell'editoria.....	474
Altri studi	478

Nota

La ricerca dei documenti citati in questa tesi si è svolta nei seguenti archivi:

Archivio Einaudi, depositato presso l'Archivio di Stato di Torino.

L'indicazione in nota dell'incartamento consultato è data con la sigla AE, cognome, nome dell'autore o del collaboratore a cui appartiene l'incartamento, seguita da mittente, destinatario e data della lettera in esame.

Es: AE, Ginzburg, Natalia. Ginzburg a Morante, 27 gennaio 1947.

Quando la citazione proviene dai Giornali di segreteria si è indicato invece «AE, G.d.S.» e la data dell'annotazione.

Fondo Silvio Micheli, depositato all'Archivio del Novecento, presso il Dipartimento di Studi Europei Americani e Interculturali dell'Università di Roma Sapienza.

L'indicazione in nota è data con la sigla Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, mittente, destinatario e data della lettera.

Es: Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 31 gennaio 1946.

Quando le lettere sono state pubblicate è indicato anche il riferimento bibliografico.

In nota alle trascrizioni dei documenti presenti in *Appendice* provenienti da questi due archivi sono dati i dettagli riguardanti la collocazione archivistica, la datazione e ulteriori informazioni relative ai materiali.

Introduzione. «Giocavo ad essere un uomo»

Andavo ogni giorno in ufficio ma lavoravo poco, più che altro andavo in ufficio per fingere d'essere un uomo, ero stanca d'essere una donna. Ciascuno si diverte a sostenere una parte non sua per un certo tempo, io giocavo ad essere un uomo.

Natalia Ginzburg, *Estate* (1946)

La donna ci è mostrata in preda alla sollecitazione di due modi diversi di alienarsi; è chiaro che «giocare all'uomo» sarà per lei una fonte d'insuccesso; ma «giocare alla donna» è pure una vana lusinga: essere donna significherebbe essere l'oggetto, l'Altro; e l'Altro resta soggetto in seno alla sua rinuncia.

Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso* (1949)

In un'intervista del 1990, Marino Sinibaldi chiese a Giulio Einaudi qual era stata l'importanza di Natalia Ginzburg nella storia della sua casa editrice. Le risposte, oggi pubblicate nel volume *È difficile parlare di sé*¹, sono spesso citate quando si descrive il suo ruolo di protagonista all'Einaudi: è stata «un perno del lavoro editoriale negli anni dopo la Liberazione» e la «coscienza critica» della casa editrice. Ma Natalia Ginzburg, che è presente durante l'intervista, interviene a sua volta limitando la sua importanza a «poco» (Ginzburg 1999, pp. 88-89). La sua risposta coincide con i tratti spesso descritti da chi l'ha conosciuta: «non c'è donna» scriveva Paolo Serini nel 1947 «che più di lei ignori se stessa come “problema importante”» (Ginzburg 2018a, p. 100). La rilevanza del suo lavoro nella storia dell'editoria italiana non corrisponde affatto a quel «poco» e rischia di rimanere cristallizzata proprio nelle frasi di Einaudi, così spesso citate ma poco indagate e contestualizzate attraverso un'analisi sistematica dei documenti editoriali.

Non vi sono, infatti, studi monografici che approfondiscono l'analisi dei documenti, mettendoli anche in relazione con la sua scrittura narrativa². Questo

¹ N. Ginzburg, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg, Torino, Einaudi, 1999.

² I principali saggi su Ginzburg all'Einaudi propongono prevalentemente una visione d'insieme del suo lavoro, utile a delineare il suo ruolo editoriale lungo il secondo Novecento attraverso lettere e pareri rappresentativi. Si fa riferimento a: G. Canni, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi. “Una redattrice pigra incompetente?”*, in P. Gabrielli (a cura di), *Vivere da protagoniste. Donne tra politica, cultura e controllo sociale*, Roma, Carocci, 2001, pp. 159-190; N. Saita, *Natalia Ginzburg: la fedeltà di una vita con «passo da soldato»*, in R. Cicala e V. La Mendola (a cura di), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, Milano, EDUCatt, 2009; G. Iannuzzi, *Natalia Ginzburg. Una linea editorial-creativa*, in G. C. Ferretti (a cura di),

studio intende contribuire a colmare tale lacuna, dovuta principalmente all'assenza, a più di trent'anni dalla scomparsa della scrittrice, di un'edizione delle lettere e dei pareri editoriali, per la maggior parte inediti e conservati negli archivi³. Ciò ha implicazioni nello studio critico della sua opera letteraria, per lo strettissimo legame tra il suo mestiere editoriale e quello di scrittrice: il primo rappresenta infatti un vero e proprio laboratorio del secondo. Il confronto con Italo Calvino, ad esempio, un autore a lei vicino per contesto culturale e lavorativo, mostra bene quanto l'analisi delle lettere e dei pareri di lettura di Ginzburg sia necessaria allo studio della sua produzione letteraria. Si potrebbe studiare infatti l'opera calviniana senza tener conto del suo lavoro editoriale, che le lettere edite e gli studi permettono di porre in relazione alla sua scrittura?⁴ Evidentemente no: ignorare il mestiere editoriale, tanto per Calvino quanto per Ginzburg, lascerebbe quantomeno una zona d'ombra nell'analisi della loro poetica.

Lo studio critico dei documenti editoriali di Natalia Ginzburg si inserisce allora pienamente in quel filone di studi su altri «letterati editori» del Novecento per i quali il mestiere editoriale è inscindibile da quello di scrittore⁵. Come per Calvino, Pavese e Vittorini, per fare alcuni esempi einaudiani, le lettere editoriali e i pareri di Natalia Ginzburg sono una vera e propria officina per la sua scrittura.

Protagonisti nell'ombra. Bonchio Brega Ferrata Gallo Garboli Ginzburg Mauri Pocar Porzio, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - Unicopli, 2012, pp. 115-134; L. Di Nicola, *Alle origini dei libri. Autrici, editrici, letterate editrici*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste, sceneggiatrici italiane*, a cura di L. Di Nicola, Roma, Carocci, 2021, pp. 64-98; L. Antonietti, *Una lettrice formidabile: Natalia Ginzburg e la casa editrice Einaudi*, «Cahiers d'études italiennes» 32, 2021, online.

³ Alcune lettere sono state pubblicate negli apparati delle edizioni delle opere di Natalia Ginzburg curate da Domenico Scarpa per Einaudi; negli studi su Ginzburg o sulla casa Einaudi; nei carteggi degli altri einaudiani. Si veda, ad esempio: L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Milano, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 446-455; il numero monografico *Natalia Ginzburg*, «Autografo», a cura di M. A. Grignani e D. Scarpa, 58, 2017; *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991*, a cura di T. Munari, prefazione di E. Franco, Torino, Einaudi, 2015. Gli unici veri e propri carteggi di Ginzburg editi fanno parte di altri volumi e si trovano in: Cesare Pavese, Felice Balbo, Natalia Ginzburg, *Lettere a Ludovica*, a cura di Carlo Ginzburg, Milano, Archinto, 2008 e in Elsa Morante, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante e G. Zagra, Torino, Einaudi, 2012 con cui è stata integrata l'analisi del faldone Morante conservato nell'Archivio Einaudi.

⁴ Si fa riferimento a Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, con una nota di C. Fruttero, Torino, Einaudi, 1991 e Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli. Introduzione di C. Milanini, Milano, Mondadori, 2000. Tra gli studi, si cita come esempio *Calvino & l'editoria*, a cura di L. Clerici e B. Falcetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993.

⁵ La formula è di A. Cadioli, *Letterati editori: Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017 (prima ed. 1995). Dello stesso autore cfr. anche *Le diverse pagine: Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, il Saggiatore, 2012.

Nel valutare i manoscritti in lettura, Ginzburg applica le proprie categorie narrative, come avviene nelle lettere a Rosita Fusé; le interroga e le mette in discussione, come mostra il carteggio con Silvio Micheli; si confronta con modalità di scrittura a volte del tutto diverse dalle proprie, come emerge invece dalle lettere con Elsa Morante. Ma rispetto ai suoi colleghi uomini, il caso di Natalia Ginzburg esige un'indagine diversa dei materiali, poiché implica aspetti che non si verificano per nessuno dei letterati editori, e che sono propri della esperienza lavorativa dell'unica donna ad avere una posizione di responsabilità nella redazione Einaudi.

Il ruolo di protagonista che Einaudi le attribuisce nel 1990 è infatti il risultato di un processo di formazione di un'identità diversa e originale all'interno della casa editrice, che Ginzburg realizza con il "gioco di essere un uomo". Gioco con cui, nel racconto *Estate* (1946), descrive il primo periodo nella sede di Roma, e che tuttavia si rivela presto insufficiente per affermarsi nel contesto lavorativo. La riflessione da *Il secondo sesso* (1949) citata in esergo permette di comprendere la complessità delle questioni implicate quando si interpreta il «giocare all'uomo» di Natalia Ginzburg o, viceversa, la sua possibilità di «giocare alla donna». Entrambe le modalità, spiega Simone de Beauvoir, sono destinate a fallire: la prima come «fonte di insuccesso», la seconda come «vana lusinga» poiché, affermandosi come *l'Altro*, la donna «resta soggetto in seno alla sua rinuncia»; così dunque continua Simone de Beauvoir:

Il vero problema della donna è di compiersi come trascendenza rifiutando queste evasioni: si tratta allora di vedere quali possibilità le aprano il cosiddetto atteggiamento virile e l'atteggiamento femminile

(Beauvoir 2016, p. 71)

I documenti editoriali raccontano come Natalia Ginzburg abbia affermato una propria identità originale, che ha rifiutato progressivamente entrambi i "giochi", entrambe le «evasioni», attraverso una ricerca che avviene sul piano della scrittura. Sia nella scrittura editoriale sia in quella narrativa, infatti, si realizza in modo speculare lo stesso passaggio da un'iniziale «atteggiamento maschile» al rifiuto di una connotazione di genere del proprio mestiere. Natalia Ginzburg trova la propria identità, come scrittrice e redattrice, mediante il confronto con il modello maschile dominante: confronto che è stato contemporaneamente immedesimazione

e contrasto, e che si è risolto rifiutando la dicotomia maschile-femminile e affermando una propria specificità.

Da qui le definizioni che, nelle lettere, Ginzburg stessa adotta di «romanziera», «traduttore», «consulente editoriale»; l'uso del maschile è sia segno dei tempi in cui si trova ad agire per affermare la propria autorità, sia espressione della volontà di definire quest'autorità soltanto sulla base del mestiere svolto, allontanando una connotazione basata su uno stereotipo di genere. Il sostantivo maschile diventa allora necessario in un contesto storico e culturale in cui «per essere presa sul serio e sentirsi libera una donna doveva assomigliare più che poteva a un uomo» e che «in nessuna maniera prendeva sul serio le donne in quanto soggetti capaci di autodeterminarsi» (Brogi 2022, p. 71).

Tali questioni emergono fin dai primi anni all'Einaudi. In questo periodo Ginzburg segue un enorme numero di manoscritti, diviene consulente responsabile delle principali collane di narrativa, poesia e traduzione, e coordina progetti importanti come la prima edizione integrale della *Recherche* in Italia. L'analisi e la trascrizione dei documenti si sono concentrate, dunque, sull'arco cronologico che va dal 1944, quando inizia a lavorare come redattrice prima a Roma e poi nella sede di Torino, con Cesare Pavese, Italo Calvino, Felice Balbo, Massimo Mila⁶, alla fine del 1952, quando torna a Roma e inizia un contratto di collaborazione editoriale. È questo il periodo di vero e proprio lavoro in redazione, in cui Ginzburg segue i testi nella loro trasformazione da manoscritti a libri, mantiene i rapporti con autori e traduttori, interviene nei processi decisionali riguardanti le collane.

L'immediato dopoguerra è anche un periodo di ricerca e di mutamento nella sua scrittura narrativa: facendo interagire i documenti editoriali con i racconti e i saggi, è possibile seguire questa «svolta» che lei stessa illustra in una lettera del 1946 a Silvio Micheli e capire quali implicazioni ha avuto nella sua poetica. Scrive a Micheli:

Io so scrivere molto bene. So fare delle belle frasi, una dopo l'altra, con un ritmo anche. Ma adesso invece m'è venuta voglia di fare delle brutte frasi. Chi sa che cosa vuol dire. Dev'esser quello che di solito si chiama «una svolta».

⁶ Per un'analisi degli einaudiani nella sede di Torino in quegli anni cfr. A. Baldini, *La Torino dell'industria culturale*, in *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2012, vol. III, pp. 849-869.

Ho perso un po' il gusto d'inventare storie. Adesso m'è venuta voglia di parlare delle mie proprie scarpe⁷.

Come si vedrà, per comprendere il significato di tale «svolta» nella sua poetica, questa lettera è stata fatta interagire con i testi *Le scarpe rotte* (1945), a cui si riferisce la frase finale, ed *Estate* (1946). Il lavoro redazionale sui manoscritti, sulle collane e sull'edizione della *Recherche*, è stato messo in relazione con quello di scrittrice: di volta in volta le lettere, i pareri di lettura e le revisioni di traduzioni hanno permesso di individuare categorie narrative e criteri che definiscono aspetti della sua stessa poetica.

Ma lo studio dei documenti ha mostrato anche la complessità delle questioni implicate nella storia di Natalia Ginzburg all'Einaudi: dal suo inserimento nel contesto editoriale attraverso una rete di relazioni familiari in quanto moglie di Leone Ginzburg; all'identità legata appunto a quel cognome, che si evolve nel tempo, emancipando l'autrice dall'iniziale condizione di vedova per individuarla in seguito come scrittrice, traduttrice e redattrice Einaudi; alla scelta di uno stile editoriale e narrativo privo di elementi "femminili" che, secondo un'immagine stereotipata, renderebbero la scrittura «attaccaticcia e sentimentale» (Ginzburg 1993, p. 8); fino alla principale conseguenza delle sue responsabilità editoriali, e cioè l'aver rovesciato una gerarchia professionale che vedeva tradizionalmente l'uomo in una posizione di potere rispetto alla donna. Per tutte queste implicazioni, il caso di Natalia Ginzburg rappresenta un cambio di paradigma: il suo lavoro ha modificato le dinamiche fino ad allora (e spesso anche in seguito) consuete tra traduttrice e traduttore e tra redattrice e autore, comportando un riconoscimento di potere non sempre immediato nelle mani di una donna.

⁷ Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 31 gennaio 1946; questo brano della lettera è pubblicato anche in «Darsena Nuova», ristampa anastatica dei cinque numeri, Viareggio, Mauro Baroni editore, pp. 29-30.

I. La rete familiare

Tali questioni si sono sovrapposte e intrecciate e hanno determinato anche scelte metodologiche e strutturali della ricerca. Il fatto che il contesto della Einaudi rappresentasse, almeno nei primi anni, prima di tutto una rete di relazioni familiari, implica ad esempio un problema di periodizzazione. Quando inizia il lavoro di Natalia Ginzburg all'Einaudi? Da un punto di vista cronologico, è assunta nella sede romana nell'autunno del 1944; ma la traduzione di Proust, che è il suo primo progetto con la casa editrice, le fu affidata già nel 1937; sappiamo inoltre che in quel periodo era presente alle primissime riunioni Einaudi come «ospite non richiesto e casuale» (Ginzburg 1988, p. 4) in quanto moglie di Leone Ginzburg.

Nel determinare una periodizzazione, a questi fattori si aggiunge quello dell'effettiva documentazione archivistica: la prima lettera editoriale indirizzata a Natalia Ginzburg conservata nell'Archivio Einaudi è datata 11 agosto 1943. In essa, indirizzata a Pizzoli, Einaudi le chiede notizie sulla traduzione della *Strada di Swann* e le propone anche *La fuggitiva* e *Albertine scomparsa*. Ma la lettera è preceduta da cinque fogli di pagamento per «lavori svolti» nel maggio e nel giugno 1943 diretti a Pia Fabrizi; l'ultima nota, datata luglio 1943, presenta già il nome e l'indirizzo di «Natalia Ginzburg | Piazza Umberto | Pizzoli», nella calligrafia e con la firma di Einaudi.

Prima del suo vero e proprio lavoro in redazione, dunque, occorrerà ricostruire il contesto personale e storico delle sue prime traduzioni: e cioè il confino a Pizzoli, in Abruzzo, e le questioni politiche e razziali che determinarono la necessità d'indicare un altro nome sui documenti ufficiali della Einaudi e lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte sul suo primo romanzo, *La strada che va in città* (1942). È questo, inoltre, il periodo in cui si forma come traduttrice sotto la guida di Leone Ginzburg, lavorando con lui sia a *La strada di Swann* sia a *I pensieri inediti* di Montesquieu.

Di conseguenza, per comprendere le modalità di lavoro di Natalia Ginzburg nel periodo torinese, non è soltanto necessario risalire agli anni di Pizzoli, formativi per il suo mestiere di traduttrice, ma anche indagare più a fondo quale concetto di traduzione fosse alla base degli insegnamenti di Leone Ginzburg; contestualmente, occorrerà delineare le idee sulla traduzione di Cesare Pavese, altra figura che ha

avuto un ruolo determinante per il lavoro di Natalia Ginzburg negli anni del dopoguerra. È inoltre dalla comune «religione per le traduzioni» di Leone Ginzburg e Cesare Pavese che nascono i Narratori stranieri tradotti, la collana in cui appare la prima edizione della *Strada di Swann*, e che imposta il criterio di «fedeltà al testo» da lei scelto come traduttrice e coordinatrice dei volumi della *Recherche*.

Un'età perduta: così Natalia Ginzburg ricorda «la quiete di quei pomeriggi» passati a tradurre Proust nella casa di Pizzoli (Ginzburg 1990, p. XXI). La Parte I della tesi, che ha per titolo proprio quella formula, si concentra su questo periodo e sui primi lavori di traduzione, con una breve *Premessa* che analizza il ruolo politico e culturale di Leone Ginzburg nel contesto della Torino antifascista, la nascita della casa editrice Einaudi e la figura e il lavoro culturale di Cesare Pavese negli anni Trenta. Sono elementi preliminari al ruolo editoriale di Natalia Ginzburg, necessari a comprendere sia la presenza di queste figure nel contesto politico e culturale vicino alla famiglia Levi, molto prima che lei iniziasse a lavorare in casa editrice; sia il valore e l'intento delle traduzioni Einaudi, attraverso la collana dei Narratori stranieri tradotti, sotto il fascismo e nel periodo immediatamente successivo. La *Premessa* serve anche a contestualizzare i ricordi di Ginzburg, quelli di *Lessico familiare* e quelli di *Memoria contro memoria*, in cui rivendica proprio il ruolo determinate del marito nella fondazione dell'Einaudi, fattore che ha necessariamente delle conseguenze anche sul suo lavoro in casa editrice.

La Parte I si chiude dunque con la scomparsa di Leone Ginzburg e l'arrivo di Natalia a Roma, dove si rivolge a Carlo Muscetta, direttore della sede romana della Einaudi. Si tratta di una fase preparatoria e a sé stante a livello personale e lavorativo: in quel periodo Ginzburg è inserita e circondata da una rete di relazioni prima familiari, poi professionali, sia come traduttrice sia come scrittrice. In quel momento, infatti, sono sempre Leone Ginzburg o Cesare Pavese a mediare i suoi rapporti con la casa editrice o con le riviste letterarie dell'epoca⁸.

⁸ Come ha ricostruito Domenico Scarpa in Ginzburg 2012, pp. 107-135 e come mostra il carteggio di Leone Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, a cura di L. Mangoni, Torino, Einaudi, 2004.

II. La questione del nome

In *Lessico familiare*, Ginzburg rievoca i primi anni della casa editrice, quando il suo ruolo è più quello di una spettatrice che non di un'attiva collaboratrice:

Leone cominciò a lavorare con un editore suo amico. Erano soltanto lui, l'editore, un magazziniere e una dattilografa, che si chiamava signorina Coppa. L'editore era giovane, roseo, timido, e arrossiva spesso. Aveva però, quando chiamava la dattilografa, un urlo selvaggio:

– Coppaaa!

Cercarono di convincere Pavese a lavorare con loro. Pavese recalcitrava. Diceva:

– Me ne infischio! [...]

Alla fine si persuase, entrò anche lui a lavorare con Leone in quella piccola casa editrice. (Ginzburg 1986, p. 1025-1025)

La sua presenza è sempre determinata dall'essere la moglie di Leone Ginzburg, sia nelle primissime riunioni degli anni Trenta sia nei primi anni Quaranta, come ricorda anche Giame Pintor nel suo *Doppio Diario*⁹.

La Parte II, *Scrittura e lavoro editoriale*, e la Parte III, *La traduzione della Recherche*, che attraversano gli anni dal 1944 al 1952, mostrano anche come il passaggio dalla prima fase preliminare alla seconda fase di vero e proprio lavoro in casa editrice sia determinato dalla questione legata al nome, che si pone nel momento stesso in cui Natalia Ginzburg inizia a lavorare nella redazione romana. La sua affermazione all'Einaudi è infatti avvenuta anche grazie alla storia e alla rilevanza del suo nome. Questo aspetto va valutato considerandolo soprattutto come uno dei fattori che le ha permesso di rovesciare i rapporti di potere tra uomo e donna nel contesto lavorativo; rovesciamento che tuttavia non sarebbe avvenuto se lei stessa non avesse avuto le competenze e un'identità in grado di affermare con forza il proprio giudizio e il proprio ruolo.

⁹ G. Pintor, *Doppio Diario 1936-1943*, a cura di Mirella Serri, Torino, Einaudi, 1978, pp. 163-164. Vi si ritorna nel capitolo *Le prime pagine della traduzione della Recherche*.

I documenti raccontano come Natalia Ginzburg si autodetermini progressivamente attraverso un'identità specifica, legata come si è accennato al nome del marito ma riconoscibile nella propria unicità e autonomia. Nel lavoro letterario questo processo ha inizio con la poesia *Memoria*, datata 8 novembre 1944 e dedicata a Leone Ginzburg, con cui riafferma la propria identità di autrice che lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte aveva celato¹⁰. Nel contesto editoriale, invece, la questione è più complessa: il nome di Ginzburg rischiava di sopraffare il suo stesso lavoro, giustificando da un lato la sua presenza in quanto vedova di uno dei fondatori, dall'altro eclissando il suo ruolo dietro l'importanza che il marito aveva avuto nella storia della casa editrice: anche per questo nelle lettere e nei *Verbali* «Natalia» (unica donna a partecipare alle riunioni del Consiglio editoriale) è citata sempre con il nome proprio, e mai attraverso il solo cognome. La scelta di un determinato stile editoriale come elemento che la caratterizza e la distingue è la principale modalità attraverso cui Natalia Ginzburg afferma la propria identità originale.

III. Lo stile editoriale

Da questo punto di vista, i documenti mostrano un vero e proprio processo di formazione di uno specifico stile di scrittura editoriale. Soprattutto le lettere dei primissimi anni in redazione mostrano una durezza nelle espressioni e nel giudizio molto più pronunciata che negli anni successivi: è questo aspetto a suggerire un'azione di costruzione volontaria del proprio stile, che nei documenti successivi sembra attenuarsi, diventando una caratteristica della sua modalità d'intervento.

È il caso, ad esempio, del carteggio con Silvio Micheli, intenso soprattutto negli anni 1946-1947. Nelle lettere di questo periodo, la stessa Ginzburg riconosce di esprimersi «con tanta violenza. Ma è meglio tagliare l'ascesso che lasciare diffondere l'infezione nel sangue»¹¹. Lo stile delle lettere a Micheli presenta espressioni che raramente si ritrovano nei carteggi successivi, segno anche di come la scrittura di Ginzburg risenta sia del contesto del neorealismo sia della lettura dei

¹⁰ La poesia apparve su «Mercurio», a. I, n. 4, dicembre 1944, p. 165. Cfr. le *Notizie sui testi* a cura di D. Scarpa in Ginzburg 2016a, pp. 328-332.

¹¹ AE, Micheli, Silvio, Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947. La copia originale con firma autografa è in Ad900, fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia.

testi di Micheli stesso. Ad esempio, a proposito del romanzo *Sono un povero cane italiano*, Ginzburg gli scrive con estrema sincerità e schiettezza, favorite anche dal rapporto d'amicizia:

È come se fossi andato a grufolare con un legnetto nella merda delle vacche. Il bambino morto che puzza: orribile. C'è un gusto continuo di andare a grufolare nel macabro, una retorica del macabro, un continuo eccitarsi a freddo: fa una rabbia che non ti dico. Puzza. È un libro che puzza. Forse sono stata troppo sincera¹²

La stessa estremizzazione stilistica nella sua modalità d'intervenire a proposito di un libro ricorre anche nei documenti interni alla Einaudi di quel periodo. Il 2 luglio del 1946, ad esempio, sui Giornali di segreteria è segnato che:

Natalia, protesta a gran voce per la decisione in merito alla *Marche à l'Etoile*, libro melenso, nazionalista, sconnesso, retorico, fastidioso, al di sotto d'ogni critica. Ci domandiamo che cosa abbia ispirato questa funesta decisione, e perché ci si butti così avidamente su tutti gli escrementi della letteratura europea¹³

Il confronto fra le lettere editoriali e i Giornali di segreteria mostra come risolutezza e decisione siano tratti caratteristici della modalità d'intervento di Ginzburg fin dal primissimo periodo: aspetto per nulla scontato se si considera che in quegli anni è una semplice redattrice e non ha ancora l'autorità e le responsabilità editoriali che avrà alla fine degli anni Quaranta. I documenti editoriali sostituiscono all'immagine di una redattrice insicura e incapace, che lei stessa dà di sé nel racconto *La pigrizia*, quella di una donna sicura e risoluta nell'affermare anche un giudizio negativo, fin dal primo anno in redazione.

Lo stile editoriale è dunque volontariamente ispirato da asprezza e severità. Illuminante, a tale proposito, è l'articolo *Per chi scriviamo* del giugno 1946¹⁴ nel quale Ginzburg riflette sui vari tipi di scrittura e individua tutte le scritture non letterarie («lettere invece o articoli per dei giornali») come atto di costruzione faticosa e non spontanea:

¹² *Ibid.*

¹³ AE, G.d.S, 2 luglio del 1946.

¹⁴ N. Ginzburg, *Per chi scriviamo*, «l'Unità», 4 giugno 1946; è stato ripubblicato in «L'Indice dei libri del mese», ottobre 2016, anno XXXIII, n. 10, p. 24.

Tante volte il suo lavoro è di scrivere ma non dei libri, lettere invece o articoli per dei giornali, parole non inventate e nemmeno pensate lui deve scrivere, parole e frasi che deve strappare a fatica da qualcosa che non è la sua testa (Ginzburg 2016b, p. 24).

Questa riflessione riguarda anche la scrittura editoriale: lettere e pareri, per quanto estremamente sinceri, rientrano in quelle scritture non spontanee per una romanziera, formate da parole e frasi che sono “strappate a fatica”, «un po’ come strappar patate da un campo» (*ibid.*). L’articolo ci ricorda anche come il lavoro editoriale sia considerato da Natalia Ginzburg sempre come un secondo mestiere rispetto a quello di scrittrice.

IV. Il confronto con il maschile attraverso la scrittura

L’elaborazione sia della scrittura narrativa sia di quella editoriale avviene dunque contemporaneamente in questi primi anni; entrambe corrispondono al tipo di identità con cui Ginzburg si afferma come autrice e redattrice in contesti prevalentemente maschili. Nella scrittura narrativa, il confronto con il maschile avviene attraverso due dispositivi: l’io narrante e lo stile di scrittura. Il primo coincide con l’uso di un narratore protagonista uomo; è un dispositivo che Ginzburg sperimenta molto presto, nel racconto *Casa al mare* (1937), e che subito abbandona: «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» (Ginzburg 1964a, p.10) La seconda modalità coincide con la ricerca di uno stile impersonale, privo cioè di quei difetti considerati femminili:

Quando ero giovane, e cominciavo a scrivere, desideravo moltissimo di poter essere scambiata per un uomo. Cioè temevo in me i difetti delle donne, che io li ho tutti: cioè la mancanza di obbiettività, il sentimentalismo e via dicendo. Poi, a poco a poco, con gli anni, ho capito che la condizione di donna deve essere accettata da uno scrittore. Cioè, bisogna... non si può scrivere sentendosi diversi da quello che si è, fingendo di essere diversi da quello che

si è¹⁵.

Nella scrittura narrativa, dunque, Ginzburg non “gioca” soltanto ad essere un uomo; desidera «terribilmente scrivere come un uomo»¹⁶, per poi risolvere questa tensione non identificandosi più nell’altro: riconosce la propria «condizione femminile» in quanto «scrittore» che accetta di essere «quello che si è» nella situazione di un contesto storico-culturale patriarcale e maschilista.

Anche nel lavoro editoriale, il confronto con il maschile si realizza nella scrittura: è attraverso lo stile delle lettere e dei pareri editoriali, infatti, che Ginzburg allontana una connotazione negativamente “femminile” del proprio lavoro alla quale, invece, la sua traduzione della *Strada di Swann* non riesce a sottrarsi¹⁷. Come avviene nella sua narrativa, la scelta di uno stile così disadorno e spoglio da assumere aspetti di asprezza, severità e laconicità va letta nella prospettiva di privare la sua modalità di intervento di qualsiasi aspetto che la relegasse a uno stereotipo di genere, togliendole autorità. Questo tipo di stile diviene uno strumento per inserirsi e affermarsi come unica donna tra i «gentlemen» della casa editrice. Come scrive Pavese, descrivendo la redazione Einaudi al principio del 1949:

our “gentlemen” are Natalia Ginzburg in charge of Italian and French fiction. Bruno Fonzi in charge of English and American fiction, translator of *Black Boy* by Wright. Felice Balbo in charge of philosophical and political matters. Giulio Einaudi, the Boss. Cesare Pavese in charge of ethnology and anthropology. Antonio Giolitti in charge of historical and economical books. Other signatures are small fry (Pavese 1966, p. 356)

Lo stile diviene allora il primo strumento di affermazione della propria autorità e di autodeterminazione di un’identità femminile diversa, definita primariamente in relazione al proprio ruolo. Le lettere e i pareri editoriali di Natalia

¹⁵ Si trascrive un’intervista del 1964 da RaiTeche, di cui un estratto è stato proiettato nella puntata *Le donne resistenti* del programma di Rai Storia “Passato e Presente”, visibile online sul sito raiplay.it [ultima consultazione: 22.02.2022].

¹⁶ Ne *Il mio mestiere* (1949) Ginzburg scrive: «Desideravo terribilmente di scrivere come un uomo, avevo orrore che si capisse che ero una donna dalle cose che scrivevo» (Ginzburg 1987, p. 847). Daniela Brogi ha notato come queste frasi «parlano di un annichimento di sé sistemico; sono pronunciate, evidentemente, anche con dolore (lo rileva quell’avverbio: “desideravo *terribilmente*”), da donne [il riferimento è anche a Morante e a Fallaci] sopraffatte (in senso storico, non creativo) dalla violenza simbolica di un mondo naturalmente patriarcale» (Brogi 2022, p. 71).

¹⁷ Come si vedrà nel Capitolo 3.1 *Una donna alla direzione del progetto*.

Ginzburg sono, in tal senso, un caso eccezionale tra i documenti della Einaudi, se confrontate con gli archivi dei vari letterati editori. Rispetto ai loro carteggi, quello di Ginzburg presenta la peculiarità di raccontare la costruzione di una specifica identità attraverso la scrittura editoriale; identità che rifiuta sia il modello femminile stereotipato sia quello maschile predominante. La scrittura editoriale come atto di affermazione identitaria non riguarda i suoi colleghi uomini, ma appartiene esclusivamente alla figura di Natalia Ginzburg; a determinare questo aspetto è infatti la necessità di affermare un'identità femminile che contemporaneamente fosse indipendente dal prestigio del marito (inscritto nel cognome), che avesse autorità e che non risentisse di uno stereotipo di genere.

Un esempio di come queste tre esigenze s'intrecciassero nel lavoro di Ginzburg è dato dalla lettera di presentazione di Pavese a Mila, scritta quando lei si trasferisce nella sede di Torino: sebbene Pavese le attribuisca la responsabilità di «fare in tutto e per tutto» le veci di Mila come direttore di sede, aggiunge scherzosamente anche che Ginzburg apporterà «finalmente una dolce nota di femminilità in quella rude atmosfera di corso Re Umberto che le donnette non sono sinora bastate a dissipare» (Pavese 2008, p. 190). È chiaro, dunque, che l'atteggiamento di Ginzburg come redattrice si orienti più spontaneamente verso modi tradizionalmente “maschili” per affermare la propria autorità e credibilità, e sottrarsi all'etichetta della “donnetta” o della “signorina”; e anzi nel suo lavoro non sempre è riuscita ad evitare quest'ultima connotazione.

V. Il lavoro editoriale oltre le convenzioni

L'intreccio tra il ruolo professionale e la questione del genere emerge con particolare evidenza nel lavoro di coordinamento e traduzione della *Recherche*, che è qui analizzato nel capitolo 3.1 *Una donna alla direzione del progetto* attraverso il carteggio con Beniamino Dal Fabbro e la lettura critica di Giacomo Debenedetti in *Proust in Italia II*. Come si vedrà, questi documenti e scritti mostrano con chiarezza come l'autorità e le competenze di traduttrice di Natalia Ginzburg abbiano rischiato di passare del tutto in secondo piano, a vantaggio dei tradizionali equilibri di potere, che attribuiscono all'uomo il controllo tanto nel contesto lavorativo quanto sul testo stesso, in questo caso quello della *Recherche*. Con il suo lavoro di traduttrice e

redattrice, Ginzburg ha rovesciato una gerarchia tra i sessi prestabilita che attribuiva all'uomo una maggiore responsabilità. Proprio perché il ribaltamento di queste convenzioni ed equilibri si realizza attraverso il suo lavoro, i documenti editoriali sono stati strumenti indispensabili per riportare alla luce casi come questi e capire quali dinamiche fossero di volta in volta implicate.

Non si è trattato, dunque, soltanto di ricostruire i progetti che Natalia Ginzburg ha seguito da vicino e il suo ruolo di protagonista nella storia della casa Einaudi, che pure erano stati in parte delineati dagli studi precedenti. L'analisi capillare dei documenti, messi a confronto con i carteggi degli altri collaboratori e autori della Einaudi, con i Giornali di segreteria, con i verbali, con le memorie di Ginzburg e degli altri einaudiani, ha di volta in volta mostrato discrepanze e incongruenze. Erano questi i casi in cui alle competenze, alle responsabilità editoriali e alla documentazione si aggiungeva un altro fattore, quello di genere, che cambiava sottilmente le dinamiche del caso in esame.

Così, se non si tiene conto di questa idea di messa in crisi di dinamiche di potere tra traduttrice e autore fortemente radicate nel contesto editoriale e letterario, non si capisce la motivazione alla base dell'asprezza degli scambi con Dal Fabbro; né ha alcun senso la conclusione della lettura critica di Debenedetti che, pur individuando la categoria di «sliricamento», essenziale nella poetica di Ginzburg, conclude il saggio riducendo il tono familiare della traduzione a una parlata «specificata di una casa dove c'era una signorina» (Debenedetti 2005, p. 220), senza tuttavia offrire esempi testuali. Oppure, ancora, non si comprende il perché della quasi invisibilità di Ginzburg nella storia dei progetti di narrativa. Paradossalmente, proprio in questo campo che è stato quello in cui è intervenuta di più anche in quanto responsabile dei Coralli e dei Supercoralli, il suo lavoro rischia di rimanere mal compreso, sommerso dagli studi che hanno favorito i suoi colleghi uomini. Gli stessi documenti ufficiali della Einaudi, come i verbali, dando voce al responsabile di collana o ricorrendo a brevi formule convenzionali appiattiscono un sostrato di lavoro editoriale più lungo, in cui l'intervento di Ginzburg è stato determinante nei rapporti con gli autori.

In questi casi, è stato indispensabile ricostruire la storia dei singoli libri seguiti da Natalia Ginzburg, alcuni celebri, come i due premi Viareggio, *Menzogna*

e sortilegio (1948) e *L'Agnese va a morire* (1949); altri meno noti e per i quali il suo intervento era quasi del tutto sconosciuto. Questo è avvenuto, ad esempio, con i primi Gettoni: lo studio del carteggio di Ginzburg con gli autori, confrontato con le lettere di Calvino e di Vittorini, ha svelato l'importanza del suo ruolo nei primi anni della collana come terza interlocutrice interna alla redazione.

Ribaltare, girare, rovesciare: quando si indaga il lavoro di Natalia Ginzburg all'Einaudi va tenuto a mente un movimento di inversione. La sua esperienza permette infatti di raccontare un'altra parte della storia culturale e editoriale italiana, mettendo in luce le lacune e l'assenza ancora oggi di strumenti d'indagine. Il suo caso ha reso evidente la necessità di invertire le domande da porre ai documenti d'archivio per ricostruire dinamiche non sempre visibili. Con il suo lavoro Natalia Ginzburg ha modificato le relazioni di potere nel contesto editoriale e letterario, assumendo posizioni di responsabilità tradizionalmente destinate a soli uomini; ha trasformato quello che era solo un "gioco ad essere un uomo" nel mestiere poliedrico di scrittrice, traduttrice e redattrice editoriale con cui ha contribuito a definire la cultura italiana del secondo Novecento.

Archivi e documenti

La ricostruzione del lavoro editoriale di Natalia Ginzburg dal 1943 al 1952 si è basata prevalentemente sui documenti conservati nell'Archivio Einaudi depositato presso l'Archivio di Stato di Torino, integrato da materiali provenienti dal Fondo Micheli dell'Archivio del Novecento presso l'Università di Roma Sapienza.

L'Archivio Einaudi conserva un materiale ricchissimo, raccolto nei faldoni dei collaboratori e degli autori della casa editrice. I materiali sono stati analizzati secondo tre livelli: il primo ha riguardato il faldone dell'Archivio Einaudi dedicato ai documenti relativi a Natalia Ginzburg, che è stato la prima fonte di ricerca dei materiali. Il faldone, diviso in due incartamenti, conserva documenti datati dal maggio 1943 all'ottobre 1990, per un totale di 1411 fogli. Si tratta di lettere dattiloscritte e manoscritte di e a Natalia Ginzburg, pareri di lettura, telegrammi, note, contratti e documenti ufficiali della casa editrice, fogli di testi ricevuti in lettura, annotazioni su revisioni, cartoline, ritagli stampa, ecc.

L'analisi di questi documenti, che si è concentrata su un periodo esteso ai primi anni Cinquanta, ha subito messo in luce la necessità di un confronto quantomeno con le lettere dei collaboratori e redattori Einaudi; in alcuni casi i carteggi sono integralmente o in parte editi¹⁸; in altri il redattore ha condiviso con Natalia Ginzburg il lavoro nella sede di Torino o ha avuto la responsabilità di settori diversi dalla narrativa e dalla poesia, e dunque il carteggio con Ginzburg nel faldone è abbastanza limitato. In particolare, sono stati consultati i faldoni relativi ai seguenti redattori e collaboratori: Giulio Einaudi, Leone Ginzburg, Cesare Pavese, Elio Vittorini, Italo Calvino, Bruno Fonzi, Felice Balbo, Massimo Mila, Carlo Muscetta, Luciano Foà, Gabriele Baldini, Angela Zucconi.

¹⁸ Oltre alle lettere di Calvino e di Leone Ginzburg, si fa riferimento ai seguenti carteggi: C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1966; Id., *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Torino, Einaudi, 1968 e Id. *Officina Einaudi. Lettere 1940-1950*, a cura di S. Savioli, introduzione di F. Contorbia, Torino, Einaudi, 2008; E. Vittorini, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977 e Id. *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Torino, Einaudi, 2006; M. Mila, *Lettere editoriali*, a cura di T. Munari, Torino, Einaudi, 2010; Camerano-Crovi-Grasso (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Torino, Aragno, 2007.

Ma l'analisi che ha prodotto maggiori risultati è stata quella sugli autori e i traduttori seguiti da Natalia Ginzburg come redattrice Einaudi: si è trattato di capire quali progetti di narrativa e di traduzione fossero attivi in un certo periodo e in che modo implicassero il suo intervento, attuando poi una ricerca capillare delle sue lettere, generalmente non firmate ma siglate «G/lg» o «G/se».

Gli autori e i traduttori di cui si sono consultati i faldoni sono: Sergio Antonelli, Giovanni Arpino, Libero Bigiaretti, Giorgio Cesarano, Giulio Crosti, Silvio D'Arzo, Libero de Libero, Ambrogio Donini, Gillo Dorfles, Beppe Fenoglio, Antonio Guerra, David Invrea, Remo Lugli, Maria Teresa Mandalari, Alda Manghi, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Giuseppe Raimondi, Marcella Rinaldi, Lalla Romano, Camillo Sbarbaro, Fortunato Seminara, Paolo Serini, Dante Troisi, Marcello Venturi, Giulia Veronesi, Renata Viganò.

Un'indagine a parte ha riguardato il carteggio con Silvio Micheli, di cui esiste un faldone nell'archivio Einaudi, ma il cui fondo principale è conservato presso l'Archivio del Novecento del Dipartimento di Studi Europei Americani e Interculturali dell'Università di Roma Sapienza. Queste lettere si distinguono per aspetti di forma e contenuto da quelle dell'Archivio Einaudi, che sono perlopiù copie dattiloscritte relative al contesto lavorativo; le lettere del fondo Micheli sono invece principalmente manoscritte (quando sono dattiloscritte la copia è conservata anche all'Archivio Einaudi) e quasi sempre prive di data; Ginzburg si rivolge a Micheli in modo più personale, riflettendo spesso sulla propria scrittura attraverso il confronto con quella dell'autore: si capisce dunque come il carteggio con Silvio Micheli sia stato di primaria importanza nell'analisi del rapporto fra scrittura editoriale e narrativa.

Si è sempre cercato di contestualizzare l'analisi delle lettere con la storia e i documenti ufficiali della Einaudi: dai verbali delle riunioni editoriali editi a cura di Tommaso Munari¹⁹; al Catalogo Einaudi²⁰, all'inventario dell'Archivio Einaudi

¹⁹ *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, a cura di T. Munari, prefazione di L. Mangoni, Torino, Einaudi, 2011 e *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, a cura di T. Munari, Torino, Einaudi, 2013.

²⁰ I Cataloghi consultati sono stati: A.A.V.V., *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983: breve iconografia, seguita dall'indice bibliografico degli autori e collaboratori, dall'elenco delle collane, dagli indici per argomenti e per titoli*, Torino, Einaudi, 1983; e A.A.V.V., *Le Edizioni Einaudi 1933-2018*, prefazione di E. Franco, Torino, Einaudi, 2018.

dell'Archivio di Stato di Torino. Tra gli strumenti, un caso eccezionale è rappresentato dai Giornali di segreteria, inediti e conservati nell'Archivio Einaudi. I Giornali di segreteria sono stati uno strumento di comunicazione tra le tre sedi della casa editrice di Torino, Roma e Milano; si tratta di 4 registri che coprono l'arco cronologico dal 10 giugno 1945 all'11 ottobre 1946²¹ su cui i redattori segnavano informazioni relative ai testi in lavorazione o in lettura. La loro analisi racconta la quotidianità del lavoro in redazione e dà conto dell'enorme numero di manoscritti che passava attraverso le sedi della casa editrice. Questi documenti non sono mai stati studiati prima in relazione al lavoro di Ginzburg. Si sono rivelati invece strumenti necessari per l'analisi dei manoscritti in lettura, delle sue modalità di intervento e per un confronto con i testi narrativi. Allo studio dei Giornali di segreteria è dedicato il paragrafo «*Natalia legge e boccia*», che prende il titolo dalla formula ricorrente con cui un manoscritto era rifiutato, talvolta seguita da un breve parere di lettura.

Una ricerca a sé stante ha riguardato il suo lavoro come traduttrice della *Strada di Swann* e coordinatrice dell'intera edizione di *Alla ricerca del tempo perduto*, a cui è dedicata la Parte III. Sono stati consultati i faldoni di tutti i traduttori dell'edizione e di coloro inizialmente coinvolti nel progetto. Si tratta di: Mario Bonfantini, Franco Calamandrei, Giorgio Caproni, Beniamino Dal Fabbro, Giacomo Debenedetti, Franco Fortini²², Elena Giolitti, Nicoletta Neri, Paolo Serini, Diego Valeri. Questi carteggi permettono di delineare la storia dell'edizione e il ruolo di coordinatrice di Natalia Ginzburg, insieme ai criteri stilistici e di poetica della traduzione adottati: quest'ultimo punto è stato messo in dialogo con la sua stessa narrativa e in particolar modo con *Lessico familiare*.

Tutti i materiali raccolti, divisi inizialmente per autore o traduttore, sono stati ordinati cronologicamente e trascritti nell'*Appendice* di questa tesi, per comprendere in che modo i vari progetti si sono intrecciati e succeduti nel lavoro

²¹ AE, Segreteria editoriale, Verbali editoriali, Giornali di segreteria. Cartella 1, registro 1 (1 giugno 1945-31 ottobre 1945); registro 2 (2 gennaio 1946-28 febbraio 1946); registro 3 (1 marzo 1946-31 maggio 1946); registro 4 (2 giugno 1946-11 ottobre 1946).

²² L'analisi delle lettere del faldone Fortini è stata integrata e confrontata con la tesi di E. Arnone, *Franco Fortini e casa Einaudi attraverso le lettere. Edizione e studio*, tesi di Dottorato (Università de Lausanne-Università degli Studi di Siena, dir. N. Scaffai, P. Pellini), 2020, la cui ricerca si basa sia sul faldone Fortini dell'Archivio Einaudi sia sui documenti conservati al Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini dell'Università degli Studi di Siena.

redazionale di Ginzburg. L'*Appendice* presenta 255 trascrizioni: sono stati selezionati la maggior parte dei documenti relativi al periodo dal 1943 alla fine del 1952 provenienti dall'Archivio Einaudi e dal Fondo Micheli utili alla ricostruzione del lavoro editoriale di Natalia Ginzburg.

Parte I. Un'età perduta (1936-1944)

1.1 Premessa. Leone Ginzburg, Cesare Pavese, Giulio Einaudi

Alla fine dell'inverno, Leone Ginzburg tornò a Torino dal penitenziario di Civitavecchia, dove aveva scontato la pena. Aveva un paltò troppo corto, un cappello frusto: il cappello piantato un po' storto sulla nera capigliatura. Camminava adagio, con le mani in tasca: e scrutava attorno con gli occhi neri e penetranti, le labbra strette, la fronte aggrottata, gli occhiali cerchiati di tartaruga nera, piantati un po' bassi sul suo grande naso.

Natalia Ginzburg, *Lessico familiare* (1963)

Il 13 marzo del 1936 Leone Ginzburg torna in libertà. Ha trascorso gli ultimi due anni nel carcere di Civitavecchia, arrestato con l'accusa di partecipazione al «movimento rivoluzionario con lo scopo di abbattere con mezzi violenti la Monarchia e il Fascismo». È considerato, a Torino, «l'anima del movimento “Giustizia e Libertà”»²³.

Nel 1932, Ginzburg ha conosciuto Carlo Rosselli a Parigi, dove sta completando le ricerche su Maupassant, oggetto della sua tesi di laurea discussa pochi mesi prima con Ferdinando Neri²⁴. Ginzburg frequenta l'ambiente degli emigrati antifascisti, matura la sua adesione all'attività politica e incontra, oltre a Rosselli, Benedetto Croce, Garosci e Salvemini. Tornato in Italia inizia ad allacciare una rete sempre più stretta di rapporti con Augusto Monti, Barbara Allason, Massimo Mila, Michele e Renzo Giua, Carletto Mussa-Ivaldi e soprattutto Carlo Levi; una rete che si estenderà fino a comprendere Vittorio Foa, Mario Levi, Sion Segre, Tommaso Fiore e Carlo Muscetta²⁵. In quel periodo, Ginzburg delinea un'idea sempre più precisa di lotta politica per il raggiungimento della libertà e per il rovesciamento dello Stato fascista. Nel settembre del 1932 appare il suo primo

²³ d'Orsi 2019, pp. 214 e 227; si veda Ginzburg 2004, p. 309n per le condanne dai documenti del Tribunale Speciale e la scheda del prefetto di Torino per il Casellario politico centrale del 2 agosto 1934.navici

²⁴ Ivi, pp. 102 e ss. e Zucàro 2000, p. LXX.

²⁵ Zucàro 2000, p. LXX. Per l'incontro con Carlo Muscetta si veda la lettera del 19 giugno 1933 a Benedetto Croce (in Ginzburg 2004, pp. 297 e 298n); le lettere tra Leone Ginzburg e Carlo Muscetta (Frustaci 2012); e il ricordo dello stesso Muscetta in *L'erranza. Memorie in forma di lettere* (Muscetta 2009, pp. 112-117: il capitolo *Torino antifascista* dedicato a Natalia Ginzburg).

articolo sui «Quaderni di Giustizia e Libertà», *Il concetto di autonomia nel programma di G.L.*, steso con Carlo Levi e a firma M.S.²⁶, in cui descrive il programma del movimento. Nelle parole di Ginzburg e Levi, la lotta politica si riconosce nella formula crociana di «religione della libertà»:

Parlare di autonomia nel puro senso è affermare il valore morale della politica; intendere che la lotta politica deve essere in Italia lo strumento di un rinnovamento di civiltà. La formula (così felice e autorevole) di religione della libertà ha appunto questo significato (Ginzburg 2000, p. 4)

Spogliata degli aspetti di culto e idolatria, la lotta politica assume la stessa «importanza creatrice e rinnovatrice che ebbero le grandi lotte religiose» (*ibid.*). L'esistenza stessa del movimento di Giustizia e Libertà riafferma con forza le «libertà tradizionali» negate, in quegli anni, dallo Stato totalitario fascista:

Creare una organizzazione è creare una presente libertà. In questo senso si è detto che G.L. rappresenta, *in nuce*, il futuro stato italiano [...] con l'organizzazione clandestina affermiamo la libertà di associazione, con i quaderni, gli opuscoli, i manifesti, la libertà di stampa; col programma, la libertà di pensiero (*ivi*, pp. 4-5).

Traspare sempre più chiara la necessità di rinnovare del tutto quelle istituzioni diventate ormai entità vuote: «Parlamento e partiti erano morti in Italia come istituti liberali prima che il fascismo venisse a dimostrarlo con il suo totalitarismo» (*ivi*, p. 7). Per questo motivo, Ginzburg ritiene che la creazione di un nuovo Stato libero possa avvenire solo dall'assenza e dalla negazione dello Stato presente, e la lotta politica diviene necessariamente una lotta anarchica e rivoluzionaria:

Contro il fascismo dobbiamo suscitare lo spirito libertario, e nel medesimo tempo negarlo dandogli una forma: dobbiamo creare uno Stato con i mezzi dell'anarchia (*ibid.*).

Ginzburg di fatto delinea uno nuovo scenario costituzionale possibile,

²⁶ Le iniziali richiamano quelle di Maria Segrè, zia naturale con cui Ginzburg trascorse gran parte della sua infanzia.

fondato sul concetto di federalismo²⁷. Poste queste basi, è assolutamente centrale che l'azione politica avvenga sul campo, in Italia, e che Giustizia e Libertà non sia considerato come «un movimento di fuoriusciti»²⁸. Nonostante la necessità per i suoi capi di stabilirsi all'estero e per i «Quaderni» di essere stampati a Parigi, infatti, «La principale ragion di vita di Giustizia e Libertà è proprio il lavoro, d'organizzazione e di pensiero, che si compie in Italia sotto i suoi auspici»²⁹. In altre parole, l'attività e il programma di Giustizia e Libertà devono essere fondati su un'analisi precisa della situazione italiana, possibile solo attraverso «lo studio diretto e continuo della vita nazionale, fattivo perché compiuto sul posto o con materiali di prima mano, adoperando nuove e antiche competenze»³⁰. Di qui l'importanza nel ricreare un nucleo attivo di Giustizia e Libertà a Torino, di cui lui stesso sarà il principale animatore.

Con Ginzburg, e poi con Vittorio Foa e Massimo Mila, Torino diviene il principale teatro italiano dell'attività politica giellista: in due ondate di arresti, nel marzo del 1934 e nel maggio del 1935, più di duecento persone saranno fermate, interrogate e, in alcuni casi, incarcerate o mandate al confino³¹. Si tratta di un'azione politica legata principalmente a quell'ambiente intellettuale antifascista torinese che, quando non agisce attivamente, trova espressione in esperienze editoriali che non si riconoscono nella cultura di regime. Sarà il caso, come si vedrà, della stessa casa editrice Einaudi, e della sua rivista «La Cultura». Come ha osservato Turi (1990, p. 21), «la decisione di Einaudi di fondare la casa editrice non è comprensibile se prescindiamo dall'ambiente torinese».

Sarà Natalia Ginzburg a raccontare quell'ambiente e le sue dinamiche in *Lessico familiare*, attraverso lo sguardo della ragazza non ancora ventenne:

Avevano arrestato Ginzburg, e molta altra gente che era stata in rapporti con Mario, a Torino.

²⁷ Cfr. [Firmato M.S.], *Chiarimenti sul nostro federalismo*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», S. II; n. 7, giugno 1933, pp. 48-56, l'articolo venne pubblicato con il sottotitolo *Dall'Italia*; in Ginzburg 2000, pp. 16-25.

²⁸ Firmato M.S., *Ipotecare il futuro*, in «Quaderni di Giustizia e Libertà», S. II; n. 10, febbraio 1934, pp. 73-76, l'articolo venne pubblicato con il sottotitolo *Dall'Italia*; in Ginzburg 2000, pp. 27-30, cit. p. 29.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cfr. De Luna 1996, e Turi 1990, p. 69.

Vittorio, lui, non era stato arrestato. Era, disse a mia madre, stupito, perché usava frequentare tutte quelle persone; [...] Andavano e venivano, lui e Alberto venuto a casa per pochi giorni in licenza, sul corso re Umberto (Ginzburg 1986, p. 996).

La Torino degli anni Trenta e poi Quaranta è una vera e propria «città-laboratorio» in cui si incrociano esperienze politiche e intellettuali eredi, ciascuna a suo modo, dei modelli di Gramsci e Gobetti ed espressione di una cultura specificatamente piemontese, che tuttavia raccoglie le esperienze fiorentine (in particolare quella di «Solaria») e le energie culturali e politiche della vicina Parigi, diventando il centro propulsore di una cultura giovane e, soprattutto, veramente europea in Italia – e in questo prima di tutto antifascista³². È il caso, ad esempio, della casa editrice Slavia di Alfredo Polledro, con le sue collane *Il genio russo* e *Il genio slavo*, per cui Leone Ginzburg traduce *Taras Bul'ba* di Gogol', *Anna Karenina* e la *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj, *La dama di picche* e *La figlia del capitano* di Puškin, *Nido di nobili* di Turgenev, con un ruolo centrale nel suggerire autori, consigliare studiosi e traduttori, rivedere i testi e il disegno complessivo della casa editrice di cui, giovanissimo, risulta «quasi un condirettore accanto al fondatore Polledro» (d'Orsi 2019, p. 122).

Altra esperienza decisiva per comprendere i legami intellettuali che s'intrecciano negli anni immediatamente precedenti la fondazione della casa Einaudi, è la Biblioteca europea diretta da Franco Antonicelli per le edizioni di Carlo Frassinelli. Come nota d'Orsi: «Si forma qui, nell'intensa avventura del tipografo-editore Frassinelli, quello straordinario duo di editor, che sarà di lì a poco l'asse portante della casa editrice Einaudi», Leone Ginzburg e Cesare Pavese (d'Orsi 2019, p. 146). Ginzburg, pur non traducendo per la collana, vi collabora attivamente fin dal primo titolo, *L'armata a cavallo* di Babel', che ha suggerito ad Antonicelli segnalandone l'inutilizzata traduzione di Renato Poggioli; Pavese,

³² Per il ruolo culturale della città di Torino nel dopoguerra si rimanda a Baldini 2012. Sul concetto di Europa nella cultura torinese di quegli anni e su come prende forma attraverso nuove collane editoriali (tra cui anche i *Narratori stranieri* tradotti di Einaudi), cfr. d'Orsi 2019, pp. 162: «L'Europa non è tanto uno spazio territoriale, e neppure soltanto una storia, ma un'idea limite, un concetto regolativo, una patria ideale che oltrepassa i confini geografici del Vecchio Continente. Si pensi, ad esempio, che la "Biblioteca Europea", lanciata e diretta fino alla rottura da Antonicelli per il tipografo-editore Frassinelli, pubblica testi di autori nordamericani».

invece, «quasi alter ego di Ginzburg» (*ibid.*), sarà uno dei più importanti traduttori della Biblioteca europea, firmando nel 1932 il «capolavoro» della collana: *Moby Dick* di Herman Melville (Bobbio 2002, p. 70).

Torino, dunque, è la città di nuovi fermenti culturali e di giovani intellettuali che guardano all'esempio di Gobetti e all'Europa. Sono innanzitutto rapporti di amicizia nati ai tempi del liceo D'Azeglio e coltivati intorno alla figura di Augusto Monti quelli che legano Pavese, Einaudi, Antonicelli e Frassinelli³³. Nei ricordi di Giulio Einaudi:

Torino era tutto questo: tradizione, germi culturali ed editoriali, humus. E anche una possibilità di lavoro concentrato, proficuo, sereno, una relativa facilità di contatti con gli altri centri culturali importanti d'Italia, una simbiosi con la Francia, quindi con l'editoria francese [...] Certo, legata a una monocultura industriale, ma questo faceva sì che fosse una città-laboratorio, con tutti i problemi dell'analisi scientifica e della discussione politica sui moderni conflitti sociali. Tutto è partito da lì. È una vieta cosa, davvero un'ovvietà, dire: la città di Gramsci e Gobetti. Però è una realtà, è la città di Gramsci e Gobetti (Cesari 2018, p. 11).

È in questo contesto che nel novembre del 1933 nasce la Giulio Einaudi editore, la cui primissima attività sarà la gestione rinnovata di due riviste: «La Riforma Sociale» diretta da Luigi Einaudi, e «La Cultura», fondata nel 1882 da Ruggero Bonghi, e passata sotto la direzione di Cesare De Lollis, Ferdinando Neri e, tra il 1930 e il 1935, di Arrigo Cajumi e Cesare Pavese. In particolar modo negli ultimi anni della sua attività, «La Cultura» diviene il laboratorio di idee e lo spazio di confronto di due generazioni di antifascisti. Da un lato, si ritrovavano qui alcune delle firme del «Baretti», soppresso nel 1928, dall'altro emerge una generazione di giovani, legati soprattutto al gruppo del D'Azeglio, che si riallacciano all'esperienza di Gobetti tramite la lezione di Umberto Cosmo, Zino Zini e Augusto Monti: Franco Antonicelli, Cesare Pavese, Massimo Mila, Carlo Levi e Leone Ginzburg.

Nel 1934, quando Einaudi rileva la rivista (insieme al simbolo dello struzzo), questa appare rinnovata nella veste grafica, nella periodicità mensile

³³ Cfr. d'Orsi, pp.156-157.

anziché trimestrale, nel nuovo comitato direttivo che si identifica in un gruppo organico, e nei contenuti che si spostano su un piano storico-contemporaneo con una netta presa di distanza dalla cultura ufficiale, promuovendo un'apertura verso la cultura europea e richiamandosi ai valori dell'Illuminismo³⁴. La rivista rappresentò non solo il primo vero progetto della casa editrice Einaudi, ma ponendosi sulla scia diretta dell'eredità gobettiana, fu a Torino il vero centro di raccordo di persone e di idee più o meno apertamente antifasciste e in contatto con il movimento di Giustizia e Libertà³⁵. Come tantissimi anni dopo ricorderà Einaudi, «La Cultura» fu la diretta discendente dell'«Ordine nuovo» e del «Risorgimento liberale», e Leone Ginzburg il vero continuatore dell'esperienza gobettiana:

È stato Leone Ginzburg il vero erede di Gobetti, nel senso di essere a un tempo editore, uomo politico, polemista, critico, il tutto fuso o derivato da una tensione unica continua. La nostra rivista «La Cultura», la prima vera iniziativa che abbiamo preso come casa editrice Einaudi, voleva essere in fondo, nella sua idea, la continuazione dell'«Ordine nuovo» di Gramsci e del «Risorgimento liberale» di Gobetti, adattata alle nuove circostanze, molto più dure. Siamo nel '33-'34: il fascismo si era già dato le leggi eccezionali e non era facile far vivere una pubblicazione non conformista. Certo, «La Cultura» non era una rivista di lotta politica esplicita, aperta; era una rivista, come il suo nome dice, «di lettere e studi», ma voleva tenere viva la fiamma che in altre pubblicazioni si spegneva, si trasformava in retorica e piaggeria di regime (Cesari 2018, p. 13).

Il primo numero della «Cultura» per i tipi di Einaudi esce due giorni dopo l'arresto di Leone Ginzburg³⁶. L'episodio dell'11 marzo 1934 a Ponte Tresa è raccontato tra le pagine di *Lessico familiare*. Sion Segre e Mario Levi – fratello di

³⁴ Cfr. Turi 1990, pp. 61 ss.

³⁵ d'Orsi 2019, p. 247 e ss. Il 27 luglio del 1934, il prefetto di Torino scriveva al ministro dell'Interno che Giustizia e Libertà «si serviva a Torino dell'attività della “casa editrice Einaudi” la quale segnatamente con la pubblicazione della rivista pseudo letteraria “La Cultura” era riuscita a riunire una cerchia di intellettuali e di antifascisti ed a servirsi di redattori e collaboratori in maggiore parte ostili al Regime Fascista e noti per aver svolto in passato attiva propaganda contro il Fascismo» (Turi 1990, p. 69).

³⁶ Il 30 gennaio 1934 Ginzburg scriveva alla madre: «Con “La Cultura” tutto va bene. Giulio Einaudi è stato a Milano e ha potuto finalmente parlare con Cajumi. La rivista può uscire mensilmente dal 15 marzo. Il direttore sarà con tutta probabilità Cesarito [Cesare Pavese] ed io sarò il cosiddetto redattore capo. Appena la rivista avrà più di 500 abbonati, riceverò uno stipendio, cioè il 4% dell'utile annuale» (Ginzburg, L. 1990, p. 192 e Id. 2004, p. 306n).

Natalia – sono inviati a Lugano da Ginzburg a ritirare materiale di propaganda da diffondere per il plebiscito del 25 marzo. Al confine svizzero sono fermati:

Adriano venne a dirci che Mario, passando per Ponte Tresa in automobile con quel suo amico, era stato fermato da guardie della dogana, che cercavano sigarette; e queste avevano perquisito l'automobile, e vi avevano trovato opuscoli antifascisti. Mario e il suo amico erano stati fatti scendere, e le guardie li stavano accompagnando al posto di polizia; e passavano lungo il fiume. Mario d'un tratto s'era svincolato, s'era buttato nel fiume vestito com'era, e aveva nuotato verso il confine svizzero. Guardie svizzere, all'ultimo, gli erano venuto incontro con una barca. Ora Mario era in Svizzera, salvo. [...] Sion Segre si trovava ora in carcere a Torino. Avevano arrestato anche Ginzburg, e molta gente che era stata in rapporti con Mario, a Torino.³⁷

Si tratta, tuttavia, soltanto della causa scatenante: Leone Ginzburg è sotto l'occhio dell'Ovra da mesi. Decisivo è stato il suo rifiuto, come libero docente, a prestare giuramento al regime fascista³⁸. A inizio marzo scrive laconicamente a Benedetto Croce: «l'università non c'è più, come ella avrà saputo» (Ginzburg 2000, p. 305). Continua tuttavia a elaborare i progetti con Giulio Einaudi, allacciando i contatti con i collaboratori, trovando i finanziamenti:

Se pensi: novembre del '33 fondata la casa editrice, e marzo del '34 usciva già la “nostra” «Cultura»... Per fare il primo numero vuol dire che eravamo già, alla fine del '33, occupati a impostare la rivista [...] Nel primo numero Carlo Levi scrisse, anonimo, un editoriale sul cinema: tanto per dire in che modo tradizionale e paludato si intendesse, in casa Einaudi, la «cultura»... E la

³⁷ Ginzburg 1986, pp. 994-995. «Adriano» è Adriano Olivetti. Sull'episodio cfr. anche Ginzburg 2004, p. 308n.

³⁸ Con il D.L. 28 agosto 1931 i professori universitari di ruolo furono chiamati a prestare giuramento di fedeltà al regime fascista. A partire dal 1934 il giuramento venne esteso anche ai liberi docenti, ruolo che il 21 dicembre 1932 Leone Ginzburg otteneva per l'insegnamento di Letteratura russa all'Università di Torino (Ginzburg 2000, pp. LXX-LXXI). Nel 1933 realizzò un corso su Puškin, mentre non potrà mai tenere il corso successivo, che intendeva essere su Herzen e il Risorgimento italiano, come scriveva a Croce e a Russo (Ginzburg 2004, pp. 297-298n). L'8 gennaio del 1934 scrive al Preside di Facoltà, lo stesso Ferdinando Neri con cui si era laureato: «Illustre professore, ricevo la circolare del Magnifico Rettore, in data 3 gennaio, che mi invita a prestare giuramento la mattina del 9 corr. Alle ore 11, con la formula stabilita dall'articolo 123 del T.U. delle leggi sull'Istruzione superiore. Ho rinunciato da un certo tempo, come Ella sa bene, a percorrere la carriera universitaria, e desidero che al mio insegnamento non siano poste condizioni se non tecniche e scientifiche. Non intendo perciò prestare il giuramento sopra accennato. Nell'attesa di Sue disposizioni per quanto si riferisce al mio Corso libero di letteratura russa, La prego di voler comunicare il contenuto della presente al Magnifico Rettore, e di gradire i miei devoti ossequi».

ricerca di collaboratori, frenetica: qui in particolare, ancora una volta, l'importanza del lavoro di Leone. E subito lo arrestano (Cesari 2018, p. 20).

Nel frattempo, con un lavoro silenzioso ma costante sulle pagine della «Cultura», un'altra figura comincia a dar forma in modo determinante al progetto dell'Einaudi:

E poi ci fu invece questa piacevole sorpresa, la rivelazione di Cesare Pavese: che era già noto, ma soprattutto come traduttore, per Frassinelli, mentre su «La Cultura», tappando i buchi, si metteva in luce con un articolo o due. Sì, traduceva e sgobbava, sgobbava e traduceva. E Ginzburg, là in prigione. Tutto era molto fluido, niente di definitivo si era ancora fissato. Cominciavamo a esistere (ivi, p. 20-21).

Per Pavese l'avvicinamento alla politica sarà lento e inverso a quello di Leone³⁹. Poeta, saggista e traduttore «dall'inglese e dall'americano (ci tengo)»⁴⁰, come notava Calvino nel presentare l'edizione del 1951 della *Letteratura americana e altri saggi*, i tre aspetti sono tra loro inscindibili:

E in verità, non si può separare l'opera creativa di Pavese da quella battaglia culturale – di rinnovatore di un panorama letterario e di ricercatore di ragioni poetiche e umane – che questo libro documenta (né dalla sua fatica di traduttore, legata anch'essa per cronologia e contenuto a molti di questi scritti)⁴¹

Tra il 1930 e il 1934, la sua collaborazione alla nuova serie della «Cultura», di cui è direttore a partire dal terzo numero⁴², è intensissima: scrive articoli su Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Edgar Lee Masters, Herman Melville, John Dos Passos, Dreiser, Faulkner e Walt Whitman, l'autore su cui si era laureato nel giugno 1930 anche lui, come Ginzburg, con Ferdinando Neri⁴³. Ai saggi si

³⁹ «Unico mio disinteresse – *ab eterno* e parlo con la mano sul cuore – la letteratura politica» scriveva ad Alberto Carocci il 24 ottobre 1935 (Pavese 1966, p. 454). Come ha notato Turi, al contrario di Ginzburg «Per Pavese la politica sarà invece la conquista di una riflessione interiore maturata, in gran parte, proprio attraverso l'intenso 'mestiere' editoriale per la Einaudi» (Turi 1990, p. 70).

⁴⁰ Così Pavese stesso nel riportare una sua breve nota biografica a Giambattista Vicari per «Lettere d'oggi», il 13 dicembre 1941 (Pavese 1966, p. 619).

⁴¹ L'introduzione all'edizione del 1951 è riportata nella *Nota al testo* a Pavese 1991.

⁴² Pavese fu scelto come direttore della nuova serie perché fornito di tessera del fascio. Era però un «tappabuchi» e di fatto la rivista continuava ad essere diretta da Arrigo Cajumi (Cesari 2018, p. 20).

⁴³ Cfr. Ferretti 2017.

affiancano le traduzioni per la Biblioteca europea di Antonicelli: *Moby Dick* di Herman Melville (1932), *Riso nero* di Sherwood Anderson (1932), *Dedalus* di Joyce (1933).

Anche se in modo profondamente diverso rispetto agli scritti di Ginzburg, tra le pagine di Pavese ritorna ancora il concetto di libertà, attraverso il tema della traduzione: «Per molta gente l'incontro con Caldwell, Steinbeck, Saroyan, e perfino col vecchio Lewis, aperse il primo spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto nella cultura del mondo finisse coi fasci». È una libertà culturale, dunque, raggiunta attraverso i testi in traduzione: «da noi non si è mai scritto nulla di simile a questo» (Pavese 2020, p. 40) dirà dei numerosi personaggi di bevitori di Sinclair Lewis: «impiegati, operai, giornalisti, gente comune, gente di tutti i giorni» che bevono, s'ubriacano e «In fondo, la sete di questi personaggi è una sola: la libertà. Libertà per gli individui di fronte alle catene irragionevoli della società» (ivi, p. 41). *Poesia è libertà*, intitolerà un suo saggio del 1949, e infatti in questi autori la ricerca poetica è tutta tesa al raggiungimento delle libertà: giovani che vivono «d'aria e di libertà» (ivi, p. 47), nell' «abbondanza e libertà e gioia – viziosa negli europei – delle parole per sé stanti, o quasi, l'americano, il middlewestern, trova il sostituto dei secoli di tradizione che gli mancano a dare il sapore al suo linguaggio» (ivi, p. 47). Nei morti di *Spoon River*, le cui storie terrene, diventando simbolo, fanno tendere il lettore «fuori del tempo, all'attimo estatico che ci farà realizzare la nostra libertà» (ivi, p. 101). E ancora in Melville, che incarna «la fiera sete di libertà interiore di al di là e di ignoto» (ivi, p. 112) alle origini della tradizione americana. E infine, fra tutti, Walt Whitman, la cui poesia è un inno all'individuo «che sperimenta la gioia, la sanità, la libertà di ogni contatto con le cose dell'universo: un ciuffo d'erba, un corpo altrui, un pensiero profetico» (ivi, p. 187).

La lettura di Pavese non è tuttavia apolitica: legge e scrive di un «libero mondo» in cui «l'assurda e tragicomica situazione di morte civile» della storia e il ristagno politico hanno ricacciato gli intellettuali. Se un'aperta opposizione politica in Italia non è possibile, la cultura americana può proiettare «come su uno schermo gigante il nostro stesso dramma». Questo punto sarà fondamentale per capire perché, prima ancora che alle collane di narrativa italiana, l'Einaudi si volgerà alla letteratura straniera, e come le esperienze di Pavese e Ginzburg convergeranno nella

collana dei Narratori stranieri tradotti. La traduzione è il vero campo di confronto, apertura, messa in discussione della cultura italiana e il terreno su cui si stanno formando nuove forze intellettuali su tradizioni e parole altre e ugualmente sentite come proprie:

A questo punto la cultura americana divenne per noi qualcosa di molto serio e prezioso, divenne una sorta di grande laboratorio dove con altra libertà e altri mezzi si perseguiva lo stesso compito di creare un gusto uno stile un mondo moderni che, forse con minore immediatezza ma con altrettanta caparbia volontà, i migliori tra noi perseguivano [...] Ci si accorse, durante quegli anni di studio, che l'America non era un altro paese, un nuovo inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti. (Pavese 1991, pp. 194-195)

«La Cultura» raccolse questi fermenti intellettuali e politici, divenne «l'ago calamitaio» dell'antifascismo torinese espresso, prima ancora che nell'attività o in scritti politici, nel diverso sguardo e nelle aperture «esterofile» guardate con sospetto dal regime fascista. La rivista viene soppressa, il suo direttore mandato al confino a Brancaleone. Giulio Einaudi è prosciolto in istruttoria e sottoposto all'ammonizione. Franco Antonicelli e Carlo Levi condannati anche loro, come Pavese, al confino. Massimo Mila sconterà sette anni di carcere; Vittorio Foa, che ha sostituito Leone Ginzburg alla direzione del gruppo torinese di Giustizia e Libertà, è condannato a 14 anni di carcere. I più di duecento arresti del maggio 1935 sembrano chiudere, per il momento, quella «cospirazione alla luce del sole» che si era espressa a Torino tra l'attività clandestina e le pagine della «Cultura».

1.2. Da Goethe a Proust: i Narratori stranieri tradotti

Nei nostri sforzi per comprendere e per vivere ci sorressero voci straniere: ciascuno di noi frequentò e amò d'amore la letteratura di un popolo, di una società lontana, e ne parlò, ne tradusse, se ne fece una patria ideale. Tutto ciò in linguaggio fascista si chiamava esterofilia.

Cesare Pavese, *Ritorno all'uomo* (1945)

Con Ginzburg in carcere e Pavese al confino, Giulio Einaudi è, in un certo momento, solo⁴⁴. La casa editrice che ha fondato soltanto pochi anni prima si è trovata a dover chiudere le due riviste su cui ha basato la sua principale attività. Essa tuttavia rimane in piedi, e con il rientro dei suoi due collaboratori principali nel marzo 1936, i progetti delineati in precedenza iniziano finalmente a prender forma. È questo un periodo di svolta per la casa Einaudi, che Luisa Mangoni identifica come «la prima delle sue mutazioni» (Mangoni 1999, p. 3) e Angelo d'Orsi come «un secondo atto natale», una vera e propria «rinascita» (d'Orsi 2019, p.159). Anche Natalia Ginzburg ricorda che furono gli anni successivi al 1936 quelli determinanti per la nascita della casa editrice, molto più del primissimo periodo. In *Memoria contro memoria*, rilevando tre fondamentali «omissioni»⁴⁵ di cui Giulio Einaudi sembra non tener conto nel suo libro *Frammenti di memoria*, Ginzburg scrive:

La prima omissione riguarda gli inizi della casa editrice. Essa è nata realmente fra il 1937 e il 1940. Su questi tre anni, Giulio Einaudi passa a volo d'uccello. Leggendo il suo libro, non si capisce come questa casa editrice sia venuta al mondo. Sono anni che io ricordo invece intensamente. Nel marzo del '36, Leone Ginzburg è uscito dal penitenziario di Civitavecchia ed è tornato a Torino. Giulio Einaudi è andato a trovarlo e gli ha offerto di lavorare nella sua

⁴⁴ Nell'intervista a Severino Cesari, Einaudi ricorda: «Ma prima di quegli anni, che Natalia dice bellissimi, c'è stato più di un anno, il periodo dell'ammonizione, nel completo isolamento. Non vedevo più nessuno, lassù in via Arcivescovado. Non sapevo proprio come muovermi. Mi dico, vado a Napoli a vedere Croce: ma sei matto? Devo starmene qui tranquillo a Torino, fermo. Viene tolta l'ammonizione. Ma adagio, a veder gente. Per darti un'idea, dal '35 al '43 seguitò a esser controllata tutta la corrispondenza della casa editrice, in arrivo e in partenza. Se scrivevo a Nello Rosselli, nel casellario c'era la copia. E tutti gli anni c'era un rapporto di polizia su di me. Magari per dire solo: nulla di nuovo» (Cesari 2018, p. 27)

⁴⁵ Le tre omissioni secondo Natalia Ginzburg sono: il ruolo determinante di Leone Ginzburg come fondatore della casa editrice insieme a Giulio Einaudi stesso negli anni Trenta; il suicidio di Pavese nel 1950; la crisi economica della casa editrice negli anni Ottanta.

casa editrice, che già esisteva ma non aveva ancora preso forma. Gli ha offerto uno stipendio fisso: seicento lire al mese. Questo lo ricordo perché, in virtù dello stipendio fisso, Leone e io ci siamo sposati. Poco tempo dopo, forse un anno dopo, anche a Pavese è stato offerto uno stipendio fisso. La casa editrice è stata ideata e creata da Leone Ginzburg, e con lui da Cesare Pavese. Giulio Einaudi questo non lo dice, questa frase l'ho cercata inutilmente nel suo libro e non l'ho trovata. Egli parla a lungo e con grande affetto di Pavese e di Leone, ma questa frase, questa frase così semplice, io non l'ho trovata. Leggendo il suo libro, sembra che egli avesse già allora intorno a sé un fitto stuolo di collaboratori. Non è così. Agli inizi era Leone solo. Poco tempo dopo, Leone e Pavese. Non c'era, allora, proprio nessun altro (Ginzburg 1988, p. 5)⁴⁶.

Sono gli anni in cui nascono le collane portanti della casa editrice, che ne determineranno la fisionomia anche nel secondo dopoguerra: la Biblioteca di cultura storica (1935), i Saggi (1937), i Narratori stranieri tradotti (1938), la Biblioteca di cultura scientifica (1938), i Poeti (1939) e la Nuova raccolta di classici italiani annotati (1939)⁴⁷. Alcune di queste sono il riflesso diretto della poliedricità di interessi e di conoscenze di Leone Ginzburg, che Natalia così descrive in *Lessico familiare*: «Leone, la sua passione vera era la politica. Tuttavia aveva, oltre a questa vocazione essenziale, altre appassionate vocazioni, la poesia, la filologia e la storia» (Ginzburg 1986, p. 1025). La passione per la storia, ad esempio, trova espressione nella «più ginzburghiana delle collane Einaudi» (d'Orsi 1996, p. 95), la Biblioteca di cultura storica, nei progetti di Leone Ginzburg fin dai primi mesi di vita della casa editrice quando, riferendosi a Giulio Einaudi, scrive alla madre il 30 gennaio 1934:

Io gli ho consigliato una collezione storica limitandola intanto alla storia italiana del XIX secolo. Egli ha subito accettato e ha voluto che io proponessi a Salvatorelli di scrivere il primo volume su Cavour. Salvatorelli ha accettato e certo sottoscriverà il contratto. Io dirigerò la collezione, usciranno cinque o sei libri durante l'anno 1935 e in seguito si potrà anche aumentare il numero⁴⁸.

⁴⁶ Su questo ricordo da parte di Natalia Ginzburg cfr. anche Baranelli 2004, pp. 299-306.

⁴⁷ Cfr. Turi 1990, p. 75 e Mangoni 1999, p. 22.

⁴⁸ Sarà infatti Luigi Salvatorelli a inaugurare la collezione, con *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870* (d'Orsi 1996, pp. 94 ss.).

Anche le sue conoscenze nell'ambito della filologia e la passione per la poesia trovano espressione in due collane: la Nuova raccolta di classici italiani annotati e i Poeti, entrambe nate dai rapporti che Leone Ginzburg intrattiene rispettivamente con Santorre Debenedetti e con Eugenio Montale. Il carteggio con quest'ultimo in vista dell'edizione delle *Occasioni*, che inaugura la collana dei Poeti, rivela in particolar modo la meticolosità nella sua attività redazionale⁴⁹.

Tuttavia, la collana che più di tutte è espressione non solo del lavoro di Leone Ginzburg, ma anche del fecondo incontro editoriale tra Ginzburg e Pavese, e più in generale della cultura letteraria cui guardava il primo nucleo dell'Einaudi, è i Narratori stranieri tradotti. Alle spalle della collana einaudiana, e come suo modello originario, ci sono le esperienze della Biblioteca europea di Antonicelli per Frassinelli e della Slavia di Polledro⁵⁰. È questo il terreno su cui germoglia la «religione per le traduzioni» di cui parla Natalia Ginzburg che, in veste di moglie di Leone, è un'ospite silenziosa delle prime riunioni editoriali:

In quegli anni, fra il '37 e il '40, sono state ideate le prime collane: i Saggi, la Collana Storica, i Narratori Stranieri. Io ricordo di essere stata presente qualche volta a quelle prime piccole riunioni editoriali. Eravamo in quattro: io come ospite non richiesto e casuale; Einaudi come editore; Leone e Pavese. Leone sapeva tutto sulla narrativa tedesca, francese e russa; Pavese sapeva tutto sulla narrativa inglese e americana; e l'uno e l'altro avevano la religione delle traduzioni, all'uno e all'altro nulla sembrava mai tradotto abbastanza fedelmente e felicemente; e così è nata la collana dei Narratori Stranieri (Ginzburg 1988, p. 5).

La traduzione, dunque, come luogo d'incontro tra le esperienze di Leone Ginzburg e di Cesare Pavese che, pur così diversi per formazione e attività svolte in questi anni, trovano un punto d'incontro nei criteri su cui si decide di fondare la collana dei Narratori stranieri. Come scrive Mangoni, la collana esprimeva una pratica del tradurre basata su «una scelta di lingua, di accuratezza nella versione del testo, di innesto vero e proprio di culture diverse in quella italiana, di 'ri-creazione' perfino in qualche caso» (Mangoni 1999, p. 15). Quest'ultimo aspetto della «ri-

⁴⁹ Cfr. *Il carteggio Einaudi-Montale per Le occasioni*, 1938-1939, Torino, Einaudi, 1988.

⁵⁰ La Slavia chiudeva le sue edizioni proprio nel 1936 e Ginzburg era riuscito ad acquisire alcuni titoli per le pubblicazioni Einaudi.

creazione» del testo è in riferimento a un tipo di traduzione più specificatamente pavesiana e più contestata dai traduttori stessi della collana.

Pavese, come si è visto, cerca nella letteratura nordamericana contemporanea quell'indagine letteraria e linguistica assente nel contesto culturale italiano degli anni del fascismo⁵¹. Nel saggio *Middle West e Piemonte*, ad esempio, lo scrittore nota come la ricerca stilistica espressa dallo *slang* di personaggi radicati in contesti provinciali permetta una lettura della letteratura americana come metafora universale di ricerca identitaria individuale e collettiva insieme.

Nel tradurre i testi americani, Pavese traspone tale radicamento linguistico in un altrettanto attaccamento alla propria lingua. Nel '37, a Bompiani che gli chiede la traduzione di *Uomini e Topi* di Steinbeck, Pavese scrive che vorrebbe che fosse «ben chiaro come – trattandosi di un libro dialettale – ho ampia libertà in fatto di stile canagliesco» (Pavese 1966, p. 530). Tale criterio, d'altronde, aveva adottato già a partire dal 1931, nel tradurre *Our Mr Wrenn* di Sinclair Lewis per Bemporad, non con poche critiche da parte dell'editore stesso, che riteneva di aver dato così «al pubblico italiano un libro inintelligibile» (ivi, p. 289n).

In una lettera del 4 aprile 1931, Pavese risponde a Bemporad chiarendo alcune posizioni in merito alla sua traduzione:

Non Le nascondo che le Sue osservazioni in merito alla traduzione mi hanno sorpreso. In tutta modestia, io credo di non aver fatto opera indegna della Sua Casa e, quel che più importa, del testo che avevo dinanzi. Mi preme farLe osservare che il mio sforzo è stato appunto di far sì che «i lettori capissero il pensiero e gli atteggiamenti dei personaggi del romanzo». E ad ottenere questo non c'era che un mezzo: intendere il più fedelmente possibile il testo e rendere quel che s'era inteso, non colla letterale equivalenza linguistica, ma col più italiano, col più nostro, sforzo di ri-creazione possibile.

Potrò (sono il primo a riconoscerlo e l'ultimo a volermene scusare), potrò in quest'impresa essere incorso in qualche sovrabbondanza o in qualche debolezza, potrò aver usato qualche espressione insolita o un po' dura, ma

⁵¹ Nel saggio su *Herman Melville* apparso su «La Cultura» nel gennaio-marzo 1932, ad esempio, Pavese nota che «Non a caso Herman Melville è un nordamericano [...] Loro sì, hanno saputo rinnovarsi, passando la cultura attraverso l'esperienza primitiva, reale, ma non, com'è l'andazzo da noi, rinnegando un termine per l'altro, bensì, attraverso ciò che si chiama la vita, arricchendo, temprando e potenziando la letteratura» (Pavese 2020, p. 110).

vorrei che si tenesse a mente la difficoltà, l'estraneità del testo e, soprattutto, la novità del punto di vista.

Poiché, ci sono due generi di traduzione. L'uno, quello da me scelto; l'altro, il metodo scientifico, ed allora l'ideale è, senza mezzi termini, la versione interlineare che serva agli studentini. O la traduzione precisa, fredda, impersonale, ed allora, se pure è possibile ottenerla, il pubblico ci capirebbe poco davvero, o una traduzione che sia una seconda creazione, esposta ai pericoli di ogni creazione, e soprattutto conscia del pubblico a cui parla. Poiché, debbo dire, non credo che nel mio Signor Wrenn ci siano, come Lei mi scrive, «pagine assolutamente incomprensibili» (Pavese 1966, pp. 290-291).

La traduzione è dunque intesa da Pavese come una «seconda creazione» e come «sforzo di ri-creazione», laddove il termine «sforzo» non è casuale e richiama quella «fatica di traduttore» evocata da Calvino nell'introdurre i saggi di Pavese, da accostare a un più ampio concetto del tradurre come *mestiere*⁵². È da notare, inoltre, come la «fedeltà al testo», criterio che diviene centrale nell'orientamento delle traduzioni Einaudi e per la collana dei Narratori stranieri tradotti, è qui intesa da Pavese come comprensione fedele delle intenzioni dell'autore in una determinata espressione e non come «letterale equivalenza linguistica».

Centrale risulta poi l'aspetto della traduzione come innamoramento nei confronti del testo. «Per tradurre bene» scrive Pavese alla casa Bompiani nel gennaio del 1940 «bisogna innamorarsi della materia verbale di un'opera, e sentirla rinascere nella propria lingua con l'urgenza di una seconda creazione. Altrimenti, è un lavoro meccanico che chiunque può fare» (Pavese 1966, p. 554). Per questo stesso motivo, ad esempio, non tradurrà mai l'*Ulysses* di Joyce, nonostante i tentativi sul primo capitolo, per lui «la quintessenza dell'insopportabile»; così sui *Poems Penyeach* dirà che «sono variegati di vocaboli e passaggi ritmici che non capisco e mi fanno rabbia (in confidenza tutto Joyce mi fa rabbia). Come si può tradurre una cosa che non interessa minimamente?» (Pavese 1968, p. 216)⁵³.

⁵² Il 24 febbraio 1941 Pavese scriveva a Carlo Muscetta: «Per me tradurre è un mestiere, non un *otium*» (Pavese 2008, p. 13).

⁵³ Sempre a Bompiani già l'anno prima Pavese scriveva: «Sapete che tengo a collaborare con la Vostra casa soltanto attraverso opere che mi vadano molto a genio, onde essere certo della qualità del mio lavoro» (Pavese 1966, p. 551); così ad esempio, alla notizia di una traduzione di *God's little*

Sono elementi che incideranno in modo decisivo nella formazione di Natalia Ginzburg, e che si ritroveranno nel suo lavoro di traduttrice e redattrice editoriale. Proprio per l'incidenza che tali questioni hanno sulla sua poetica di traduzione, vi si tornerà nel capitolo 3.2 *La «fedeltà più scrupolosa al testo»*, dedicato ai criteri adottati da Natalia Ginzburg nella traduzione e revisione della *Recherche*. Inoltre, si tratta di aspetti solo in parte diversi da come Leone Ginzburg intendeva e giudicava una traduzione.

Oltre a tradurre dal russo e dal francese, per la Slavia e poi per Einaudi Leone Ginzburg rivede le traduzioni di Gončarov, Tolstoj e Dostoevskij. Se rare sono le riflessioni dedicate in modo specifico alla pratica del tradurre, l'idea che Ginzburg aveva della traduzione emerge tuttavia in modo molto chiaro quando giudica le traduzioni altrui. Pareri severi, spesso dati con una nota anche ironica, e quelle «smanie di slavista e scrittore italiano»⁵⁴ che rendono le lettere e gli scritti una vera e propria officina del suo lavoro di editore, traduttore e slavista: scindere questi aspetti è più che mai complesso e sconsigliabile nel suo caso. Le traduzioni sono analizzate nella loro correttezza d'interpretazione, di aderenza filologica al testo originale e negli aspetti ortografici più minuti, sempre con una grande attenzione al lettore cui ci si rivolge. Seguendo queste linee, sono assolutamente condannati tagli arbitrari del testo e qualsiasi tentazione, da parte del traduttore, di imporre un proprio stile, manipolando l'opera e offrendo così al lettore 'tradito' una traduzione inesatta.

La traduzione, tuttavia, è sempre intesa come un limite, un «muro»⁵⁵, non solo tra il lettore e il testo, ma tra due culture, quella di partenza e quella di arrivo. In questo senso, il traduttore ha un ruolo centrale nel veicolare la verità sulla cultura altra da cui si traduce. Citando Puškin in apertura della sua traduzione de *La donna*

acre di Caldwell subito gli riscriveva: «sarei lietissimo di affrontare Caldwell, che mi piace e interessa assai» (Pavese a Bompiani, 4 luglio 1940, in *ivi*, p. 555). La traduzione de *Il piccolo campo* sarà realizzata da Elio Vittorini, con cui quell'estate inizia un intenso scambio sul lavoro di traduttore e sull'antologia *Americana* (*ivi*, pp. 555-557).

⁵⁴ Così descrive le sue accuratissime revisioni inviate a Croce per la terza edizione della *Storia d'Europa* (Ginzburg a Croce, 22 marzo 1932, in Ginzburg 2004 p. 285 e ss.). Non a caso si definisce «scrittore italiano» avendo ottenuto, raggiunta la maggiore età, la cittadinanza italiana per decreto l'8 ottobre 1931.

⁵⁵ Alla *Critica sui testi e critica sulle traduzioni* di Aldo Capasso Ginzburg rispondeva sulla «Nuova Italia» del 1931: «Io, per me, preferisco d'esser accusato di psicologismo nei miei tentativi di giungere a una critica concreta [...] piuttosto che inseguire disperatamente la liricità quando un muro – la traduzione – mi separi per sempre dalla sua presenza viva e reale» (Ginzburg 2000, p. 337).

di picche, apparso per Slavia nel 1932, Ginzburg riportava la frase: «I traduttori sono i cavalli di ricambio della cultura» (Ginzburg 2000 p. 144): un ricambio che può essere considerato come un apporto di linfa vitale in una cultura statica e di propaganda qual era quella italiana nel Ventennio fascista, ma anche come un superamento dei luoghi comuni attraverso i quali alcune culture, in particolare quella russa, erano conosciute in Italia. Se il primo obiettivo è offrire i testi, lo scopo ultimo del tradurre è quello di far conoscere la verità su una cultura, quella russa in particolare, troppo genericamente considerata estranea alla nostra tradizione storico-letteraria, reinserendola in un concetto più ampio di Europa.

La comune «religione delle traduzioni» di cui parla Natalia Ginzburg, e che si affianca simbolicamente alla crociana «religione della libertà» richiamata negli scritti politici, nel caso di Leone Ginzburg si esprime prima di tutto in un'attenzione filologica all'opera originale da rendere in modo esatto e puntuale, rispettando il principio cardine di «intendere lo spirito del testo»⁵⁶ (Ginzburg 2000, p. 162). È questo il vero punto d'incontro con Pavese che, come si è visto, scrive a Bemporad di aver voluto «intendere il più fedelmente possibile il testo e rendere quel che s'era inteso» (Pavese 1966, p. 290). Come si vedrà più avanti, nel suo lavoro di traduttrice Natalia Ginzburg eredita proprio questa particolare concezione di fedeltà al testo come comprensione profonda del significato che l'autore vuole trasmettere; tale concezione unisce l'attenzione minuziosa e filologica propria di Leone Ginzburg con l'aspetto più creativo e stilisticamente espressivo tipico di Cesare Pavese.

La collana dei Narratori stranieri tradotti raccoglie dunque due impostazioni solo in parte differenti, fondate sulla comune necessità di avere testi innovativi che apportino una linfa vitale alla cultura italiana e, soprattutto, in una traduzione fedele e accurata. Il rispetto del testo originale è il principio cardine della collana, ripetuto in una formula quasi costante ai traduttori: ad Elsa Morante, ad esempio, nel proporre la *Reine Margot* di Alexandre Dumas, Einaudi scrive che «si tratterebbe

⁵⁶ Questa, ad esempio, la critica principale alla traduzione di *Gore ut uma* di Griboedov a cura di L. Savoj edita nel 1932: che il traduttore, nonostante una discreta conoscenza della lingua, «si rifiutasse a un tratto d'intendere, nella sua assoluta indifferenza per il mondo storicamente concreto del Griboedov» limitandosi infine a «ripetere i luoghi comuni della critica russa» sull'autore e mantenendo di fatto l'interpretazione della traduzione francese del 1925 di Federico Verdinois. «Però non si trattava solo di non aggiungere nulla: bisogna anche intendere bene» (Ginzburg 2000, pp. 135-137).

di dare al vecchio *feuilleton* una piccante vivezza stilistica pure rispettando scrupolosamente, com'è norma della collezione, il testo originale»⁵⁷; e a Luigi Berti, per la traduzione di *Pierre* di Melville: «come lei sa, il carattere della mia collezione dei Narratori è quello di offrire delle versioni che rispettino il più possibile il testo originale, onde soprattutto conservarne il pregio stilistico»⁵⁸. La collana tende a una generale uniformità nelle traduzioni, non senza alcune contraddizioni e incrinature nei rapporti con i traduttori coinvolti: se, come sottolinea Alfredo Polledro nel ricevere le correzioni alle *Memorie del sottosuolo*, il criterio seguito è quello della «massima “letteralità” che è sempre stato canone del dott. Ginzburg», da questo stesso criterio gli sembrano essere esenti proprio Ginzburg e Pavese. Come ha notato Mangoni infatti, l'atto di ri-creazione del testo «presupponeva cioè una fiducia assoluta nelle capacità del traduttore», di fatto accordata ai soli due principali collaboratori di casa Einaudi (Mangoni 1999, p. 33).

Altro nodo di discussione sono le prefazioni ai volumi della collana, il cui intento è non solo quello di orientare il «lettore-tipo»⁵⁹ tenendo conto di un pubblico più vasto a cui vuole rivolgersi la collezione, ma anche, sempre nella prospettiva di intendere il testo: «Togliere le possibilità di fraintendimento (storico ed estetico), segnalare senza insistenza né supercilio i pregi artistici d'un libro – ecco quale dovrebbe essere l'assunto delle prefazioni ai volumi dei miei 'Narratori stranieri tradotti'»⁶⁰.

Il progetto complessivo è quello di costruire una «biblioteca ideale di classici moderni» (Mangoni 1999, p. 31) nelle librerie di lettori non solo specialisti

⁵⁷ AE, Morante, Elsa. Einaudi a Morante, 28 gennaio 1942.

⁵⁸ AE, Berti, Luigi. Einaudi a Berti, 3 giugno 1941, in Mangoni 1999, p. 32n. Era Pavese in realtà a stendere la lettera, con cui Berti aveva aperta una polemica sulla traduzione di Melville, il cui *Benito Cereno* era stato tradotto da Pavese, secondo Berti, con «terminologie marinaresche sbagliate [...] oltre a locuzioni introvabili nel dizionario della lingua italiana» cfr Mangoni 1999, pp. 32-33n.

⁵⁹ Dello stesso Berti, Pavese aveva criticato la prefazione a *La storia di Henry Esmond* di Thackeray come «oscura, assai oscura. Abbondano i termini astratti, e le immagini si susseguono, lasciando un poco sbalordito e per niente convinto il lettore-tipo, cioè il lettore che non ha ancora letto *Esmond*. Per di più, questo lettore lei non lo invoglia troppo, giacché gli espone per filo e per segno anacronismi e altri apparenti magagne, la cui giustificazione artistica è poi data da Lei assai più sbrigativamente» (Pavese a Luigi Berti, 3 aprile 1939, in Pavese 1966, p. 536). Un esempio di prefazione riuscita era quella scritta da Pavese stesso per la sua traduzione di *Tre esistenze* di Gertrude Stein: «My foreword to *Tre esistenze* was a simple attempt to bring the Italian reader up to you and I hope I have succeeded. Mr Einaudi is satisfied with it and, since you are so, so am I» (Pavese a Gertrude Stein, [1940], ivi, p. 552-553).

⁶⁰ Pavese a Luigi Berti, 3 aprile 1939, in Pavese 1966, p. 536

che, spaziando tra la letteratura tedesca, inglese, francese, americana e russa prevalentemente sette-ottocentesca, arrivi a comprendere alcuni scrittori del primo Novecento: «cominciando da *Werther* per finire con *Du côté de chez Swann*»⁶¹. Da Goethe a Proust la collana, come scrive Leone Ginzburg, «per molte ragioni, ma soprattutto perché è nata così – comprende solo opere classiche e degne, per qualche ragione, di diventare classiche, cioè fin da ora, esemplari»⁶². La formula vincente dei Narratori stranieri è infine l'accuratezza dei testi unita a una scelta innovativa di titoli pensati per un pubblico più ampio. La casa Einaudi propone nel suo catalogo la letteratura straniera prima ancora di quella italiana, con l'importante eccezione delle poesie di Montale. Il risultato è quello di una nuova linfa vitale che risveglia una cultura da troppo tempo immobile, come ricorda Natalia Ginzburg:

Uscirono, fra il '37 e il '38, i primi volumi della collana dei Saggi, *La crisi della civiltà* di Huizinga e *l'Autobiografia di Alice Toklas* di Gertrude Stein; e uscirono i primi volumi dei Narratori Stranieri: Thackeray, *David Copperfield*, *Tre esistenze*. Ottennero subito un grande consenso di pubblico: un consenso che, credo, nessuna delle tre persone che allora formavano la casa editrice s'era aspettato. Nella vita italiana di quegli anni, deserta e immota, la comparsa di quei libri fu un evento clamoroso, felice e memorabile; fu come il subitaneo sgorgare d'una sorgente d'acqua viva e fresca in una pianura da gran tempo arida; in pochi mesi quella piccola casa editrice squattrinata divenne famosa: e la gente vide in essa un segno che l'Italia si risvegliava. (Ginzburg 1988, p. 5)

La *Recherche* trova la sua cornice nei Narratori stranieri tradotti, di cui è considerata fin dal principio un tassello fondamentale. E così il primo progetto di Natalia Ginzburg per l'Einaudi s'inserisce simbolicamente in quella collana che aveva unito Leone Ginzburg e Cesare Pavese, le due figure di riferimento per il suo lavoro di traduttrice e di redattrice editoriale, l'uno durante gli anni del confino a Pizzoli, quando lavora alla *Recherche*, l'altro a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, nei suoi primi anni alla sede romana e poi torinese della Einaudi.

⁶¹ AE, Berti, Luigi. Einaudi a Berti, 4 ottobre 1937. Cfr Mangoni 1999, p. 31.

⁶² AE, incart Spain. [Leone Ginzburg] a Spain, 24 gennaio 1940, cfr. Mangoni 1999, p. 32n.

1.3 Le prime pagine della traduzione della *Recherche*

Per fortuna c'è Natalia; ma stare continuamente con i bambini la assorbe molto, e spesso la stanca; ciò non le impedisce però di vincere spesso la stanchezza e – la sera, quando i bambini sono a letto – mettersi a tavolino davanti a me, che traduco o correggo bozze, e lavorare per conto suo a una novella o a una traduzione: sono, quelle, le nostre ore migliori.

Leone Ginzburg a Luigi Salvatorelli
Pizzoli, 14 giugno 1941

Alla fine degli anni Trenta, la casa Einaudi è dunque nel pieno della sua attività. I progetti editoriali con Pavese e Giulio Einaudi procedono, nonostante la libertà vigilata cui è sottoposto Leone Ginzburg. «La piccola casa editrice in cui lavorava» ricorda Natalia Ginzburg «era, benché ancora così piccola e povera, tuttavia rigogliosa di energie promettenti» (Ginzburg 1986, p. 1026). Natalia Levi ha vent'anni e il suo rapporto con Leone Ginzburg si è intensificato durante il periodo del carcere di lui, con lo scambio di numerose lettere. È per lei una fase di profonda ricerca artistica in un tentativo, iniziato con *Un'assenza* e da lì progressivamente perseguito, di «scrivere come un uomo» (Ginzburg 1964a, p. 8), ovvero di trovare uno stile impersonale nella scrittura che le riuscirà soltanto con la stesura di *Casa al mare*. Nel racconto, la freddezza e il distacco raggiunti s'intrecciano con la scoperta della prima persona, proprio attraverso il punto di vista di un personaggio maschile. Prospettiva che, nascondendo la sua stessa voce di donna, genera infine un senso di nausea:

Quando scrissi *Casa al mare* 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. Avevo però scoperto la prima persona, il grande piacere di scrivere in prima persona, piacere a me sconosciuto fino a quel giorno (ivi, p. 10).

È l'estate del 1937, e forse quella prima persona nella sua scrittura, insieme a un *incipit* che ricalca in parte quello proustiano, hanno un debito verso la traduzione di *Du côté de chez Swann*, anche se il racconto sembrerebbe risalire già

al 1936⁶³. Quel che è certo è che, dal 1937 in poi, alla sua attività di scrittrice si affianca il suo lavoro di traduttrice con la casa Einaudi, che le propone un contratto per tradurre tutto Proust:

Nel '37, mi venne fatto un contratto: era il primo contratto della mia vita. C'era scritto che mi impegnavo a consegnare l'intera traduzione della *Recherche* nel '47. Il '47 mi sembrava lontanissimo. Non presi denari (la casa editrice era, in quel tempo, molto povera) e il fatto di non prendere denari mi rassicurava perché così ero libera di smettere quando avessi voluto (Ginzburg 1990, p. XIX).

Nell'ideazione del progetto, centrale deve essere stato l'intervento di Leone Ginzburg, che in quegli anni legge e apprezza la scrittura di Natalia, ripromettendosi di aiutarla nella traduzione: «Finché gli fu possibile, lo fece» ricorda Natalia Ginzburg «Le prime cinquanta o sessanta pagine del primo volume di *Du côté de chez Swann*, io le ho tradotte sotto il suo controllo» (*ibid.*) Nella stessa estate del 1937, tuttavia, le circostanze storiche prendono una piega sempre più sinistra. Il 9 giugno sono assassinati Carlo e Nello Rosselli. La situazione politica va velocemente peggiorando:

Il fascismo non aveva l'aria di finire presto. Anzi non aveva l'aria di finire mai. Erano stati uccisi, a Bagnole de l'Orne, i fratelli Rosselli. Torino, da anni, era piena di ebrei tedeschi, fuggiti dalla Germania. Anche mio padre ne aveva alcuni, nel suo laboratorio, come assistenti.

Erano dei senza patria. Forse, tra poco, saremmo stati anche noi dei senza patria, costretti a girare da un paese all'altro, da una questura all'altra, senza più lavoro né radici, né famiglia, né case (Ginzburg 1986, p. 1029).

È stato spesso notato come l'eccezionalità dell'esperienza letteraria, editoriale e umana di Natalia Ginzburg risieda nel suo intrecciarsi con gli eventi e i protagonisti della storia italiana di quegli anni: «la storia di una voce dentro la Storia», come ha scritto Domenico Scarpa (Ginzburg 2016a, p. IX). Da questo momento in poi, infatti, le vicende personali e quelle storiche si intrecciano: mentre

⁶³ Come ha ricostruito Domenico Scarpa in Ginzburg 2016a, pp. 316 e ss. riportando un passaggio di una lettera di Leone dal carcere di Civitavecchia datata 5 marzo 1936, emblematica della ricerca stilistica compiuta da Ginzburg in quel periodo.

l'Italia fascista si lega sempre più al nazismo con la promulgazione delle leggi razziali, Leone Ginzburg e Natalia si sposano, il 12 febbraio 1938: «e immediatamente dopo che mi ero sposata, mio padre diceva, parlando di me con estranei: “mia figlia Ginzburg”» (Ginzburg 1986, p. 1027). Ma sia il nome di Ginzburg – già da tempo sotto controllo – che quello di Levi, tipicamente ebraico, divengono ben presto troppo riconoscibili. A Giuseppe Levi, padre di Natalia, è tolta la cattedra di Anatomia Umana, che occupava dal 1919 all'Università di Torino: «Mio padre, anche lui aveva perso la cattedra», ricorda. «Fu invitato a Liegi, a lavorare in un istituto» (ivi, p. 1039). A Leone è revocata la cittadinanza italiana e dal 5 gennaio del 1939 è qualificato dalla polizia fascista come «straniero di razza ebraica».

Se avessimo il passaporto Nansen! – io dicevo sempre, – se avessimo il passaporto Nansen! – Era un passaporto speciale, che concedevano a certi apolidi importanti. Lui una volta me ne aveva accennato. Avere il passaporto Nansen mi sembrava la cosa più bella del mondo: eppure in fondo non avremmo voluto, né lui né io, andarcene dall'Italia [...] Non voleva diventare un emigrato, un fuoriuscito (ivi, p. 1038).

Nel frattempo, Natalia Ginzburg continua a scrivere; prova e cerca la sua «voce» e nel marzo del 1938 scrive il suo primo e unico racconto fantastico, *Il maresciallo*. Strada che non farà per lei, scrittrice concreta della realtà che conosce più direttamente, anche se un fondo di fiabesco e di fantastico da quel momento in poi rimarrà sempre nella sua scrittura, «nelle trasformazioni repentine della realtà, dei sentimenti, degli individui: nel modo in cui le cose appaiono e scompaiono improvvisamente». Come ha notato Scarpa, «le voci del verbo *apparire* sono importanti nella sua scrittura» (Ginzburg 2016a, pp. 268-269). Anche Leone continua il suo lavoro editoriale ed è in questo periodo che intrattiene uno scambio assiduo con Montale per la pubblicazione delle *Occasioni*.

La vita, insomma, sembra continuare: «Leone, di tanto in tanto lo arrestavano» per pochi giorni, per ragioni precauzionali, quando a Torino era in visita un'autorità politica, o il re in persona: «Malignazzo re! se ne stia un po' a casa sua! – diceva mia madre» (Ginzburg 1986, p. 1038). Natalia è incinta, «avrà presto un bambino» scrive Leone a Carocci il 13 aprile 1939 «ma traduce Proust e di tanto

in tanto scrive novelle, come se niente fosse» (Ginzburg 2004, p. 361). «Di tanto in tanto» Leone è arrestato, «di tanto in tanto» Natalia scrive e traduce. È il ritmo costante della vita quotidiana e familiare, che continua a svolgersi quasi con casualità tra gli eventi del fascismo: «C'è un intermezzo di pace nelle nostre vicende...» (ivi, p. 338) scriveva Leone a Croce nell'ultima primavera prima dello scoppio della guerra.

Le prime pagine di *Du côté de chez Swann* sono tradotte in questo contesto, tra il 1937 e la guerra, nella casa torinese di via Pallamaglio, oggi via Morgari, dove i due sposi erano andati ad abitare. Natalia inizia da subito: non ha mai letto nulla di Proust, nemmeno una riga, ma vuole vedere se ne è capace, se riesce ad andare fino in fondo ad un progetto. Inizia, con la leggerezza dei vent'anni, e in fondo Proust è un autore familiare, ne ha sentito parlare tante volte a casa, da bambina:

Nel decider di tradurre Proust, io non avevo letto, della *Recherche*, una sola riga. Tutto quello che sapevo di Proust, era il poco che ne avevo sentito raccontare in casa mia, ancora nei tempi della mia infanzia: erano stati pronunciati in mia presenza i nomi di Odette e di Swann; e siccome io avevo chiesto, credo, cosa diavolo fosse questo Proust, mi era stato risposto che era un bambino che voleva andare a passeggio per strada, allo scopo di vedere una bambina che gli piaceva, ma i suoi genitori lo portavano invece su un'altra: un bambino che amava i biancospini (avevo io pure, da bambina, nel mio giardino, cespugli di biancospini, ma non me ne importava nulla). Così dunque un giorno lessi la prima frase della *Recherche*: «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», e mi diedi immediatamente a tradurre (Ginzburg 1963, p.7).

Quelle prime pagine, «tradotte molto male», come le dirà Leone Ginzburg⁶⁴, sono l'inizio di un rapporto privilegiato con quello che sarà uno dei «suoi» autori, il cui confronto diretto sul testo porta alla luce elementi determinanti nell'elaborazione della sua stessa poetica. Ma questo Ginzburg può dirlo solo molto tempo dopo, e ancora quando inizia a tradurre non lo sa:

⁶⁴ Così ricorda nell'intervista radiofonica con Marino Sinibaldi: «Nel '37, tradotte le prime due pagine, le avevo mostrate a Leone Ginzburg e mi aveva detto che erano tradotte molto male» (Ginzburg 1990, p. XX)

Dopo molto tempo, mi son resa conto di aver cercato e trovato in Proust qualcosa che serviva a me, per il mio scrivere. Di simili autori, con i quali si entra in un rapporto di stretto e intimo colloquio, se ne hanno pochi, nella vita duo o tre al massimo, ma uno da giovane, non lo sa, e crede di poter entrare in un rapporto simile con un gran numero di autori. Invece ognuno ha i suoi, e son pochissimi (*ibid.*).

Dalla riflessione sulle pagine della *Recherche* emergono alcuni concetti, formulabili in coppie di opposti, che caratterizzano tutta l'esperienza letteraria di Natalia Ginzburg, risolvendosi solo in parte nella pratica del tradurre. A cominciare dal ricordo d'infanzia che Proust evoca, cioè quella contrapposizione tra due «mondi comunicabili», quello dell'arte e quello della scienza, che convivevano nella sua famiglia e nelle figure che frequentavano casa Levi:

Da una parte c'erano Gino e Rasetti, con le montagne, le «rocce nere», i cristalli, gl'insetti. Dall'altra parte c'erano Mario, mia sorella Paola e Terni, i quali detestavano la montagna, e amavano le stanze chiuse e tiepide, la penombra, i caffè. Amavano i quadri di Casorati, il teatro di Pirandello, le poesie di Verlaine, le edizioni di Gallimard, Proust. Erano due mondi comunicabili (Ginzburg 1986, p. 951).

Al bivio tra queste due strade, la scienza e l'arte, la sua scelta risale al periodo dell'infanzia quando, quasi bambina prodigio, decide di diventare una scrittrice:

Ho capito che era il mio mestiere molto tempo fa. Tra i cinque e i dieci anni ne dubitavo ancora, e un po' mi immaginavo di poter dipingere, un po' di conquistare dei paesi a cavallo e un po' d'inventare delle nuove macchine molto importanti. Ma dopo i dieci anni l'ho saputo sempre, e mi sono arrabattata come potevo con romanzi e poesie (ivi, p. 840).

È una scelta e una speranza, che persegue durante tutta l'adolescenza. Ha solo diciassette anni quando, grazie all'intermediazione di Leone, i suoi primi racconti iniziano a farsi conoscere negli ambienti di «Solaria»; e nell'inviare *Giulietta* ad Alberto Carocci, che aveva già pubblicato *I bambini*, l'8 dicembre 1934 scrive: «Spero di essere uno scrittore davvero» (Ginzburg 2016a, p. 313). Da un lato, dunque, Proust richiama simbolicamente la scelta stessa della scrittura come

mestiere, legandosi all'età dell'infanzia. Sulle pagine della *Recherche*, inoltre, impara a tradurre, scoprendo le due velocità con cui la sua traduzione si sarebbe da lì in avanti mossa sempre, come racconta nel 1990:

Imparai allora, sopra *Du côté de chez Swann*, che cosa significava tradurre: quel lavoro di formica e cavallo che è una traduzione. Quel lavoro che deve combinare insieme la minuziosità della formica e l'impeto del cavallo (Ginzburg 1990, p. XX).

La metafora del cavallo e della formica è stata formulata per la prima volta da Ginzburg nel 1983, nella *Nota del traduttore a La signora Bovary*, testo chiave per conoscere e interpretare tutta la sua attività di traduttrice:

Tradurre significa appiccicarsi e avvinghiarsi ad ogni parola e scrutarne il senso. Seguire passo passo e fedelmente la struttura e le articolazioni delle frasi. Essere come insetti su una foglia o come formiche su un sentiero. Ma intanto tenere gli occhi alzati a contemplare l'intero paesaggio, come dalla cima d'una collina. Muoversi molto adagio, ma anche molto in fretta, perché in tanta lentezza è e deve essere presente anche l'impulso a divorare la strada. Essere formica e cavallo insieme. (Ginzburg 1983, p. 433)

Le stesse due velocità, il voler «divorare la strada» da un lato e l'avvinghiarsi alle parole per indagarne il significato dall'altro, rappresentano anche due momenti diversi della sua scrittura, corrispondenti a periodi differenti della sua vita. È la stessa Ginzburg a riflettervi nell'ottobre del 1970, in quel *Ritratto di scrittore* che altro non è che un autoritratto e un'analisi della propria attività di scrittrice, di cui distingue appunto due momenti. Quello presente in cui lo 'scrittore' «scrive assai lentamente. Si ferma dieci volte a fare e disfare. È diventato di un'estrema pazienza [...] La sua lentezza e pazienza gli sono nuove e antipatiche. Gli sembrava molto più bello correre a precipizio come un ladro» (Ginzburg 2014b, pp. 202-203). In questa condizione di scrittura adulta, la lentezza è legata a una più generale condizione di «strani grovigli» da cui il pensiero cerca pazientemente di districarsi. Essi corrispondono a un gaddiano aggrovigliamento della realtà e soprattutto della *verità* (concetto centrale nella poetica di Natalia Ginzburg), la cui decifrazione e rappresentazione sono sempre più opache: «È diventato così lento e paziente, anche perché il vero traccia davanti a lui arabeschi che gli sono difficili

da decifrare. Decifrarli però gli sembra essenziale». Al contrario, la sua scrittura giovanile si muove in una «corsa vertiginosa» su pagine di una «nitidezza rapida, ordinata, pulita e avara». Lo scrittore giovane correva e anzi scappava «come un ragazzo che avesse rubato dell'uva [...] Si sentiva un ladro: un ladro avarissimo, calcolatore e nervoso», con pochi e avari strumenti letterari.

Se lentezza e pazienza nello scrittore maturo si legano al tentativo di districare la verità, rapidità e fretta sono invece sintomo di un «senso di colpa» giovanile, quello del non-finito, che si risolverà proprio sulle pagine della traduzione di *Du côté de chez Swann*. Nel *Ritratto di scrittore*, infatti, sempre riferendosi in terza persona a questo scrittore ora vecchio e a tratti «detestabile», Natalia Ginzburg afferma che da giovane «scrivendo, gli sembrava di dover correre a precipizio verso una conclusione. Gli era già successo più volte di non finire quello che incominciava; perciò finire era la sua aspirazione essenziale». Il richiamo indiretto ai suoi primi racconti rimasti incompiuti, fino alla stesura di *Un'assenza* nel luglio del 1933, di cui lei stessa ricorda, nella *Prefazione a Cinque romanzi brevi e altri racconti*:

Tutti quei racconti cominciati e interrotti dopo quattro righe, avevano generato in me una totale sfiducia nella mia capacità di portare a termine qualcosa, per cui quando mi diedi a scrivere *Un'assenza* tremavo dalla paura di fermarmi prima della fine. Scritta *Un'assenza* non ricordo se lo giudicai un bel racconto, ma ero trasecolata dall'orgoglio e dallo stupore per averlo finito. Ricordo tuttavia che pensai ch'era un vero racconto, un racconto «per adulti» (pensai proprio così, «per adulti») e mi dissi che ero forse un «enfant prodige». Avevo diciassette anni (Ginzburg 1964a, pp. 5-6).

Un'assenza è dunque il «primo vero racconto» e va considerato l'atto fondativo del suo mestiere di scrittrice, e non a caso Domenico Scarpa assegna a questa raccolta (che include alcuni inediti) il titolo *Un'assenza* e aggiunge il sottotitolo *Racconti, memorie, cronache*. Quattro anni dopo, quando si trova a tradurre Proust, Ginzburg deve confrontarsi ancora con la paura di non riuscire a concludere, a cui adesso si aggiunge anche la voglia di dar prova di sé, di capire, ora che sa di poter essere uno scrittore, se è anche in grado di tradurre:

Non avevo mai tradotto, in vita mia, nulla; e ogni volta che decidevo di far

qualcosa, sentivo sempre una gran paura di poter cominciare senza riuscire a portare a termine; avevo, infatti, dietro di me, gran quantità di romanzi e racconti cominciati e non finiti [...] Avevo tuttavia, allora, cominciato e finito alcuni piccoli racconti: era poco, ma era pure qualcosa [...] Nella mia infinita leggerezza, non pensavo neppure di dover leggere, prima di cominciare a tradurre, almeno le prime pagine. Ero troppo impaziente di sapere se sapevo o no fare una traduzione. Tradussi le prime pagine, avanzando così alla cieca, inoltrandomi nel labirinto di quelle frasi lunghissime, curiosa più di me che del senso di quelle frasi, spiando in me la capacità che avevo di portar le parole da un linguaggio all'altro [...] (Ginzburg 1963, p. 7).

L'opposizione tra finito e non finito, come un baratro su cui la giovane scrittrice si affaccia e rischia di cadere, nel momento in cui inizia a tradurre è superata dalla curiosità verso le proprie capacità. Le lunghe frasi di Proust agiscono da strumento di conoscenza di sé, e sebbene l'insoddisfazione dei risultati la porti a rifare più volte le prime pagine, questi tentativi pongono Natalia Ginzburg di fronte a sé stessa, a un nuovo mestiere, insegnandole un'altra velocità di più ampio respiro:

Allora, lentamente, ricominciai. Mio marito m'aveva spiegato che dovevo cercare ogni parola nel vocabolario, ogni parola, anche quelle di cui sapevo benissimo il significato, perché poteva, il vocabolario, suggerire una parola più precisa e migliore. [...] Così mi diedi a tradurre lentissimamente. Mi fermavo ora a lungo, interminabilmente, su ogni parola. Ma avevo smesso il pensare a me stessa: e nella grande lentezza con cui mi muovevo, ero tuttavia trascinata da un impeto di gioia profonda, perché avevo preso ad amare i labirinti di quelle lunghe frasi: non dovevo spezzarle, sapevo ora che non dovevo mai spezzarle; e quello che più mi stupiva era, in me, il ritmo rapido, gioioso e possente che mi portava sul filo di quelle frasi così lunghe, il ritmo profondo e gioioso che sentivo vibrare in me anche nella noia di scartabellare il vocabolario [...] una gioia nervosa e convulsa che assomigliava a quella con la quale scrivevo i miei racconti (*ibid.*).

Scrittura e traduzione si riconoscono allora nel ritmo costante delle parole, le sue e quelle di Proust, nelle frasi «lunghe come serpenti» (Ginzburg 1964b, p. 59) che Ginzburg segue senza pensare, adesso, a dover arrivare alla fine, fiduciosa

come su una strada, una delle tante strade della sua scrittura. Questi sentieri agiscono come sorgenti sotterranee vivificando la sua scrittura in quegli anni e formandola secondo un metodo di lavoro. Ma riemergeranno in superficie molto tempo dopo, in momenti più lontani della sua vita, attraverso concetti di derivazione proustiana che Ginzburg assorbe ora in modo quasi inconsapevole. Si tratta, ad esempio, della dualità inscindibile che si crea tra scrittura e nostalgia, soprattutto dei luoghi, e tra fantasia e memoria. Su questi aspetti si tornerà più avanti, nel momento in cui a Ginzburg traduttrice e poi redattrice si affiancherà un suo più consapevole lavoro sul romanzo. Per adesso, basti dire che la giovane Natalia che scartabella il vocabolario nella sua casa di via Pallamaglio, è in una fase iniziale ma cruciale del suo mestiere in senso ampio. Sta infatti scoprendo e lavorando sulle proprie parole attraverso quelle di Proust, imparando un metodo di lavoro, quello improntato sulla minuziosità e metodicità di Leone Ginzburg, che darà forma anche al suo mestiere editoriale.

Il contesto storico dei primi anni della traduzione di Proust quando, ricorda, «Noi eravamo [...] spaventati ma ancora fiduciosi che l'avanzata tedesca si fermasse» (Ginzburg 1986, p. 1044), è quello dello scoppio della guerra. Leone è costretto al confino in Abruzzo, a Pizzoli, dove arriva il 13 giugno 1940. Torino il giorno prima è stata bombardata. Da Pizzoli scrive a Maria Segré:

Cara zia,

sono qui da stamane, e dovrò rimanerci, salvo contr'ordine, sino alla fine della guerra. Il luogo è bello e accogliente, e mi ci sono sistemato assai bene. Spero che tu abbia notizie della mamma, anche dopo il bombardamento di Torino annunciato stamane [...] Natalia e i bambini sono partiti da Torino un'ora prima di me, diretti a una villa degli Olivetti ad Alpino, presso Stresa. Spero che siano arrivati felicemente. Ciao, cara zietta, spero che tu affronti con saldo animo questi momenti difficili. Ti bacio con grande affetto – Leone [...]

(Ginzburg 2004, p. 3)

Natalia Ginzburg, con i figli Carlo e Andrea, passa dunque l'estate dalla sorella Paola, moglie di Adriano Olivetti, nella loro villa ad Alpino in attesa

dell'autorizzazione a raggiungere suo marito⁶⁵. Di quel periodo, si conserva una lettera manoscritta del 13 settembre 1940 a Pavese, pubblicata da Domenico Scarpa, in cui Natalia Ginzburg annuncia l'invio della novella *Casa al mare* e accenna all'intenzione di prendere un alloggio a Firenze per un trimestre (Ginzburg 2012, p 121). I piani tuttavia cambiano, e raggiunge il marito a Pizzoli già il 13 ottobre 1940. Nel viaggio verso l'Abruzzo, porta con sé i fogli protocollo su cui aveva fino a quel momento tradotto le pagine della *Recherche*:

Nel '40 scoppiò la guerra. Leone fu mandato al confino in Abruzzo, a Pizzoli, e io lo seguìi. Una gran parte della traduzione la feci là. Credo d'aver presto pensato che, se fossi riuscita a portare a termine la traduzione dei due primi volumi, sarebbe stato un vero miracolo: avevo, in quegli anni, l'incubo di non saper mai portare avanti quello che incominciavo (Ginzburg 1990, p. XXI).

Natalia ha sempre vissuto nella realtà cittadina di Torino, centro industriale e culturale dell'epoca, e si trova ora a osservare e a vivere un paesaggio del tutto diverso, povero e contadino, «un quadro fiammingo», come lo descrive Leone Ginzburg in una lettera a Santorre Debenedetti di quel primo inverno:

Ma forse qui quello che importa di più non sono gli studi, bensì il paesaggio così civile che sembra tratto da un quadro fiammingo, e questa curiosa parlata così conservatrice da mantenere ancora il neutro accanto al maschile e da non conoscere altro ausiliare che il verbo avere, e questa gente modesta e gentile che è proprio il popolo italiano di sempre (Ginzburg 2004, p. 16).

Ginzburg per tutta l'estate ha continuato sia il suo lavoro di traduttore per Laterza sia le revisioni del *Giocatore* di Dostoevskij e di *Tsushima* di Thiess per Einaudi. «Non ti preoccupare per me» scrive alla madre Vera alla fine di giugno «Io sto bene e faccio una vita molto igienica: dormo molto e mangio cose semplici (parecchia ricotta, pecorino, ecc.)» (ivi, p. 8). Per Natalia, invece, è soprattutto il primo anno ad essere difficile: non riesce a distinguere «Vincenzina da Secondina, Annunziata da Addolorata», è una realtà da cui si sente estranea. Lentamente, scopre il paese e le persone che lo abitano, «persone straordinarie» come ricorderà

⁶⁵ La richiesta del 7 agosto 1940 di Leone al Ministero dell'Interno è pubblicata in Ginzburg 2004 p. 9. La risposta giunse alle Prefetture dell'Aquila e di Torino il 28 agosto e autorizzava Leone Ginzburg ad essere raggiunto «a proprie spese, dalla moglie Levi Natalia».

anni dopo, «era un paese straordinario» (Ginzburg 1999, p. 28). Tra queste, è soprattutto Pia Fabrizi ad aiutarla, la figlia della proprietaria dell'albergo Vittoria:

Mi ha molto aiutato una persona: c'era a Pizzoli un albergo, che si chiamava l'albergo Vittoria. I proprietari erano una madre e una figlia; poi c'era un figlio maschio in guerra e un altro figlio. E questa figlia, questa ragazza dell'albergo Vittoria mi ha aiutato enormemente, ha aiutato moltissimo tutti gli internati [...] Noi passavamo le sere nella cucina dell'albergo Vittoria, che era molto più accogliente della nostra. Si stava davanti al camino, non si parlava di politica perché non si doveva, lei non voleva... (ivi, pp. 31-32).

Pia Fabrizi: a questo nome sono intestati i primi assegni della Giulio Einaudi editore diretti in realtà a Natalia Ginzburg. Pia Fabrizi l'aiuta concretamente nel lavoro e nelle questioni quotidiane, e la cucina dell'albergo Vittoria diviene un luogo di ritrovo per Natalia, Leone e gli altri internati:

Si commentava, in quella cucina nelle sere invernali, e sulla terrazza d'estate, l'intero paese e gli internati, ch'erano venuti, con la guerra, come noi, a mescolarsi alla vita del paese, dividendone le fortune e i problemi (Ginzburg 1986, p. 1057).

Natalia Ginzburg rievocerà quegli anni come «di grandissima felicità» (Ginzburg 1999, p. 32). Ha instaurato un legame sempre più stretto con Pizzoli, contraddittorio, fatto a tratti anche di odio, per essere un paese non suo, non scelto: «esso ti è imposto e t'è negata ogni altra parte del mondo» (Ginzburg 2016a, p. 127). Rimane infatti la consapevolezza dell'esilio e di un'esistenza sospesa nella neve immobile del paesaggio abruzzese⁶⁶:

Era un esilio il nostro: la nostra città era lontana e lontani erano i libri, gli amici, le vicende varie e mutevoli di una vera esistenza [...] Sul soffitto della stanza era dipinta un'aquila: e io guardavo l'aquila e pensavo che quello era l'esilio. L'esilio era l'aquila, era la stufa verde che ronzava, era la vasta e silenziosa campagna e l'immobile neve (Ginzburg 1986, p. 788).

Anche nel carteggio di Leone Ginzburg emergono il senso di isolamento e il sentimento di sradicamento: «Le lascio immaginare, poi, il senso di malinconia e

⁶⁶ Sul periodo di Pizzoli cfr. Ginzburg, A. (2017), pp. 11-14.

di rabbia che mi dà il continuare a essere considerato straniero nel mio paese» scrive a Benedetto Croce il 1° agosto 1943 (Ginzburg 2004, p. 254). Percepisce, in particolar modo, l'allontanamento dalla vita culturale torinese e dal lavoro. In questa prima parte del 1941, infatti, le lettere testimoniano un progressivo inasprimento dei rapporti con la casa editrice: per correzioni o interventi non tenuti in conto (ivi, p. 40), per la «negligenza» con cui si pubblicano edizioni scorrette e trascurate «nelle piccole cose (punteggiatura, segni diacritici nelle note) (ivi, p. 46), per la non accuratezza della tipografia (ivi, p. 50), fino a interventi maggiori che non prendono in considerazione il suo lavoro precedente sulle bozze: «Mi sono accorto che l'ultimo capitolo dell'*Idiota* è stato staccato dal resto della Parte IV del libro. Immagino che sia stata un'idea – infelice – del traduttore. Bisognava stampare come sulle bozze, il capitolo di conclusione di seguito agli altri: così voleva l'autore, che evidentemente voleva evitare una chiusa troppo teatrale. Pazienza» (ivi, p. 48). La casa editrice rimprovera invece a Leone Ginzburg quell'eccessiva puntigliosità, che pure era marca e garanzia stessa del suo lavoro editoriale: «la mia rapidità di lavoro ha un limite invalicabile, quello dell'esattezza» (ivi, p. 88), e che tuttavia determina in alcuni casi un rallentamento nella pubblicazione del testo. Basti pensare allo scambio sulla revisione della traduzione di *Guerra e pace*, che mostra come l'inasprimento dei rapporti si fosse intensificato nel corso di quell'anno (ivi, pp. 92-93). Oltre a un discorso sull'identità stessa delle edizioni Einaudi, fondate sulla correttezza del testo e sull'attenzione all'oggetto libro in tutti i suoi aspetti, come ha notato Mangoni di fatto «Ginzburg ha la sensazione che, con la lontananza, vada impallidendo il suo ruolo nella casa editrice», o meglio «quella che a buon diritto egli considera anche come “sua” casa editrice» (ivi, pp. VIII-IX). Le asprezze erano comunque destinate a risolversi.

Insieme ai lavori di revisione e correzione di bozze, Leone riprende alcuni progetti, come quello sulle opere minori di Manzoni, proponendone di nuovi, come i *Racconti* di Tolstoj (ivi, p. 37). Non mancano poi i commenti alla nuova Biblioteca dello Struzzo (ivi, pp. 54 e 56), la collana appena inaugurata da *Paesi tuoi* di Pavese che Leone riceveva alla fine di maggio (ivi, p. 54), e che avrebbe cambiato nome in *Narratori contemporanei* proprio su suo suggerimento. «Mi ricordo che a un certo punto Pavese mi ha scritto una cartolina: “Cara Natalia, la smetta di fare bambini e

scriva un libro più bello del mio”. Il suo era *Paesi tuoi*» (Ginzburg 1999, p. 28). Natalia legge il romanzo, ne è «influenzatissima [...] ce lo avevo proprio in testa *Paesi tuoi*» (ivi, p. 38).

Un’immagine del lavoro editoriale di Leone a cui si affiancava quello di scrittrice e traduttrice di Natalia è conservata nella lettera del 14 giugno 1941 a Luigi Salvatorelli, citata in esergo, in cui accanto a Leone che traduce e corregge bozze, Natalia lavora «per conto suo a una novella o a una traduzione: sono, quelle, le nostre ore migliori» (ivi, p. 61). Lavoro di scrittrice e lavoro di traduzione procedono dunque parallelamente. Alla nostalgia realmente vissuta, che si riversa nelle scritture narrative – Pizzoli era anche Torino, i personaggi dei suoi racconti erano i paesani, ma anche gli amici, e la famiglia – s’intreccia l’«insistenza nostalgica» (Ginzburg 1964b, p. 58) con cui Proust rievoca Combray e il tempo perduto. Proust, d’altronde, è il «poeta della memoria»⁶⁷ e tutta la sua opera è una scoperta della dimensione del tempo che invade personaggi e luoghi, e contro cui le stesse pagine «tarlate, rincollate, ricucite e fitte di cancellature» che sono *La ricerca del tempo perduto* si stendono febbrilmente quasi a volergli sfuggire: «scriveva con l’angoscia di non fare a tempo» (ivi, p. 59).

Soprattutto ora, lontana da Torino e infinitamente distante da quelle che erano state la sua infanzia e la sua vita fino a quel momento, Natalia legge le pagine di Proust con un altro sguardo: «[...] è impossibile intendere pienamente *La ricerca del tempo perduto* quando non si abbia un vasto campo di *tempo perduto* dietro di sé; essa richiede una maturità di pensiero, una consapevolezza del significato della vita umana, a cui si giunge quando la prima giovinezza è da tempo conclusa» (ivi, p. 77). Alla luce dell’esilio, con Proust s’instaura un nuovo rapporto, il cui principale punto di contatto era la nostalgia del tempo e dei luoghi dell’infanzia. Combray e Torino si sovrappongono e si richiamano a vicenda, in quel legame speciale delle città conosciute, amate e lontane, per cui «basta un nulla per trarre dall’ombra quei paesaggi e quei volti e restituirli vivi alla memoria, ed è ritrovata in un attimo non soltanto l’infanzia, ma tutta la vita, con le innumerevoli

⁶⁷ Come intitola il suo saggio in *Romanzi del 900*, si veda Ginzburg 1964b.

diramazioni che ha subito il suo corso, intrecciandosi ad altri destini» (ivi pp. 67-68).

Proust è dunque la fonte letteraria principale di due elementi della scrittura di Natalia Ginzburg, memoria e nostalgia, e nel rapporto che questi instaurano con i luoghi, perché legati alle persone e alle cose «che non saranno mai più sotto il cielo» (p. 79). Risiede qui la centralità che hanno alcuni luoghi in tutta l'opera di Ginzburg, come la casa e i suoi interni, la strada e la città. Nel suo primo romanzo, l'ossessionante immagine della strada polverosa, quasi cancellata da tutta quella polvere, la strada che porta e divide dalla città, oltre al referente reale della strada di Pizzoli, è legata anche a un'idea di matrice proustiana dei luoghi come «fuggitivi»:

E anche i luoghi soggiacciono alla legge del tempo: perché i luoghi sono legati indissolubilmente agli esseri umani, dividono la loro esistenza fragile e peritura, sono come gli esseri umani avvizziti e mortificati dal tempo: «le case, le strade, i viali, sono fuggitivi, ahimè, come gli anni» (ivi, pp. 78-79).

Quest'ultima citazione, ripetuta due volte nel presentare Proust al pubblico nel '64, doveva essersi fermata nella sua memoria, come una cantilena, come tante altre frasi antiche che Natalia riascoltava nei suoi ricordi. La centralità di questi luoghi non è tanto nella dimensione spaziale, ma nella dimensione del tempo cui soggiacciono e nei ricordi che rievocano: in altre parole, degli ambienti, interni o esterni, conta più il tempo perduto e la memoria delle persone di cui sono pregni e che tramite questi possono essere rievocati. Accanto a questi concetti che si formano ora, durante la traduzione, rielaborandosi nella sua poetica, a partire da Proust se ne diramano altri, altrettanto fondativi, che trovano una prima loro consapevole espressione nel 1949, in quel manifesto poetico che è *Il mio mestiere*.

Si tratta del binomio poesia e memoria, o meglio fantasia e memoria, come dualità inscindibile, evidente nel titolo del 1964 *Marcel Proust poeta della memoria*. È un binomio determinante per la scrittura di Ginzburg, che nel *Mio mestiere* ne fa una vera e propria dichiarazione di poetica:

Il mio mestiere è scrivere delle storie, cose inventate o cose che ricordo della mia vita, ma comunque storie, cose dove non c'entra la cultura ma soltanto la memoria e la fantasia (Ginzburg 1986, p. 840).

In Natalia Ginzburg autobiografismo (memoria) e invenzione (fantasia) non sono necessariamente in opposizione, e anzi non si escludono affatto, risolvendosi nella parola «storie», da cui anche la difficoltà nel definire alcune sue scritture, soprattutto di carattere saggistico, ma anche il richiamo a una dimensione dell'oralità cui soggiace tutto il ritmo del suo raccontare. Memoria e fantasia agiscono nella poetica di Ginzburg non tanto come coppia di opposti, ma come due fuochi che alimentano la sua scrittura: «Quando siamo felici la nostra fantasia ha più forza; quando siamo infelici, agisce allora più vivacemente la nostra memoria» (ivi, p. 67). Certo, questo è vero soprattutto nel 1949, quando riflette su *La strada che va in città e È stato così*, l'uno scritto dichiaratamente in stato di felicità e l'altro di malinconia. La dialettica tra i due sentimenti, tuttavia, nel tempo si sfuma:

Devo dire che andando avanti nella vita ho capito che però...dopo, quando si diventa più adulti, ha meno importanza lo stato d'animo rispetto alla scrittura, nel senso che si hanno a un certo punto della vita tante perdite, che un sottofondo di infelicità profonda c'è sempre. E perciò influisce meno [...] uno impara a scrivere in qualunque stato d'animo e si sente un po' più... non dico lontano dalla sua vita, ma un po' più pronto, disposto a dominarla (Ginzburg 1999, p. 109).

Il costante «sottofondo di infelicità profonda» la riavvicina ancora una volta a Proust, l'autore amato, in cui la «diffusa tristezza», «la tristezza propria del tempo che passa» è indivisibile dai concetti di fantasia, poesia e memoria:

Leggere ed amare Proust, conoscere ed amare il suo mondo, i suoi personaggi, i paesi cari alla sua fantasia e alla sua memoria, vuol dire lasciarsi penetrare da quella diffusa tristezza, che non è la tristezza di chi soffre o ascolta vicende tragiche o amare, ma è la tristezza propria del tempo che passa. Tale tristezza, solo in età adulta impariamo a conoscerla veramente, e insieme impariamo a superarla, a liberarla di quanto c'è in essa di fiacco o malato; solo in età adulta impariamo a cogliere il ritmo insieme triste e felice, glorioso e solenne del passare del tempo (Ginzburg 1964b, pp. 77).

Poesia e memoria si riconoscono infine nella rievocazione del tempo perduto:

E questa infanzia così ricondotta d'improvviso al cuore che se n'era

allontanato, appare in tutta la dolorosa grandezza delle cose che non saranno mai più sotto il cielo; e quel baleno subitaneo della memoria illumina l'anima umana e la fa vibrare, allo stesso modo come la illumina e la fa vibrare il baleno subitaneo della poesia. Così la poesia e la memoria s'identificano e traggono alimento l'una dall'altra (ivi, p. 79).

Tornando ora a quel 1941, la vita di Leone e Natalia procede «tranquilla e studiosa» (Ginzburg 2004, p. 28), tra la traduzione di Proust, i lavori editoriali di Leone e il primo romanzo che Natalia inizia a scrivere in autunno:

Cominciai a scrivere *La strada che va in città* nel settembre del '41. Mi flottava in testa il settembre, il settembre della campagna in Abruzzo non piovoso ma caldo e sereno, con la terra che diventa rossa, le colline che diventano rosse, e mi flottava in testa la nostalgia di Torino, e anche forse *La via del tabacco* che avevo letto, mi pare, a quel tempo e mi piaceva un poco, non molto. E tutte queste cose si confondevano e si rimescolavano dentro di me. Desideravo scrivere un romanzo, non più solo un racconto breve. Soltanto non sapevo se avrei avuto abbastanza fiato (Ginzburg 1964a, pp. 11-12).

È Leone Ginzburg a trovare il titolo, *La strada che va in città*, e per l'inizio d'ottobre doveva essere già a buon punto se lui stesso, pensando probabilmente a una pubblicazione su «Argomenti», scriveva a Carocci: «[...] c'è una scrittrice di mia conoscenza che ha una mezza voglia di mandarti un racconto che per il suo carattere poco “ameno”, cioè molto “morale”, potrebbe difficilmente trovare collocamento altrove: a me pare una cosa pregevole, ma il mio giudizio, si sa, può anche essere parziale» (Ginzburg 2012, p. 124). Per poi inviargli la «novella», nonostante «di pubblicazione su “Argomenti” non c'è da parlarne» (ivi, p. 91). *La strada*, ad ogni modo, assume sempre più la forma di racconto lungo o romanzo, e a metà ottobre Leone lo propone alla casa Einaudi per una pubblicazione nella neonata Biblioteca dello Struzzo:

Debbo dirVi che aspetto con impazienza il n. 2 della Biblioteca dello Struzzo, ma vedo che è ancora di là da venire. Oppure avete deciso di aspettare quel racconto lungo di A. Tornimparte? Io ne conosco i pezzi, e mi paiono buoni; (Ginzburg 2004, p. 88).

La proposta di Ginzburg a Einaudi è anche un modo per distendere le controversie e le asprezze che si sono protratte per tutto l'anno, acuendosi soprattutto alla fine di ottobre, quando è sollecitato l'invio delle bozze di *Guerra e pace* (ivi, p. 92). Nella lettera di risposta del 30 ottobre, infatti, Einaudi aggiunge:

Passando ad altro argomento più gradito, Vi comuniciamo che pubblicheremo certo un romanzo di A. Tornimparte. Ci risulta che le novelle di questo scrittore sono piaciute a «Lettere d'oggi» [...] che probabilmente ne pubblicherà una, e anzi attende da lui altri saggi in esame. Se V'interessa questo scrittore, lo leggerete presto (ivi, p. 99n).

Tra il 26 novembre e il 12 dicembre 1941, i due coniugi riescono a tornare a Torino, con un permesso per cure oculistiche. L'intento del viaggio, tuttavia, è di lavoro, e in particolare, come scrive Leone Ginzburg a Santorre Debenedetti, «per sistemare certi interessi di mia moglie» (ivi, p. 95). *In primis* i racconti *Mio marito* e *Casa al mare*, per i quali è intervenuto Cesare Pavese, in un lungo scambio di corrispondenza con Vicari per la pubblicazione su «Lettere d'oggi», mentre Leone mantiene i rapporti con Carocci per «Argomenti» (Ginzburg 2012, pp. 108 ss.). Giunti a Torino, Pavese scrive subito a Vicari per fermare la composizione di *Mio Marito*, promesso a «Nuovi Argomenti», e chiedere invece che su «Lettere d'oggi» venga pubblicato *Casa al mare*. Ma è soprattutto la pubblicazione del romanzo che preme: Natalia ha con sé il manoscritto, lo fa leggere a Pavese, «e Pavese ha detto che lo pubblicava, sì, che gli andava bene» (Ginzburg 1999, p. 33). Tornati a Pizzoli, Leone ha giusto il tempo di una breve ricerca per correggere la citazione in epigrafe:

Vogliate prender nota del testo esatto dell'epigrafe da premettere a «La strada ecc.», sostituendo il testo presentemente a Vostre mani:

«Le fatiche degli stolti saranno il loro tormento, poiché essi non sanno la strada che va in città»

Si tratta di un passo dell'Ecclesiaste, ma l'autore non indica la provenienza, sicché basterà riprodurre queste parole, così come stanno (Ginzburg 2004, p. 104).

Un mese dopo, il 10 gennaio 1942, *La strada che va in città* di Alessandra Tornimparte è pubblicato come terzo volume dei Narratori contemporanei, in

copertina un'immagine di Francesco Menzio. Del breve soggiorno a Torino rimane una memoria anche nel *Diario* di Giaime Pintor, a quel tempo traduttore delle poesie di Rilke e incaricato dei rapporti tra l'Einaudi e le case editrici francesi. Pintor conosce i Ginzburg proprio in quell'occasione, e ne riporta alcuni ritratti:

Dopo cena sempre con Pavese da Ginzburg e sua moglie. Ginzburg sembra molto intelligente: marito e moglie hanno adottato il tono più polemico degli intellettuali ebrei: sono estremamente rappresentativi (Pintor 1978, p.163).

E nel descrivere un «Grande pranzo Ein. con tutti i pilastri della casa e in più la moglie di Ein. e Natalia Ginzburg» aggiunge: «Natalia è strana ma deve avere un certo fascino: piace a Pav.» (ivi, p. 164). I «pilastri» della Einaudi (ossia il «direttorio» o i «senatori», come saranno chiamati sempre i collaboratori più stretti di Giulio Einaudi) si riuniscono in quei giorni approfittando della presenza di Leone e di Carlo Muscetta, venuto da Roma per discutere i programmi teorici della casa editrice e l'orientamento di alcune collane:

Nel pomeriggio grande discussione da Ein. sul programma della collezione universale.

Einaudi Pavese Ginzburg Muscetta e io seduti intorno a un tavolo abbiamo discusso i libri uno per uno. Un notevole esercizio di intelligenza: raramente ho visto cinque persone così agguerrite su un argomento (ivi, p. 163).

Come in passato nelle prime riunioni editoriali, Natalia è sempre presente in qualità di moglie di Leone Ginzburg. E tuttavia il 1941 ha determinato una svolta nei suoi rapporti con la casa editrice e nel ruolo che progressivamente vi sta assumendo: ora, anche se celata da pseudonimo, è un'autrice Einaudi, e il suo lavoro come traduttrice è sempre più tenuto in considerazione dall'editore che le affida, insieme con Leone, la traduzione delle *Riflessioni e pensieri inediti* di Montesquieu. Tutto il 1942 sarà dedicato a questo progetto.

L'anno si apre con il loro ritorno alla «vita pizzolana», come scrive Leone a Franco Antonicelli il 3 gennaio, con la richiesta: «non dimenticateci, voi altri cittadini, perché l'oblio aggiunto alla solitudine sarebbe una sorte troppo triste» (Ginzburg 2004, p. 113). La pubblicazione della *Strada che va in città* mostra le prime conseguenze: dai «Probabili fastidi annunciati da Alicata per la Tornimparte», di cui Pintor scrive a Pavese (Ginzburg 2004 p. 103n e Pavese 1966

pp. 625-626); a Natalia sofferente per la «morsicatura d'un gatto», espressione con cui Leone si riferisce alla stroncatura che Alfonso Gatto aveva fatto del romanzo su «Primato» (Ginzburg 2004 p. 121 e 122n); fino alla vendita «buona» seppur tra «consensi e dissensi» del pubblico, di cui Einaudi informa Leone (ivi, pp. 120 e 126n). Il romanzo, insomma, fa parlare e si fa conoscere, provocando pareri contrastanti tra i quali spicca quello positivo di Benedetto Croce, a cui Leone scrive all'inizio di aprile:

La nostra vita continua ad essere tranquilla e operosa: le giornate volano via rapide, eppure sembra che i mesi non passino mai. I bambini crescono, e ormai parlano abruzzese e non conoscono mondo all'infuori di questo Abruzzo aquilano. Sono lieto che quel racconto non le sia dispiaciuto: per l'autrice il suo interessamento è stato sicuramente la maggior soddisfazione possibile (ivi, p. 124).

La strada che va in città sancisce dunque l'esordio di Natalia Ginzburg come scrittrice di romanzi, anche se nel 1942 si dedicherà maggiormente all'altro mestiere, quello di traduttrice, non sulle pagine di Proust, che la occupano ormai da quattro anni, ma su quelle di Montesquieu. La traduzione delle *Riflessioni e pensieri inediti*, che ancora negli *Scritti* di Leone Ginzburg è attribuita a lui (Ginzburg 2000, p. 375), fu in realtà realizzata da Natalia tra l'inizio del 1942 e il febbraio 1943. Ma Leone non ha un ruolo secondario, e anzi è invitato dallo stesso Einaudi a «attivamente collaborare alla versione del Montesquieu», scrivendo anche «una buona avvertenza, che renda conto dell'edizione» (Ginzburg 2004, p. 173n). Preziose sono, infatti, le sue competenze filologiche, necessarie non solo alla scelta dei criteri da adottare nell'edizione, da lui poi indicati nell'*Avvertenza*, ma anche per sciogliere alcuni punti. Il 2 giugno, ad esempio, si confronta con il filologo Santorre Debenedetti:

Che cosa significano, in un settecentista (che potrebbe essere Montesquieu), i termini *oubli* (p. es: écrire sur un oubli) e *baudoisiner* (= *rigoler*??) (ivi, p. 142).

Ciononostante, l'intervento di Leone Ginzburg sul testo è circoscritto a un lavoro di revisione, soprattutto filologica, ricopiatura a macchina da scrivere,

stesura dell'*Avvertenza dell'editore* e, infine, correzione di bozze, come lui stesso precisa in una lettera del 27 gennaio 1943:

Fra cinque giorni conto di spedirVi la seconda (e ultima) mandata del Montesquieu. Per un tratto ho dovuto fare da amanuense; ma il mio intervento di revisore non è stato maggiore lì che nel resto del volume (ivi, p. 191).

La traduzione è da attribuire a Natalia Ginzburg, che lo stesso Leone indica più volte nelle lettere come «la traduttrice», anche se ancora una volta nascosta dietro pseudonimo. Il 29 giugno 1943 scrive a Debenedetti: «Ha avuto sottomano *Riflessioni e pensieri inediti* di Montesquieu? Le piace la versione? È di Alessandra Torn.» (ivi, p. 249). D'altronde, gli stessi pagamenti della casa editrice sono diretti a lei, attraverso il tramite di Pia Fabrizi, come per la traduzione di Proust, e attraverso Leone, che a proposito di un assegno per la traduzione di Montesquieu, il 2 marzo 1943 scrive a Einaudi: «Ricevo in questo momento la Vostra cortese comunicazione, che trasmetterò alla signora Tornimparte» (ivi, p. 201n). Lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte cela così non solo l'esordio letterario di Natalia Ginzburg, ma anche il suo ruolo come traduttrice all'interno dell'Einaudi, che con il lavoro su Montesquieu si afferma sempre di più, tanto da poter arrivare lei stessa a proporre alcuni progetti. Il 21 giugno 1943, Leone scrive infatti alla casa editrice:

L'egregia traduttrice di Montesquieu mi chiede, e io vi trasmetto la richiesta, se Vi interesserebbe, per l'Universale, una versione di una o più commedie di Musset. Se si trattasse di una commedia sola, dovrebbe essere naturalmente *On ne badine pas avec l'amour*; se invece il volumetto secondo i Vostri calcoli dovesse essere troppo smilzo con quella sola, si potrebbero aggiungere *Il ne faut jamais jurer de rien* e *Fantasio*.

Comunicare pure a me, che mi farò un dovere di trasmetterle, la Vostra decisione in merito e le condizioni che fareste alla traduttrice. Sarebbe necessario che le forniste Voi un buon testo, possibilmente quello della Pléiade. La consegna avverrebbe al più presto, compatibilmente con gli altri impegni della traduttrice (ivi, p. 245).

Per quanto la risposta di Einaudi sia positiva (Il 5 luglio risponde: «Traduca pure la Signora, *On ne badine*, *Il ne faut jamais jurer* e *Fantasio*, ivi, p. 246), più

impellenti sono «gli altri impegni della traduttrice», che deve tornare sulle pagine della *Recherche*. Quella stessa primavera, infatti, è in corso un «*Kampfum Proust*», come scrive a Giaime Pintor Giacomo Antonini, responsabile della propaganda e diffusione del libro italiano in Francia.

Per avere un'idea di come si stesse sviluppando la questione dei diritti di traduzione, si possono ricostruire alcune tappe dei rapporti editoriali di Gallimard con le case editrici italiane⁶⁸. Il primo contratto con la Einaudi per i volumi della *Recherche* risale al 22 luglio 1937, lo stesso anno in cui Natalia Ginzburg si impegna a consegnare la traduzione di tutti i volumi entro il 1947 (Ginzburg 1990, p. XIX). In un primissimo progetto che risale al 1937, dunque, Einaudi prevede di pubblicare in un decennio tutti i libri della *Recherche* tradotti da Natalia, facendo affidamento sull'aiuto di Leone Ginzburg.

Il contratto del 1937 vincolava Einaudi a pubblicare i volumi entro 18 mesi, entro cioè il 22 gennaio 1939, ma Einaudi non adempì tale scadenza (Munari 2016, pp. 37-38). Tra i motivi del ritardo rientra la difficile situazione in cui si trovava al tempo l'opera di Proust in Italia, in particolar modo con l'istituzione nel 1938 della Commissione per la bonifica libraria, che avrebbe dovuto eliminare le opere che contrastavano con i principi e l'etica fascisti, soprattutto quelle di scrittori ebrei. Nonostante Proust, pur essendo ebreo, non figurasse ancora tra gli elenchi degli scrittori sgraditi al regime, con l'entrata dell'Italia in guerra contro la Francia la situazione cambia: il Ministero della cultura popolare non ritiene opportuno concedere il benessere per la *Recherche* «almeno per tutta la durata della guerra», come scrive il direttore della Stampa italiana Gherardo Casini alla casa editrice Corbaccio il 16 febbraio 1942 (Munari 2016, p. 38). Mangoni ha notato come nei rapporti con il Ministero «a mano a mano che più rigorosi e severi si facevano i controlli, la presentazione di opere della cui bocciatura si poteva essere quasi sicuri poteva anche divenire una sorta di prelazione per il futuro». Questa è la strategia adottata da Einaudi a cui, il 21 febbraio 1942, Alicata scrive: «La lettera per Proust è stata messa agli atti avendo, come prevedibile, il Ministero negato il permesso di traduzione: per ora» (Mangoni 1999, p. 115).

⁶⁸ Per un'accurata ricostruzione dei rapporti di Einaudi con la casa editrice francese, sulla base dei documenti d'archivio, si rimanda al paragrafo *Einaudi e Gallimard*, in Munari 2016, pp. 36-50.

Ciò spiega sia perché Einaudi porti avanti la traduzione di Ginzburg nonostante il contratto del '37 fosse decaduto, sia perché Bompiani attraverso Elio Vittorini possa coinvolgere Giacomo Debenedetti come traduttore per la collana Corona. Il 21 marzo 1942 Vittorini infatti gli scrive:

Felice di sentire che saresti pronto a iniziare una traduzione di Proust, ti dirò che la casa editrice ha intenzione col tempo di tradurre tutta la Recherche. Siamo in trattative con Gallimard per i diritti, ma intanto, come il primo volume è fuori diritti, si potrebbe senz'altro tradurre e pubblicare l'episodio di *Un amour de Swann*. Lo metterei in una nuova collana di cui vedrai presto i nuovi esemplari (Mangoni 1999, p. 132n).

Giacomo Debenedetti, dunque, inizia a tradurre *Un amour de Swann* tra marzo e metà giugno 1942, quando è costretto a interrompersi, come scrive a Vittorini: «Caro Vittorini, Scusami il ritardo. La settimana scorsa ho visto qui Bompiani, che mi ha detto di sospendere provvisoriamente il Proust, in attesa del permesso» (Morra 2017, p. 86). Il veto posto dal Ministero della cultura popolare sull'opera di Proust durante la guerra interrompe i progetti di Bompiani, ma non quelli di Einaudi, che proprio sulla base di questa motivazione tenta di rassicurare Gallimard: il 26 gennaio 1943 scrive all'editore francese di aver pronta la traduzione del primo volume, ma di non poterla stampare ancora per questioni di censura, «la versione, dovuta alla penna di una delle nostre più brillanti scrittrici, promette di riuscire un vero avvenimento letterario» (Munari 2016, p. 38). Einaudi tenta dunque di prendere tempo non essendo in realtà la traduzione conclusa, e contemporaneamente di assicurarsi Proust rispetto alle altre case editrici. Soprattutto rispetto a Bompiani, di cui doveva probabilmente conoscere le intenzioni su *Un amour de Swann*: il 16 marzo 1943 scrive infatti a Vittorini che l'opzione su Proust era scaduta solo perché il Ministero non ne aveva autorizzato la pubblicazione, ma che per questo era evidente una sua precedenza morale rispetto a Bompiani (Mangoni 1999, p. 145). Sullo sfondo sembra apparire anche la minaccia di Mondadori che «avrebbe acquistato i diritti su tutta l'opera di Proust» come scrive Vittorini a Bompiani il 7 aprile 1943.

È questo punto che Einaudi delinea un progetto che include anche Debenedetti, i cui rapporti con Bompiani si erano infatti momentaneamente fermati. Il 15 maggio,

nel trattare con Gallimard, Antonini raccoglie tutti gli elementi a favore di Einaudi, tra cui figura anche Debenedetti come traduttore:

La lotta fra Einaudi e Bompiani è infatti accanita, ad essi si è ora aggiunto anche Mondadori. Assistiamo ad un vero *Kampf um Proust*.

Gli elementi a favore di Einaudi sono:

1. Il tipo d'edizione (James) superiore a quello di Bompiani. Esso permetterà di vendere *Du côté de chez Swann* per almeno 40 lire, mentre Bompiani ha stabilito un prezzo di £ 25 per esemplare.
2. La collezione cui apparterrà il Proust, che da Tolstoj a Stendhal attraverso James, Dostoevskij, Meredith, Gončarov ecc. conta i più grandi narratori della letteratura mondiale.
3. I traduttori, specialmente Giacomino [Debenedetti]. Per questo ho aggiunto i suoi *Saggi critici* affinché Gallimard possa rendersi conto di chi si tratta.
4. Il fatto che il Swann è già pronto in traduzione e potrà quindi uscire presto.

Ho fatto valere tutti questi elementi riuscendo, credo, a convincere il mio interlocutore, Brice Parain. Gallimard deciderà ora in accordo con la famiglia Proust [...] (ivi, pp. 39-40)

Se i primi due punti si riferiscono al prestigio acquisito dai Narratori stranieri tradotti, con l'intento di spostare tutta l'edizione a un formato simile a quello dei Giganti⁶⁹, la scelta dei traduttori e la traduzione di Natalia Ginzburg rappresentano dei fattori decisivi. L'idea di Einaudi è quella di mobilitare «tutto ciò che la piazza offre di proustiano» (Einaudi a Pintor, 21 aprile 1943, ivi, p. 39), a cominciare dal «proustiano» per eccellenza in Italia, Giacomo Debenedetti, creando una vera e propria “squadra” con cui convincere Gallimard: «Insisti» scrive a Pintor «a dirgli che i vari libri della *Recherche* saranno tradotti dai massimi calibri della nostra prosa, la Tornimparte, Giacomino Debenedetti (il proustiano), Valeri, Escobar (ottimo traduttore), Beniamino Dal Fabbro ecc» (ivi, p. 39). Come si vedrà

⁶⁹ Cfr. Munari 2016, p. 38, l'edizione completa della *Recherche* uscirà nei Supercoralli.

più avanti, il gruppo finale di traduttori sarà completamente diverso, con l'unica eccezione proprio di Natalia Ginzburg.

Quando esce la tua traduzione di Proust? – mi diceva mia madre. – Io Proust non lo rileggo più da tanto tempo. Però me lo ricordo, è bellissimo! Mi ricordo Madame Verdurin! Odette! Swann! Madame Verdurin doveva essere un po' come la Drusilla! (Ginzburg 1986, p. 1108).

Se Einaudi può temporeggiare con Gallimard, spiegando le sue ragioni con la censura che era stata posta dal Ministero della cultura popolare su Proust⁷⁰, la verità è che nel 1943 la traduzione del primo volume non era di certo pronta per la stampa e Natalia Ginzburg, concluso il lavoro su Montesquieu, più che spostarsi sulla proposta di Musset, quell'estate riprende *La strada di Swann*.

La storia, nel frattempo, fa il suo corso: il 25 luglio cade il regime di Mussolini: «non era neppure cartapesta, dunque, ma carta velina» scrive Leone a Croce il 1° agosto, aggiungendo «ma quasi non c'è posto per la gioia, di fronte alla tragica situazione del paese» (Ginzburg 2004, p. 254). Nella realtà di Pizzoli, le notizie e gli eventi arrivano con ritardo e ancora la vita procede normalmente. Natalia traduce tra le cure materne per la figlia, come scrive pochi giorni dopo Leone a Carocci:

Come vedi sono ancora qui. Aspetto la liberazione da un giorno all'altro [...] Sto scrivendo un libro, La Tradizione del Risorgimento [...] e quello lo pubblicherà Einaudi, al quale l'ho promesso da più di quattro mesi [...] Natalia pubblicherebbe molto volentieri su «Argomenti» la sua novella Mio marito; ma il guaio è che l'ha già pubblicata l'anno scorso firmando Alessandra Tornimparte, su «Lettere d'oggi», la rivista di Vicari. La ripubblicheresti tu col nome vero? Natalia ci terrebbe, ma non osa chiedertelo. [...] Adesso non ha niente di pronto, e per un paio di mesi non credo che potrà lavorare di fantasia (traduce, ma è minor fatica), perché ha molto da fare con la piccola Alessandra, che sta allattando (ivi, pp. 256-257).

Leone Ginzburg non deve aspettare molto la sua liberazione: lo stesso giorno Muscetta scrive a Einaudi che «Leone è libero: ho avuto la notizia ufficiale dal Ministero stamane ore 13. Gli ho telefonato e tra un po' spero di parlargli. Mi

⁷⁰ Su questo aspetto si veda: Munari 2016, pp. 37-38.

ha scritto che passerà per Roma e poi proseguirà per Torino» (*ibid.*). Leone è libero, e il giorno dopo lascia il confino diretto a Roma, mentre Natalia e i bambini rimangono a Pizzoli: «io rimasi perché non sembrava saggio portar via i bambini da quel paese dove non c'erano bombardamenti, e dove era ancora possibile trovar da mangiare. Anche gli altri internati erano rimasti là, non sapendo dove andare» (Ginzburg 2016a, p. 182). Da questo momento in poi gli eventi si succedono rapidi, e tragici.

Aprondo l'incartamento «Ginzburg, Natalia» conservato nell'Archivio Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino, la storia di Natalia Ginzburg all'Einaudi inizia qui, in quell'estate del 1943, testimoniata inizialmente solo dai documenti di pagamento di assegni intestati a Pia Fabrizi, e da una lettera, datata 11 agosto 1943 e indirizzata alla «Sig.ra Natalia Ginzburg, Piazza Umberto I, Pizzoli (Aquila)»:

Gentile Signora,

È disposta a tradurre per la mia Casa i due volumi *La prisonnière e Albertine disparue* di M. Proust? Desidero da Lei un impegno di massima, in quanto il manoscritto non mi occorrerebbe per prima del 1946.

Sarei lieto intanto di avere notizie di *Du côté de chez Swann*, che Le affidai nel 1938. Il contratto che ho stretto con Gallimard m'impone di pubblicarlo entro breve e vorrei metterlo in stampa entro quest'anno.

Colgo l'occasione per salutarla cordialmente⁷¹

La lettera è spedita dall'indirizzo di casa Einaudi, via Lamarmora 82, dove la casa editrice si era trasferita in seguito agli ultimi bombardamenti su Torino. I due volumi *La prigioniera e Albertine scomparsa* appariranno solo molto tempo dopo, nel 1950 e nel 1951, tradotti rispettivamente da Paolo Serini e da Franco Fortini nella collana dei Supercoralli. La domanda di Einaudi su *La strada di Swann*, invece, era il segno della necessità di stringere i tempi nella pubblicazione almeno del primo volume, significativo, come si è visto, a porre una base salda nei

⁷¹ AE, Ginzburg, Natalia. Einaudi a Ginzburg, Torino, 11 agosto 1943. In Ferrero 2005, pp. 71-72 e Grignani-Scarpa 2017, p. 49.

rapporti editoriali con Gallimard. È probabile che Einaudi, in seguito alle trattative di quella primavera, avesse riaperto la questione Proust con Leone Ginzburg, che nel frattempo è arrivato Torino dopo aver collaborato a Roma alla stesura del *Programma in sette punti del Partito d'Azione*. Quando Einaudi scrive a Natalia, Leone è proprio lì, nella nuova e provvisoria sede dell'Einaudi, come emerge da una lettera alla madre Vera Griliches, scritta lo stesso 11 agosto 1943:

Cara mamma, sono a Torino da ieri. Ho trovato la casa editrice nuovamente distrutta, donde il nuovo trasloco (questa è la casa del senatore, evacuata da lui e dall'inquilino del pianterreno). Sono qui che lavoro in una grande camera a pianterreno, che dà sul giardino. Alla mia destra c'è il tavolo di Pavese, che sta tormentandosi i capelli. Tutto è così normale, così pacifico qui; e invece c'è la guerra, ci sono i bombardamenti e la situazione è piena di incognite. Mi piacerebbe molto restare a Torino. Invece la mia presenza a Roma è necessaria per gli interessi della casa editrice. [...] La gente è di buon umore, e ha ragione: le difficoltà della situazione sono enormi, ma tutto è preferibile al fascismo (Ginzburg 2004, p. 262).

Ancora una volta, gli eventi storici fermano la traduzione: «Tutt'a un tratto corse la notizia ch'era finita la guerra. Ed era vero, l'aveva detto la radio» (Ginzburg 2016a, p. 73) È l'8 settembre 1943: «Poi venne l'armistizio, la breve esultanza e il delirio dell'armistizio; e poi, due giorni dopo, i tedeschi. Sulla strada correvano camion tedeschi, le colline e il paese erano pieni di soldati. Il paese era impietrito dalla paura» (Ginzburg 1986, p.1060). Nel pomeriggio del 10 settembre i tedeschi arrivano a Pizzoli, come racconta Ginzburg:

Io rimasi a casa, e credo quasi sempre alla finestra, perché quella finestra e quella strada erano le sole cose da cui potevo cercare di capire cosa accadeva; i miei rapporti col resto del mondo erano per il momento interrotti, mio marito si trovava lontano, a Roma, e i tentativi che avevo fatto per telefonargli, nella mattina, erano risultati inutili [...] e la guerra, che fino a quel giorno non avevo ben conosciuto, aveva assunto per me le fattezze di quel tedesco e il suo scenario era quella piccola piazza [...] (Ginzburg 2016a, pp. 258-259).

Da Torino, dopo un breve soggiorno a Milano dove incontra Eugenio Colomi e Altiero Spinelli, Leone Ginzburg arriva a Roma, per assumere la

direzione della sede romana dell'Einaudi⁷². Chiede a Natalia di raggiungerlo il prima possibile: restare a Pizzoli è troppo pericoloso. «Me ne andai dal paese il primo di novembre» racconta lei ne *La paura*:

M'aiutò a fuggire la gente di là; furon loro a decidere il modo e i particolari della mia partenza. Pia andò da quei tedeschi che mangiavano da lei, e chiese se non potevano portare a Roma, quando partiva un camion, una sua cugina, che aveva tre bambini piccoli e aveva perduto le sue carte in un bombardamento a Napoli. Così salimmo su un camion tedesco, una mattina, i bambini e io (Ginzburg 2016a, pp. 186-187).

Natalia Ginzburg non darà altri particolari su quel viaggio, di lei sola con tre bambini piccoli su un camion tedesco. A Roma ritrova il marito, celato sotto il nome di Leonida Gianturco, e vivono per un periodo vicino a piazzale delle Province: «Arrivata a Roma, tirai il fiato e credetti che sarebbe cominciato per noi un tempo felice. Non avevo molti elementi per crederlo, ma lo credetti» (Ginzburg 1986, p.1061). Leone Ginzburg pubblica sull'«Italia libera», stampata clandestinamente in una tipografia di via Basento. «Non scoraggiarsi mai» scriveva «tutto il passato ha da essere snidato e distrutto nelle nostre istituzioni politiche e sociali, e non soltanto l'aggettivo “fascista” sulle targhe e i frontoni dei palazzi, per far sì che l'Italia si ricongiunga di nuovo alla civiltà europea» (Ginzburg 2000, p. 31). Dopo anni di oppressione, giustizia e libertà ritornano come capisaldi e scopi di una «rivoluzione immediata» garantita dall'«unione delle sinistre» (ivi, p. 32) e fondata sul concetto di «solidarietà europea»:

La solidarietà europea si è ristabilita. Gli italiani hanno ormai preso il loro posto tra i popoli che combattono per la libertà, e collaborano dove possono con le forze delle nazioni che fino a ieri erano chiamate ad opprimere [...] hanno cominciato con i fatti la liquidazione d'un passato vergognoso (ivi, p. 34).

⁷² Il 20 agosto Einaudi inviava l'ordine di servizio: «*Ai collaboratori e dipendenti della sede romana della Casa Editrice Einaudi*. Si comunica che dal 20 agosto p.v. prenderà servizio, con funzioni direttive da esercitarsi su tutto il personale dipendente da codesta sede, il prof. Leone Ginzburg» (Ginzburg 2004 p. 264n).

È una «guerra di popolo» contro il nazismo e il fascismo combattuti «con piena intransigenza [...] fuor d'ogni possibilismo, di ogni indulgenza a concezioni politiche che non rompano nettamente col fascismo e quanti si sono resi con esso responsabili della rovina d'Italia» (ivi, p. 41). Gli scritti politici di Leone Ginzburg appaiono sull'«Italia nuova» per tutto il mese di settembre e quello di ottobre. Il 20 novembre non torna a casa. «L'agonia spaventosa di quella giornata. Torna, non torna. A un certo punto suonò il telefono, qualcuno disse: “Signora Ginzburg!”, e subito riattaccò. Mi chiedo ancora chi fosse» (Fallaci 1963, p. 354). A poco a poco Natalia capisce che devono averlo arrestato. La conferma arriva all'alba, quando Adriano Olivetti si presenta da lei, «per dirmi sì, l'hanno arrestato, e nascondermi con altri ebrei in un convento» su via Nomentana.

Io ricorderò sempre, tutta la vita, il grande conforto che sentii nel vedermi davanti, quel mattino, la sua figura che mi era così familiare, che conoscevo dall'infanzia, dopo tante ore di solitudine e di paura, ore in cui avevo pensato ai miei che erano lontani, al Nord, e che non sapevo se avrei mai riveduto; e ricorderò sempre la sua schiena china a raccogliere, per le stanze, i nostri indumenti sparsi, le scarpe dei bambini, con gesti di bontà umile, pietosa e paziente. E aveva, quando scappammo da quella casa, il viso di quella volta che era venuto da noi a prendere Turati, il viso trafelato, spaventato e felice di quando portava in salvo qualcuno (Ginzburg 1986, p.1068).

Leone Ginzburg è stato portato al sesto braccio del carcere di Regina Coeli, quello italiano. «Approfittando di qualche guardia carceraria buona o semplicemente più accorta (una disse una volta: voi siete i ministri di domani) la sera si poteva tuttavia sgattaiolare da una cella all'altra» ricorda Claudio Pavone. «In una di queste si organizzavano lezioni e dibattiti: Leone parlò di Dostoevskij, Muscetta di Manzoni, Martini del Medioevo, Rossi-Doria della agricoltura italiana» (Ginzburg 2004, p. 273). A inizio dicembre è scoperta la vera identità del prigioniero Leonida Gianturco, sulla base della reclusione del 1934:

Ad alta voce fu pronunciato dal capoguardia il nome Ginzburg, e dopo un paio di minuti Leone fu consegnato ai tedeschi. Con il suo strapazzato vestito blu e con la sua carnagione scura spiccava fra le pesanti divise verdognole dei suoi nuovi carcerieri.

In quel momento da una cella qualcuno cominciò a fischiare l'inno del Piave. Fu un fischio limpido e sicuro. I Tedeschi probabilmente non compresero, gli Italiani si commossero. Leone fu portato via (ivi, p. 273).

Nel braccio tedesco Ginzburg è interrogato e torturato. Sandro Pertini ricorderà le sue parole: «Non bisognerà, in avvenire, avere odio per i tedeschi» (Ginzburg 2000, p. LXXV). In seguito alle torture subite, e con l'aggravarsi delle sue condizioni, è trasferito all'infermeria del carcere. Il 4 febbraio scrive alla moglie la sua ultima lettera.

Mio marito morì a Roma nelle carceri di Regina Coeli, pochi mesi dopo che avevamo lasciato il paese. Davanti all'orrore della sua morte solitaria, davanti alle angosciose alternative che precedettero la sua morte, io mi chiedo se questo è accaduto a noi, a noi che compravamo gli aranci da Girò e andavamo a passeggio nella neve. Allora io avevo fede in un avvenire facile e lieto, ricco di desideri appagati, di esperienze e di comuni imprese. Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che m'è sfuggito per sempre, solo adesso lo so (Ginzburg 1986, p. 792).

Nei mesi che seguirono, «mi ritrovai con mia madre a Firenze» racconta Natalia in *Lessico familiare* «Non scambiammo, sulla morte di Leone, molte parole» (ivi, p. 1061). Va prima dalla zia Drusilla, la Mosca di Montale, poi a Fiesole dalla sorella Paola, a cui affida il figlio Andrea. La figlia Alessandra, invece, che non ha nemmeno un anno, è messa al sicuro in un istituto di suore. Carlo Ginzburg segue i nonni in un albergo vicino a Vallombrosa, l'Hotel Panorama, dove assiste al passaggio dei tedeschi, ammonito dalla nonna che, scrivendo il nome sul libro di Carola Prosperi, gli dice «Tu ti chiami Carlo Tanzi». I tedeschi passano, tuttavia, diretti al Nord. Passano anche i carri Alleati. Anche Firenze, dopo Roma, è stata liberata: è l'agosto del 1944⁷³.

Natalia Ginzburg decide di tornare a Roma da sola, vuole lavorare e mantenere i suoi figli: «Da tempo, noi non avevamo più una casa» (Ginzburg 2016a, p. 188). E l'idea di rivolgersi alla Einaudi, «mi parve a un tratto la più logica e attuabile, benché mi fossero pesanti i motivi per cui m'avrebbero accolta» (ivi, p.

⁷³ Cfr. Pflug 1997, pp. 71-72 e Petrianni 2018, pp. 132-133.

189). A dirigere la sede romana, con quello stesso ruolo che aveva avuto Leone Ginzburg, è ora Carlo Muscetta, che con lui era stato arrestato, ormai quasi un anno prima, nella tipografia di via Basento: «gli ho chiesto se mi assumeva, e lui mi ha assunto. E ho cominciato a lavorare lì» (Ginzburg 1999, p. 51). Dopotutto, deve ancora concludere la traduzione di Proust. Ma i fogli protocollo su cui traduceva, il dizionario Ghiotti, i volumi di Gallimard, tutto quanto, era rimasto al paese il giorno in cui era salita sul carro dei tedeschi con i bambini. E la traduzione della *Recherche*, portata avanti tra così tante vicende, si era così fermata a Pizzoli, alle prime pagine di *Un amore di Swann*:

Per molto tempo, non pensai più a quei fogli protocollo. Li credevo perduti. Se a tratti m'avveniva di ricordarli, ricordavo soprattutto il tempo felice trascorso. Leone era morto e la quiete di quei pomeriggi che passavo a tradurre apparteneva a un'età perduta (Ginzburg 1990, p. XXI).

Parte II. Scrittura e lavoro editoriale

2.1 Da Roma a Torino

Natalia Ginzburg inizia a lavorare presso la casa editrice Einaudi nell'autunno 1944, quando torna a Roma con l'intento di rivolgersi a Carlo Muscetta, direttore della sede di via Monteverde, la stessa che l'estate prima era passata sotto la direzione di Leone. «L'ostacolo principale ai miei propositi di lavoro» ricorda «consisteva nel fatto che non sapevo far niente [...] non avevo laurea di sorta, non sapevo l'inglese e non sapevo far nulla». La traduttrice di Proust ammette anche: «in verità non sapevo neanche tanto bene il francese» (Ginzburg 1987, pp. 28-31). Nell'anno trascorso a Roma, apprende il lavoro editoriale dalle sue basi, a cominciare dalle norme tipografiche:

Il mio amico [Muscetta] mi fece sedere a un tavolo e mi consegnò un foglio dov'era scritto «norme tipografiche». Seppi così che *perché* e *affinché* avevano l'accento acuto, ma *tè* e *caffè* e *lacchè* avevano l'accento grave. (*ibid.*)

Come redattrice, il suo primo incarico è quindi una revisione degli accenti e della forma italiana della traduzione di Augusto Guidi della *Saga di Gösta Berling* di Selma Lagerlöf. S'immerge nella revisione e in tre giorni ha concluso. Seguono altri incarichi legati alle traduzioni: Muscetta le affida una copia francese delle memorie della moglie di Lenin: «Ne tradussi a precipizio una trentina di pagine, ma poi l'amico mi disse che aveva cambiato idea e non si faceva più quel libro» (ivi, p. 32). Rivede le traduzioni di Arrigo Vita di *Homo ludens* di Huizinga, edito poi nel 1946 nei Saggi, e di Prosper Mérimée, *Carmen e altri racconti*, tradotto da Sandro Penna, pubblicato invece solo nel 1977 da Calvino in Centopagine⁷⁴. Traduce *Il silenzio del mare* di Vercors, di cui Pavese le dirà, una volta edito: «stupido ma ben tradotto»⁷⁵. Natalia lavora «con furia e vertigine, immersa in un totale isolamento e in perfetto silenzio» (ivi, p. 33). Per la prima volta dopo la

⁷⁴ Oltre che *La pigrizia* (Ginzburg 1987, pp. 28-33) del gennaio 1969, per le informazioni su questo primo periodo cfr. l'intervista radiofonica del 1990 a cura di Marino Sinibaldi (Ginzburg 1999, pp. 51 ss.).

⁷⁵ AE, Pavese, Cesare. Pavese a Ginzburg, 7 giugno 1946, in Mangoni 1999, p. 290n.

guerra, incontra di nuovo Giulio Einaudi:

Un giorno sulla porta dell'ufficio mi trovai davanti l'editore. Lo conoscevo da tempo, ma non ci eravamo mai scambiati più di cinque parole. E negli anni che non ci eravamo visti, erano successe tante cose che adesso era come se ci incontrassimo per la prima volta. Lo sentivo amico e sconosciuto insieme. A questi sentimenti si mescolava il pensiero che adesso era per me il padrone, cioè uno che poteva scacciarmi da quell'ufficio all'istante. Mi abbracciò e arrossì, perché era timido, e sembrava contento e non troppo stupito che io lavorassi lì. Mi disse che sperava da me progetti e idee (ivi, p. 32).

In quel periodo, la struttura della casa editrice si sta riconfigurando, nelle sue tre sedi di Roma, Milano e Torino. A Roma gli uffici si trasferiscono da via Claudio Monteverde al palazzo di via Uffici del Vicario⁷⁶. Natalia si sente estranea a questo nuovo ambiente, e così anche Carlo Muscetta, che ne è distante soprattutto politicamente: «Capii che i nuovi impiegati avevano idee politiche diverse dalle sue» (ivi, p. 33) ricorda Natalia. Lo stesso Muscetta scrive infatti a Pavese:

Natalia ti avrà accennato qualcosa della casa editrice. Il padrone è comunista, la sede si è trasferita al centro in un appartamento marchionale, dove si sfoggia un gran lusso proletario. Comunisti e cristiani di sinistra imperversano, ad eccezione di Natalia, Dionisotti e me. [...] M'immagino che da voi la vita sarà ora un allegro inferno, come era a Roma un anno fa dopo la liberazione (Pavese 2008, p. 156).

A Torino si ricrea il nucleo einaudiano della sede, che nei venti mesi dell'occupazione nazista è stata gestita da un «commissario» della Repubblica di Salò. È Pavese a riprendere in mano i rapporti con i collaboratori⁷⁷ e i progetti precedenti, in particolar modo quelli legati a Leone Ginzburg e a Giaime Pintor, la cui morte è stata una «perdita irreparabile che ha subito la Casa» (ivi, p. 6). Così, ad esempio, torna a lavorare sulle *Poesie* di Rilke tradotte da Pintor, e sulla Nuova

⁷⁶ «Il nuovo ufficio era nel centro. C'erano stanze immense, con tappeti e poltrone. Io chiesi di avere per me uno stanzino in fondo a un corridoio. Là sarei stata da sola, e potevo imparare a lavorare, perché la sensazione di non essere buona di lavorare mi perseguitava sempre. L'amico [Muscetta] si era rifugiato anche lui in una stanza da solo» (Ginzburg 1987, pp. 32-33).

⁷⁷ A Luigi Berti, ad esempio, l'8 maggio del 1945 scriveva che «anche la Casa Einaudi ha fatto la sua guerra di liberazione e sta riprendendo con fatica e buon umore il lavoro di un tempo» (Pavese 2008, p. 5).

raccolta di classici italiani annotati ideata da Leone Ginzburg e diretta da Santorre Debenedetti a cui, il 29 maggio, scrive: «noi vecchi vorremmo soprattutto che con la persona fisica di Leone non scomparisse la sua opera. Perciò la Nuova Raccolta, pensata e curata da lui e da lei, non deve morire» (ivi, p. 9)⁷⁸.

Per Pavese non è solo un modo di conservare la memoria e il lavoro di chi ha fatto nascere Casa Einaudi, ma anche di opporsi alle tendenze più innovatrici all'interno della stessa casa editrice, ovvero quella linea milanese legata a Vittorini. In breve, la casa editrice assume una conformazione sempre più "feudale": dove a Milano e a Vittorini, il cui «Politecnico» è diventato centrale⁷⁹, si oppone Pavese che considera Torino suo «feudo dalla nascita» (Pavese 1966, p. 34), difendendo in ultima istanza la "piemontesità" e il passato della Einaudi, che coincide anche con un determinato modo di "fare i libri". Pavese, infatti, nonostante rimanga a Roma con il ruolo di direttore editoriale, mantiene di fatto il controllo sulla sede torinese, formalmente nelle mani di Massimo Mila come responsabile, al quale il 2 agosto scrive:

Pare che Torino avrà una grossa parte tipografica. Ciò vuol dire che ci sarà molto da fare per redattori-revisori. Non subito ma certo un bel giorno io ritornerò per darmi all'unico lavoro che mi piace – curare un libro fino alla fine (Pavese 2008, p. 164).

La struttura organizzativa delle tre sedi viene discussa dal consiglio editoriale nella riunione del 24 e 25 luglio 1945, di cui rimane testimonianza nel *Pro-memoria della Direzione* del 6 agosto (Munari 2011, pp. 46-48.), oltre che nel lungo scambio epistolare di Pavese con Mila e con Einaudi⁸⁰. Tra le trasformazioni in atto, Pavese si riferisce in particolar modo alle collane dei Poeti, dei Narratori

⁷⁸ Cfr. anche Mangoni 1999, p. 232: «Ancora il 7 giugno 1945 aveva trasmesso alla sede di Roma le note di Ginzburg per gli Scrittori di storia e segnalato "ancora una volta il Löwith – *Von Hegel bis Nietzsche*, libro scelto da Pintor". C'era in questi interventi di Pavese un impasto di temi, tutti caratterizzati dal recupero – in un momento in cui anche per l'influenza di Vittorini la casa editrice sembrava proiettarsi decisamente verso una contemporaneità che tendeva a sottolineare le cesure tra passato e presente – del lavoro lasciato interrotto nel 1943, una continuità all'interno della quale la memoria di Ginzburg e Pintor riaffermava la sua presenza nella Einaudi».

⁷⁹ «La sostanza era una: il centro della Einaudi non era né a Roma né a Torino, ma a Milano, e in parte, non solo agli occhi degli esterni, ma anche all'interno della stessa casa editrice, esso coincideva col "Politecnico"» (ivi, p. 246). Sul riassetto delle tre sedi e i contrasti tra la linea sostenuta da Pavese e quella legata a Vittorini cfr. Mangoni 1999, pp. 231 ss.

⁸⁰ Si rimanda ai carteggi: Mila 2010 e Pavese 2008.

contemporanei, dei Giganti e dei Narratori stranieri tradotti, di cui è consulente responsabile insieme a Vittorini, quando a inizio settembre scrive a Mila:

Per la nuova costituzione decentrata sono d'accordo e apprezzo molto l'ingegnosità della tripartizione – un consulente e due vice. Dove non sono d'accordo è nell'abilità con cui è stata girata la solita questione. Ci sono collezioni che hanno due consulenti: uno qui, uno là. Come fanno costoro a raccordare il lavoro? Non è meglio essere pratici e dare a una collezione un solo boss con due vice? Bada che non parlo pro domo mea. Sono disposto a cederle tutte (Pavese 2008, p. 173).⁸¹

Natalia Ginzburg è indicata come vice-consulente di tutte e quattro le collane. Proprio negli ambiti della narrativa e della poesia si svolgono, infatti, i suoi lavori in quei mesi: ad esempio, giudica insieme a Carlo Muscetta le poesie di Beltrami, *Il canto del gallo*, che Pavese nel giugno 1945 invia alla sede di Roma con giudizio «favorevole, sono poesie notevoli. Occorre considerare se dobbiamo introdurle nei “Poeti”» (Munari 2011, p. 19) chiedendo una veloce risposta, che arriva il 22 giugno da Muscetta: «Non trovo invece giustificabile la tua imballatura per le poesie della Beltrami. Anche Natalia è del mio parere» (Pavese 2008, p. 158).

Il suo primo anno all'Einaudi è dunque un periodo di apprendistato, tra i progetti con Muscetta e soprattutto il lavoro con Pavese. Da lui impara a «fare i libri» e il suo trasferimento a Torino rappresenta anche una spinta verso quella conoscenza «tipografico-consulativa» rivendicata, si vedrà, da Mila e da Pavese, oltre che una sorta di difesa dalle «intrusioni lombarde»⁸². Mantenendo ferma la

⁸¹ Pavese si riferiva anche alle collane Corrente e Testimonianze, oltre che alla “Vittoriniana”, di cui era designato vice-consulente. A tal proposito cfr. Mangoni 1999, pp. 236-237 e la lettera di Pavese a Einaudi del 18 agosto 1945 in cui, commentando il *Pro-memoria* del 6 agosto, più esplicito era il riferimento a Vittorini per la questione sulla responsabilità delle collane: «Accettiamo l'insieme della cosa. Resta però irrisolta la questione consulenza Vittorini, in quanto per tutte le collezioni ameno-narrative e per Testimonianze non si vede a chi faccia capo in definitiva la responsabilità e la decisione. Se si tiene inoltre presente che Milano e Roma sono lontane, la difficoltà risulta più acuta che mai. Se almeno i due consulenti colleghi in una stessa collana fossero concittadini, sarebbe facile intendersi, ma così si è al punto di prima. Resto dell'idea che bisogna dividersi i feudi – ogni collana un consulente – oppure uno dei due con-consulenti va relegato al posto di vice. Inoltre Vittorini ha già il “Politecnico” e la “Vittoriniana”: potrà essere fattiva la sua consulenza nella Narrativa ed in Testimonianze? Se sì, diamogli una collezione, se no, non diamogliela» (Pavese 1966, p. 26-27).

⁸² Nell'intervista con Sinibaldi, Giulio Einaudi in dialogo con Ginzburg ricorda: «È stata proprio una difesa, difendevi la casa editrice da queste intrusioni lombarde, no? [...] Pavese difendeva la “piemontesità” della casa editrice contro Vittorini, era feroce contro Vittorini» (Ginzburg 1999, p. 89).

linea pavesiana, la presenza di Natalia Ginzburg a Torino bilancia allo stesso tempo anche la conformazione politica, come è già in parte evidente dalla lettera di Muscetta, e come sarà poi reso esplicito da Pavese a Mila. A quel tempo, infatti, la sua appartenenza politica è orientata verso il Partito d'Azione, lo stesso che Leone ha contribuito a formare.

In altre parole, il suo lavoro editoriale si definisce anche in relazione al ruolo politico che assume nelle dinamiche interne alla Casa, inteso non soltanto come appartenenza a un partito, ma come linea editoriale che avrebbe rappresentato a Torino, ovvero quella pavesiana, e come peso che le diverse personalità avrebbero avuto ciascuna su una sede o, per usare le parole di Pavese, ciascuna sul proprio «feudo». Questo è evidente dalla lettera di presentazione che Pavese invia a Mila il 10 novembre 1945, nella quale sottolinea come sia Mila che Ginzburg siano:

[...] entrambi P. di A. Questo vuol dire che, appoggiandovi a franchi torinesi come Venturi ed altri, siete in posizione di creare quel solido nucleo di simpatie e d'interessi che stanno a cuore anche a me. Intendenti pauca. Io ho finalmente regolato la mia posizione iscrivendomi al P.C. e sono tanto più in grado di sostenere e difendere la vitalità della sede torinese che considero mio feudo dalla nascita (Pavese 1966, p. 34).

Per comprendere meglio le dinamiche interne che il suo trasferimento implica, risulta utile a questo punto prendere in analisi l'intera lettera, che così inizia:

Caro Massimo,

La presente per accreditarti la tua collega di direzione, Natalia. Essa è autorizzata a fare in tutto e per tutto le tue veci quando tu non ci sei, ma anche a strapazzarti se esageri nel passare mattinate a casa componendo. Porterà finalmente una dolce nota di femminilità in quella rude atmosfera di corso Re Umberto che le donnette non sono sinora bastate a dissipare.

Ha l'incarico segreto d'indurvi a essere meno piantini, a rispondere subito picche al 90% delle proposte senza nemmeno segnalarle sul G.d.S., e insomma a orientare il nerbo del vostro lavoro soprattutto nel campo tecnico della lavorazione. Deve infatti, d'accordo con te, creare una rete di buoni umanisti esterni ai quali affidare revisioni. Tra voi due sapete tutte le lingue e potete

giudicare (*ibid.*).

Dopo un solo anno di lavoro, Ginzburg ha la fiducia di Pavese nel rifiutare la maggior parte delle proposte e, soprattutto, deve orientare la sede torinese verso il «campo tecnico della lavorazione», rafforzando quelle capacità che rendono Pavese e Mila «indispensabili», e quindi non licenziabili, nel nuovo riassetto della casa editrice⁸³. Il trasferimento di Ginzburg a Torino rende operante, infatti, lo specifico aspetto di «fattura di libri» della sede, rafforzandone dunque la posizione e l'impronta pavesiane:

Non dimenticare che tu e io siamo gli unici della Casa editrice che abbiamo una provata esperienza tipografico-consultiva, e dei pochi che lavoriamo. Questo ci rende indispensabili.

Qui torna il discorso del deciso orientamento che dovete dare a Torino: fattura di libri. Tutta la sede deve essere orientata in questo senso, centro della giornata e delle preoccupazioni l'ufficio tecnico (Pierino), settimanali i rapporti scritti dell'ufficio tecnico alla Direzione editoriale (voi), e di qui, rielaborati e riassunti, mensili, al vostro caro Direttore di sede (Cesarito⁸⁴) e alla Direzione generale (Giulietta⁸⁵). Natalia ti spiegherà l'importanza che è venuta assumendo l'O.P.⁸⁶ – non appena entra un libro in composizione, un ufficio apposta (lei stessa, magari) cominci a pensare alla raccolta del materiale, e di tutto, mandata copia all'O.P. di Milano, si conservi copia.

Per adesso la direttiva è economia all'osso – ma si potrà guardarsi intorno e preparare uno staff di revisori fissi interni che copra tutte le competenze e finalmente *faccia* i libri (ivi, pp. 34-35).

Essenziali risultano anche le sue competenze nell'ambito della traduzione, eredità di Leone Ginzburg oltre che di Pavese stesso, non soltanto per il lavoro di traduttrice in sé, ma anche con l'idea, già prospettata da Pavese, di creare e saper gestire una rete di traduttori legati alla casa editrice:

⁸³ «Torino, che poteva ora contare solo su Massimo Mila al quale si aggiungeva per qualche tempo Giovanni Nicosia, doveva difendere la sua stessa sopravvivenza come redazione per non divenire solo un supporto tecnico alla stampa dei libri, che continuavano ad essere prevalentemente affidati a tipografie torinesi» (Mangoni 1999, p. 231).

⁸⁴ Pavese stesso.

⁸⁵ Giulio Einaudi.

⁸⁶ L'Organizzazione Propaganda della casa editrice.

Per intanto preparatemi al più presto un elenco consommé di traduttori della zona di Torino, di ognuno precisando attitudini, difetti e curriculum traduttorio. Si studia di uscire dall'empirico e legarci i traduttori degni col sistema di via un lavoro l'altro, onde permetter loro di vivere e produrre per noi (*ibid.*)

Il lavoro comune di Mila e Ginzburg sulle traduzioni emerge, ad esempio, in una nota manoscritta riferita al resoconto del 3 dicembre 1945, in cui Ginzburg aggiunge: «Quanto a quello che stiamo facendo noi: ci stiamo occupando delle bozze di Sofocle⁸⁷. L'impressione nostra generale è che la traduzione sia mediocre e soprattutto le didascalie odiose e le letture immonde»⁸⁸. Il resoconto è inviato da Mila a Pavese, ma fu evidentemente redatto insieme a Ginzburg. È infatti rappresentativo della sua conoscenza verso ciò che avviene in tipografia: libro per libro, emerge un quadro preciso dello stato delle collane editoriali e dei testi che avrebbero composto il catalogo Einaudi. A conclusione del documento, è posto un elenco di «Manoscritti giacenti alla sede di Torino», cui Ginzburg aggiunge a mano quattro titoli sfuggiti: le *Novelle* di Maupassant per i Giganti, *La cugina Bette* di Balzac per i Narratori stranieri tradotti, gli *Scritti* di Leone Ginzburg per i Saggi, di cui ha ricevuto nell'estate l'introduzione di Norberto Bobbio⁸⁹, e le *Dame galanti* di Brantôme su cui invece, rivedendone la traduzione, avverte Pavese: «Secondo me la traduttrice⁹⁰ ha esagerato nei tagli. Mi dicono che era d'accordo con te nel tagliare. Mi pare però che abbia esagerato: e poi ci sono degli inutili spostamenti»⁹¹. Le correzioni e le aggiunte manoscritte di Natalia sul documento mostrano la sua precisa conoscenza, condivisa con Mila, delle diverse fasi in cui si trovavano i libri in lavorazione. D'altronde è lo stesso Mila a notare come «sotto la spinta di Natalia ci stiamo ora tutti occupando di quello che avviene nell'ufficio tecnico e nelle tipografie» (Mila 2010, p. 78).

⁸⁷ Sofocle, *Tragedie*, traduzione di Giuseppina Lombardo Radice, Torino, Einaudi, Millenni, 1948.

⁸⁸ AE, Pavese, Cesare, Ginzburg a Pavese, s.d. ma relativo al resoconto del 3 dicembre 1945; pubblicata in parti in Pavese 2008, p. 196.

⁸⁹ Il 24 agosto riceveva «un articolo che il Prof. Bobbio ha scritto in omaggio alla memoria di Leone Ginzburg e destinato al libro commemorativo» (AE, Ginzburg, Natalia).

⁹⁰ La traduzione delle *Dame galanti* di Brantôme era stata affidata a Vanna Carpegna (cfr. Pavese 2008, p. 172).

⁹¹ AE, Pavese, Cesare, Ginzburg a Pavese, s.d. ma relativo al resoconto del 3 dicembre 1945; pubblicata in parti in Pavese 2008, pp. 195-196.

Tornando alla lettera di presentazione, Pavese conclude con poche righe: «Mi pare di esser pieno di saggezza e di aver pensato a tutto. [...] La morale della favola è che per il momento io resto a Roma». Resta a Roma, ma il suo controllo sulla sede di Torino è ristabilito e quanto mai saldo: Natalia Ginzburg ne sarà un tassello decisivo.

2.2 «Ho perso un po' il gusto d'inventare storie»

Tra i testi in «prime bozze in correzione» quell'inverno, uno in particolare permette di aprire una riflessione sul modo in cui il lavoro editoriale e quello di scrittrice di Natalia Ginzburg dialogano in quel periodo: *Pane duro* di Silvio Micheli, per la collana dei Narratori contemporanei. Ginzburg inizia a seguirne la composizione al principio del giugno 1945, quando Pavese le chiede di interessarsi a Micheli «giovane Dostoevskij italiano già accettato nel 43 [...] Sarebbe una nota nuova e acutissima nei “Narratori contemporanei”»⁹². La lavorazione del testo e i successivi rapporti con l'autore, mantenuti fino a quel momento da Pavese stesso⁹³, passano quindi a Torino, «direttamente a Natalia Ginzburg» come scrive Pavese all'autore, avvertendolo «Ti avrò già scritto la sua ammirazione sconfinata per *Pane duro* e tientene molto perché è una donna che si entusiasma difficilmente» (Pavese 1966, p. 47). Si tratta di vero e proprio entusiasmo quello di Ginzburg per il romanzo, estremamente raro nei suoi giudizi editoriali: dopo averne seguito le bozze fino alla stampa, scrive a Micheli di come:

l'esperienza di *Pane duro* è stata per me un'esperienza molto significativa e importante. *Pane duro* mi piace immensamente e *mi serve*. Quando ci hanno portato il libro stampato mi son messa a sfogliarlo, e una volta di più ho capito com'è bello. Mi basta leggerne due o tre frasi per aver voglia di scrivere e di fare anch'io qualcosa di bello⁹⁴.

Ginzburg si riferisce ad aspetti stilistici della prosa di Micheli: l'uso di un lessico disadorno, concreto e privo di abbellimenti retorici, unito a un elemento di musicalità dato dalla ricorsività di elementi che si ripetono nella prosa⁹⁵, devono aver trovato terreno fertile nella scrittrice che in quello stesso periodo si trovava a

⁹² AE, Pavese, Cesare. Pavese a Ginzburg, 7 giugno 1945, in Mangoni 1999, p. 290n.

⁹³ Sui rapporti con Micheli, oltre a Pavese 1966 (pp. 55, 64, 74, 81, 102, 104, 119, 147-48, 159), cfr. il carteggio Pavese-Micheli 2020 a cura di F. Placidi. Più in generale, su Silvio Micheli come direttore di «Darsena Nuova» cfr. «Darsena Nuova», ristampa anastatica dei cinque numeri, Viareggio, Mauro Baroni editore, 1997.

⁹⁴ Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma primavera 1946.

⁹⁵ Si riporta come esempio un brano tratto da *Pane duro*: «Quando ero piccolo mia madre mi ripeteva: – Meglio un uovo oggi che una gallina domani –. Anche mia moglie una volta aveva detto cose simili, forse quando io sedevo davanti alla scrivani tutta tarmata e sgangherata. Poi mia moglie aveva smesso di dire anche quello. Mia moglie ora niente più diceva. Lavorava tutto il giorno, rattoppava, rammendava, accudiva al bimbo e sospirava a lungo» (Micheli 1946, p. 14).

un punto di svolta della sua ricerca letteraria, di cui dà conto proprio il carteggio con Micheli.

I documenti testimoniano infatti la presa di coscienza da parte di Ginzburg di una diversa fase verso cui si sta orientando la sua scrittura alla metà degli anni Quaranta. Alla fine del gennaio 1946, gli invia *La strada che va in città*, con il seguente giudizio: «È un libro che tante volte mi piace, ma tante volte mi sembra futile e freddo»⁹⁶. La nuova edizione, che restituisce ad Alessandra Tornimparte il suo vero nome, include i tre racconti *Un'assenza*, *Casa al mare* e *Mio marito*, che Ginzburg così commenta:

Dei tre racconti che ho aggiunto nella seconda edizione, il primo – *Un'assenza* – l'ho scritto a diciassette anni e si può dire il primo racconto della mia vita, e mi è caro per questo. Magari non andava messo lì dentro. L'ultimo – *Mio marito* – invece mi sembra bello, meglio della *Strada che va in città*. Allora facevo i racconti con personaggi quasi tutti inventati. Adesso invece mi sono stancata un po' di inventare. Chi sa se è male o bene.

Io so scrivere molto bene. So fare delle belle frasi, una dopo l'altra, con un ritmo anche. Ma adesso invece m'è venuta voglia di fare delle brutte frasi. Chi sa che cosa vuol dire. Dev'esser quello che di solito si chiama «una svolta». Ho perso un po' il gusto d'inventare storie. Adesso m'è venuta voglia di parlare delle mie proprie scarpe⁹⁷.

Il riferimento è a *Le scarpe rotte*, scritto a Roma nell'autunno del 1945 e che appare in quei giorni sul «Politecnico» di Vittorini⁹⁸. È possibile tracciare una linea che, con un taglio netto dai racconti giovanili, va da *Le scarpe rotte* a *Estate*, fino al romanzo *È stato così*, riallacciandosi, ma solo in parte, al racconto *Mio marito*, in cui la protagonista è la «capostipite delle donne» (Scarpa 2016b, p. 269) raccontate da Ginzburg. Fatta eccezione per la riflessione sulla costruzione del personaggio femminile, *Mio marito* appartiene infatti a una dimensione narrativa e stilistica passata, il cui momento di «svolta» è rappresentato proprio dai «saggi

⁹⁶ Ivi, Ginzburg a Micheli, 31 gennaio 1946. Questo brano della lettera è pubblicato anche in «Darsena Nuova», ristampa anastatica dei cinque numeri, Viareggio, Mauro Baroni editore, pp. 28-29.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ «Il Politecnico», Milano 16, 12 gennaio 1946, p. 4. Cfr. la sezione *Notizie sui testi*, curata da Scarpa in Ginzburg 2016a, p. 334.

morali» *Le scarpe rotte* (autunno 1945) e *Estate* (gennaio 1946). «Saggi morali»: questa la definizione che Domenico Scarpa, riprendendo un titolo degli anni Cinquanta⁹⁹, ritiene più veritiera per scritti identificabili come «memorie»¹⁰⁰ in cui «l'elemento autobiografico, quello descrittivo e quello morale-riflessivo tendono a mescolarsi insieme» (Scarpa 2016a, p. VII). Resta da chiedersi in quali modalità narrative, stilistiche e tematiche muta la narrativa di Ginzburg e il modo in cui questo cambiamento dialoga con il suo lavoro editoriale.

2.2.1 Memoria e autobiografia

Da *Inverno in Abruzzo* fino al romanzo *È stato così*, le opere di questo periodo testimoniano come Natalia Ginzburg sperimenti la propria scrittura, nella vera e propria ricerca di una voce¹⁰¹. Prendendo come riferimento la classificazione di Scarpa nel volume *Un'assenza*, è possibile osservare come la scrittura di Ginzburg si orienti tra la dimensione dei «racconti» e quella di «memorie e cronache», identificando come discrimine gli elementi di invenzione e fantasia rispetto a una rappresentazione reale o autobiografica (Scarpa 2016a, p. VI). Ma come precisa Scarpa «sempre di racconti si sta parlando» (*ibid.*).

Appare chiaro, dunque, come gli scritti brevi di Ginzburg tendano a sottrarsi a qualsiasi classificazione trovando, anche se solo parzialmente, una loro identità nella definizione citata di «saggi morali». Tuttavia, le dimensioni di memoria e autobiografia sembrano agire sempre da nucleo generativo, anche quando sono più profondamente sommerse ed è possibile identificare i testi come «racconti» nel senso dato da Scarpa, cioè caratterizzati da un elemento predominante di *inventio*¹⁰². In che modo, allora, autobiografia e memoria interagiscono nella

⁹⁹ «Nessuno, nemmeno la stessa Ginzburg, ha saputo offrire una definizione di quelle scritture che le coprisse tutte e persuadesse in pieno. La più vicina al vero è “saggi morali”, titolo che fu pensato al principio degli anni Cinquanta per alcuni brevi scritti da pubblicare su una “Rivista bianca” (ideata da Toti Scajola) che non vide mai la luce» (Scarpa 2016a, p. VII).

¹⁰⁰ Questo è anche il titolo della sezione di *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*, a cura di D. Scarpa, in cui sono stati ripubblicati i due testi. Per la problematicità e i motivi di tale suddivisione si rimanda alla *Nota del curatore* (Scarpa 2016a) e al saggio *Vicende di una voce* (Scarpa 2016b) a conclusione dello stesso volume.

¹⁰¹ Cfr. Scarpa 2016b che descrive esattamente il muoversi della scrittura di Natalia Ginzburg attraverso diversi generi letterari.

¹⁰² In tal senso, è esemplare il caso riportato da Scarpa dei due testi pubblicati nel gennaio e nel maggio 1945 *Cronaca di un paese* e *Passaggio di tedeschi a Erra*, in cui lo stesso nucleo memoriale-autobiografico ha dato origine nel primo caso a un racconto di memoria, una cronaca in

scrittura di Natalia Ginzburg?

Il 31 gennaio 1946 scrive a Silvio Micheli che ha «perso un po' il gusto d'inventare storie»¹⁰³. È proprio questa lettera che suggerisce di partire, per rispondere a questo interrogativo, da *Le scarpe rotte* e *Estate*, scritti nel momento in cui Ginzburg stessa prende coscienza di una «svolta» stilistica, ma non solo, nella propria scrittura. Occorre tenere a mente le vicende e la cronologia della sua vita poiché, come scrive ne *Il mio mestiere*:

La nostra personale felicità o infelicità, la nostra *condizione terrestre*, ha una grande importanza nei confronti di quello che scriviamo. [...] l'essere felici o infelici ci porta a scrivere in un modo o in un altro. Quando siamo felici la nostra fantasia ha più forza; quando siamo infelici, agisce allora più vivacemente la nostra memoria. La sofferenza rende la fantasia debole e pigra; essa si muove, ma svogliatamente e con languore, con i deboli moti dei malati, con la stanchezza e la cautela delle membra dolenti e febbricitanti; ci è difficile distogliere lo sguardo dalla nostra vita e dalla nostra anima, dalla sete e dall'inquietudine che ci pervade. Nelle cose che scriviamo affiorano allora di continuo ricordi del nostro passato, la nostra propria voce risuona di continuo e non riusciamo ad imporle silenzio. (Ginzburg 1986, pp. 851-852)

Il ricorso alla memoria e il ritorno ai ricordi delle vicende personali appaiono dunque come una conseguenza alla «condizione terrestre» di profondo dolore successiva alla morte di Leone Ginzburg: nascono così *Inverno in Abruzzo*, la poesia *Memoria*, e in modo diverso, come si vedrà più avanti, il romanzo *È stato così*. Per *Le scarpe rotte* e *Estate* il discorso è in parte differente: la memoria non va troppo indietro nel tempo, è una memoria recente, di lei sola nella città. La sua scrittura cerca referenti immediati e trova la sua stessa persona: l'io diventa il personaggio principale della narrazione, non filtro d'osservazione per descrivere il paese e i suoi personaggi, come è invece in *Inverno in Abruzzo*. La «sua propria voce» s'impone, nelle *Scarpe rotte*, dal momento iniziale del testo: «Io ho le scarpe rotte»; ribattuto di nuovo con forza e per opposizione, qualche riga dopo, nel

prima persona, nel secondo a un racconto d'invenzione: «Sono due testi simili, nati da una stessa radice, e hanno in comune svariati particolari. Eppure sono così diversi da non apparire ripetitivi: ci fanno capire anzi qualcosa di essenziale della scrittura della Ginzburg» (Scarpa 2016a, p. VI).

¹⁰³ Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 31 gennaio [1946].

secondo capoverso: «Io appartengo a una famiglia dove tutti hanno scarpe solide e sane» (Ginzburg 2016a, p. 131).

Quell'io iniziale, così fortemente affermato, è significativo per una scrittrice che aveva «un sacro orrore dell'autobiografia» (Ginzburg 1964a, p.8). In tal senso, *Le scarpe rotte* rappresenta un vero momento di rottura: la differenza fondamentale tra i racconti giovanili e la produzione successiva è proprio nell'affermazione sicura della prima persona, tratto che diverrà caratteristico di quasi tutta l'opera letteraria di Ginzburg, si tratti di un io inventato o reale. È tuttavia una trasformazione progressiva e graduale che, prima di arrivare alle «memorie e cronache» in prima persona, da *Inverno in Abruzzo* a *Le scarpe rotte* appunto, coinvolge i «racconti» d'invenzione, come *Casa al mare*, in cui la scoperta della prima persona avviene attraverso un io maschile atto a cercare il più possibile un «distacco» (ivi, p. 10), e *Mio marito*, in cui l'io che parla appartiene a un'identità femminile ma, ci dice Ginzburg, di una donna «quanto più possibile diversa e lontana da me» (*ibid.*)

Sebbene Natalia Ginzburg s'identifichi nelle *Scarpe rotte* con un io reale e autobiografico, tende a creare dei meccanismi di spostamento, quasi di difesa, rispetto all'esposizione cui è soggetta dall'uso di memorie e di elementi presi dalla propria vita. La stessa struttura del testo serve a spostare la centralità dall'io al noi, creando un'alternanza di ritmo cadenzata: io, la mia amica, noi. Su questi tre perni si muove *Le scarpe rotte*. Questa strategia generale è forse la principale caratteristica della scrittura autobiografica di Ginzburg. Come nota Cesare Garboli riferendosi agli scritti di *Mai devi domandarmi*:

Sembra un paradosso che Natalia Ginzburg, la quale nei suoi libri non fa che parlare di sé, non ci abbia mai raccontato niente di se stessa. [...] dicendo continuamente "io", la Ginzburg sa parlare solo degli altri (Garboli 1970, p. VI)

In particolar modo, è possibile individuare tre tipi di meccanismi di spostamento attraverso cui l'io viene decentrato. Il primo è proprio lo spostamento della narrazione sull'oggetto. Attraverso un meccanismo metonimico, l'oggetto, la parte, identifica il soggetto: «Adesso m'è venuta voglia di parlare delle mie proprie scarpe» scrive a Micheli; in altre parole, pur muovendosi nella dimensione dell'autobiografia, Ginzburg non intende parlare direttamente di sé se non

attraverso i propri oggetti. Le scarpe rotte sono dunque il primo degli oggetti mediatori e rivelatori di un soggetto che caratterizzano la sua scrittura: come nota Calvino nella recensione di *È stato così*: «dal vuoto emergono ogni tanto oggetti conosciuti e nominabili: bottoni, pipe; gli esseri umani esistono solo attraverso schematici segnali di concretezza: capelli, baffi, occhiali» (Calvino 1995, p. 1085).

La mediazione attuata dall'oggetto si sviluppa poi su più livelli. Nelle *Scarpe rotte*, il primo livello è quello del rapporto protagonista-deuteragonista, mediato appunto dal riconoscimento di due identità simili a partire dalla condivisione dello stesso oggetto: «Io ho le scarpe rotte e l'amica con la quale vivo in questo momento ha le scarpe rotte anche lei» (Ginzburg 2016a, p. 131). Ginzburg crea una relazione lineare e orizzontale: i due soggetti sono in un rapporto di reciproca identificazione a partire dall'oggetto "scarpe rotte".

Il secondo livello di mediazione dell'oggetto coincide con la memoria personale, familiare e storica: «Io appartengo a una famiglia dove tutti hanno scarpe solide e sane [...] Ma io so che anche con le scarpe rotte si può vivere» (*ibid.*). È a questo punto che entra l'autobiografia vera e propria, l'anno passato a Roma durante l'occupazione tedesca. Attraverso la storia delle scarpe, la narrazione raggiunge i ricordi e le sensazioni del soggetto io. Fermandosi proprio in questo punto: quando dalla storia delle scarpe si arriva ai motivi per cui «Roma mi è cara, sebbene carica di storia per me, carica di ricordi angosciosi, poche ore dolci. Anche la mia amica ha le scarpe rotte, e per questo stiamo bene insieme. (*ibid.*)» Toccata la soglia dell'autobiografia, Ginzburg si ferma e sposta di nuovo, bruscamente, il centro della narrazione dal soggetto alla deuteragonista.

Il secondo meccanismo di allontanamento dell'io è proprio questo: lo spostamento verso l'altro modello femminile. Già con il primo romanzo *La strada che va in città*, nei personaggi di Delia e Azalea, il femminile di Ginzburg si sdoppia quasi sempre in coppie di opposti¹⁰⁴. Nel momento in cui a parlare è l'io reale e storico di Natalia Ginzburg, il soggetto non si rivela se non in opposizione a un certo tipo di donna. Ginzburg parla di sé parlando di come non è, ma di come sono le persone, le donne, che la circondano. Portato alle estreme conseguenze, e impostando l'alterità in modo assoluto con l'uomo, questo meccanismo genererà

¹⁰⁴ Sui due tipi di figure femminili nell'opera di Ginzburg cfr. Garboli 1986, pp. XX ss.

un testo come *Lui e io*¹⁰⁵. In *Estate*, tale modalità d'osservazione del mondo, prima ancora che narrativa, è sostanzialmente esplicitata: «ero stanca di pensare tanto a me stessa, avevo voglia di guardare gli altri e capire com'ero» (ivi, p. 137). L'identità del soggetto si rivela nell'osservazione dell'altro, spostando la lente dell'attenzione sull'altro per rivolgerla di riflesso verso sé.

Tornando a *Le scarpe rotte*, l'oggetto innesca allora una riflessione sui due modelli femminili, schematizzabili nelle figure della viaggiatrice e della madre. La deuteragonista, in cui si può riconoscere Angela Zucconi¹⁰⁶, è un altro dei modelli di donna opposti all'io narrante che si trovano nei testi di Ginzburg: donne generalmente più sicure, libere e indipendenti. Il dualismo è estremizzato fino a spostare la riflessione su due modi di essere al mondo:

La mia amica non ha figli, io invece ho dei figli e per lei questo è strano. Non li ha mai veduti se non in fotografia, perché stanno in provincia con mia madre, e anche questo fra noi è stranissimo, che lei non abbia mai veduto i miei figli. In un certo senso lei non ha problemi, può cedere alla tentazione di buttar la vita ai cani, io invece non posso. I miei figli dunque vivono con mia madre, e non hanno le scarpe rotte finora. Ma come saranno da uomini? Voglio dire: che scarpe avranno da uomini? Quale via sceglieranno per i loro passi? Decideranno di escludere dai loro desideri tutto quel che è piacevole ma non necessario, o affermeranno che ogni cosa è necessaria e che l'uomo ha il diritto di avere ai piedi delle scarpe solide e sane?

Con la mia amica discorriamo a lungo di questo, e di come sarà il mondo allora, quando io sarò una vecchia scrittrice famosa, e lei girerà per il mondo con uno zaino in spalla, come un vecchio generale cinese, e i miei figli andranno per la loro strada, con le scarpe sane e solide ai piedi e il passo fermo di chi non rinunzia, o con le scarpe rotte e il passo largo e indolente di chi sa quello che non è necessario (ivi, p. 132).

Estate condivide con *Le scarpe rotte* gli stessi elementi autobiografici: c'è una continuità cronologica nei fatti raccontati e avvenuti nell'estate 1945, nella figura di Giovanna è sempre riconoscibile Angela Zucconi, come modello di un femminile diverso, cui si aggiunge qui la terza figura della ragazza danese. Anche

¹⁰⁵ Per il quale è da notare come sia determinante anche l'elemento stilistico dell'ironia.

¹⁰⁶ Cfr. Zucconi 2000.

in questo testo troviamo degli oggetti mediatori: le lettere della madre, simbolo di una identità materna distante, per un certo periodo rifiutata e infine nuovamente accolta. La dimensione autobiografica emerge con più forza attraverso la riflessione sulla propria identità di madre, in contrasto alle altre due donne del racconto.

Altro referente centrale del testo è la città di Roma: polo magnetico di tutta la narrazione, allo stesso tempo respinge e attira a sé la protagonista, attraverso i ricordi che la pervadono:

Era estate, l'estate era calda, avvampante nella grande città, e quando percorrevo in bicicletta il viale asfaltato sotto gli alberi, un senso di repulsione e d'amore insieme mi contraeva il cuore per ogni strada, per ogni casa di quella città, e nascevano ricordi di varia natura, scottanti come il sole, mentre fuggivo scampanellando (ivi, p. 135).

È la città stessa ad aggredire la protagonista generando i ricordi: il suo «malefico potere» viene meno soltanto quando la protagonista ritrova la propria identità materna, attraverso l'oggetto mediatore della lettera:

Un giorno ricevetti una lettera di mia madre, che mi diceva che i bambini avevano la scarlattina. Allora l'antica angoscia materna mi paralizzò il cuore. Presi il treno e partii. Giovanna venne con me alla stazione, e fiutava con desiderio l'odore dei treni, scostandosi i capelli dalla fronte col suo sorriso sdegnoso.

Con la fronte appoggiata al vetro io guardavo la città allontanarsi, priva d'ogni malefico potere ormai, fredda e innocua come la brace spenta. L'antica nota angoscia materna tumultuava dentro di me col fragore del treno, travolgendo come un turbine la ragazza danese, Giovanna, la portinaia della pensione, il sonnifero e gli elefanti, mentre mi domandavo con meraviglia come avessi potuto interessarmi di cose tanto futili per tutta un'estate. (ivi, p. 137)

Le scarpe rotte e *Estate* hanno in comune un terzo meccanismo, centrale non solo nella poetica di Ginzburg, ma anche nel suo lavoro editoriale, nei pareri sui libri in lettura per Einaudi. Si tratta del suo caratteristico sguardo sul mondo, che seleziona e rappresenta solo una precisa porzione di realtà, isolando pochi e determinati elementi del reale: pochi oggetti, pochi personaggi ben definiti, magari in contrasto tra loro, pochissimi fatti e situazioni che, come si è visto, danno luogo

a una riflessione morale e identitaria. In senso più ampio, è possibile far rientrare questo meccanismo narrativo in quel concetto-limite di «avarizia» in parte già incontrato, e che Ginzburg stessa identifica come uno dei principali tratti della sua scrittura. A Silvio Micheli, ad esempio, scriveva:

Io sono avara, avara di parole e di frasi, e ho paura che lo sarò sempre. (Non sono niente avara come persona ma come scrittore sì). Io mi controllo sempre, ho sempre paura di dire delle cose noiose o futili¹⁰⁷.

Identificando dunque questa caratteristica con il nome ampio di «avarizia», occorre tuttavia distinguere anche qui due piani su cui viene esercitata: quello stilistico e quello del reale. Il primo riguarda la scelta lessicale e la costruzione della frase, mentre il secondo abbraccia la riflessione su *cosa* Natalia Ginzburg decide di raccontare. Lo sguardo di Natalia, in questi mesi di trasformazione della sua scrittura e fino a *È stato così*¹⁰⁸, appare come filtrato da una spessa nebbia. Si veda quanto scrive a Micheli:

Così ho come una nebbia nel cervello per tante cose. Mi pare che finché non avrò visto chiaro in tutto, finché non saprò com'è fatta un'automobile dentro e com'è fatto un paese, cosa sono le compagnie dei ferrovieri, non riuscirò a scrivere niente di serio¹⁰⁹.

Le *cose* nominate e ripetute nella narrativa di Ginzburg (le pipe, le lettere, le scarpe ecc.) si stagliano come oggetti fermi, consueti, solidi e ben visibili rispetto a questa nebbia. Non la diradano, ma illuminano alcuni limitati squarci della realtà che si nasconde al di sotto di essa. Ne consegue che la scrittrice circoscrive e può raccontare in prima persona solo quei piccoli squarci del reale da cui è riuscito a dissipare la nebbia, indissolubili dagli oggetti che li hanno aperti e, anch'essi, consueti e conosciuti, come si conoscono le proprie scarpe.

¹⁰⁷ Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma primavera 1946.

¹⁰⁸ Nella Prefazione a *Cinque romanzi brevi*, di *È stato così* dirà: «Questo racconto è intriso di fumo, di pioggia e di nebbia. Che cosa mi flottasse in testa oltre al fumo e alla nebbia, non so» (Ginzburg 1964a, p. 15).

¹⁰⁹ Ad900, fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 26 febbraio 1946.

2.2.2. *Il patto autobiografico di Natalia Ginzburg*

Se racconto la storia della mia vita senza dire il mio nome, come può sapere il lettore che sono io? È impossibile che la vocazione autobiografica e la passione per l'anonimato coesistano nello stesso essere.

Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico* (1975)

Tornando ora alle questioni più specificatamente riferite all'autobiografia, da un certo momento in poi nella scrittura di Natalia Ginzburg invenzione, autobiografia e memoria interagiscono a tal punto che fra le tre dimensioni sembra sceglierne una quarta, una trama «lavorata troppo stretta e fitta» (Ginzburg 1964a, p. 16) in cui invenzione e vero non sono più tanto districabili.

Di esempi della commistione tra scrittura memoriale, intima-autobiografica e romanzesca, anche successivi al secondo dopoguerra, se ne potrebbero fare tanti e appartenenti ad altrettanti generi letterari differenti. Con un ampio salto temporale, basti qui la Nota che Ginzburg pose alla raccolta di saggi *Mai devi domandarmi*, nel novembre 1970:

Avevo pensato di dividere questi scritti in due parti: da una parte gli scritti o i racconti di memoria, dall'altra parte gli altri. Nel momento di dividerli, mi sono accorta però che la memoria veniva a mescolarsi spesso negli scritti di non-memoria. Allora ho rinunciato a dividerli e li ho messi in ordine cronologico.

Non mi è mai riuscito di tenere un diario: questi scritti sono forse qualcosa come un diario, nel senso che vi ho annotato via via quello che mi capitava di ricordare o pensare; perciò l'ordine cronologico è in fondo il più giusto. (Ginzburg 1987, p. 4)

Per tentare di far chiarezza e distinzione tra i due poli di autobiografia e memoria, può essere utile applicare le categorie identificate da Philippe Lejeune¹¹⁰, delineando il tipo di «patto autobiografico» che Natalia Ginzburg instaura con il lettore.

Partendo dalla definizione di Lejeune di autobiografia¹¹¹, appare

¹¹⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions Seuil, 1975 si fa riferimento alla traduzione italiana del 1986 del Mulino.

¹¹¹ «*Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità.* La definizione mette in gioco elementi che appartengono a quattro diverse categorie: 1. *Forma del linguaggio*: a) racconto. b) prosa. 2. *Soggetto trattato*: vita individuale, storia di una personalità. 3.

immediatamente chiaro come la principale condizione non soddisfatta, quella di «vita individuale, storia di una personalità» come soggetto trattato, per le motivazioni date in precedenza, classifichi la maggior parte delle scritture di Ginzburg tra le «memorie»¹¹². Fin qui, dunque, le riflessioni aperte trovano conferma e classificazione: quando più chiaramente Ginzburg prende parola in prima persona raccontando le storie “degli altri” non c’è dubbio che siamo nella dimensione memoriale, che si tratti di saggi, racconti o romanzi: non ci interroghiamo, ad esempio, su un’opera come *Lessico familiare*, di «pura, nuda, scoperta e dichiarata memoria» (Ginzburg 1964a, p. 17)¹¹³.

I problemi nascono in quei testi in cui, dicendo io, Ginzburg pone la sua stessa vita al centro della narrazione, come in *Estate*, e in quei testi d’invenzione in cui, sempre dicendo io, racconta invece la storia di un personaggio inventato, di cui però può dire «Quella donna del mio libro sono io, credo. E l’*adolescenza mortale* è quella che ho io. Anche se è una storia che ho inventato», come scrive a Elsa Morante a proposito della protagonista di *È stato così* (Morante 2012, p. 266).

Il rapporto di Natalia Ginzburg con l’autobiografia è certamente contraddittorio e mutevole: rinnegata nei testi giovanili perché legata a una scrittura “femminile”, l’autobiografia riemerge nei luoghi più impensati, come nel romanzo *Tutti i nostri ieri* di cui anche dirà «è tutto inventato, ma con l’autobiografia che esce dalla porta e entra dalla finestra» (Ginzburg 1999, p. 72). Fatte dunque salve le distinzioni tra le diverse opere, è possibile riscontrare alcune tendenze nella

Situazione dell'autore: identità dell'autore (il cui nome si riferisce a una persona reale) e del narratore. 4. Posizione del narratore: a) identità fra il narratore e il soggetto principale. b) visione retrospettiva del racconto.

È un’autobiografia ogni opera che soddisfa contemporaneamente le condizioni indicate da ciascuna delle categorie. I generi affini all’autobiografia non soddisfano tutte queste condizioni» (Lejeune 1986, pp. 12-13).

¹¹² A seconda della condizione non soddisfatta nel precedente elenco, il testo può essere identificato come: «memorie (2); biografia (4a); romanzo personale (3); poema autobiografico (1b); diario intimo (4b); autoritratto o saggio (1a e 4b)» (*ibid.*).

¹¹³ Anche la dimensione della memoria, tuttavia, apre una serie di questioni legate ad esempio alla reticenza, a ciò che non viene ricordato e alla forma narrativa che la memoria assume. Come nota Garboli, nello stesso *Lessico familiare*: «Appena le mosse della vita familiare si confondono con le linee personali del suo destino, la Ginzburg smette improvvisamente di parlare. Appena la storia, il lutto, la morte arrivano a scomporre e a dissolvere le immagini del dagherrotipo di famiglia, allora la Ginzburg comincia a offuscare di proposito i ricordi, li annebbia e li protegge [...] Nel suo versante tecnico, si è soliti iscrivere la letteratura della Ginzburg sotto il tradizionale cartellino della “memoria”. È un rilievo esatto se si aggiunge che spesso ricordare non è rimpiangere, e che la “forma” per ricordare può spesso alienarsi da se stessa, assumere il connotato più impreveduto» (Garboli 1970, p. VI).

scrittura autobiografica di Ginzburg. Si definiscono «scritture autobiografiche» quei testi che, appartenendo anche a generi letterari differenti, hanno in comune l'identificazione tra autore, narratore e protagonista della storia raccontata attraverso l'uso della prima persona, secondo una "classica" narrazione autodiegetica in cui «il narratore è il protagonista del suo racconto» (Genette 2006, p. 293). In questi testi, la dimensione memoriale, secondo la definizione di Lejeune data in precedenza, è sì presente ma non predominante. In altre parole, nei testi più specificatamente «autobiografici», Natalia Ginzburg dice io raccontando una storia vera, la sua, oppure una storia di un personaggio inventato in cui tuttavia s'identifica attraverso l'uso di un narratore autodiegetico: la categoria dell'autobiografia permette allora di porre in connessione due testi apparentemente del tutto distanti come il racconto *Estate* e il romanzo *È stato così*, i quali tuttavia trovano una comunanza già nella riflessione sulla scrittura che Ginzburg fa in quei mesi, come si vedrà dai carteggi editoriali.

Se l'identificazione tra narratore e protagonista è data dalla narrazione autodiegetica, più problematica è l'identità del soggetto narrato con l'autore. Anche nei testi in cui l'autobiografia è riconoscibile dagli eventi di vita vissuta narrati, ci si potrebbe chiedere, sulla scia di Lejeune, se la protagonista è lei «Perché non l'ha detto?» (Lejeune 1986, p. 26). In altre parole, nel momento in cui dice io, sia fittizio che inventato, l'identità di nome¹¹⁴ tra narratore, personaggio e autore non è mai stabilita *in modo esplicito*. È vero che basta il semplice gesto della firma in calce per ricondurre testi come *Cronaca di un paese*, *Estate*, *Le scarpe rotte* alla vita *realmente vissuta* da Natalia Ginzburg e dunque a stabilire il patto tra autore e lettore, che le crede indiscutibilmente, trasportato dalla narrazione autodiegetica.

In questo senso, seppur non stabilito «in modo manifesto» per usare le parole di Lejeune, ossia attraverso ad esempio una sezione iniziale del testo come avviene in *Lessico familiare*¹¹⁵, il patto è comunque stabilito, l'identità tra

¹¹⁴ Lejeune identifica nell'*identità di nome* tra narratore, protagonista e autore il criterio principale per parlare di autobiografia: «L'autobiografia (racconto che narra la vita dello scrittore) suppone che ci sia *identità di nome* fra l'autore (col suo nome in copertina), il narratore del racconto e il personaggio di cui si parla. Ecco un criterio molto semplice che definisce, ad un tempo, l'autobiografia e tutti gli altri generi di letteratura intima (diario, autoritratto, saggio) (Lejeune 1986, p. 23).

¹¹⁵ Il riferimento a fatti realmente accaduti della propria vita e delle persone intorno a lei è chiarito da Ginzburg nell'*Avvertenza*, in cui pure emerge già il legame complesso tra realtà, narrazione

personaggio, narratore e autore riconosciuta, il lettore le crede e Scarpa può giustamente definire i testi raccolti in *Un'assenza* (indipendentemente se inventati o meno) come l'«autobiografia più attendibile di Natalia Ginzburg» (Scarpa 2016a, p. IX). Non è infatti l'invenzione ad allontanare la dimensione dell'autobiografia, tutt'altro.

Sono ancora una volta le categorie di Lejeune che permettono di far chiarezza: racconti come *Inverno in Abruzzo*, *Cronaca di un paese*, *Contadini*, *Le scarpe rotte*, *Estate* sono «autobiografici» a livello di *esattezza* (Lejeune 1986, p. 39), cioè dell'*informazione autobiografica* che viene data. A livello di *fedeltà*, invece, ossia sul piano del *significato*, che «può essere prodotto soltanto dalle tecniche del racconto» (*ibid.*), testi “inventati” come *Passaggio di tedeschi a Erra*, *Viaggio sul carro* e, soprattutto, il romanzo *È stato così*, condividono lo stesso una dimensione autobiografica.

Il caso di *È stato così*, poi, è particolarmente interessante. L'identità di nome non è data, e tuttavia l'assenza del nome della protagonista-narratrice che dice io crea un'ambiguità, intensificando una sorta di sconfinamento tra l'io più dichiaratamente autobiografico dei «saggi morali» e l'io del romanzo. Ma *È stato così* non è l'autobiografia di Natalia Ginzburg: questo sarebbe impossibile a livello di *esattezza* poiché la storia, l'informazione data, è tutta inventata. Ma a livello di *fedeltà*, di *significato*, quell'io del narratore autodiegetico della storia non è così distante dai racconti che abbiamo chiamato «autobiografici», in cui esiste identità di nome. Il patto autobiografico sarebbe mantenuto a livello di *fedeltà* e nel raro

romanzesca e memoria/reticenza: «Luoghi, fatti e persone sono, in questo libro, reali. Non ho inventato niente: e ogni volta che, sulle tracce del mio vecchio costume di romanziera, inventavo, mi sentivo subito spinta a distruggere quanto avevo inventato. Anche i nomi sono reali. Sentendo io, nello scrivere questo libro, una così profonda intolleranza per ogni invenzione, non ho potuto cambiare i nomi veri, che mi sono apparsi indissolubili dalle persone vere. Forse a qualcuno dispiacerà di trovarsi così, col suo nome e cognome, in un libro. Ma a questo non ho nulla da rispondere. Ho scritto soltanto quello che ricordavo. Perciò, se si legge questo libro come una cronaca, si obietterà che presenta infinite lacune. Benché tratto dalla realtà, penso che si debba leggerlo come se fosse un romanzo: e cioè senza chiedergli nulla di più, né di meno, di quello che un romanzo può dare. E vi sono anche molte cose che pure ricordavo, e che ho tralasciato di scrivere; e fra queste, molte che mi riguardavano direttamente. Non avevo molta voglia di parlare di me. Questa difatti non è la mia storia, ma piuttosto, pur con vuoti e lacune, la storia della mia famiglia. Devo aggiungere che, nel corso della mia infanzia e adolescenza, mi proponevo sempre di scrivere un libro che raccontasse delle persone che vivevano, allora, intorno a me. Questo è, in parte, quel libro: ma solo in parte, perché la memoria è labile, e perché i libri tratti dalla realtà non sono spesso che esili barlumi e schegge di quanto abbiamo visto e udito» (Ginzburg 1986, p. 899).

caso che Lejeune definisce come *patto romanzesco* (ivi, p. 29) di cui, anche se con qualche criticità, ritrova un modello in un libro di certo caro a Natalia Ginzburg:

2) *Nome del personaggio = 0*. È il caso più complesso perché indeterminato. Tutto dipende dal patto concluso dall'autore. Tre casi sono possibili:

a) *Patto romanzesco* (la natura fittizia del libro è indicata dalla copertina): il racconto autodiegetico è allora attribuito a un narratore fittizio. Il caso dev'essere poco frequente perché è difficile ricordarne un esempio. Si sarebbe tentati di menzionare *Alla ricerca del tempo perduto*, ma la finzione non vi corrisponde per due ragioni: da un lato, il patto romanzesco non è chiaramente indicato all'inizio del libro, anche se parecchi lettori hanno confuso l'autore Proust con il narratore; dall'altro, è vero che il narratore-personaggio non ha nome – eccetto una volta, in cui nello stesso enunciato ci è proposto di dare al narratore e all'autore lo stesso nome [...] e in cui ci è anche reso noto che l'autore non è il narratore. Questa strana intrusione dell'autore funziona ad un tempo da patto romanzesco e da indice autobiografico, e pone il testo in uno spazio ambiguo. (Lejeune 1986, pp. 29-30)

Non realizzandosi i casi riscontrati in Proust (il testo appare chiaramente come «romanzo» e storia d'invenzione, non c'è confusione tra autrice e narratrice-protagonista; l'autrice non s'intromette mai nella narrazione) potremmo concludere che *È stato così* realizza pienamente il patto romanzesco, interagendo con la dimensione autobiografica a livello di fedeltà, ossia di significato. In tal senso, il romanzo va letto in continuità, se non addirittura in genesi diretta, a *Estate e Le scarpe rotte* e, per altre strade ancora, con *Memoria e Inverno in Abruzzo*. La dedica «A Leone» ne è l'anello di congiunzione, indicatore a un tempo del legame tra i testi e del nucleo autobiografico originario.

«Tutto è autobiografia» scrive Aldo Camerino proprio a proposito di *È stato così*, «anche in un racconto dove i fatti personali della scrittrice non hanno nulla a che vedere»¹¹⁶ (Ginzburg 2018a, p. 100). Ginzburg trovava che, tra le letture che

¹¹⁶ La recensione di Aldo Camerino «*È stato così*» di Natalia Ginzburg apparve su «Il Mattino del popolo», l'11 dicembre 1947. A proposito della lettura di Camerino, Ginzburg scriveva a Ludovica Nagel: «Ho avuto una bellissima recensione al mio libro, di un certo Camerino che Pavese conosce, su un giornale di Venezia. Valeva la pena scrivere il libro soltanto per il signor Camerino. Senza scherzi, è una bellissima recensione, di uno che ha capito me e il libro in un modo sbalorditivo» (Pavese-Balbo-Ginzburg 2008, p. 66).

erano state fatte del suo romanzo, quella di Camerino avesse compreso meglio di tutte la sua scrittura. Per capire la sua particolare dimensione autobiografica, tornano utili anche le parole di Paolo Serini:

Racconta sempre in prima persona. Ma i fatti da lei narrati non sono mai la sua autobiografia, nel senso comune della parola, perché non c'è donna che più di lei ignori se stessa come "problema importante". Scrive in prima persona perché la fantasia è per lei la continuazione della vita, e la sua verità; perché, anche quando parla, ha il dono di tradurre tutto quello che vede e sente in termini di racconto (*ibid.*)¹¹⁷.

In tale prospettiva va dunque intesa la frase di Natalia Ginzburg: «Quella donna del mio libro sono io [...] Anche se è una storia che ho inventato» (Morante 2012, p. 266) riferita alla protagonista di *È stato così*.

2.2.3. *Lo stile delle «brutte frasi»*

La svolta di questo periodo è anche stilistica, e s'identifica con la rottura dell'andamento armonico che caratterizza il ritmo dei racconti giovanili; proprio nella lettera a Silvio Micheli del gennaio 1946, Natalia afferma: «Io so scrivere molto bene. So fare delle belle frasi, una dopo l'altra, con un ritmo anche. Ma adesso invece m'è venuta voglia di fare delle brutte frasi»¹¹⁸.

Nonostante un elemento di musicalità rimanga nella sua scrittura¹¹⁹, caratteristico della produzione dell'immediato dopoguerra è quello che potremmo chiamare, con riferimento a questa lettera, «lo stile delle 'brutte frasi'». Questo stile infrange sistematicamente la musicalità della prosa a favore della creazione di effetti di rottura, espressione della necessità di una nuova tonalità con cui raccontare una realtà frantumata. Ginzburg usa e ricerca un linguaggio schietto, non adorno, nudo e veritiero. Significativo in tal senso è quello che scrive nel saggio *Il figlio*

¹¹⁷ p.s. [Paolo Serini], *Scrive tra mucchi di carte fumando lunghe boccate*, «Stampa Sera», Torino, 26 novembre 1947.

¹¹⁸ Ad900, fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 31 febbraio [1946].

¹¹⁹ In *Lui e io* (1962) scriverà: «Mi sembra di seguire, nello scrivere, una cadenza e un metro musicale. Forse la musica era vicinissima al mio universo e il mio universo, chissà perché, non l'ha accolta» (Ginzburg 1986, p. 828). Anche la critica si è soffermata spesso sulla musicalità del linguaggio di Ginzburg: Garboli, ad esempio, parla di «analogia col linguaggio musicale (e con l'esercizio della contemplazione)» (Garboli 1986, p. XXIII), Scarpa di «solco acustico» riscontrabile nella stessa modalità di scrittura di Ginzburg (Scarpa 2016b, p. 273).

dell'uomo, composto proprio nel 1946 a Torino:

Abbiamo conosciuto la realtà nel suo volto più tetro. Non ne proviamo più disgusto ormai. C'è ancora qualcuno che si lagna del fatto che gli scrittori si servano d'un linguaggio amaro e violento, che raccontino cose dure e tristi, che presentino nei suoi termini più desolati la realtà.

Noi non possiamo mentire nei libri e non possiamo mentire in nessuna delle cose che facciamo. E forse questo è l'unico bene che ci è venuto dalla guerra. Non mentire e non tollerare che ci mentano gli altri. Così siamo adesso noi giovani, così è la nostra generazione. Gli altri più vecchi di noi sono ancora molto innamorati della menzogna, dei veli e delle maschere di cui si circonda la realtà. Il nostro linguaggio li rattrista e li offende. Non capiscono il nostro atteggiamento di fronte alla realtà. Noi siamo vicini alle cose nella loro sostanza. È il solo bene che ci ha dato la guerra, ma l'ha dato soltanto a noi giovani (Ginzburg 1986, p. 836).

Esiste dunque un elemento generazionale che caratterizza il linguaggio di Natalia Ginzburg in quegli anni, avvicinandola agli autori di cui riceve e legge i testi per Einaudi. Nelle sue letture editoriali, infatti, Ginzburg ricerca lo stesso tipo di linguaggio, pur con le differenze stilistiche proprie di ciascun autore.

Così, ad esempio, quando alla fine del 1948 scopre *L'Agnese va a morire*, «pescato su a caso»¹²⁰ dal mucchio di manoscritti accumulati sulla sua scrivania, ne loda il «magnifico stile, misurato, sobrio» e il fatto che la Resistenza sia vista «proprio con gli occhi dei contadini»¹²¹. Renata Viganò, a sua volta, le risponde di tenere particolarmente al suo giudizio, «anche per una certa, direi, affinità, che ho sempre sentito leggendo i suoi libri»¹²². Sull'*Agnese* si tornerà più avanti, essendo la vicenda editoriale particolarmente rappresentativa di come Ginzburg, nel biennio 1947-1949, assuma una centralità nei progetti di narrativa e di poesia, e una conseguente sicurezza nel giudizio tali da poter rivendicare la 'scoperta' del romanzo senza interpellare Vittorini.

¹²⁰ AE, Viganò, Renata, Ginzburg a Viganò, 27 ottobre 1948. Qualche giorno prima aveva invece scritto a Tito Manlio Manzella: «*Cantalanotte* non l'ho ancora letto perché ho sul tavolo una cinquantina di manoscritti e per non far torto a nessuno osservo scrupolosamente le precedenze» (AE, Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Manzella, 16 ottobre 1948)

¹²¹ AE, Viganò, Renata. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *L'Agnese va a morire*, s.d. ma ottobre 1948.

¹²² Ivi, Viganò a Ginzburg, 31 ottobre 1948.

La ricerca di quel particolare tipo di linguaggio anche nel suo lavoro editoriale emerge dalla stessa ammirazione per Micheli, di cui apprezza la «parola schietta»¹²³, «abituamente così dura e nuda»¹²⁴ e il ricorso nei dialoghi al registro proprio del parlato dei personaggi, come ad esempio nel romanzo *Falansterio*, che Ginzburg trova «bellissimo quando Asa parla con Evelina e Evelina le dice ‘cagna bastarda’»¹²⁵. Ma il caso di Micheli mostra anche come Ginzburg prenda le distanze da alcuni ‘suoi’ autori, in particolare nell’estremizzazione di questo tipo di linguaggio. Il contrasto tra la sua scrittura “avara” e il fiume di parole di Micheli, inoltre, mostra chiaramente come il tratto dell’avarizia sia quasi metodologico, cioè di *come* scrive Natalia Ginzburg.

Sul primo punto, è rilevante la lettera a Micheli del 7 agosto 1947, in cui Ginzburg dà il suo giudizio su *Sono un povero cane italiano*. Senza nascondere nulla, gli scrive in modo diretto che il libro non solo non le è piaciuto, ma che è anche «la peggio cosa che hai scritto [...] È tutto brutto, proprio senza rimedio»¹²⁶. È evidente qui il caratteristico tratto di «schiettezza» identificato spesso dalla critica¹²⁷ nei pareri di lettura di Natalia Ginzburg. Quella stessa ricerca della verità che orienta tutta la sua scrittura, diventa nei pareri di lettura un vero e proprio imperativo che non accetta compromessi o eufemismi, e anzi se si è instaurato un rapporto di amicizia e rispetto con l’autore, Ginzburg può scrivere che: «Questa è la mia opinione e non ho potuto né voluto tacerla [...] naturalmente è anche un’opinione che non tacerò con nessuno»¹²⁸. In questo caso, inoltre, sembra usare lei stessa il linguaggio di Micheli, quasi a volerne così mostrare i limiti, riconoscendo di essersi «espressa con tanta violenza»¹²⁹.

¹²³ Ad900, fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 11 settembre [1946].

¹²⁴ Ivi, Ginzburg a Micheli, 22 marzo [1946].

¹²⁵ Ivi, Ginzburg a Micheli, s.d. ma 1946.

¹²⁶ AE, Micheli, Silvio, Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947. La copia originale con firma autografa è in Ad900, fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia.

¹²⁷ Già Iannuzzi e Mangoni, ad esempio, hanno parlato della «franchezza e durezza» (Iannuzzi 2012, p. 125) dei giudizi di Ginzburg, «scoperti e senza giri di frasi, quasi brutali» (Mangoni 1999, p. 425), tipicamente caratterizzati dalle formule «le scrivo con assoluta franchezza» e «schiettamente» come nel caso della lettera a Rosita Fusé dell’ottobre 1948. Sullo stile delle lettere e dei pareri cfr. anche Canni 2001, Saita 2009, Di Nicola 2021a.

¹²⁸ AE, Micheli, Silvio, Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947. Altre volte, il rapporto di confidenza con l’autore l’ha portata ad attenuare un’opinione negativa, pur scrivendo sempre «con sincerità», come si vedrà più avanti, ad esempio, nel caso di *Amicizia difficile* di Libero Bigiaretti.

¹²⁹ *Ibid.*

La debolezza principale del romanzo, secondo Ginzburg, risiede proprio nel linguaggio. Lo stile di Micheli è qui portato all'estremo, è «fradicio di retorica e non vale uno sputo»¹³⁰. A ciò si aggiungono le immagini create come riflesso di questo stile, scene che non hanno alcun valore poetico o strutturale per esistere (altrove avrebbe detto che sono scritte «a caso»¹³¹), se non proprio a partire da quella retorica:

[...] ahi ahi, com'è brutto. E padre Isidoro *unto di antico verdastrò sorriso*: una specie di Usambara¹³², ma anche peggio. Dieci volte peggio di Usambara, tutta questa roba qui.

Fa ridere. Dove non ti rivolta lo stomaco, fa ridere: e vien voglia di pigliarli tutti a calci nel sedere. È come se fossi andato a rufolare con un legnetto nella merda delle vacche. Il bambino morto che puzza: orribile. C'è un gusto continuo di andare a grufolare nel macabro, una retorica del macabro, un continuo eccitarsi a freddo: fa una rabbia che non ti dico. Puzza. È un libro che puzza.

Forse sono stata troppo sincera. Ma non mi è stato possibile addolcire nemmeno un poco le mie impressioni. Questo per amicizia verso di te e per onestà e perché credo seriamente che tutti i pericoli della tua narrativa siano condensati in questo *Povero cane*. Ricorderai che quello che non mi piaceva in *Pane duro* era la storia del bambino che morde il pollice del piede al padre: quel pollice masticato è l'espressione di non sapere fermarsi a tempo, del gusto di grufolare nell'orrido, è un'incontinenza della vescica che non consente vita a nessuna poesia. Questo *povero cane* è una perenne incontinenza d'urina, le parole e le cose che vanno da sé dove vogliono, senza nessuna giustificazione umana, poetica, logica, emotiva, senza rispondere più

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Così, ad esempio, dirà dell'incipit di *È stato così*, come si vedrà anche più avanti: «Il colpo di pistola è nato dal caso. Desideravo scrivere e trovai un colpo di pistola, e gli andai dietro. Ma il colpo di pistola non risponde a una reale necessità della storia. La storia scorre a malgrado e al di fuori di esso» (Ginzburg 1964a, p. 14).

¹³² Usambara è un personaggio del romanzo *Falansterio*, rimasto inedito. Nelle lettere, più volte Ginzburg manifesta una sorta di antipatia verso questo personaggio – «Usambara invece non mi piace sempre. È troppo messianica» (Ad900, Ginzburg a Micheli, s.d.) – a tal punto da insistere con Micheli affinché riscrisse l'inizio del romanzo. In Ad900 sono conservate le due versioni dattiloscritte di *Falansterio*, con interventi manoscritti, attraverso cui è possibile osservare il cambiamento delle prime cento pagine circa.

a nessuna esigenza interiore¹³³.

È come se il linguaggio sfugga dalle mani di Micheli, incapace di contenerlo, controllarlo e guidarlo. Questa è, in sostanza, l'altra faccia della medaglia di una scrittura «generosa»¹³⁴, abbondante, generalmente apprezzata nei pareri di Natalia Ginzburg, anche se opposta al suo stesso modo di scrivere, come emerge dalla citata lettera a Micheli della primavera del 1946, in cui è nuovamente evidente il collocarsi di Ginzburg all'interno di una tendenza generazionale:

Ma io non scrivo con facilità. Le parole mi scoccano giù dalla testa una dopo l'altra e sono ognuna una specie di conquista importante. Tu scrivi come scroscia la pioggia. Non hai nessuna avarizia nello scrivere. È questo che fa di *Pane duro* qualcosa di profondamente diverso e nuovo rispetto a tutti gli altri libri belli usciti in Italia. Io sono avara, avara di parole e di frasi, e ho paura che lo sarò sempre. (Non sono niente avara come persona ma come scrittore sì). Io mi controllo sempre, ho sempre paura di dire delle cose noiose o futili. Come è per me, così è anche per gli altri in Italia; almeno mi pare. E tu invece non hai paura di niente, le tue frasi non si fermano mai, c'è sempre nuove cose inventate e forse è questo che mi piace tanto¹³⁵.

È chiaro che Ginzburg apprezza uno stile e una fantasia rigogliosi rispetto alla propria scrittura che considera 'avara'. Eppure quell'avarizia, oltre a essere un tratto distintivo e collettivo insieme, le permette un controllo sulle parole che invece sfugge a Micheli, come si è visto, nel caso di *Un povero cane italiano*. Ginzburg gli pone la stessa critica a proposito del romanzo *Un figlio ella disse*, in una lettera del maggio 1947:

Sai qual è il punto più bello di *Un figlio*? il punto più bello di *un figlio* è quando dice: Paolo fa grembiule del proprio insospettato dolore. Avrei un sacco di cose da dirti su questo libro: difficile scriverle. Mi pare che tante volte ti

¹³³ AE, Micheli, Silvio, Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947.

¹³⁴ Ginzburg connota come 'generosa', ad esempio, la scrittura di Elsa Morante, come nel caso di *Menzogna e sortilegio* («fu per me una grande emozione scoprire che era possibile, nella nostra epoca dove i libri erano annodati e avari, dare al prossimo un'opera così luminosa e generosa, Ginzburg 1985, p. 27) e della *Storia*, romanzo di «parole spese a profusione, per gli altri, con immensa generosità e umiltà» (Ginzburg 1987, p. 580).

¹³⁵ Ad900, fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma primavera 1946; questo brano della lettera è pubblicato in «Darsena Nuova», ristampa anastatica dei cinque numeri, Viareggio, Mauro Baroni editore, p. 29.

montano a cavallo le parole, invece di essere tu a montare a cavallo loro. Le parole ti dilisciano [sic] via dalle mani. Non è forse così? è proprio così e pensaci, perché questa che ti ho detto è una cosa [molto?] importante. Cerca di essere cattivo con [q]uello che ti viene in testa di scrivere: cattivo, feroce, spietato, cattivo come una pantera, e le parole cavalcale tu, tienle ben ferme in mano con le redini, e non lasciare che ti diliscino via. Non credo di sbagliarmi. Lì quando dice: Paolo fa grembiule del proprio insospettato dolore, è tutto bello, non c'è niente che dilisci. Ma in tanti altri punti diliscia.

Ho ragione, o no? è importante¹³⁶.

Dunque l'avarizia sul piano stilistico corrisponde, a livello metodologico, a una scelta lessicale positivamente controllata, in cui ciascuna parola è stata soppesata e selezionata: è «esatta» nel senso che Calvino darà a questo termine nelle *Lezioni americane*¹³⁷. Si tratta, inoltre, di un controllo nella creazione dell'immagine, nell'andamento stesso del romanzo, che viene «preso per le redini» e non lasciato andare alla deriva. È un controllo stilistico e strutturale, che si lega a un altro concetto centrale nella poetica di Ginzburg, anche questo in dialogo con i pareri di lettura, cioè quello di *densità* del romanzo.

Concludendo sul piano del linguaggio, l'avarizia appare presto a Ginzburg come limite generazionale, giudicato non più secondo una prospettiva stilistica o in qualche modo letteraria, ma esclusivamente morale. Le «poche, sterili parole della nostra epoca» non sono sufficienti a infrangere il silenzio comune che si è imposto, frutto del senso di colpa di una generazione che non è riuscita, con queste parole, «a stabilire rapporti [...] a tener legata a noi una persona cara, non a salvare un amico» (Ginzburg 1986, p. 856). È il 1951 quando Natalia scrive il saggio *Silenzio*, Pavese è morto da un anno. Quel «noi» generazionale che Ginzburg aveva usato con fierezza nel *Figlio dell'uomo*, è qui condannato per la pochezza del linguaggio,

¹³⁶ Ivi, Ginzburg a Micheli, 21 maggio [1947].

¹³⁷ Significato che, oltre al lessico, abbraccia anche altri aspetti del testo, quali la struttura e le immagini; anche per questo motivo, la lezione calviniana di *Esattezza* risulta efficace per una maggiore comprensione della poetica di Natalia Ginzburg: «Esattezza vuol dire per me soprattutto tre cose: 1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato; 2) l'evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, "icastico", dal greco εικαστικός; 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione» (Calvino 1995, p. 677).

per aver usato parole «acquatiche, fredde, infeconde» (*ibid.*), insufficienti contro una reticenza dilagante e colpevole di aver permesso l'affermarsi di altre parole, false e fuorvianti, quelle dei totalitarismi. E proprio nel momento in cui la Storia per la prima volta entra con forza in un suo romanzo, *Tutti i nostri ieri*, Natalia Ginzburg trasforma ancora una volta il suo stile, lavorando di nuovo sul limite dell'avarizia. Avarizia che ora, alle soglie del 'grande' romanzo, si è fatta silenzio. E il silenzio, nelle parole di Ginzburg, «va contemplato, e giudicato, in sede morale» (ivi, p. 859).

2.3 Attraverso le lettere editoriali e i pareri di lettura

Appare utile riesaminare e approfondire le categorie che sono fin qui emerse dal dialogo tra la scrittura e il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg. È possibile individuare tre macrocategorie che descrivono il modo di Ginzburg di *raccontare la realtà*, *costruire i personaggi* e il concetto di *densità* con cui nelle sue lettere e nei suoi pareri di lettura identifica un romanzo. Ciascuna di queste categorie permetterà di comprendere quali fattori potevano portare alla mancata riuscita dei personaggi e di altri elementi della narrazione, e dunque a un suo rifiuto editoriale del testo in lettura. I documenti presi in esame metteranno in luce il difficile equilibrio tra lavoro editoriale e di scrittrice, sia negli aspetti più concreti di vita quotidiana, sia nelle interferenze e commistioni tra scrittura editoriale, saggistica e narrativa.

2.3.1 *Raccontare la realtà*

24. C'è una sola cosa da raccontare. È la realtà. Si capisce che i modi per raccontare la realtà sono innumerevoli e infiniti.

Natalia Ginzburg,
Breviario di uno scrittore (1964)

La prima categoria è certamente il particolare modo che Ginzburg ha di raccontare la realtà. Come si è visto, si tratta di un approccio conoscitivo e descrittivo che interagisce con la dimensione memoriale e autobiografica, osservando la realtà attraverso «angoli visuali molto piccoli», in cui decisiva risulta la tangibilità dei dettagli e degli oggetti concreti nella scena narrata su cui si sofferma lo sguardo che osserva. Tre ingredienti, dunque, sono centrali nel mondo narrativo di Ginzburg: la dimensione memoriale-autobiografica, gli stretti angoli visuali, la tangibilità e la concretezza degli oggetti. Ci si è a lungo soffermati su come questi elementi interagiscono nei testi *Le scarpe rotte*, *Estate* ed *È stato così*.

Nel lavoro editoriale, questo discorso trova riscontro nei consigli che Natalia Ginzburg dà agli autori da cui riceve i manoscritti in lettura. Così, ad esempio, a Rosita Fusé che le invia *La morte non si è seduta sulle foglie secche*, suggerisce «d'inventare il meno possibile, di tenersi il più possibile vicino alla

realtà della sua stessa vita» proprio sulla base della sua esperienza di scrittrice:

ci sono delle persone – lei e anch’io – che non sanno raccontare bene se non quello che conoscono a fondo: non sanno inventare se non su quanto è molto a portata di mano; altri scrittori riescono a inventare sul niente, ma è un altro modo di scrivere. Dei tipi come me o come lei non possono che concedersi degli angoli visuali molto piccoli: non importa: soltanto bisogna saperlo e lavorare solo in questo senso. Le sue baracche non hanno nessuna evidenza poetica: sono pallide baracche, uno sfondo nebbioso con vaghe intenzioni sociali o realistiche (il bidone) ma non hanno una vera vitalità¹³⁸.

L’aggettivo «nebbioso», con le varianti di «fumoso» e «fuliginoso» (fino anche, si vedrà, a «piovigginoso») richiama quella indeterminatezza di visione da cui Ginzburg cerca di allontanare la propria scrittura, strettamente legata alla narrazione in prima persona. Come si è visto nello scambio con Micheli, lo scrittore può dire «io» soltanto raccontando una piccola porzione di realtà. Alle stesse conclusioni Ginzburg torna nel 1964, in *Breviario di uno scrittore*, che riprende proprio il consiglio dato più di vent’anni prima a Rosita Fusé, segno che le riflessioni di questo periodo lasciano un solco profondo e longevo nella sua poetica:

25. Oggi, la realtà è difficile da raccontare. Difatti, nel nostro tempo, essa appare nebbiosa, confusa, caotica, indecifrabile. Ognuno ne può conoscere soltanto una piccolissima sezione. Perciò, oggi, credo che si possa scrivere soltanto dicendo «io». Il difficile è cercare, nella piccolissima sezione di realtà che ognuno può conoscere, ciò che è vero per tutti. [...] Difficile è cercare, nella piccolissima sezione di realtà che ognuno può conoscere, qualcosa che non sia né il volo d’una mosca, né il vuoto. Qualcosa che non ispiri solo tedio, ribrezzo o spavento. Qualcosa che sia degno d’amore.[...]

27. Non si possono raccontare le cose che non si sanno. Si possono raccontare soltanto le cose che si sanno, che si sanno proprio bene. [...] Oggi più che mai, perché diciamo «io». A questo «io» viene chiesta una stretta e profonda intimità col reale. «Io» non può dare che una sezione di realtà molto piccola, ma quella, deve darla per intero (Ginzburg 1964c, p. 183-184).

Nei pareri editoriali, inoltre, «nebbioso», «fumoso» e simili, diventano

¹³⁸ AE, Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Fusé, 5 ottobre 1948. La lettera è pubblicata in Canni 2001, pp. 169-170.

aggettivi connotati ogni qual volta Ginzburg rileva una non chiarezza d'immagini, trama o costruzione dei personaggi. Ad esempio, sulla base di queste caratteristiche nel dicembre 1947 rifiuta in modo secco *I maledetti* di Marcello Venturi, con il seguente parere di lettura:

Marcello Venturi: *I Maledetti*

No: è una storia fumosa, incoerente, non c'è più nulla della freschezza che avevamo trovato nel manoscritto dell'anno scorso, carico di difetti ma anche ricco di meriti. Qui si sente forte l'influsso di Micheli, con qualcosa di più arginato ma anche senza la vena fantastica del maestro; questo Marcello Venturi è un ragazzo intelligente, ma ha bisogno di tagliare i ponti con Micheli se ci tiene a combinare qualcosa di serio.

(Ginzburg – 29/12/47)¹³⁹

All'autore riporta le stesse impressioni, scrivendogli, sempre con «assoluta sincerità»¹⁴⁰ che il romanzo non è «soddisfacente» proprio perché «banale e fuliginoso»¹⁴¹. Rispetto al romanzo precedente di Venturi, che Ginzburg ha valutato un anno prima¹⁴², nota come «non c'è più neppur una di quelle fresche e felici scoperte che nell'altro colpivano. L'altro aveva un sacco di difetti ma restava impresso: questo invece è forzato e libresco» (*ibid.*).

Lo sfumarsi degli elementi narrativi in una sorta di «nebbia» coincide, inoltre, con un mancato controllo della struttura del romanzo da parte dell'autore. Nel giudizio di Ginzburg, questo è un difetto decisivo per rifiutare un testo come, ad esempio, in *Giovanni e le mani* di Franco Fortini. Nel parere di lettura, la struttura poco determinata è resa attraverso gli aggettivi «piovigginosa e lumacosa» attribuiti alla prima parte del romanzo:

A me non piace, io sono contraria. C'è qualcosa di un po' bello in ultimo, ma tutta la prima parte mi sembra piovigginosa, lumacosa; la struttura del romanzo, così ora in terza persona ora in prima persona, è governata molto

¹³⁹ AE, Venturi, Marcello, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *I Maledetti* di Marcello Venturi, 29 dicembre 1947.

¹⁴⁰ Ivi, Ginzburg a Venturi, 29 dicembre 1947.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Il 5 gennaio del '47 Calvino scriveva a Venturi che «*La mia vita* l'ha letto Natalia Ginzburg da Einaudi e non le è dispiaciuto» (Calvino 2000, p. 176).

straccamente. Mi pare una storia senza nessun sugo, mi sono annoiata a morte mentre la leggevo, e sono contraria. Mi pare che sappia di muffa e trovo che è in stile da “Riforma letteraria” (Rivista fiorentina di Noventa del 1935-’36) *Natalia*¹⁴³

Lo stesso difetto di controllo della struttura del testo è tra gli elementi che portano Natalia Ginzburg a opporsi alla pubblicazione di *Vento caldo* di Ugo Moretti, contro il parere di Muscetta. Vale la pena riportare integralmente la lettera contenente il parere di lettura, scritta da Pavese a Muscetta il 26 agosto 1948, poiché testimonia anche di come Pavese avesse ormai lasciato a Ginzburg la responsabilità nelle scelte di narrativa:

Caro Musc,

Ti rimando *Vento caldo* di Moretti col giudizio di Natalia:

“È la storia di uno che fa un po’ tutti i mestieri, poi va in guerra e torna a Roma a rifare tutti i mestieri. C’è un bell’ambientino di pittori e straccioni e pederasti, che è la cosa più felice del libro. Il libro ha dei difetti grossi come case; è scritto da uno molto in gamba, è pieno di trovate geniali ma è sovrabbondante, smodato, poi la storia d’amore che dovrebbe essere il centro del libro non sa di niente assolutamente. E poi non c’è nessuna ragione seria perché il libro cominci a un dato punto e finisca a un dato punto; per non parlare della conclusione ~~che è idiota~~¹⁴⁴. L’illusione di Muscetta che ce la faccia a correggerlo mi pare assurda. Secondo me non è da fare; si capisce che l’autore non bisogna perderlo di vista perché domani può darsi che scriva un bel libro.”¹⁴⁵

Lo sottoscrivo e penso di non farlo. Bada che io non ho letto il libro, perché sono stufo di “balle” e trovo molto più “spiritose” quelle della mia

¹⁴³ AE, Pavese, Cesare, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Giovanni e le mani* di Franco Fortini 17 luglio 1947; in Mangoni 1999, p. 416n. Il parere era inoltre contrario a quello di Pavese, nello stesso documento: «Antipatico, ma notevole. Antipatica l’insistenza sulle cose tristi e schifose, ma notevole il senso simbolico che questo mondo assume, specie verso la fine. È chiaramente kafkiano; la malattia è la condizione umana, la colpa originaria; la redenzione è vista con senso corale con la fusione dell’umanità della periferia. Ci sono pagine buone in questo senso. Irritante è invece tutto il maneggio con la ragazza. L’incantata è banale e contorta atmosfera in casa di lei e la sua lettera (qui Kafka mostra la coda) ma – una volta che il manoscritto sia stato ripulito per la stampa, che ora non è – non mi oppongo alla pubblicazione».

¹⁴⁴ Cassato a penna.

¹⁴⁵ A sinistra del testo una parentesi che incornicia il parere di lettura e l’indicazione manoscritta da Pavese: «copiare».

“etnologica”. D’or innanzi sei avvertito: della narrativa si occupa soltanto Natalia. Va bene?¹⁴⁶

Accanto all’indeterminatezza degli elementi narrativi e al poco controllo della struttura, Ginzburg individua come difetti l’inutilità e la futilità del romanzo, che spesso si accompagnano a una lettura noiosa. Il giudizio negativo è in questi casi reso attraverso la descrizione schematica della trama, a evidenziarne l’elemento di noia o futilità. Emerge così un tratto tipico della scrittura editoriale di Ginzburg, ossia la descrizione dei personaggi attraverso la stilizzazione dei caratteri che compongono la trama, quasi come se fossero delle maschere: la ragazza, il nobile, la serva e così via. Nei giudizi negativi quest’elemento serve a enfatizzare ancor di più una trama banale. Se ne riportano due esempi, entrambi del 1948:

Claude ROY: *La nuit et le manteau des pauvres*¹⁴⁷

“Un libro non brutto, ma futile. La storia d’una ragazza che ha perso la memoria in seguito alla guerra. Io non lo farei”

(Natalia)

Guglielmo Petroni – *Botteghe Oscure*¹⁴⁸

Giudizio di Natalia:

Questo libro è scritto male, fiacco e monotono. Non è immondo ma è inutile. L’unico personaggio che aveva qualche possibilità di riuscire è il protagonista, ma tutto sommato non è riuscito nemmeno lui. È la storia di un nobile in campagna con una vecchia serva fedele; viene poi un amico a vivere con loro, perseguitato politico, ed il nobile muore ucciso dai fascisti lasciando in testamento molto del patrimonio all’amico con la speranza che sposi una certa cugina. Il nobile è un tipo di uomo che si rifiuta di vivere.

Io mi sono annoiata e trovo che è un libro da non farsi.

¹⁴⁶ AE, Muscetta, Carlo. Pavese a Muscetta, 26 agosto 1948, in Pavese 2008, pp. 345-346.

¹⁴⁷ AE, Serini, Paolo, parere di lettura di Natalia Ginzburg su Claude Roy, *La nuit et le manteau des pauvres*, s.d. ma 1948. Dattiloscritto con aggiunta manoscritta probabilmente di Serini: «Chiedere giudizio anche a Vittorini. Per mio conto sono d’accordo con Natalia».

¹⁴⁸ AE, Pavese, Cesare, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Botteghe Oscure* di Guglielmo Petroni, s.d. ma 1948.

Potranno apparire giudizi e letture apparentemente semplici, se non si considerano tuttavia lo stile di scrittura editoriale di Ginzburg e il fatto che le stesse critiche le rivolge ai suoi romanzi: si pensi a quando scrive a Micheli che la *Strada* le appare ora «futile e freddo»¹⁴⁹; perfino l'elemento di «noia», tanto semplice ma altrettanto ricorrente nei suoi giudizi negativi, diventa significativo se affiancato a un testo come *Breviario di uno scrittore*, in cui avverte:

14. Lo scrittore deve scrivere *soltanto* quando non può farne a meno. Se scrive anche quando potrebbe anche farne a meno, è esercizio di stile. Lo faccia pure ma non ne caverà nulla.

15. Se si accorge, scrivendo, di annoiarsi, è bene che smetta subito. Difatti se si annoia lui stesso, può essere assolutamente sicuro che la gente, leggendolo, si annoierà sette volte di più (Ginzburg 1964c, p. 181).

In aggiunta a questi aspetti, nel giudizio su *Botteghe oscure* di Petroni, si può già osservare la seconda categoria ricorrente nei pareri di lettura di Ginzburg, ovvero l'attenzione alla costruzione dei personaggi.

2.3.2 *Costruire i personaggi*

La realtà di un personaggio, in un romanzo, si scorge nella realtà e concretezza che diffonde intorno a sé.

Natalia Ginzburg, *La madre di Portnoy* (1970)

Nel caso di *Botteghe oscure*, Ginzburg si sofferma sul protagonista come l'«unico personaggio che aveva qualche possibilità di riuscire», affermando alla fine che «tutto sommato non è riuscito nemmeno lui»¹⁵⁰. Passa poi a descrivere la trama secondo la stilizzazione dei caratteri che si è detta. Quali sono, secondo il giudizio di Ginzburg, i fattori che possono inficiare la costruzione di personaggi a tutto tondo? Dalle sue scritture editoriali, emergono in particolar modo tre tipologie

¹⁴⁹ Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 31 gennaio [1946]. Sul commento di Ginzburg alla *Strada*: «È un libro che tante volte mi piace, ma tante volte mi sembra futile e freddo», cfr. l'Introduzione di Cesare Garboli (inizialmente apparsa nel 1993 in *Cinque romanzi brevi*), nell'edizione di *La strada che va in città e altri racconti* a cura di D. Scarpa. (Ginzburg 2012, pp. V-VII).

¹⁵⁰ AE, Pavese, Cesare, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Botteghe Oscure* di Guglielmo Petroni, s.d. ma 1948.

di “errori” che possono decretare la bocciatura del testo in lettura:

1. la non distinzione netta tra i personaggi;
2. la mancanza di una dimensione plurima che caratterizzi il personaggio, che può includere anche l’assenza di un piano politico o storico-sociale;
3. la non veridicità del linguaggio parlato dai personaggi.

Sul primo punto, torna di nuovo utile il carteggio con Micheli. È infatti ciò che avviene nella parte iniziale del romanzo *Falansterio*, riscritta da Micheli anche in conseguenza al giudizio di Ginzburg, che lo avverte: «Credo che veramente le prime cento pagine siano un po’ deboli. Non si distinguono subito bene tutti i personaggi»¹⁵¹. Il personaggio di Usambara, vecchia «troppo messianica», è riuscito male a tal punto che gli scrive: «Tutto quel che farai contro Usambara mi sarà bene accetto»¹⁵².

Il mancato equilibrio tra i personaggi, non distinti tra di loro in modo armonico, insieme con l’elemento religioso, sono tra i punti deboli che Ginzburg individua anche nel romanzo *Giordano e la paura* di David Invrea¹⁵³, che pure in parte apprezza dandone il seguente parere di lettura:

È un bel romanzo. Lo frega la religione. Tutte le volte che vien fuori la monaca è una scocciatura. C’è poi un netto stacco fra il personaggio principale e un altro personaggio di scorcio che analizza e molte volte interviene con toni

¹⁵¹ Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. Lo stesso giudizio era condiviso da Pavese che il 9 novembre 1945 scriveva: «Caro Micheli, ti rimando *Il Falansterio*, secondo l’intesa, perché vi porti i tuoi ritocchi. Insisto per due cose: *l’inizio*, che va reso il più chiaro ed elementare possibile, onde sedurre il lettore. Se invece lo spaventi sulla soglia con cose troppo misteriose e gratuite, quello butta il libro. Usambara che è veramente eccessiva nella sua parte di bocca della verità. So tutto quello che si può dire in sua difesa, ma so anche che, quando apre bocca, a me – lettore tutt’altro che sprovveduto – viene ogni volta mal di pancia. Non so come si possa fare. Forse diradare i suoi interventi, forse renderli più realistici, forse farne una matta. Vedi tu» (Placidi 2020, p. 38).

¹⁵² Ivi, Ginzburg a Micheli, 5 luglio 1946.

¹⁵³ Sul “caso Invrea” che riguardò il secondo romanzo inviato dall’autore alla redazione Einaudi, *Renata della vita*, cfr. Mangoni 1999, pp. 450 ss. Il libro vide di nuovo contrapposti Vittorini, Pavese e Ginzburg, quest’ultimi favorevoli – «A me e a Natalia, il libro ha interessato e stupito (stupito per la sua audacia e per la sua ricchezza “clinica”), qualche volta commosso (soprattutto dov’è in scena Renata), ma sovente irritato» scriveva Pavese all’autore il 29 agosto 1947 – contro il decisivo “no” di Vittorini, negativo soprattutto per il linguaggio letterario e dialettale che si richiamava (come notava Calvino) a quello pavesiano, e che Vittorini giudicava «superato. È un gusto, purtroppo, che riprende piede intorno a Torino: un neo-naturalismo di portata regionalistica». Il caso di *Renata* è dunque esemplare di come le diverse personalità interne alla Einaudi guardavano alla narrativa contemporanea del secondo dopoguerra.

troppo almanaccati, e disturba.

Sono d'accordo sulla trovata stilistica del linguaggio dialettale e analitico, ma mi pare che il tono analitico doveva essere rozzo, e non almanaccato. È molto bello quando la moglie lo va a trovare in prigione.

Il personaggio principale, tutto sommato, mi pare valido. Bella la fine. Siccome c'è qualcosa che decisamente non quadra, direi di non farlo. È vero che abbiamo fatto dei libri *molto* peggiori (*Rancore*¹⁵⁴ ecc.). Però credo che quel qualche cosa che a noi non va, lo renda ostico alla lettura di un pubblico di non-scrittori, cioè di persone meno disposte a cogliere quanto di bello c'è in questo aspro terreno.

NATALIA GINZBURG¹⁵⁵

In questo giudizio è evidente anche il terzo punto su cui ci si soffermerà più avanti, ovvero la scelta di un linguaggio non adatto all'appartenenza sociale del personaggio; si consideri, inoltre, che il riferimento alla «trovata stilistica del linguaggio dialettale e analitico» risponde direttamente al parere di lettura di Pavese, che giudica «lo stile, dialettale e analitico» come «una trovata, se pure qualche rara volta stonato con la psiche del protagonista»¹⁵⁶. I giudizi di Ginzburg e Pavese, contrari alla pubblicazione, si contrappongono a quello positivo di Vittorini, che pure ammette come «non tutti i personaggi siano conchiusi» anche se, aggiunge, «Severina è la migliore compensazione a queste incertezze. Personaggio veramente felice, uno dei più importanti nella letteratura italiana»¹⁵⁷. Il criterio dell'equilibrio tra i personaggi, dunque, è uno dei fattori primari nella lettura e valutazione di un romanzo, per Ginzburg e non solo, come si è visto in questo caso.

La non distinzione tra i diversi caratteri in scena può portare non solo alla creazione di personaggi non definiti, ma anche monodimensionali, piatti e

¹⁵⁴ Stefano Terra, *Rancore*, Torino, Einaudi, Narratori contemporanei n. 18, 1946.

¹⁵⁵ AE, Vittorini, Elio, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Giordano e la paura* di David Invrea, s.d. ma gennaio 1947. Il parere di lettura non è datato, ma è allegato, insieme a quello di Pavese che invece reca la data del 18 gennaio 1947, alla lettera del 20 marzo 1947 di Elio Vittorini alla sede torinese della casa editrice: «Vi rendiamo i giudizi di Pavese e Ginzburg sul manoscritto di Invrea a cui è stata scritta la lettera acclusa. La decisione sulla pubblicazione è legata alla decisione di elevare la qualità della collana».

¹⁵⁶ Ivi, parere di lettura di Cesare Pavese su *Giordano e la paura* di David Invrea, 18 gennaio 1947.

¹⁵⁷ Ivi, Vittorini a Invrea, 19 marzo 1947.

addirittura «tutti senza faccia»¹⁵⁸, come scrive nel caso già citato del romanzo di Fusé, su cui poteva dire: «Il vecchio Sebastiano invece non esiste: la storia del suo delitto lascia abbastanza indifferenti»¹⁵⁹. In tal senso, nel giudizio di Ginzburg l'elemento politico e storico-sociale può essere decisivo per la caratterizzazione di un personaggio. Su questo si interroga lei stessa, in risposta ad alcune critiche di Silvio Micheli sulla *Strada che va in città*:

Pavese dice che soltanto le lodi aiutano a scrivere, e le critiche non servono a niente: non è vero, ma c'è anche del vero: ma a me le sue critiche – riguardo al limite etico-sociale – hanno fatto un'impressione profonda. È vero. Io ho questo limite. Non vedo come potrò liberamene in qualche modo¹⁶⁰.

Dalla primavera del 1946, il periodo a cui appartiene questa lettera, Ginzburg continua ad interrogarsi sull'aspetto sociale per diverso tempo se Calvino, il 20 gennaio 1947, scrive allo stesso Micheli che: «Natalia si tormenta perché non è capace di scrivere romanzi sociali» (Calvino 2000, p. 194). La progressiva acquisizione di un elemento politico-sociale nel romanzo è dunque da tenere bene in conto, non tanto per *È stato così*, quanto per la genesi di *Tutti i nostri ieri*. Tornando ai pareri di lettura, un esempio in particolare mostra come questo elemento sia determinante nella costruzione di personaggi a tutto tondo. È il caso del romanzo *Il Campo 29* di Sergio Antonielli, che vede nuovamente contrapposti i giudizi di Ginzburg, Pavese e Vittorini. Mentre i primi due sono concordi sulle difficili possibilità di successo, Vittorini ha già dato all'autore «molte speranze sulla pubblicazione del libro»¹⁶¹. Il romanzo è comunque stato apprezzato, generando ciononostante diversi dubbi: i pareri di Ginzburg e Pavese, sebbene concordi sulla non possibilità di successo del libro, riportano motivazioni quasi opposte, soprattutto rispetto all'assenza di un elemento politico che caratterizzi il personaggio principale. Per Pavese questa mancanza è in realtà un elemento a favore del romanzo, il cui problema è semmai l'andamento lento e le difficoltà di

¹⁵⁸ AE, Ginzburg, Natalia, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *La morte non si è seduta sulle foglie secche* di Rosita Fusé, s.d. ma autunno 1948.

¹⁵⁹ Ivi, Ginzburg a Fusé, 5 ottobre 1948. In Canni 2001, pp. 169-170.

¹⁶⁰ Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 26 febbraio [1946]. parti di questa lettera in Mirella Serri, *Natalia: le donne, che stupide. Le lettere della Ginzburg a 29 anni*, in «La Stampa», 26 marzo 1996; questo brano della lettera è pubblicato anche in «Darsena Nuova», ristampa anastatica dei cinque numeri, Viareggio, Mauro Baroni editore, pp. 28-29.

¹⁶¹ AE, Vittorini, Elio. Vittorini a Ginzburg, 11 luglio 1948.

successo:

Antonielli – *Il Campo 29*

Giudizio di Pavese

Ne ho letto 12 pagine e mi sembra buono e serio. Un po' lento. Ma c'è senza dubbio il dramma della prigionia e c'è un sano infischarsi della politica. Un *Cristo Eboli* che non avrà successo.

Pavese

Secondo Ginzburg, invece, l'assenza di una dimensione politica non consente la costruzione di un personaggio completo:

Giudizio della Sig.a Ginzburg

Un libro notevole. La storia di un campo di prigionieri in India: molto vivo il paesaggio; un senso preciso e fisico della vita di prigionia. Stilisticamente felice. Nessuna, o quasi, valutazione politica: il che secondo me è un difetto, perché i personaggi ne risultano a una dimensione sola. Lento e non divertente come lettura, ma certo notevole. Chiediamo il parere di Vittorini¹⁶².

Con tre pareri dubbi, il romanzo non è alla fine accettato, come scrive a Vittorini: «non c'era entusiasmo da nessuna parte. Tutti l'abbiamo trovato buono, ma noioso, e sarebbe stato di difficile vendita. Siccome anche tu eri fra il sì e il no, abbiamo stabilito di no»¹⁶³. Nel rispondere all'autore, Ginzburg raccoglie le ragioni che sono state considerate: l'aspetto del difficile successo editoriale, nonostante il valore poetico dell'opera, e le considerazioni condivise con Pavese sulla lentezza della narrazione:

L'eccessiva lentezza nel raccontare, la scarsa drammaticità, ne rendono poco agevole la lettura; e noi abbiamo l'impressione che un movimento più rapido, una narrazione più succinta, avrebbe senz'altro giovato, anche poeticamente,

¹⁶²AE, Pavese, Cesare, pareri di lettura di Natalia Ginzburg e Cesare Pavese su *Il Campo 29* di Antonielli, s.d. ma 1948.

¹⁶³AE, Vittorini, Elio, Ginzburg a Vittorini, 8 luglio 1948. Vittorini rimaneva incerto sulla decisione presa, chiedendole di trovare «una ragione editoriale che ci salvi la faccia. La non-causa di entusiasmo in noi può anche essere un difetto nostro e non del libro» (ivi, Vittorini a Ginzburg, 11 luglio [1948]). Natalia rispondeva con sicurezza due giorni dopo: «non credo che abbiamo fatto male a dirgli di no. Ripensandoci mi pare che abbiamo fatto bene. Se siamo tre persone a leggere un libro e tutti e tre dubitiamo, perché deve essere difetto nostro?» (ivi, Ginzburg a Vittorini, 13 luglio 1948).

al suo lavoro¹⁶⁴.

Infine, riporta quegli aspetti che lei stessa ha notato sulla creazione di un paesaggio e un «senso della vita di prigionia» come «assai vivi ed efficaci» rispetto invece al giudizio sui personaggi «meno vivi e più convenzionali, meno approfonditi»¹⁶⁵. L'elemento politico, così come quello sociale, devono tuttavia essere frutto di una «vera vitalità»¹⁶⁶. Dalla lettera in cui Ginzburg avvicina la scrittura di Rosita Fusé alla propria, è evidente come lei stessa s'interroghi su questo aspetto. Nel romanzo di Fusé, e verosimilmente anche nei suoi due romanzi, legge come «vitali» non tanto lo sfondo sociale (definito con quell'aggettivo così significativo, come si è visto, di «nebbioso») quanto i rapporti intimi tra i personaggi:

Le sue baracche non hanno nessuna evidenza poetica: sono pallide baracche, uno sfondo nebbioso con vaghe intenzioni sociali o realistiche (il bidone) ma non hanno una vera vitalità. Quello che è vitale nel suo romanzo è la storia intima di alcuni personaggi e di alcuni rapporti – le ragazze, la madre, il padre, anche le vecchie; la storia d'amore della ragazza e i pensieri della ragazza sono cose molto belle, raccontate con una grande misura. Anche quando la madre scopre che la ragazza è incinta è molto bello¹⁶⁷.

Questa modalità di scrittura rientra in quella descrizione di una realtà conosciuta a fondo, quell'inventare il meno possibile che caratterizza la sua narrativa. Con l'interrogarsi sull'elemento politico-sociale, già dal 1946 come si è visto con le critiche ricevute da Micheli, sta tuttavia mutando qualcosa nella poetica di Ginzburg: una serie di tasselli, tra cui anche quello stilistico, si modificheranno fino al romanzo in cui l'elemento storico-sociale è affrontato proprio attraverso i rapporti umani tra i personaggi: *Tutti i nostri ieri*, prima ancora di *Lessico familiare*. Le riflessioni in questa lettura editoriale, che risale all'ottobre 1948, ne sono un primo germoglio.

L'ultimo e più decisivo aspetto sulla costruzione dei personaggi riguarda la veridicità dei loro dialoghi. Lo si è intravisto nella lettera a Micheli in cui Ginzburg

¹⁶⁴ AE, Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Antonielli, 9 luglio 1948.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Ivi, Ginzburg a Fusé, 5 ottobre 1948. In Canni 2001, pp. 169-170.

¹⁶⁷ *Ibid.*

gli scrive che *Falansterio* «è bellissimo quando Asa parla con Evelina e Evelina le dice ‘cagna bastarda’»¹⁶⁸. Appare ancora più chiaro nel parere di lettura sul romanzo di Fusé, in cui Ginzburg nota: «Il difetto principale sta nei dialoghi: questi straccioni delle baracche si dicono: “non so ciò che posso fare per lei” e “fra voi donne vi potrete sempre intendere”. Non so come dovrebbero parlare, ma non così»¹⁶⁹. In questo caso, risulta evidente come la coerenza con l’appartenenza sociale dei personaggi debba accordarsi a un linguaggio più espressivo, e come il discorso sulla «vera vitalità» di ambienti e personaggi ricada anche sui dialoghi. La veridicità del linguaggio parlato manca nel momento in cui, anche se «non ci sono goffaggini o stranezze o sbavature liricheggianti» l’autrice rimane «troppo legata a schemi convenzionali e letterari» (*ibid.*).

Nella lettura di Ginzburg i dialoghi devono adempiere ad un criterio di veridicità che può venir meno in due casi, opposti ma simili per distacco dalla realtà del parlato. Il primo è l’estremizzazione dello stile incontrata nell’esempio di *Sono un povero cane italiano* di Silvio Micheli, in cui pure Natalia riscontra «una sola pagina bella. È quella del nonno che dice *ostrega*. È piaciuta a me e a Pavese: è una pagina fresca, che si gode a leggerla, vergine di retorica. Tutto il resto è fradicio di retorica e non vale uno sputo»¹⁷⁰. Il secondo caso è proprio quello di Rosita Fusé, di dialoghi troppo letterari, inconciliabili con i personaggi da cui sono pronunciati; lo stile letterario, all’estremo opposto di quello di Micheli, è anch’esso un difetto proprio perché non veritiero. Così, ad esempio, a Silvio d’Arzo che le invia *Io e la vecchia Zelinda*, scrive di avere «qualcosa a ridire sullo stile, che spesso è un po’ troppo a puntino, manzonianamente»¹⁷¹. In conclusione, proprio queste due diverse vie della narrativa del secondo dopoguerra saranno ricordate da Ginzburg molti anni dopo, nell’intervista del 1991 con Marino Sinibaldi:

Io ho avuto l’impressione che alcuni manoscritti che leggevo fossero scritti da

¹⁶⁸ Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, s.d. ma inizio 1946. Anche in Placidi 2020, p. 38n.

¹⁶⁹ AE, Ginzburg, Natalia, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *La morte non si è seduta sulle foglie secche* di Rosita Fusé, s.d. ma autunno 1948.

¹⁷⁰ AE, Micheli, Silvio, Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947. La copia originale con firma autografa è in Ad900, fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia.

¹⁷¹ AE, d’Arzo, Silvio, Ginzburg a d’Arzo, 16 gennaio 1948. Ginzburg deve aver letto una versione antecedente del racconto di Silvio d’Arzo che avrà come titolo definitivo *Casa d’altri* e che è stato considerato dalla maggior parte degli intellettuali, tra cui Montale, il miglior racconto di quegli anni.

persone che non avevano nessun... che in verità non avevano letto, scrivevano senza leggere. E c'era qualcosa di sfasciato nella scrittura; oppure invece c'era qualcosa di troppo [...] consapevole, troppo letterario, troppo pietrificato; e c'erano queste due vie, mi sembra (Ginzburg 1999, pp. 116-117).

2.3.3 *Densità del romanzo*

Considerando complessivamente l'opera letteraria di Natalia Ginzburg, in oltre cinquant'anni la sua scrittura si dispiega in una moltitudine di forme e generi differenti, «come se inaugurasse, a ogni nuovo libro» nota Cesare Garboli «un nuovo ciclo di gravidanza»: dai racconti, ai romanzi, ai saggi, al teatro, alla ricerca storica, al pamphlet (Garboli 1986, p. XI). È il romanzo la forma privilegiata, attraversato anch'esso nelle molteplici sfumature delle sue varietà formali, dal romanzo breve o racconto lungo al romanzo epistolare. Come osservava Garboli nel presentare tutta l'opera di Ginzburg nell'edizione dei Meridiani:

Di questa forma d'arte, la Ginzburg è un'amante così appassionata, così devota che in ogni pagina o frase della sua opera narrativa e saggistica si sente la presenza, il ricordo, la nostalgia del romanzo come un sospiro inappagato [...] Si direbbe che, per la Ginzburg, la nostra esperienza del mondo reale non faccia che ruotare, in un anello di sosta, al di qua o al di là del romanzo [...] (ivi, p. XXXI)

Dalla lettura dei documenti editoriali, emerge una precisa categoria che Ginzburg utilizzava nel distinguere con sicurezza i «romanzi» e i «racconti», in una prospettiva tanto editoriale quanto, di fatto, critico-letteraria. Vale la pena riportare integralmente l'ultimo caso citato, quello di Silvio d'Arzo, essendo esemplificativo di questa terza categoria: quella di *densità* del romanzo. Nel parere di lettura su *Io e la vecchia Zelinda* Ginzburg scrive:

Racconto certo notevole, insolito di grande serietà e impegno. Insolito e notevole è soprattutto l'aver saputo fare con un materiale in sé molto grigio e insapore, una vecchia e un prete, e quasi niente altro, una storia che si legge con ansia e con emozione fino al fondo, e d'aver saputo fare d'una vecchia e d'un prete, personaggi spontanei e commoventi.

Tutto questo è vero: però è anche altrettanto vero che non è niente di più di

una novella lunga, con un fiato da passerotto, e non ha per nulla la densità di un romanzo. Ci sono effetti molto belli, di paese, di luna, di pioggia, uno stile però a volte un po' troppo a puntino, manzonianamente, con immagini un po' troppo precise e rifinite; con lentezze e indugi ingiustificabili.

Natalia Ginzburg¹⁷²

Nella prima parte del parere si può notare come la costruzione dei personaggi sia riuscita per Ginzburg: il prete e la vecchia risultano personaggi a tutto tondo, «spontanei e commoventi». Il commento sullo stile riprende quasi parola per parola la citata lettera all'autore, sottolineando le caratteristiche che si sono viste di un linguaggio troppo letterario. Il testo, tuttavia, non è considerato come romanzo, ma «novella lunga, con un fiato da passerotto». Per definire il concetto di densità, Ginzburg parla del suo opposto, ovvero di una narrazione, appunto, con un «fiato da passerotto», e più avanti: «poco fiato», «gracilità di motivi», «esile novella», nonostante la spontaneità e la pateticità di personaggi.

La densità, inoltre, si distingue nettamente dall'*estensione* della narrazione: Ginzburg lo spiega bene nella risposta all'autore, il 16 gennaio 1948: la narrazione non ha «la densità di un libro: è un'esile novella, di gracile respiro, di vitalità molto tenue. La vediamo pubblicata a puntate su una rivista: decisamente non fa un libro, non per la sua brevità, ma per il poco fiato e la gracilità dei motivi»¹⁷³. Il giudizio risente dell'ottica editoriale con cui Ginzburg legge il testo, intravedendone già la possibile collocazione, e sulla cui base può consigliare una pubblicazione a puntate su rivista, ma non «in una collana di romanzi: un romanzo o un racconto è una faccenda più grossa (ripetiamo che non si tratta della brevità)»¹⁷⁴. Che la brevità sia un fattore indipendente dal concetto di *densità*, lo dimostra anche la citata lettera a Fusé, in cui un'altra riserva sul manoscritto si riferisce proprio «all'estensione: lei avrebbe potuto dire tutto in 14 pagine e invece ce ne sono 150. Questo proprio perché l'impalcatura del romanzo che lei gli ha dato è molto dubbia e i suoi valori sono tutti estranei a questa impalcatura»¹⁷⁵. Nel parere di lettura su Fusé ritorna,

¹⁷² Ivi, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Io e la vecchia Zelinda di Silvio d'Arzo*, s.d. ma gennaio 1948. Sul documento si legge anche il lapidario giudizio di Pavese: «Non m'interessa affatto. A morte».

¹⁷³ Ivi, Ginzburg a d'Arzo, 16 gennaio 1948.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ AE, Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Fusé, 5 ottobre 1948. In Canni 2001, pp. 169-170.

quasi con le stesse parole, il limite riscontrato in d'Arzo: il testo «non ha il corpo di un romanzo, è un'esile novella diffusa lungo 150 pagine»¹⁷⁶. La stessa estensione, tuttavia, ricopre anche *È stato così*, definito invece senza alcun dubbio «romanzo», come scrive a Micheli nel dicembre del 1947, nel momento di concluderlo:

Io sto per finire il mio romanzo. È un romanzo che non ti piacerà. Non succede quasi niente. Si sparano, ma nient'altro. Pavese non l'ha letto. Lo ha letto Mila al quale è piaciuto, poi l'hanno letto delle donne. È un libro per le donne, non tanto per gli uomini, credo. È quasi finito. Non è molto lungo: saranno, a dir molto, centocinquanta pagine tutt'insieme¹⁷⁷.

Senza prendere come principio di riferimento quello dell'estensione, dunque, per poter parlare di «romanzo» o «racconto» una narrazione deve piuttosto avere una serie di elementi che, insieme, costituiscono il concetto di densità. Sulla base dei documenti editoriali, possiamo isolarne alcuni e tentare una definizione complessiva di «densità del romanzo»:

- a) *fiato e respiro*: in questo caso Ginzburg si riferirebbe all'andamento generale del testo, includendovi anche un elemento ritmico, penalizzato, nel caso di d'Arzo, da «lentezze e indugi ingiustificabili»; il fiato andrebbe allora inteso come la voce che raccontando nel suo andamento musicale (diverso per ciascun autore) tiene insieme tutta la storia, come il solfeggio in musica, in un alternarsi armonico di suoni e silenzi che sostengono tutta la narrazione romanzesca. In tal senso è decisivo quello che nota Garboli: l'idea che Ginzburg si è fatta del romanzo, «un'idea personale, *ad usum sui* [...] Questa idea deve molto all'acustica, all'orecchio, più che alla fantasia e all'immaginazione: è un'idea invernale, da ramo spoglio, "povera"; se possibile, per ossimoro, un'idea musicale ma silenziosa» (Garboli 1986, p. XXXI-XXXII).
- b) *motivi e trama*: sono due concetti distinti ma vicini. Per Ginzburg è il primo, i motivi, a "fare" il romanzo, non la trama, come dimostra il confronto tra

¹⁷⁶ Ivi, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *La morte non si è seduta sulle foglie secche* di Rosita Fusé, s.d. ma autunno 1948.

¹⁷⁷ Ad900, fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma dicembre 1946.

l'«esile novella» di d'Arzo, in cui pure la storia «si legge con ansia e con emozione fino al fondo»¹⁷⁸ e il suo stesso romanzo, *È stato così*, in cui a livello di trama «non succede quasi niente. Si sparano, ma nient'altro»¹⁷⁹. La trama, a sua volta, andrà letta attraverso «scene» ed «effetti» su cui Natalia concentrava la sua lettura, isolandone alcuni «molto belli»: proprio nel caso di d'Arzo, per quanto i motivi romanzeschi non siano riusciti, nella trama «Ci sono effetti molto belli, di paese, di luna, di pioggia»¹⁸⁰. Lo stesso, ad esempio, per Marcello Venturi: «C'è dei pezzi molto belli. C'è però tanti punti dove sciupa tutto. [...] C'è dei pezzi bellissimi: il padre, la scuola. Anche la prostituta, ma non sempre»¹⁸¹. I motivi, invece, sono più vicini al concetto di «valori»: coinciderebbero con il realizzarsi dei valori nella narrazione attraverso gli elementi della trama. Ad esempio, in *Lamento di Portnoy* di Roth, Ginzburg nota come il motivo del legame materno come dimensione assoluta e di percezione della realtà da parte del bambino sia espresso efficacemente da un fatto della trama: il bambino che, mentre fuori dalla finestra nevicava, chiede alla madre: «Mamma, noi crediamo nell'inverno?»¹⁸²

- c) *impalcatura*: intesa come la struttura del testo e la capacità da parte dell'autore di saperla governare; torna utile in questo caso la critica a Fortini su *Giovanni e le mani*: «la struttura del romanzo, così ora in terza persona ora in prima persona, è governata molto straccamente» e i consigli a Micheli sul tenere per le redini il testo: «Cerca di essere cattivo con [q]uello che ti viene in testa di scrivere: cattivo, feroce, spietato, cattivo come una pantera, e le parole cavalca tu, tienle ben ferme in mano con le redini, e non lasciare

¹⁷⁸ AE, d'Arzo, Silvio, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Io e la vecchia Zelinda* di Silvio d'Arzo, s.d. ma gennaio 1948.

¹⁷⁹ Ad900, fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma dicembre 1946

¹⁸⁰ AE, d'Arzo, Silvio, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Io e la vecchia Zelinda* di Silvio d'Arzo, s.d. ma gennaio 1948.

¹⁸¹ Ad900, fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma dicembre 1946.

¹⁸² Nell'articolo *La madre di Portnoy*, apparso sulla «Stampa» il 22 marzo 1970, a proposito di questo passaggio Ginzburg scriveva: «È un tratto molto bello, che vorremmo poter ricordare; vi è espressa con grande naturalezza l'essenza del rapporto madre-bambino; vi ritroviamo la nostra infanzia; chi mai non si è raccolto, da piccolo, nel pensiero materno per giudicare l'universo, chi mai non ha domandato in qualche modo a sua madre se era bene “credere nell'inverno”?» (Ginzburg 2016b, p. 25)

che ti diliscino via»¹⁸³;

- d) *corpo* del testo: consistenza della narrazione, da opporre alle immagini di gracilità, poca robustezza, narrazione flebile e tenue che si sono incontrate. In senso più ampio, nel concetto di «corpo narrativo» nei romanzi della stessa Ginzburg Garboli individua il primo livello di realizzazione del «tema fisiologico» di tutta la sua narrativa (Garboli 1986, p. XIX);
- e) *vitalità*: come si è visto in precedenza, la narrazione è costituita da elementi che singolarmente possono apparire “vivi” o “vitali” al giudizio di Natalia:
- i personaggi: ad es. a Silvio Micheli scrive, a proposito di *Via dal confino*, «La ragazza è molto viva, e anche molto donna, mi pare»¹⁸⁴;
 - il paesaggio e i suoi elementi: nel caso di Antonielli, *Il Campo 29* : «La storia di un campo di prigionieri in India: molto vivo il paesaggio»¹⁸⁵, mentre al contrario le «pallide baracche» del romanzo di Fusé diventano «uno sfondo nebbioso con vaghe intenzioni sociali o realistiche (il bidone) ma non hanno una vera vitalità»¹⁸⁶;
 - i rapporti e le sensazioni dei personaggi: sempre nel caso di Fusé: «Quello che è vitale nel suo romanzo è la storia intima di alcuni personaggi e di alcuni rapporti» (*ibid.*).

Tuttavia, la vitalità di un singolo elemento, per quanto riuscito, non è sufficiente quando vengono a mancare gli altri. In altre parole, la vitalità è un valore che, distribuito in diversi livelli su ciascun elemento della narrazione, deve però in ultima istanza poter essere attribuito in modo complessivo al testo, per poterlo definire romanzo. Nei momenti di entusiasmo rispetto alla propria scrittura (che, come si vedrà nel paragrafo successivo, si alternavano a momenti di profondo sconforto), Ginzburg poteva dire che complessivamente «il mio romanzo mi sembra bello e vitale»¹⁸⁷.

¹⁸³ Ad900, fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 21 maggio [1947].

¹⁸⁴ Ivi, Ginzburg a Micheli, 28 dicembre 1947.

¹⁸⁵ AE, Pavese, Cesare, pareri di lettura di Natalia Ginzburg e Cesare Pavese su *Il Campo 29* di Antonielli, s.d. 1948.

¹⁸⁶ AE, Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Fusé, 5 ottobre 1948. In Cannì 2001, pp. 169-170.

¹⁸⁷ Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma primavera 1946.

f) *valori*: quali sono i valori che, trasposti nella narrazione, la rendono *densa* a tal punto da poter attuare una distinzione tra «esile novella» e romanzo? Su questo punto si tornerà attraverso l'analisi degli stessi romanzi di Ginzburg. Per ora, basti individuare i valori trasposti nelle narrazioni di Ginzburg come valori ancestrali, primitivi, inseparabili dalla scrittura stessa.

In conclusione, il concetto di densità del romanzo può essere definito sulla base dei suoi elementi costitutivi come una narrazione in cui ambienti, personaggi e rapporti umani sono vitali e contribuiscono a creare un corpo del narrato consistente, ben strutturato e governato dall'autore. La consistenza è espressa a livello dei valori trasposti attraverso i motivi della trama. Inoltre, il romanzo deve essere sostenuto da un ampio respiro che, attraverso gli elementi ritmici della voce che racconta, contenga e conchiuda tutti questi aspetti in una narrazione complessiva unitaria.

2.3.4 *Come lavorava Natalia Ginzburg: la scrittura*

29. Il fare i libri è come il far l'amore, come mettere al mondo bambini. Cioè è una cosa che non cambia nel corso del tempo. Possono cambiare le abitudini, le parole pronunciate, i rapporti. Ma la sostanza della cosa è quella, e non può cambiare.

Natalia Ginzburg, *Breviario di uno scrittore* (1964)

Dalla lettura dei documenti relativi a questo periodo, emergono infine alcuni aspetti più strettamente legati ai suoi due mestieri, quello editoriale e quello di scrittrice. Come lavorava Natalia Ginzburg? I documenti testimoniano il lento e faticoso ritorno al romanzo dopo *La strada che va in città* e in una condizione esistenziale totalmente rovesciata, come ricorda nella Prefazione a *Cinque romanzi brevi* a proposito di *È stato così*:

Ero del tutto senza forze, e infelice. Scrisi 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. (Ginzburg 1964a, p. 14)

Per Ginzburg, non si può scrivere *per* essere più o meno felici: «In quel *per* c'è qualcosa di abietto, che avvilisce la poesia e la uccide» (Ginzburg 1964c, p. 181). Attraverso il secondo libro, comprende che per scrivere malgrado il proprio dolore «è necessario che l'infelicità non sia in noi un'interrogazione lagrimosa e ansiosa, bensì una consapevolezza assoluta, inesorabile e mortale» (Ginzburg 1964a, p. 15). Prima di arrivare a *È stato così*, tuttavia, attraversa mesi di dubbi e riscritture: i documenti raccontano gli aspetti metodologici dell'atto della scrittura, nel tentativo di costruire e tenere insieme il romanzo. Da una lettera del 2 maggio 1946 a Micheli, ad esempio, sappiamo che a quel tempo ha «l'abitudine di fare e rifare certe scene, magari tre o quattro volte»¹⁸⁸. Allo stesso modo, sappiamo che già allora le è «impossibile correggere un libro dopo averlo tutto scritto»¹⁸⁹, come ribadirà nel momento di raccogliere i suoi saggi nella raccolta *Le piccole virtù*, nell'ottobre 1962:

Io non ho apportato correzioni a quasi nessuno di questi scritti, essendo incapace di correggere un mio scritto, se non nel preciso momento in cui lo sto scrivendo. Passato del tempo, non so correggere più. (Ginzburg 1986, pp. 782-783)

Nell'immediato dopoguerra, tali riflessioni riguardano un nuovo romanzo a cui sta lavorando, poi mai pubblicato: «si chiama *Terranera* [...] *Terranera* è un paese molto piccolo e sporco. Ogni tanto mi perdo di coraggio, poi mi piace di nuovo»¹⁹⁰. A Micheli, racconta che il romanzo «va avanti, con grandi variazioni di umore e di apprezzamenti da parte mia»¹⁹¹; la scrittura procede «a sbalzi»¹⁹², e gli confessa il difficile equilibrio tra mestiere di scrittrice e lavoro editoriale:

La mia tragedia è non poterci lavorare di giorno. Le acque si raffreddano durante il giorno, la sera ripiglio di malavoglia, poi mi scaldo a poco a poco poi vado a dormire perché bisogna anche dormire, poi ricomincia un altro

¹⁸⁸ Ivi, Ginzburg a Micheli, 2 maggio [1946].

¹⁸⁹ Ivi, Ginzburg a Micheli, s.d. ma primavera 1946.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Ivi, s.d. ma giugno 1946.

¹⁹² Ivi, Ginzburg a Micheli, 5 luglio 1946.

giorno e così via. È una scarogna¹⁹³

Ne emerge il ritratto di una scrittrice in piena fase di sperimentazione, in cui l'atto della scrittura è legato a contingenze e necessità quotidiane (quella semplice frase «bisogna anche dormire», che richiama ne *Il mio mestiere* l'intrecciarsi tra cure materne e scrittura: «Preparavo ancora il sugo di pomodoro e il semolino, ma pensavo intanto a delle cose da scrivere») e capace, in quei mesi di trasformazione, di riscrivere, cambiare e ricominciare da capo. Le lettere mostrano chiaramente lo sforzo nella ricerca del romanzo: Ginzburg si scoraggia, riprova, torna ad entusiasinarsi per la propria scrittura. Addirittura a un certo momento arriva ad incolpare l'essere donna per non riuscire a tenere insieme la narrazione:

Mi pare che non riuscirò mai a finire il romanzo perché sono una donna e le donne non sanno costruire, hanno i polsi deboli le donne [...] Il mio romanzo quelle che pagine che ho scritto non sono brutte, ieri sera me lo son letto, ma sono avvilita perché mi pare che ho i polsi deboli¹⁹⁴

Ben sapendo tuttavia che anche a Silvio Micheli, destinatario della lettera, può capitare d'avere i polsi deboli, come aggiunge a proposito di *Scriverò di quel Dio*: «Mi piace e non mi piace. Potrei farti vedere dove mi piace e dove invece hai avuto i polsi deboli. Anche a te ti succede d'avere i polsi deboli qualche volta, no?»¹⁹⁵. Con l'arrivo dell'autunno – «la mia stagione migliore per scrivere»¹⁹⁶ – la scrittura riprende di getto, Ginzburg può finalmente dire «io scrivo un bellissimo romanzo e me ne infischio di tutto»¹⁹⁷, e in pochi mesi, tra l'ottobre 1946 e il gennaio 1947, la genesi di *È stato così*: le parole riescono finalmente a «sdruciolare giù» (Ginzburg 1964a, p. 15), senza o quasi alcuna virgola; il romanzo può apparire una nascita improvvisa, se non lo si considera proprio in relazione ai tentativi e alle riflessioni di questi mesi. Riflessioni che rimangono intessute nella filigrana del testo, diventando il punto d'origine dell'atto stesso della scrittura, come racconta in conclusione la protagonista:

Ho preso l'inchiostro e la penna e mi son messa a scrivere sul libretto della

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma estate 1946.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Ivi, Ginzburg a Micheli, 11 settembre [1946].

¹⁹⁷ *Ibid.*

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? (Ginzburg 1986, p. 167).

Per chi scrive? Natalia Ginzburg si pone questa domanda in quei mesi, pubblicando un articolo che le piace «abbastanza»¹⁹⁸ dal titolo, appunto, *Per chi scriviamo*, apparso sull'«Unità», il 4 giugno 1946¹⁹⁹. Nell'articolo, si profila il diverso rapporto con le parole dato dai suoi due mestieri, quello editoriale e quello di scrittore. L'immagine usata è quella degli scrittori come «Grossi banchi da seta che sputano pensieri e problemi» (Ginzburg 2016b, p. 24) quando non inventano storie, immagine emblematica della difficoltà di trovare le parole, che si può affiancare a ciò che scriveva a Micheli nello stesso periodo: «Le parole mi scoccano giù dalla testa una dopo l'altra e sono ognuna una specie di conquista importante»²⁰⁰. Il rapporto con le parole si fa infecondo e arido, quando queste sono *prodotte* (l'articolo avrà un secondo titolo: *Produrre parole*²⁰¹) come si produce «il pane o le scarpe», cioè quando sono legate a un mestiere diverso da quello dello scrittore.

Le riflessioni di Ginzburg nell'articolo aprono una prospettiva diversa sul rapporto che aveva con tutto ciò che circondava il suo lavoro di scrittrice, compreso il mestiere editoriale:

Tante volte il suo lavoro è di scrivere ma non dei libri, lettere invece o articoli per dei giornali, parole non inventate e nemmeno pensate lui deve scrivere, parole e frasi che deve strappare a fatica da qualcosa che non è la sua testa. È un po' come strappar patate da un campo. La sua testa e tutto il suo corpo si rifiutano di produrre parole, e ancora una volta lo scrittore ha il senso di quello che è un gioco da ragazzi per gli altri uomini, scrivere parole e frasi che non sono inventate né pensate riesce facile a chi non è uno scrittore, e invece a lui questo costa fatica, e la testa gli pare sia divenuta dura e piccola come un nocciolo di ciliegia, il suo corpo si fa duro e rigido e si rifiuta di produrre parole (*ibid.*).

¹⁹⁸ Ivi, Ginzburg a Micheli, s.d. ma giugno 1946: «Ho scritto un articolo sull'Unità che ti mando, mi piace abbastanza».

¹⁹⁹ È stato ripubblicato su «L'Indice dei libri del mese», ottobre 2016, anno XXXIII, n. 10, p. 24. (Ginzburg 2016b).

²⁰⁰ Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma primavera 1946

²⁰¹ Con questo titolo sarà ripubblicato su «Milano sera» il 19-20 novembre 1948.

In quei mesi, Ginzburg percepisce una sorta di strappo nel lavorare quotidianamente con parole non sue, svolgendo un mestiere che aveva anche degli aspetti ripetitivi, come scriveva a Micheli: «sapessi quante bozze ho da correggere e tante volte mi pare un lavoro cretino e ho paura di diventare cretina del tutto»²⁰². Inoltre, le riflessioni sulla scrittura non d'invenzione si collegano al suo continuo affermare di non saper «fare queste cose critiche!»²⁰³, prendendo le distanze dalla critica letteraria: «Quando mi provo a fare la recensione di un libro, a dire delle cose con la logica, non mi vien fuori niente»²⁰⁴ oppure, senza mezzi termini: «Sfottere un libro mi riesce abbastanza bene ma parlare di un libro che mi piace molto mi riesce sempre difficile»²⁰⁵. Aspetti, tra l'altro, legati allo stile di scrittura dei pareri editoriali.

Per chi scriviamo è un testo centrale nella poetica di Ginzburg, non solo perché è il primo che riflette direttamente sulla scrittura, ma anche perché qui inizia a interrogarsi sull'importanza della ricezione del testo: la domanda che apre l'articolo e chiude il romanzo *È stato così* può essere tradotta in «chi ha bisogno della mia scrittura?», come si può aver necessità dell'acqua e del pane. La scrittura diventa allora un elemento essenziale, primario e primitivo: e non è un caso che tutta l'opera di Ginzburg sia legata a valori e temi ancestrali – la famiglia, la casa, la maternità – immutabili, come lo è per lei la scrittura stessa: «Il fare i libri è come il far l'amore, come mettere al mondo bambini. Cioè è una cosa che non cambia nel corso del tempo» (Ginzburg 1964c, p. 184). In *Per chi scriviamo*, la riflessione sulla ricezione del testo diventa centrale: è espressione di una poetica che si sta interrogando sulla scrittura come bene necessario e come attività primaria dell'uomo, come il pensare e il parlare, e che per questo può creare una connessione tra gli esseri umani:

Sapere per chi scrivere è importante, perché vuol dire anche sapere per chi pensare e parlare. Vuol dire non sentirsi tanto soli quando si va per la strada. Scoprire una piccola scintilla di vita in ogni uomo che incontriamo. Una piccola scintilla di vita in ognuno – e poi allora si sa per chi scrivere. Si sa per

²⁰² Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma luglio 1946.

²⁰³ Ivi, Ginzburg a Micheli, s.d. ma primavera 1946.

²⁰⁴ Ivi, Ginzburg a Micheli, 26 febbraio 1946.

²⁰⁵ Ivi, Ginzburg a Micheli, s.d. ma giugno 1946.

chi pensare e parlare. Scoprire che ogni uomo dopo tutto, ha bisogno di qualche cosa. Che tutti hanno fame e sete in un certo modo. Tante volte è vera fame e vera sete, e tante volte è invece un'altra cosa, ma insomma sempre qualcosa a cui è necessario rispondere. E rispondiamo ciascuno come sa e come può, magari anche con un romanzo, con un piccolo romanzo da niente (Ginzburg 2016b, p. 24).

È quella «piccola scintilla di vita in ogni uomo» a essere sempre centro del raccontare di Natalia Ginzburg. Ecco perché la domanda «per chi?» che si pone la protagonista di *È stato così* risulta generativa della scrittura stessa non solo nella finzione della narrazione, nell'atto della protagonista di iniziare a scrivere la sua storia sul libretto della spesa, ma metaforicamente a un livello più ampio di tutta la poetica di Ginzburg. Mentre il romanzo si conclude senza una risposta («era troppo difficile deciderlo e sentivo che il tempo delle risposte limpide e consuete s'era fermato per sempre dentro di me»), la domanda mette le sue radici, cresce, diventa il centro della scrittura di Ginzburg. La sua risposta si ritrova a distanza di anni, nel *Breviario di uno scrittore*:

5. Lo scrittore non può, mai, dimenticarsi della richiesta. Essa deve stare al centro del suo lavoro. Lo scrittore ha dentro di sé una folla di interlocutori invisibili, una folla indistinta e composita, fra cui ci sono volti di suoi amici, volti di ignoti, volti di famigliari, volti di morti. Il rapporto con questa folla oscura, indistinta, muta e vigile dentro di lui, è al centro del suo lavoro (Ginzburg 1964c, p. 180).

2.4 Attraverso le collane

2.4.1. «Il 1949 non è il 1945».

Al di là di un tavolo ingombro di pipe e di libri inglesi facciamo la conoscenza con Cesare Pavese [...] Al tavolo accanto al suo Natalia Ginzburg rivede le traduzioni dal francese e alterna la revisione con la stesura di qualche pagina di un nuovo romanzo che scrive con una enorme calligrafia sul retro bianco delle bozze di stampa. È in questo ufficio che piovono da tutta Italia i manoscritti delle centinaia e centinaia di persone che in questo fortunato paese si sentono vocazioni letterarie. [...]

Enea Traverso, *Vita segreta di una casa editrice* (1948)

Il ritratto che Italo Calvino, con lo pseudonimo di Enea Traverso, tratteggia in *Vita segreta di una casa editrice* mostra bene la poliedricità del lavoro di Natalia Ginzburg all'Einaudi negli anni del dopoguerra, rappresentando in un'unica immagine il sovrapporsi dei suoi mestieri di redattrice editoriale, traduttrice e romanziera insieme, in una continuità che attraversa felicemente tutta la sua opera. Traduzione, lavoro redazionale e scrittura, dunque, sono i tre fili che si dipanano nel suo lavoro; prima di seguire ciascuno di questi, occorre una breve analisi del contesto della casa editrice Einaudi che, da quando Ginzburg arriva a Roma nel 1944 alla fine degli anni Quaranta, conosce una seconda mutazione, successiva a quella che seguì il 1936 e più duratura per impostazione delle collane e nuovi collaboratori coinvolti, tra cui lo stesso Calvino.

Gli anni tra il 1945 e il 1949 per la casa Einaudi sono una fase di ripresa e crescita intensa rispetto al periodo bellico²⁰⁶, cui si accompagnano l'ampliamento

²⁰⁶ In *Lessico familiare* (1963) Ginzburg racconta: «La piccola casa editrice d'una volta era diventata grande e importante. Vi lavorava ora molta gente. Aveva una nuova sede, in corso re Umberto, la sede antica essendo crollata in un bombardamento. Pavese aveva ora una stanza da solo, e sulla sua porta c'era un cartellino con scritto "Direzione editoriale". Pavese stava al tavolo, con la pipa, e rivedeva bozze con la rapidità d'un fulmine. Leggeva l'*Illiade* in greco, nelle ore d'ozio, salmodiando i versi ad alta voce con triste cantilena. Oppure scriveva, cancellando con rapidità e con violenza, i suoi romanzi. Era diventato uno scrittore famoso. [...] L'editore non era più timido, o meglio la sua timidezza si ridestava solo a tratti quando doveva avere colloqui con estranei, e non sembrava più timidezza, ma un freddo e silenzioso mistero. Per cui la sua timidezza intimidiva gli estranei, i quali si sentivano avvolti d'uno sguardo azzurro, luminoso e glaciale, che li indagava e li soppesava di là dal grande tavolo di vetro, a una glaciale e luminosa distanza. Quella timidezza era così diventata un grande strumento di lavoro [...] Pavese raramente accettava di ricevere estranei.

della redazione, e allo stesso tempo la crisi di alcune collane editoriali che si esauriscono o perdono il rapporto con il nuovo contesto storico-letterario e politico. Centrale, in tal senso, è la necessità di sottoporre ad analisi critica il catalogo, sia attraverso la pubblicazione dell'*Antologia Einaudi 1948*, che segna la presa d'atto di un decisivo momento di svolta per la casa editrice²⁰⁷, sia nelle riunioni interne della redazione, e in particolar modo in quella del 12-13 gennaio 1949 (Munari 2011, p. 65). La seconda parte degli anni Quaranta è dunque una fase di esame, ricerca e sperimentazione sulle collezioni editoriali e vede, ad esempio, la nascita dei Supercoralli e della «Collana Viola» (1948)²⁰⁸, della Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria (1949)²⁰⁹, la proposta dei Corpuscoli o Opuscoli, la riconsiderazione dei Coralli. Soprattutto, la principale conseguenza del ripensamento del catalogo è una nuova distribuzione delle responsabilità editoriali tra i redattori, che coinvolge Natalia Ginzburg in prima persona per la narrativa. «Il

Diceva: – Ho da fare! Non voglio nessuno! S'impicchino! Me ne infischio! Invece i nuovi impiegati, i giovani, erano favorevoli ai colloqui con gli estranei. Potevano, gli estranei, portare idee. Pavese diceva: – Qui non c'è bisogno di idee! Ne abbiamo anche troppe di idee! Squillava il telefono interno sul suo tavolo, e diceva nel ricevitore la nota voce nasale: – Di sotto c'è il tale. Ricevilo. C'è caso che abbia qualche proposta. Pavese diceva: – Che bisogno c'è di proposte? Siamo pieni di proposte fino al collo! Me ne infischio delle proposte! Non voglio idee! – Giralo allora a Balbo, – diceva la voce. Balbo, lui, dava retta a tutti. Non rifiutava mai un nuovo incontro. Balbo non aveva difese contro le proposte e le idee. Tutte le proposte e tutte le idee gli piacevano, lo sollecitavano, lo mettevano in fermento, e veniva ad esporle a Pavese [...]» (Ginzburg 1986, p.1052-53)

²⁰⁷ Nell'introduzione *Un anno con Einaudi*, Pavese parla, infatti, dell'*Antologia* come di un «esame di coscienza» della casa editrice, che intendeva essere «una precisa dichiarazione delle sue tendenze e dei suoi metodi di lavoro» (Pavese 1949, pp. 9-10). Cfr. anche Mangoni 1999, pp. 284-304: «[...] l'*Antologia Einaudi 1948*, col suo richiamare a una continuità, ma anche col mettere in rilievo campi e voci nuovi a cui la Einaudi aveva dato spazio, concludeva davvero una stagione, in cui elementi e forze diversi si erano sovrapposti e anche scontrati vivacemente, e ne apriva una nuova sotto il segno dell'esame di coscienza, collettivo per la casa editrice, ma anche individuale per alcuni dei suoi protagonisti» (cit. p. 289).

²⁰⁸ Nel 1948 vennero pubblicati i primi quattro titoli della Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici, fondata da Pavese e da Ernesto de Martino e detta «Collana viola» per le caratteristiche copertine: *Il mondo magico* di Ernesto de Martino, *L'Io e l'inconscio* di Carl Gustav Jung, *L'anima primitiva* di Lucien Lévy-Bruhl e *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* di Carl Gustav Jung e Karl Kerényi. Sulla Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici cfr. Mangoni 1999, pp. 510-540; Pavese-de Martino 1991; il capitolo *La sua collana* in Ferretti 2017 e AA.VV 2018, p. 1193.

²⁰⁹ La Biblioteca Economica Einaudi fu inaugurata nel 1949 con il nome di Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria. Costituita da due serie, «rossa» storico-scientifica e «grigia» letteraria, voleva essere una collana popolare, con cui «la Casa editrice vuole legarsi, in modo specifico, al gran pubblico, via via attraverso gli elementi più vivi di questo» (Munari 2011, p. 68). Per questo motivo, nella riunione del gennaio 1949 Vittorini trovava che «l'elemento "fantasia" deve essere sempre presente nei libri "B.E.E"», ovvero quel carattere più avanti esplicitato da Pavese come «leggibilità di testi, ossia di fantasia» e riassunto nell'allegato al verbale quale «requisito fondamentale» della collana: la «leggibilità dei testi, cioè i caratteri di fantasia e di vivacità» (ivi, pp. 61 e 68-69. Su questa collana cfr. Mangoni 1999, pp. 441-445).

1949 non è il 1945»: questa frase, pronunciata da Norberto Bobbio a proposito della Biblioteca giuridica in quella significativa riunione del gennaio 1949 (Munari 2011, p. 65), racchiude in una sintesi emblematica la molteplicità dei mutamenti avvenuti negli anni in questione.

Nel caso specifico di Natalia Ginzburg, questo periodo segna l'intensificarsi del suo ruolo all'interno della redazione, con la progressiva assunzione della responsabilità delle collane di narrativa. Ginzburg passa da vice-consulente di Pavese e Vittorini per le collane dei Poeti, dei Narratori contemporanei, dei Giganti e dei Narratori stranieri tradotti, a consulente responsabile per gli stessi Narratori stranieri, per i Coralli e per i Supercoralli. L'accostamento del *Pro-memoria della Direzione* del 6 agosto 1945 al verbale del 12-13 gennaio 1949 (Munari 2011, pp. 47 e 64) mostra questo passaggio di responsabilità in modo inequivocabile e immediato: nei prossimi paragrafi si indagheranno i progetti e i lavori sui singoli libri con cui questo passaggio di responsabilità nelle mani di Ginzburg si è realizzato.

2.4.2. «Natalia legge e boccia»

Alla fine dell'ottobre 1945 Natalia Ginzburg torna dunque a Torino dove inizia a lavorare alla sede Einaudi di corso re Umberto, al tempo diretta da Massimo Mila. Come preannunciava la lettera di presentazione di Pavese, oltre alle sue conoscenze sul «fare i libri», centrale risulta il suo lavoro di traduttrice, il cui più importante esito in quei mesi è la pubblicazione della *Strada di Swann* nell'aprile del 1946, che segue la traduzione de *Il silenzio del mare* di Vercors, e la proposta di tradurre *Le mur* di Sartre, libro poi lasciato a Elena Giolitti²¹⁰.

Fin dal primissimo giorno le sue competenze di traduttrice si riversano negli incarichi redazionali, come emerge dal Giornale di segreteria della sede torinese, su cui è segnato il suo arrivo e l'incarico subito assegnatole da Mila: «Natalia

²¹⁰ Il 16 gennaio Ginzburg chiedeva: «Fatemi sapere qualcosa del mio Sartre» (AE, Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Pavese, 16 gennaio [1946]). Alla data del 28 gennaio 1946 è segnato sul G.d.S: «Natalia rinuncia alla traduzione di *Le mur* in favore di Elena Giolitti. Provvedete a far distruggere il contratto di Natalia e a farlo fare a Elena Giolitti» (AE, G.d.S., 28 gennaio 1946). Il contratto annullato è conservato nell'incartamento Ginzburg, Natalia dell'AE. La traduzione di *Le mur* di Sartre sarà infatti realizzata da Elena Giolitti nel 1947.

Ginzburg. Arrivata sabato 20 ottobre. Riparte per Ivrea dove resterà fin verso la fine del mese. Mila le ha dato alcuni testi francesi in esame»²¹¹.

I Giornali di segreteria del periodo 1945-1946 sono conservati presso l'Archivio di Stato di Torino e testimoniano la quotidianità del lavoro in redazione. Dal loro spoglio emerge non solo l'innumerabile passaggio di libri che avviene tra Torino e Roma, ma anche, nel dettaglio, quali testi sono assegnati in lettura a Ginzburg. Spesso, nella semplice annotazione di un parere favorevole o meno, è riscontrabile tutto il suo particolare tono editoriale. Le bocciature della grande maggioranza dei libri in lettura, documentate dai Giornali di segreteria, testimoniano la formazione della sua scrittura editoriale, caratterizzata da durezza e sicurezza del giudizio e da pareri «sinceri» nel senso più diretto ma anche severo del termine. Se questi tratti possono essere considerati la caratteristica che identifica la sua scrittura editoriale a partire dalla fine degli anni Quaranta – quando, si è visto, ha anche la responsabilità diretta di alcune collane – risultano più sorprendenti durante il primo anno in redazione, quando è una semplice redattrice e non ha ancora l'autorità assunta successivamente. Le bocciature sul Giornale di segreteria, inoltre, sono un riscontro reale di ciò che Pavese aveva scritto a Mila, ovvero che Ginzburg aveva «il compito segreto di [...] rispondere subito picche al 90% delle proposte».

Per questo primo periodo torinese, dunque, occorrerà tenere in considerazione due elementi che entrano in relazione tra di loro: la conoscenza della lingua francese manifestata sia nelle traduzioni proprie sia in quelle dei libri da valutare e assegnare ad altri; e il formarsi su questi stessi libri, oltre che sui manoscritti di narrativa e di poesia italiana, di una sicurezza, durezza e onestà di giudizio che diverranno la sua inconfondibile cifra di scrittura editoriale. L'interazione tra questi due aspetti risulta bene dall'ampio numero di testi in francese che Ginzburg esamina a partire dal gennaio 1946. Alla data del 12 gennaio una breve nota sul G.d.S. segna che *Le temps des assassins* di Philippe Soupault è stato «Letto da Natalia e liquidato negativamente»²¹²; allo stesso modo, anche *Le village pathétique* di André Dhôtel è bocciato dal suo parere negativo: «Abbastanza

²¹¹ AE, G.d.S, 22 ottobre 1945.

²¹² Ivi, 12 gennaio 1946.

interessante, ma brutto, pesante e almanaccato. Direi di non farlo»²¹³. Quando invece è lei stessa a proporre delle traduzioni il criterio è relativo in primo luogo al successo e alla qualità del testo, com'è il caso di *Geneviève* di André Gide, edito in Francia da Gallimard:

Mila e Natalia, imballati da questo libro, propongono che si traduca per l'Universale e che si chiedano quindi i diritti a Gallimard sempre che sia possibile dato che ne è stata fatta un'edizione francese in Italia nelle edizioni Uomo, 1944²¹⁴

Per altro verso, Ginzburg guarda all'effettiva riuscita della traduzione. Ad esempio, se è favorevole a far tradurre *Pierrot mon ami* di Queneau che «giudica bello e divertente», a patto di trovare «un traduttore in gamba, con la parlantina sciolta, con un vocabolario ricco, violento e volgare»²¹⁵, lo stesso non si può dire per *La vie tranquille* di Marguerite Duras, edito anch'esso da Gallimard, secondo lei «interessante, ma nell'insieme non realizzato» e per il quale è la stessa traduzione a rappresentare l'ostacolo principale: «Se fosse un manoscritto italiano si potrebbe fare, ma tradurlo dal francese non mi pare il caso»²¹⁶.

Tra i libri francesi da lei segnalati, inoltre, interessante è il caso di *Jeunesse sans Dieu* di Ödön von Horváth, che permette di porre in relazione i documenti editoriali con il suo racconto *La pigrizia* del 1969²¹⁷. Nel testo, Ginzburg racconta della prima traduzione che avrebbe voluto proporre in redazione, arrivando a Roma:

Avevo letto in quell'epoca un libro, che mi sembrava bello: era *Jeunesse sans Dieu*, di Ödön von Horváth, autore di cui non sapevo nulla, se non che era morto giovane sotto il crollo d'un albero, a Parigi, uscendo da un cinema. Pensai che, non appena fossi entrata in quella casa editrice, avrei tradotto e fatto pubblicare quel libro che amavo molto (Ginzburg 2016a, p. 191).

Ne è convinta al punto da proporlo a Einaudi in persona, quando lo incontra negli uffici romani per la prima volta dopo la guerra:

²¹³ Ivi, 28 marzo 1946.

²¹⁴ Ivi, 14 marzo 1946.

²¹⁵ Ivi, 26 marzo 1946. La traduzione sarà realizzata da Fabrizio Onofri e apparirà nella collana dei Narratori contemporanei nel 1947. Cfr. Munari 2016, p. 43.

²¹⁶ Ivi, 10 giugno 1946.

²¹⁷ Con il titolo *L'uscita dalla pigrizia* il racconto appare per la prima volta su «La Stampa», 5 gennaio 1969, p. 3, cfr. Scarpa 2016a, pp. 345-346.

Strozzata dalla timidezza e dall'emozione, gli dissi che si poteva forse tradurre e pubblicare *Jeunesse sans Dieu*. Non sapeva nulla di quel libro e gli dissi in fretta la storia del cinema e del crollo dell'albero. Aveva molte cose da fare e fuggì via subito (ivi, p. 192).

La pigrizia continua descrivendo il lavoro di Natalia Ginzburg nella redazione romana e si chiude tornando su questa prima idea che aveva avuto, presentata all'inizio con slancio ed entusiasmo, e in conclusione invece con la malinconia dovuta a un profondo senso di solitudine e incompetenza, alla mancanza di idee e alla dispersione di quest'unica proposta, che tuttavia era stata buona:

Mi sentivo molto sola in quell'ufficio e non rivolgevo mai parola a nessuno. La mia costante preoccupazione era che venisse scoperta la mia grande ignoranza e la mia grande pigrizia, e la mia assoluta assenza di idee. Quando riuscii a far chiedere i diritti di *Jeunesse sans Dieu*, seppi che erano già stati comprati da un altro editore. Era stata la mia sola idea e si era dispersa nel vento (ivi, p. 193).

Il caso di *Jeunesse sans Dieu* è emblematico di come i documenti editoriali permettano un'analisi più profonda del rapporto tra scrittura e memoria: la memoria è evidentemente il nucleo generativo del racconto, ma Ginzburg le dà forma seguendo le esigenze narrative del testo che, per arrivare a descrivere il suo senso di solitudine e di non appartenenza al nuovo ambiente lavorativo, si concentra e si chiude nel contesto di Roma. I Giornali di segreteria testimoniano invece uno sfasamento cronologico rispetto al racconto: Ginzburg avrebbe insistito con la Segreteria di Roma già a Torino, i primi giorni del gennaio 1946, pregando «di sollecitare con urgenza i diritti e i testi delle due opere di questo autore: *Jeunesse sans Dieu*, *Soldat du Reich*»²¹⁸. Soprattutto, l'atteggiamento descritto è del tutto diverso: al personaggio insicuro del racconto si sostituisce una redattrice determinata e convinta del proprio giudizio, che insiste più volte sia per l'urgenza dei testi («Se si tarderà troppo a stamparli i libri perderanno ogni attualità»²¹⁹), sia per ottenere nuovi diritti sulle opere dell'autore:

Odon de Horváth. *Soldat du Reich*. Sono profondamente addolorata di sapere

²¹⁸ AE, G.d.S, 4 gennaio 1946.

²¹⁹ *Ibid.*

che anche questo è perduto. Non si potrebbe scrivere chiedendo altre opere di questo autore? [...]»²²⁰

I Giornali di segreteria, inoltre, mostrano come la sua insistenza e determinazione si intensifichino quando il giudizio è negativo, come nel caso di *Il cammino verso la stella* di Vercors. Su questo libro Ginzburg protesta «a gran voce», forte della conoscenza diretta della scrittura dell'autore, di cui ha tradotto *Il silenzio del mare*:

Vercors. La sede di Torino, e in particolare Natalia, protesta a gran voce per la decisione in merito alla *Marche à l'Étoile*, libro melenso, nazionalista, sconnesso, retorico, fastidioso, al di sotto d'ogni critica. Ci domandiamo che cosa abbia ispirato questa funesta decisione, e perché ci si butti così avidamente su tutti gli escrementi della letteratura europea²²¹.

Non firmato, ma attribuibile a lei per l'asprezza del giudizio su Vercors e il riferimento all'aggettivo «melenso» usato nella nota precedente, è il confronto tra *La marche à l'Étoile* e *l'Éducation Européenne* di Gary, segnato sul Giornale di segreteria pochi giorni dopo:

Perché non si fa *Éducation Européenne*, che Pavese dichiara bellissimo, e si fanno invece melensaggini senza costrutto come *La marche à l'étoile* di Vercors? Quali potenze oscure e diaboliche governano i nostri destini?²²²

La domanda diretta è uno dei dispositivi stilistici che caratterizzano i suoi interventi, utile da un lato a sollecitare una risposta, dall'altro a sottolineare l'insensatezza di non aver ancora pubblicato alcuni libri o autori che ritiene fondamentali. Alcuni giudizi, inoltre, spostano la questione da quello che può essere una semplice valutazione qualitativa del testo a una prospettiva più specificatamente editoriale che si sta formando. Ne è un esempio l'insistenza con cui propone *Le anime morte* di Gogol', utile al successo editoriale e a un rilancio della collana:

Quando ci decidiamo a metter fuori le *Anime morte*? Facciamo osservare che è un libro di successo sicuro, che a qualunque altro editore può venire in mente

²²⁰ Ivi, 28 marzo 1946.

²²¹ Ivi, 2 luglio 1946.

²²² Ivi, 8 luglio 1946.

di farlo e facciamo osservare che la collana *Narratori Stranieri* è in abbandono mentre i suoi volumi sono quelli che vanno di più. (Natalia)²²³.

Gogol', inoltre, rientra in quell'attenzione ai classici stranieri propria della sua stessa formazione di lettrice, che ora si riversa nella prospettiva editoriale con cui Ginzburg guarda in modo ampio alla cultura europea e alle possibilità che l'editoria ha di incidervi. In tal senso, significativo è il caso dello *Ulysses* di Joyce. Ginzburg è favorevole a pubblicare il testo anche in una versione ridotta, ritenendolo essenziale al miglioramento della cultura moderna:

Natalia, insieme a Mila e Nicosia è favorevole alla proposta di Rossi di tradurre una gran parte dell'*Ulisse* di Joyce «pur avendolo esortato a tradurre l'*Ulisse* tutto intero, siamo caldamente favorevoli. A guardar bene, far conoscere l'*Ulisse* è l'unica opera di grande utilità che si possa fare attualmente in favore della cultura moderna»²²⁴

Il suo lavoro sui testi in traduzione, dunque, mette in luce uno sguardo editoriale attento sia all'andamento della collana, come nel caso di Gogol', sia all'azione positiva che l'editoria poteva favorire nel panorama culturale contemporaneo, come nel caso di Joyce. Fattori, tra l'altro, in dialogo e non in opposizione tra di loro.

Gli interrogativi che caratterizzano i pareri di Ginzburg sul Giornale di segreteria tradiscono anche la sua insofferenza nei confronti di questo strumento di comunicazione: la trasmissione dei giudizi da una sede all'altra era lenta e spesso restava senza un riscontro, tanto da apparire inutile. Nel segnalare, ad esempio, che alle «*Anime morte* manca la prefazione. Diteci, per favore, se Villa ha dichiarato di non farla o se si tratta di una dimenticanza e gli dobbiamo scrivere per chiedergliela» aggiunge la richiesta «di non fare come per tutte le domande dei G.d.S alle quali non rispondete mai»²²⁵.

Il secondo aspetto che emerge dai Giornali di segreteria da tenere in conto per questo periodo è, dunque, il formarsi di uno stile editoriale diretto e severo nei suoi interventi, che caratterizza anche la scrittura delle lettere e dei pareri editoriali.

²²³ Ivi, 9 aprile 1946.

²²⁴ Ivi, 15 luglio 1946.

²²⁵ Ivi, 16 aprile 1946.

Ciò avviene attraverso la lettura di un'enorme quantità di manoscritti «che piovono da tutta Italia», come racconta Calvino, nell'ufficio di Ginzburg e di Pavese. Ginzburg ha un ruolo decisivo come lettrice all'interno della redazione: sui Giornali di segreteria ricorre la formula «Natalia esamina e boccia», «Natalia esamina e dà parere negativo» o «Natalia legge e boccia il lavoro» nelle sue varie sfumature, che da sola sembra porre fine alle possibilità di pubblicazione di un libro. La semplice indicazione «Natalia legge e boccia» vale spesso come giudizio definitivo sul testo ed è infatti generalmente seguita dall'annotazione «Restituiamo il manoscritto». In questo senso, un così alto numero di rifiuti legato alle sue bocciature è anche rappresentativo di quanto fosse valutato il suo giudizio editoriale: libri come *Incontro alla svolta della strada* di Clara Ferrero o *La scheggia* e *La casa del pretoriano* di Ester Barbaglia, o ancora *L'uomo che voleva rivivere tre volte* di Mario Rasi Stradella²²⁶ sembrano esser stati rifiutati soltanto sulla base del giudizio negativo di Ginzburg, senza una controlettura. In gran parte, inoltre, doveva essere vera la situazione che Ginzburg stessa racconta in *Lessico familiare*, e cioè che la maggioranza dei libri ricevuti in redazione fosse di scarso valore letterario²²⁷.

Nelle frasi in cui Ginzburg sente la necessità di motivare la sua bocciatura si riscontrano quelle categorie individuate in precedenza: un testo poteva essere bocciato per debolezza di trama, come nel caso di *Bambola di Dio* di Carla Briola, di cui Ginzburg scrive che «non può entrare nella nostra Collana di contemporanei.

²²⁶ Gli esempi provengono tutti dal Giornale di segreteria: alla data del 9 marzo 1946: «Clara Ferrero Corso Re Umberto 56 – Torino. *Incontro alla svolta della strada*. È una attrice della radio. Natalia legge e boccia il lavoro» e successivamente, alla data del 14 marzo 1946: «Natalia esamina e dà parere negativo. Restituiamo il manoscritto». La stessa frase è usata subito dopo, per *La scheggia* e *La casa del pretoriano* di Ester Barbaglia. Così si riportano anche gli esempi del 26 giugno 1946: «Pina Milani. Manda in esame il suo racconto: Partigiano a 15 anni. Natalia esamina e boccia»; «Prof. Mario Rasi Stradella. Manda in esame il suo romanzo dal titolo: *L'uomo che voleva rivivere tre volte*. Natalia legge e boccia: restituiamo il manoscritto». (AE, G.d.S., 9 e 14 marzo 1946, 26 giugno 1946).

²²⁷ In *Lessico familiare* Ginzburg racconta: «“Alla Cia venne male a un piede, |Pus ne sgorgava a volte la sera,|La Mutua la mandò a Vercelli.” Giovani poeti scrivevano, e portavano in lettura alla casa editrice, versi di questa specie. In particolare la terzina sulla Cia faceva parte d'un lungo poema sulle mondine. Era, il dopoguerra, un tempo in cui tutti pensavano d'essere dei poeti, e tutti pensavano d'essere dei politici; tutti s'immaginavano che si potesse e si dovesse anzi far poesia di tutto, dopo tanti anni in cui era sembrato che il mondo fosse ammutolito e pietrificato e la realtà era stata guardata come di là da un vetro, in una vitrea, cristallina e muta immobilità [...] Quanto ai versi della Cia che aveva male al piede, essi non ci sembrarono allora belli, anzi ci sembrarono, come sono, bruttissimi, ma oggi ci appaiono tuttavia commoventi, parlando alle nostre orecchie il linguaggio di quell'epoca» (Ginzburg 1986, pp. 1064-65)

Le possibilità narrative sono scarse e la trama è alquanto incolore»²²⁸; per difetto di linguaggio, anche quando il testo è buono, come per le novelle di Andrea Trapani di cui si annota:

Natalia la giudica brillante e piena di spirito, ma vi nota delle improprietà di linguaggio. La scrittrice ha buone doti narrative e non è esclusa la possibilità di pubblicare dette novelle in qualche nostra rivista previa, naturalmente, revisione della forma italiana²²⁹.

Difetto di linguaggio che si manifesta anche nella inattualità di uno stile che Ginzburg definisce, ad esempio, come «prolissità dei romanzi di vecchia maniera»²³⁰ nelle lettere editoriali, mentre sul G.d.S. si ritrova nell'annotazione del 28 marzo 1946 su *San Silvano* di Dessì: «È abbastanza bello ma smorto; di quei libri che andavano bene durante il fascismo perché molto di buon gusto, educati e gentili, in opposizione alla retorica del tempo. Oggi sarebbe sfasato»²³¹. Alla stessa data risale il suo giudizio sui racconti di Mario Tobino, rappresentativo di come spesso l'elemento determinante nel bocciare un manoscritto fosse la mancanza di una più generale e coerente forma che il libro avrebbe assunto una volta stampato:

Mario Tobino. Natalia trova che i due racconti sono abbastanza belli, senza però condividere l'entusiasmo di Pavese. Ma non riesce a vedere un libro fatto di questi due soli racconti, fra i quali non esiste la più lontana coerenza, e prega Pavese di ricordare quel che lui ha detto un giorno in sua presenza sulle raccolte di racconti, che non devono essere accostamenti casuali. Ora proprio questi due racconti stanno insieme non si sa perché. Se il libro si dovesse stampare sarebbe forse utile chiedere un terzo e magari un quarto racconto all'autore, in modo da creare un equilibrio fra i due modi diversi e anzi discordi qui presenti²³².

Oltre che l'attenzione verso la coerenza strutturale del libro, emerge qui un importante confronto con Pavese, decisivo nel periodo di formazione editoriale di Ginzburg. L'intensificarsi delle letture redazionali e la sua conseguente maggiore

²²⁸ AE, G.d.S., 15 marzo 1946.

²²⁹ Ivi, 21 marzo 1946.

²³⁰ AE, Donini, Ambrogio. Ginzburg a Donini, 11 novembre 1950.

²³¹ AE, G.d.S, 28 marzo 1946.

²³² AE, G.d.S, 7 maggio 1946.

sicurezza di giudizio coincidono, infatti, con una progressiva rinuncia di Pavese alla direzione di alcune collane e con il passaggio a Ginzburg della responsabilità sulla narrativa.

Le premesse di questo avvicendamento si colgono già alla fine del 1947, quando Einaudi dà a Ginzburg «il condominio con Pavese degli scrittori contemporanei»²³³, anche se il vero e proprio passaggio di consegne si compie solo nel corso dell'anno successivo. L'«abdicazione» di Pavese dalla narrativa, come lui stesso la definisce²³⁴, avviene già in fase di lettura, prima ancora che decisionale: completamente occupato «fra i miei stregoni e un mio lavoro che mi assorbe»²³⁵, scrive a Vittorini nell'aprile del 1948, «non posso per ora dedicarmi a letture narrative. Ho rinunciato a occuparmi dei Coralli anche per questo motivo. Leggerò insomma, quando potrò»²³⁶. Alla fine di agosto, informa Muscetta che «della narrativa si occupa soltanto Natalia»²³⁷, sottoscrivendo il giudizio negativo di Ginzburg su *Vento caldo* di Ugo Moretti, e nel settembre scrive a Giansiro Ferrata che il suo parere su un libro di Fabio Carpi conta «fino a un certo punto. Diranno la loro Natalia e Vittorini. Io intendo d'ora innanzi non occuparmi più di narrativa in sede di lettura»²³⁸; di poco successiva è una annotazione simile a Vittorini stesso:

sistematicamente rispondo ai postulanti narratori e poeti che quanto decide Natalia e, se nel caso, Vittorini, a me sta bene. Finirà che farò un comunicato ai giornali. [...] Rivedo manoscritti, correggo bozze: io insomma faccio i libri,

²³³ AE, Pavese, Cesare. Appunto manoscritto di Einaudi del 22 novembre 1947, in Mangoni, 1999, 449n. Nello stesso appunto, a Pavese rimanevano i «contatti di ogni genere con traduttori, agenzie, con editori esteri», mentre il lavoro di redazione era così riorganizzato: «Vista l'inutilità di Balbo nella correzione delle bozze e nei manoscritti questi dovranno essere esclusivamente riservati e suddivisi con criteri nuovi tra Serini, Calvino, Pavese e Natalia», a Balbo rimaneva la corrispondenza con gli autori e il compito di «odorare tutti i manoscritti [...] che provengono in esame alla casa editrice» con la grossa eccezione di «quelli dei romanzi e quelli appetiti dai colleghi».

²³⁴ Il 15 dicembre 1948 Pavese scrive a Libero de Libero di aver «abdicato dai Coralli e dai Narratori [...]» (AE, de Libero, Libero. Pavese a de Libero, 15 dicembre 1948. In Mangoni, 1999, p. 448n).

²³⁵ AE, Vittorini, Elio. Pavese a Vittorini, 1° aprile 1948. In Mangoni, 1999, p. 452n.

²³⁶ *Ibid.* Pavese si riferiva al romanzo di Bartolini *Icaro e Petronio*, che Ginzburg gli aveva chiesto di leggere. Il suo parere, datato marzo 1949, sarà infatti del tutto opposto a quello positivo di Vittorini: «Questa volta non sono d'accordo con te: trovo che si legge con grande fatica, io sono arrivata a stento alla fine: mi pare che continuamente ragioni invece di raccontare, e ragioni a freddo e in modo indigesto e pesante [...] Mi pare che non sarebbe un bel corallo, non si vede niente, io non vedo niente» (Ginzburg a Vittorini, 25 marzo 1949, in Mangoni, 1999, p. 452n).

²³⁷ Pavese 1966, p. 280. Lettera di Cesare Pavese a Carlo Muscetta, Torino, 26 agosto 1948.

²³⁸ *Ivi*, p. 284. Pavese a Giansiro Ferrata, 6 settembre 1948. Nella lettera si può leggere il parere negativo completo di Pavese su *L'errore della giovinezza* di Fabio Carpi.

ma non faccio più in tempo a leggerli.²³⁹

Infine, nel dicembre di quell'anno, scrive all'agente letterario Erich Linder: «che colpa ne ho io se finalmente mi sono liberato dei Coralli (li trattano Natalia e Bruno Fonzi) e non mi occupo d'altro che di nefandezze totemiche e ancestrali? Evviva, Evviva»²⁴⁰. Parallelamente, Ginzburg segue la pubblicazione di due libri decisivi: *Menzogna e sortilegio*, che inaugura la nuova collana dei Supercoralli e vince il Premio Viareggio 1948, cui si affianca, pochi mesi dopo, *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò.

Ginzburg ha un ruolo centrale nei diversi momenti che portano alla pubblicazione del primo romanzo di Elsa Morante: tra il 1945 e il 1947, quando ancora non ha ricevuto il dattiloscritto, attraverso la corrispondenza con l'autrice; nel 1948, quando si occupa della collocazione editoriale del testo e del lavoro di redazione sulle bozze; tra il 1949 e il 1951 quando, insieme a Einaudi e a Pavese, segue le vicende della traduzione americana di *House of Liars*. L'arrivo del libro in casa editrice dà l'avvio a un lungo lavoro sul testo che impegna per mesi Ginzburg e Morante insieme, segnando l'inizio della loro amicizia:

Nel '48, credo nell'inverno, mi arrivò una lettera di Elsa Morante. Mi diceva che aveva appena finito un romanzo e mi chiedeva se me lo poteva mandare. Io abitavo a Torino e lavoravo nella casa editrice Einaudi. Avevo conosciuto Elsa Morante a Roma; ci eravamo incontrate non so più dove; non avevamo scambiato molte parole [...] Comunque erano stati, i nostri incontri, a quanto ricordo, rari e brevi. Ero però, in quella casa editrice, la persona che conosceva di più. Così ebbi il dattiloscritto di *Menzogna e sortilegio*: lo ricevetti per posta. C'erano correzioni a mano, in inchiostro rosso [...] Come mai Elsa avesse avuto tanta fiducia in me, che non conosceva bene, e tanta fiducia nelle poste italiane, da mandare un romanzo così per posta, lo ignoro, e non so spiegarmelo; ma di quella fiducia che ebbe allora in me, le fui grata nel profondo e per sempre (Ginzburg 1985, p. 26)²⁴¹.

²³⁹ Pavese 2008, pp. 352-353. Pavese a Vittorini, 5 ottobre 1948.

²⁴⁰ Id. 1966, p. 323. Pavese a Erich Linder, 11 dicembre 1948.

²⁴¹ Allo stesso modo, nell'intervista con Sinibaldi ricorda: «*Menzogna e sortilegio* è arrivato a me, mi mandò il manoscritto; io l'avevo conosciuta a Roma, poco, ma...poco. E però lei ha avuto in me questa straordinaria fiducia e mi ha mandato il manoscritto del suo libro. Lei poteva mandarlo...io non ero molto importante da Einaudi, ero appena arrivata, e però lei

Già nel gennaio 1947 Ginzburg chiede notizie sul romanzo: «Corre voce che l'ha già dato a Garzanti: è così? Einaudi protesta perché, secondo una vecchia promessa, il romanzo doveva essere nostro»²⁴². Morante si giustifica, affermando che la sua necessità di tenersi aperte altre strade dipendeva dalla linea editoriale che Einaudi sembrava voler seguire nell'immediato dopoguerra. «In quell'epoca» le spiega «mi veniva assicurato, anche da autori della vostra stessa Casa, che Einaudi aveva deciso di dedicare la propria attività ad opere di saggistica e simili e non più ad opere di narrativa»²⁴³ e questo l'aveva indotta a credere che Einaudi non avrebbe accettato volentieri l'invio di un romanzo. La lettera si conclude con alcune righe manoscritte più personali:

Spero di veder presto uscire il Suo nuovo romanzo, perché Lei è una dei pochi in cui credo. Sebbene ci siamo viste così poco, provo per Lei un sentimento di amicizia e il desiderio di ritrovarci prima o poi; e nell'attesa leggerò il Suo libro, che spero Le somigli [...]. Quanto a me, riguardo a questo mio lungo romanzo, veramente, cara Natalia, mi è difficile parlarne. Quel che so, è che da più di tre anni non vivo che di questo, e lo scriverlo m'ha procurato una felicità straordinaria. Di più non so dire, ma sono certa che, per quel che mi riguarda, non potrei fare di meglio²⁴⁴.

Nel rassicurare Morante sulle imminenti pubblicazioni della casa editrice²⁴⁵, e sottolineando come «ora invece la produzione narrativa avrà un vasto sviluppo»²⁴⁶, Ginzburg rimanda l'argomento della pubblicazione di *Menzogna e sortilegio* a «più avanti, quando il romanzo sia pronto [...]. ma insomma sono

l'ha mandato a me, io poi l'ho dato a Pavese. E mi ricordo l'emozione straordinaria che mi ha dato questo manoscritto – con delle cose scritte in rosso, delle correzioni con la penna rossa. E mi è sembrato un libro meraviglioso, che io mai sarei riuscita a scrivere» (Ginzburg 1999, p. 112). Sui rapporti tra Morante e Ginzburg si rimanda a Martignoni 2009, Barenghi 2018 e Bassi 2021. Si veda Borghesi 2018 per gli anni relativi a *La storia*.

²⁴² AE, Morante, Elsa. Ginzburg a Morante, 27 gennaio 1947.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.* Si riferisce a *È stato così*. Questa aggiunta manoscritta alla lettera è pubblicata in Morante 2012, p. 265 in cui la frase è stata riportata al maschile «uno dei pochi in cui credo». Il confronto con l'originale manoscritto mi ha convinto a riportarla al femminile.

²⁴⁵ A cominciare dalla collana dei Narratori contemporanei, che tra le pubblicazioni del 1947 avrebbe compreso, «quattro o cinque romanzi di scrittori italiani (fra cui il mio e uno nuovo di Pavese)» AE, Morante, Elsa. Ginzburg a Morante, Torino, 6 marzo 1947

²⁴⁶ *Ibid.*

contenta che non l'abbiamo ancora irreparabilmente perduta»²⁴⁷. Concluso il romanzo, Morante scrive a Einaudi menzionando proprio gli accordi presi tramite Ginzburg: «l'anno scorso, come forse ricorderà, Ella s'interessò, attraverso Natalia Ginzburg ad un mio romanzo il quale era allora in preparazione. E si rimase d'accordo con Natalia che, non appena il romanzo fosse pronto, io ne avrei dato a Lei notizia»²⁴⁸. Nel prosieguo della lettera, Morante riflette su alcuni elementi e sulla genesi stessa del romanzo, nato tra spinte contrastanti:

Intanto, Le do qualche notizia sul libro, se in via generale, può interessarLa o no:

Si tratta, come Le dicevo, di un romanzo di grossa mole (precisamente 779 cartelle dattiloscritte, di 33 righe in media ciascuna, 77 lettere a riga). *Quanto al genere, ella potrà farsene un'idea dall'Indice completo dei Capitoli, che Le accludo.*²⁴⁹ Pur essendo alquanto moderno nella concezione e nella psicologia, esso è, come vede, costruito secondo gli schemi del romanzo classico, e segue una vicenda complessa e intrecciata, con molti personaggi. Non è fantastico, perché tutto quanto accade in esso è verisimile; ma non potrei dire nemmeno che è realistico, giacché i protagonisti sono uomini e donne poco adatti alla vita reale, i quali sconfinano fuori di essa e si perdono proprio per questo motivo. È un mito doloroso, e antico quanto il mondo: ma io spero d'averne dato una versione abbastanza singolare, se devo giudicare dalla singolare e spontanea felicità ch'essa m'ha data nello scriverla. Inventandola, non avevo certo in mente dei modelli letterari: difatti, questo contrasto mi ha attirato più d'ogni altro fin da quando, si può dire, ho cominciato a leggere e a scrivere, e si può dire che fin da principio tendevo a raccontare questo romanzo. Quanto al risultato, non posso certo giudicarlo da sola. Quel che è certo è che ho dato a questo libro il meglio di cui sono capace e lo considero il mio massimo impegno²⁵⁰.

Morante dà quelle informazioni – titoli dei capitoli, numero di cartelle e di caratteri – affinché Ginzburg e Einaudi possano farsi un'idea più precisa sulla

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Ivi, Morante a Einaudi, 22 gennaio 1948.

²⁴⁹ Sottolineato nella lettera.

²⁵⁰ AE, Morante, Elsa. Morante a Einaudi, Anacapri, 22 gennaio 1948. Questa parte della lettera è pubblicata in Bardini 1999, p. 243.

collocazione editoriale del testo e sulla possibilità di rispettare i tempi richiesti. È proprio Natalia Ginzburg a risponderle, il 30 gennaio, dopo aver letto i titoli dei capitoli:

Mia cara Elsa,

avrà ricevuto il mio telegramma. Einaudi è molto contento di pubblicare il tuo libro: m'ha detto che t'avrebbe scritto lui stesso, per precisarti le condizioni. Il libro uscirebbe nella collana dei «coralli»; abbiamo calcolato che sarà circa un mille pagine. Einaudi non si è spaventato. Credo che potrebbe senz'altro essere pronto per la fine della primavera, come desideri. Ho letto i titoli dei capitoli, e sono curiosa e impaziente di sapere la storia del Cugino. Quanto al titolo del romanzo, ti dirò dopo che l'avrò letto²⁵¹.

La collana dei Coralli, tuttavia, non convince Morante, che torna a scrivere a Einaudi: «Natalia mi accennò che il libro uscirebbe nei “Coralli”. Ora, se il libro fosse di una mole normale, vale a dire fino alle 600 pagine, io non desidererei di meglio che vederlo uscire in questa collezione così pregevole e così fortunata»²⁵². Ritene però il formato non adatto alle mille pagine del suo libro e, allontanando la possibilità di dividerlo in due volumi («ché di solito tale divisione è dannosa sia all'Editore che all'opera»²⁵³), propone i Saggi o i Narratori stranieri. Einaudi cambia allora idea, decidendo di inaugurare con *Menzogna e sortilegio* «una nuova collezione nella quale metteremo anche altri volumi grossi che abbiamo tra le mani. Il Suo probabilmente inaugurerà questa nuova serie»²⁵⁴. È l'inizio dei Supercoralli, il cui primo volume è proprio *Menzogna e sortilegio*. Resta probabile l'intervento di Ginzburg anche nella scelta del titolo: dice a Morante di averle scritto «per il titolo e tutto»²⁵⁵, aggiungendo «Ma c'è tempo per il titolo: ne parleremo a voce»²⁵⁶.

²⁵¹ Morante 2012, p. 266. Ginzburg a Morante, 30 gennaio [1948]. La lettura dei titoli dei capitoli rimase nella memoria di Ginzburg, che più tardi scriverà: «Ricordo con quanto stupore lessi i titoli dei capitoli, perché mi parve un romanzo d'un'altra epoca e quanto mi incuriosirono alcune parole con l'iniziale maiuscola che trovavo sfogliando qua e là: il Butterato: il Cugino. [...] Fu per me un'avventura straordinaria scoprire, fra quei titoli di capitolo che mi erano sembrati ottocenteschi, il tempo e le città che erano i nostri, e che avevano, della nostra esistenza quotidiana, l'intensità lacerata e dolorosa» (Ginzburg, 1985, pp. 26-7).

²⁵² AE Morante, Elsa. Morante a Einaudi, 28 febbraio 1948.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Ivi, Einaudi a Morante, 6 marzo 1948.

²⁵⁵ Morante 2012, p. 268. Ginzburg a Morante, 15 marzo [1948].

²⁵⁶ *Ibid.*

Tra i dubbi dell'autrice, ancora incerta fra «*Il Cugino, Menzogna e sortilegio, L'anima al diavolo, o magari un altro*»²⁵⁷ è Einaudi a cerchiare sulla lettera «*Menzogna e sortilegio*», trovandosi poi a insistere quando, alla fine di aprile, scelta ormai la copertina, Morante non è ancora sicura:

La cosa sulla quale sono invece ancora molto incerta è il titolo. *Menzogna e sortilegio* può sembrare attraente, ma, secondo me, ha il difetto di dire troppo, di essere un po' troppo evocatore di una certa epoca e un poco letterario. Mi riserbo perciò di pensarci ancora, nella speranza di trovare un titolo più bello²⁵⁸.

Si decide infine per *Menzogna e sortilegio*, che sembra a Morante «ancora il migliore possibile»²⁵⁹, che «si accorda meglio di ogni altro con la copertina, e anche al carattere del romanzo»²⁶⁰. L'immagine scelta per la copertina è un particolare di *À l'ombre des rêves* di Marc Chagall – che Morante trovava «molto bella»²⁶¹, mentre per Ginzburg «quello Chagall»²⁶² è semplicemente «straordinario»²⁶³. Tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo, legge *Menzogna e sortilegio* tutto d'un fiato trovandolo:

[...] bellissimo, indicibilmente bello, straordinariamente ricco di significato per me. Ne sono ancora tutta presa, e non riesco a vedere che quei luoghi e quelle persone, non riesco a staccarmene del tutto. Penso che non ci sia niente di più lusinghiero per uno scrittore: imporsi in questa maniera ossessiva [...] È un libro di una lacerante tristezza, ma di una grande serenità insieme²⁶⁴

²⁵⁷ AE, Morante, Elsa. Morante a Einaudi, 22 gennaio 1948. Pubblicata in Bardini 1999, p. 249. Cesare Garboli ha notato come il romanzo «cambiava titolo, come risulta dal manoscritto, a ogni mutare d'umore e d'accento: 'Coro di morti', 'La fenice', 'Ricordi immaginari', 'Rubino e diamante', 'La morte del padre', 'Memorie infedeli', 'Storia bugiarda', 'Vanità e sacrilegio', ecc ecc» (Garboli, 1995, p. 31). Per una completa e dettagliata «Storia del titolo» si rimanda al paragrafo così nominato in Bardini 1999, pp. 249-53.

²⁵⁸ Ivi, Morante a Einaudi, 25 aprile 1948. Anche in Bardini 1999, p. 250.

²⁵⁹ Ivi, Morante a Einaudi, 10 maggio 1948. Pubblicata in Bardini 1999, p. 250.

²⁶⁰ *Ibid.* Einaudi le rispondeva il 19 maggio, dicendosi contento che fosse tornata al vecchio titolo.

²⁶¹ AE, Morante, Elsa. Morante a Einaudi, 25 aprile 1948.

²⁶² Morante 2012, p. 270. Ginzburg a Morante, 3 agosto [1948].

²⁶³ *Ibid.* La composizione della copertina continuò fino all'inizio dell'estate, quando Einaudi scriveva a Morante «L'idea della Sua copertina non mi lascia dormire. Comunque stia tranquilla per l'indicazione *romanzo* sotto il titolo» (AE, Morante, Elsa. Einaudi a Morante, 5 giugno 1948).

²⁶⁴ Ivi, p. 267. Ginzburg a Morante, Torino, 3 marzo 1948. Ancora nel 1985 Ginzburg ricorda: «Lessi *Menzogna e sortilegio* in un fiato e lo amai immensamente: però non so dire se ne capii chiaramente, allora, l'importanza e la grandezza. Sapevo soltanto che lo amavo e che da lungo tempo non avevo letto nulla che mi desse tanta vita e felicità. [...] Ora ho preso a rileggere *Menzogna e sortilegio*. Vi

Alcuni giorni dopo, scrive ancora a Morante per ribadirle che il libro aveva rappresentato per lei «una scoperta vitale e importante»²⁶⁵. Le era bastato scorrere i titoli dei capitoli per immaginare di scrivere lei stessa un romanzo in cui s'intrecciassero storie e voci diverse:

[...] io ho cominciato un nuovo romanzo, ma non so se mi riesce: mi piacerebbe fare un romanzo sul serio, con tanta gente che si muove e parla; non la storia di uno solo, ma una storia di tanta gente. Quando ho letto i titoli dei tuoi capitoli, ho sentito dell'invidia: non un'invidia acrimoniosa e cattiva, ma una sana invidia, la voglia di provare anch'io a costruire una casa con scale e piani e il fumo che esce fuori dal camino. Tutto, insomma. Non so se il tuo romanzo è così, mi pare di sì. Capisci cosa voglio dire?²⁶⁶.

Ginzburg, tuttavia, è consapevole della differenza tra la propria scrittura e quella di Elsa Morante. Sia il confronto sia il profondo legame che instaura con i libri di Morante, che troveranno il loro culmine con *La Storia*²⁶⁷, si sviluppano fin da questi primi anni. Il lavoro redazionale sul testo di *Menzogna e sortilegio* è in tal senso un momento decisivo; contemporaneamente, un'altra occasione di confronto è data dalla pubblicazione del *Discorso sulle donne* di Ginzburg su «Mercurio»²⁶⁸. Ginzburg chiede a Morante di leggerlo e dirle «se è vero che va così»²⁶⁹: se è vero «che le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla» (Ginzburg 2016a, p. 151), già consapevole di una prospettiva profondamente diversa che Morante doveva avere:

Ma penso che tu devi essere piena di fiducia e serena, ora che ho letto il tuo

ritrovo quella straordinaria felicità, quell'emozione sconvolgente che m'aveva dato quando l'ho letto la prima volta (Ginzburg 1985, pp. 27-28).

²⁶⁵ Ivi, p. 268. Ginzburg a Morante, 15 marzo [1948].

²⁶⁶ Ivi, pp. 266-67. Ginzburg a Morante, Torino, 30 gennaio [1948]. Su questo particolare tipo di «invidia» per Elsa Morante, Ginzburg tornerà molti anni dopo, intervistata da Marino Sinibaldi: «Io l'ho ammirata molto, e 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 [...] Se non dicendo "io": o un io inventato o un io reale, mio (cioè io stessa), ma sempre guardando il mondo da un angolo solo. Non mi è mai riuscito di salire sulle montagne e vedere tutto dall'alto, non mi è mai riuscito. Invece era questo a cui aspiravo: ma non mi è mai riuscito» (Ginzburg, 1999, p. 112).

²⁶⁷ Si veda Borghesi 2018, pp. 83 ss.

²⁶⁸ N. Ginzburg, *Discorso sulle donne*, in «Mercurio», V, 36-39, marzo-giugno 1948, pp. 105-110. Cfr. Ginzburg 2016a, pp. 151-156 e le notizie sul testo a cura di D. Scarpa in ivi, pp. 338-341.

²⁶⁹ Morante 2012, p. 269. Ginzburg a Morante, [primavera 1948].

libro. È il libro di una persona che crede nella possibilità di anni lunghi e immobili. Io invece quando scrivo un libro ho l'impressione che bisogna strappare in fretta quello che c'è da strappare prima di essere stritolati²⁷⁰.

È questo il periodo in cui Ginzburg rivede le bozze di *Menzogna e sortilegio* insieme a Morante:

Nella primavera, di *Menzogna e sortilegio* erano pronte le bozze, e Elsa venne a Torino per correggerle [...] Io avevo una copia di bozze e lei ne aveva un'altra; ricordo che per la fatica e per l'emozione, e per il timore che aveva degli errori di stampa, le venne la febbre. Quando guarì di quella febbre, usava uscire verso sera e sedersi in un caffè sui viali, e aspettare che venissimo via, dall'ufficio, Pavese, io, Balbo, Calvino; e ci siedevamo là con lei. Discutevano, lei e Pavese, su ogni cosa, ma senza gran rabbia; non andavano d'accordo su nulla; però non c'era, in quelle discussioni, nessuna specie di animosità. Elsa disse più tardi che era stata per lei, quella stagione a Torino, passato il travaglio delle bozze, una stagione serena. (Ginzburg, 1985, pp. 27-8)²⁷¹

Natalia Ginzburg continuò a seguire le sorti del libro che quell'estate vince il Premio Viareggio; nei mesi successivi, insieme a Pavese e Einaudi, affronta le vicissitudini della traduzione americana. La vicenda si rivela particolarmente complessa e dolorosa per Morante, che vedrà il suo testo «massacrato»²⁷² e notevolmente ridotto senza aver acconsentito ad alcun taglio²⁷³.

Il caso dell'*Agnese va a morire*, invece, diverso ma quasi contemporaneo, mette in luce altri aspetti del lavoro editoriale e della scrittura di Ginzburg. È noto come la scoperta del romanzo sia avvenuta quasi per caso:

Cara Signorina Viganò,

il Suo romanzo, l'*Agnese va a morire*, è molto bello. Il dattiloscritto era sul mio tavolo da un pezzo, senza nessuna lettera accompagnatoria: io avevo un

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Un ricordo simile si trova nell'intervista con Marino Sinibaldi: «[...] correggeva le bozze a Torino. Le era venuta l'orticaria, perché diceva che gli errori di stampa le facevano venire l'orticaria. Le è venuta la febbre! Lei diceva per gli errori di stampa, a causa del dispiacere degli errori di stampa. Eh sì, quel periodo è stato un periodo lieto: lei aveva fatto anche molta amicizia con Pavese, anche con Calvino, si stava in un certo caffè di Torino che si chiama caffè Platti, che era abbastanza vicino alla casa editrice, e lei era amica di tutti, ed era in quel periodo anche lieta, nonostante gli errori di stampa (Ginzburg 1999, pp. 112-13).

²⁷² Ivi, Morante a Einaudi, 3 gennaio 1952. Anche in Bardini 1999, p. 210n.

²⁷³ Per la ricostruzione delle vicende riguardanti l'edizione americana di *House of Liars* cfr. Bardini 1999, pp. 210-211 e Bassi 2021, pp. 221-225.

mucchio di manoscritti, ed ho pescato su a caso il Suo dal mucchio. Un bel romanzo. Tra i migliori romanzi partigiani che ho letto²⁷⁴.

S'instaura presto un rapporto di vicinanza tra le due autrici, che si esprime in un costante scambio epistolare nei mesi successivi, fondato su un'affinità di scrittura che trova le sue radici in esperienze biografiche e politiche²⁷⁵ simili, come non mancava di farle notare Viganò:

Io già conoscevo lei, signora, come scrittrice da prima della guerra, quando era ancora "Antonietta Torninparte" [sic], e dopo, per *È stato così*. Perciò tengo tanto al suo giudizio, anche per una certa, direi, affinità, che ho sempre sentito leggendo i suoi libri.

Di me è presto detto. Ho quarantotto anni. [...] Nel 1936 ho sposato un comunista, da poco uscito di carcere per una condanna del Tribunale speciale, e per molto tempo la nostra vita fu piuttosto dura, difficile. Abbiamo un bambino che ora ha undici anni.

Nel 1943 entrammo nell'illegalità, e per tutto il tempo della lotta clandestina io e il bambino abbiamo seguito mio marito, comandante partigiano nelle diverse brigate cui egli ha appartenuto nell'Emilia e Romagna.

Siamo stati lunghi mesi, fino alla liberazione, nelle Valli di Argenta e Comacchio, dove ho raccolto le esperienze che poi mi hanno permesso di scrivere il mio libro. I personaggi infatti sono, ognuno, la somma di diverse persone e caratteri riuniti, ma i fatti sono autentici²⁷⁶.

Proprio sulla veridicità del punto di vista attraverso cui i fatti sono narrati, oltre che su quegli aspetti stilistici che contribuiscono a creare l'affinità riconosciuta da Viganò, si sofferma il parere di lettura di Natalia:

Renata Viganò – L'Agnese va a morire

Un bellissimo romanzo partigiano. Magnifico stile misurato, sobrio, magnifici

²⁷⁴ AE, Viganò, Renata. Ginzburg a Viganò, 27 ottobre 1948. La lettera appare in diversi studi, tra cui Mangoni 1999, p. 448.

²⁷⁵ L'aspetto politico è particolarmente sottolineato da Viganò nelle lettere successive: «Cara compagna» scrive a Natalia «dopo quanto mi ha riferito il compagno Pistillo di ritorno da Torino: "Natalia Ginzburg è una vera comunista, tratta semplicemente con affetto e fraternità", mi permetto lasciare il tono cerimonioso ed assumere quello più semplice, da compagni, il rapporto del nostro partito [...]» (AE, Viganò, Renata. Viganò a Ginzburg, 2 luglio 1949).

²⁷⁶ AE, Viganò, Renata. Viganò a Ginzburg, 31 ottobre 1948.

effetti di paesaggio. Tra i migliori libri sulla resistenza che si possano leggere. È la storia di una staffetta partigiana, una contadina; i tedeschi le portano via il marito, lei ammazza un soldato tedesco e va coi partigiani. Alla fine viene uccisa. La resistenza è vista proprio con gli occhi dei contadini. Da farsi. Da farsi. *Da farsi.*²⁷⁷

Sul parere di lettura, inoltre, è presente un'aggiunta manoscritta nella calligrafia di Pavese, «A Vittorini», che è stata cassata: quello di Viganò è forse l'unico caso, infatti, in cui Ginzburg non chiede un confronto con il parere di Vittorini; «Parere che del resto ha sempre richiesto» nota Einaudi «fatta eccezione per *L'Agnese va a morire* dove la scoperta era troppo bella perché Natalia non volesse farsene un merito esclusivo»²⁷⁸.

Menzogna e sortilegio e *L'Agnese va a morire* rappresentano due casi decisivi nel suo lavoro editoriale, anche se in un certo senso straordinari rispetto alla grande maggioranza dei manoscritti su cui lavora in questi mesi. Il lavoro sui due libri contribuì a consolidare il suo ruolo centrale per la narrativa: quello di Morante per l'importanza dell'esordio romanzesco dell'autrice, per il ruolo che ebbe nell'aprire il catalogo ai Supercoralli, e per il rapporto che, a partire da questo libro, s'instaurò tra le due scrittrici; mentre il romanzo di Viganò per la «scoperta troppo bella» come la definiva lo stesso Einaudi, e per l'autonomia di giudizio e di intervento con cui Ginzburg ne gestì la pubblicazione. Entrambi i romanzi, inoltre, vinsero il Premio Viareggio.

Tutti questi elementi confluirono e rafforzarono quel passaggio di responsabilità che si è visto e che sarà sancito dal verbale del 12-13 gennaio 1949, in cui Ginzburg è indicata come consulente delle collane dei Narratori stranieri, dei Coralli e dei Supercoralli. Una lettera di Pavese, quasi contemporanea al verbale, rispondendo alla domanda dell'agente americano Greenburger «of Who's Who in Giulio Einaudi Editore», mostra bene l'inserimento di Natalia tra i «gentlemen» della redazione con il ruolo di responsabile della narrativa:

our "gentlemen" are *Natalia Ginzburg* in charge of Italian and French fiction.

Bruno Fonzi in charge of English and American fiction, translator of *Black*

²⁷⁷ Sottolineato tre volte. AE, Viganò, Renata. Parere di lettura di NG su *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò, s.d. [ma ottobre 1948]. Una parte in Mangoni 1999, p. 448.

²⁷⁸ Einaudi a Vittorini, 28 ottobre 1948, in Mangoni 1999, pp. 449-450.

Boy by Wright. Felice Balbo in charge of philosophical and political matters. Giulio Einaudi, the Boss. Cesare Pavese in charge of ethnology and anthropology. Antonio Giolitti in charge of historical and economical books. Other signatures are small fry²⁷⁹

Proprio in riferimento, dunque, alla distribuzione delle responsabilità delle collane, è facile comprendere come Elio Vittorini diventi un interlocutore centrale tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta. Prima ancora della morte di Pavese nel 1950, il suo quasi totale spostamento sulla collana etnologica crea, infatti, un nuovo asse di relazioni. Ginzburg condivide ora il lavoro sulla narrativa prevalentemente con Bruno Fonzi a Torino e con Vittorini a Milano, che diventa così il principale destinatario delle sue lettere editoriali. I documenti conservati riguardano sia il piano delle traduzioni sia quello della narrativa e della poesia italiana e mostrano il dialogo apertosi tra i due riguardo al rinnovamento in atto delle collezioni. Si vedrà, infatti, che in queste lettere sono discussi i progetti di almeno tre nuove collane: i Corpuscoli, una nuova collana di poesia che solo nel 1952 diverrà i Nuovi poeti con testo a fronte, e i Gettoni. È evidente, in particolare, il modo in cui questi ultimi nascono in relazione ai Coralli, da cui ereditano alcuni manoscritti non pubblicati, sviluppando il carattere più sperimentale della narrativa italiana che la collana già esistente non riusciva più ad assorbire. Di conseguenza, intorno al carteggio con Vittorini, da considerarsi, anche per la sua consistenza, il nucleo della riflessione sul lavoro editoriale di Natalia Ginzburg nel periodo 1949-1952, crescono gli scambi epistolari con una serie di destinatari e mittenti perlopiù legati a queste collane, e in particolar modo ai Gettoni. Terzo interlocutore nella definizione della nuova collana di narrativa è Italo Calvino, all'epoca a Torino, la cui voce riemerge in modo indiretto attraverso il suo parallelo carteggio con Vittorini e con gli autori in questione.

²⁷⁹ Pavese 1966, p. 356. Lettera di Cesare Pavese a Sanford J. Greenburger, 17 febbraio 1949. Nella stessa pagina si trova la traduzione italiana: «I nostri “gentlemen” sono Natalia Ginzburg che sovrintende alla narrativa italiana e francese. Bruno Fonzi che sovrintende alla narrativa inglese e americana, traduttore del *Ragazzo negro* di Wright. Felice Balbo che sovrintende alle materie filosofiche e politiche. Giulio Einaudi, il principale. Cesare Pavese che sovrintende all'etnologia e all'antropologia. Antonio Giolitti che sovrintende ai libri storici ed economici. Le altre firme sono di pesci piccoli». Sulla progressiva responsabilità di Ginzburg nelle scelte editoriali cfr. Mangoni, 1999, pp. 446-455, che identifica in questa e altre lettere «la sanzione del ruolo sempre più significativo assunto da Natalia Ginzburg nella casa editrice» (cit. a p. 446).

2.4.3. Le traduzioni e la poesia

Il carteggio, dunque, si sviluppa necessariamente in rapporto alle collane editoriali sotto la responsabilità di Ginzburg, e allo stesso tempo riflette sia i suoi incarichi e le sue competenze nell'ambito delle traduzioni sia la progettazione collettiva delle nuove collane.

Per quanto riguarda le traduzioni, la principale differenza rispetto al periodo precedente è l'affermarsi del suo ruolo direttivo nei progetti di traduzione. Prerogativa di Ginzburg rimangono naturalmente le opere francesi, e in particolare il coordinamento della traduzione di tutta *La Recherche* nei Supercoralli, progetto concluso solo nel 1951. Ma la rete dei lavori di traduzione su cui interviene è ampia e include una varietà di lingue anche non direttamente conosciute.

Su questo piano si muove, ad esempio, il carteggio con l'amica Angela Zucconi, traduttrice dal tedesco e dal danese. Nell'autunno del 1948, Natalia insiste con Pavese affinché sia Zucconi a tradurre *Hier bin ich, mein Vater*²⁸⁰ di Friedrich Torberg: «T'impegno a tradurlo al massimo in quattro mesi? E t'impegno a tradurlo fino in fondo?» le scrive, aggiungendo «Guarda che ho dovuto lottare con Pavese, il quale dice che tu sei una donna incostante»²⁸¹. Natalia segue con particolare attenzione il libro di Torberg intervenendo, ad esempio, nella fase di correzione di bozze:

Cara Angela,

ho qui le bozze del Torberg, già corrette con molta accuratezza da me. Mi sono anche fatta tradurre quei pochi punti che avevi lasciato in bianco e li ho aggiunti. Se ci tieni appassionatamente [a] vederle, scrivi subito e te le manderò. Ma dovresti guardarle e restituirmele di gran volata. Te la senti? O ti fidi di me?²⁸²

«Nonostante l'illimitata fiducia che ha nelle *sue* revisioni»²⁸³, le risponde che desidera rivedere lei stessa quei passaggi lasciati in sospeso. Un altro esempio

²⁸⁰ Friedrich Torberg, *Eccomi, padre mio*, trad. di Angela Zucconi, Torino, Einaudi, «i Coralli», 1950.

²⁸¹ AE, Zucconi, Angela. Ginzburg a Zucconi, 29 settembre 1948.

²⁸² Ivi, Ginzburg a Zucconi, 24 ottobre 1949.

²⁸³ Ivi, Zucconi a Ginzburg, 30 ottobre 1949.

del confronto tra le due riguarda il libro *Interview mit dem Tode* di Hans Erich Nossack²⁸⁴, apprezzato da Zucconi in particolare per la novella *Le notti di Amburgo* che ritiene «senza dubbio una prosa *modernissima* con un carattere di *autenticità* assai più spiccato che nel resto»²⁸⁵. Era la stessa Angela Zucconi a proporsi a Ginzburg come traduttrice:

[...] il libro di Nossack ve lo consiglio calorosamente per una traduzione. È una ricostruzione fantastica di ambienti antichi rivissuti però dalla suggestione di una “memoria” che ricorda quella di Wilder (Cassandra, Orphens) una delle novelle (*Untergang*) è un quadro veramente impressionante della fine di Amburgo. Malgrado la varietà dei motivi trattati il libro forma un insieme organico. Si potrebbe eventualmente pensare a scartare uno o due racconti. Lo tradurrei volentieri, se non avete altri per le mani.

Nonostante Ginzburg abbia fiducia nella realizzazione del volume («quello di Nossack credo che lo faremo»²⁸⁶), e riferisca il parere di lettura alla riunione del 23 novembre 1949, la questione rimane in sospeso con i giudizi contrari di Calvino e di Pavese (Munari 2011, p. 83).

Natalia Ginzburg si confronta con Angela Zucconi anche sui libri danesi, come nel caso dei romanzi di Martin Andersen Nexø: «Vorresti leggerli e dirci cosa valgono?» le scrive nel gennaio del 1949 «Se li facciamo, li diamo da tradurre a te, si sa»²⁸⁷. A riprova dell’apprezzamento delle sue traduzioni, nella riunione del 27 settembre 1950, quando propone la realizzazione di un Millennio che raccolga «le novelle di Andersen in una riunione per i grandi», pensa proprio a lei come traduttrice (ivi, p. 167 e 347). La proposta, accettata molto favorevolmente da tutto il Consiglio, non avrà esito, nonostante Zucconi avesse già in parte tradotto l’opera²⁸⁸. L’esempio del carteggio con Angela Zucconi, tuttavia, è rappresentativo di come Ginzburg, attraverso una «fitta rete di traduttori», come aveva auspicato Pavese, dalla fine degli anni Quaranta inizi a tenere le fila di progetti di traduzione

²⁸⁴ Hans Erich Nossack, scrittore tedesco (Amburgo 1901-1977). Il suo *Interview mit dem Tode* (*Intervista con la morte*) del 1948 non fu pubblicato da Einaudi.

²⁸⁵ Ivi, Zucconi a Ginzburg, s.d. [ottobre 1949].

²⁸⁶ Ivi, Ginzburg a Zucconi, 3 ottobre 1949.

²⁸⁷ Ivi, Ginzburg a Zucconi, 15 gennaio 1949.

²⁸⁸ L’edizione delle *Fiabe* di Andersen, seguita da Ginzburg nel 1954, vedrà come traduttrici Alda Manghi e Marcella Rinaldi.

da diverse lingue che, a seconda delle caratteristiche del volume, si riversano nelle collane dei Narratori stranieri tradotti, dei Coralli e dei Supercoralli, o dei Millenni.

Il discorso sulle traduzioni abbraccia, inoltre, quello sulla poesia, particolarmente complesso da un punto di vista editoriale, sia per i testi italiani sia per quelli stranieri. La collana dei Poeti, inaugurata nel 1939 con *Le occasioni* di Montale, era sostanzialmente ferma²⁸⁹: continuano ad arrivare in redazione manoscritti di poesia, che Ginzburg rifiuta sistematicamente, per un giudizio qualitativo, come nei casi dell'autore «Germini M.» che «porta in esame il suo manoscritto. Si tratta di versi. Titolo: *Il canto d'Ebe*» e di Franco Riccio che « manda in visione 40 poesie», entrambi «in esame a Natalia» Il primo è rifiutato con la ricorrente formula «Natalia esamina e boccia» e il secondo è restituito «con parere negativo di Natalia»²⁹⁰. Soprattutto, è evidente la difficoltà di inserire nuovi volumi nella collana, che non riesce a trovare un orientamento preciso. Così, ad esempio, nel caso di Katia Pioli: «Natalia ha esaminato le liriche e le ha trovate buone. Non potranno tuttavia affrontare la pubblicazione in volume»²⁹¹, ma potranno essere segnalate a «Darsena Nuova»; pochi giorni dopo, alla data del 29 marzo 1946, è segnato un giudizio simile a proposito del manoscritto *Poesie della pace* di Sam Baldi: «Natalia le giudica buone, ma non pubblicabili presso la nostra collezione»²⁹².

Il caso forse più importante è rappresentato dal rifiuto nel 1948 delle liriche di Alberto Arbasino, trasmesso da Natalia Ginzburg e motivato proprio sulla base dell'assenza ormai di una collana di poesia attiva in cui collocarle: «siamo assai spiacenti di dover declinare la Sua cortese proposta» gli scrive a nome della Giulio Einaudi Editore. «Attualmente la nostra collana di Poeti è ferma per lo scarso interesse dimostrato dal pubblico alla poesia. Riteniamo ch'Ella potrà rivolgersi con maggior fortuna ad un altro editore»²⁹³.

La necessità di una nuova collana poetica si fa dunque sentire, in particolar modo per le traduzioni: con i Poeti fermi da tempo, e non ancora con

²⁸⁹ Tra le pubblicazioni di quegli anni figurano solamente *Il Canzoniere* di Saba (1945), *Foglio di via* di Fortini (1946) e *Poesia ininterrotta* di Paul Eluard (1947) (AA.VV 2018, pp. 1143).

²⁹⁰ AE, G.d.S., 18 aprile e 15 maggio 1946.

²⁹¹ Ivi, 21 marzo 1946.

²⁹² Ivi, 29 marzo 1946.

²⁹³ AE, Ginzburg, Natalia. Giulio Einaudi Editore [Ginzburg] a Arbasino, 9 giugno 1948.

quell'impostazione multiculturale che avranno i Poeti tradotti con testo a fronte²⁹⁴, la poesia in traduzione si riversava, a seconda del carattere del libro, tra i Millenni, l'Universale e la Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria, senza avere una vera e propria collana d'appartenenza.

Così avviene, ad esempio, per l'edizione delle *Poesie* di Neruda tradotte da Salvatore Quasimodo, che darà origine al progetto del *Fiore del verso spagnolo*, ideato come gemello del *Fiore del verso russo* a cura di Renato Poggioli²⁹⁵. Nel novembre del 1949, Ginzburg informa Vittorini circa la collocazione problematica di Neruda: Quasimodo vorrebbe che apparisse nell'antica collana dei Poeti, ormai del tutto ferma. Ginzburg nota come anche le altre collane che avrebbero potuto accogliere una traduzione di poesia non siano più adatte:

Caro Elio,

Quasimodo ha consegnato il Neruda. È una piccola scelta: il libro stampato in formato "Millenni" sarebbe di un centinaio di pagine (compreso il testo a fronte) e forse nemmeno. Ora è nato il problema della collana in cui farlo entrare (non i "Millenni" perché è troppo piccolo: non la vecchia collana dei "poeti" perché è praticamente morta e Giulio teme che un volume buttato lì passerebbe del tutto inosservato; non la P.B.S.L. perché Neruda non è un poeta da P.B.S.L.: allora avremmo pensato questo: fare *Il fiore del verso spagnolo*, gemello del *Fiore del verso russo*, cioè far fiorire intorno a questo Neruda di Quasimodo una scelta di Garcia Lorca, di Machado, di Jiménez, Rafael Alberti, e via dicendo: tu saresti il Poggioli della cosa (non arrabbiarti) cioè faresti la prefazione, il commento e cureresti il volume, affidando la traduzione a chi ti pare, Bo, Macrì, lo stesso Quasimodo, a meno che tu non abbia voglia di tradurre qualcuno a tua volta.

Dimmi se sei d'accordo. Noi speriamo di sì²⁹⁶.

²⁹⁴ Fin dal giugno del 1945 si notava come per la collana di Poeti «L'obiezione alla traduzione di poeti stranieri è mossa essenzialmente dal fatto che non è facile trovare un traduttore capace» (Munari 2011, p. 16).

²⁹⁵ Sulle questioni aperte dalla pubblicazione del *Fiore del verso russo* a cura di Poggioli, che riguardarono anche il rapporto con il Pci, cfr. Mangoni 2011, pp. XXXIII ss., che nota inoltre come la proposta di Ginzburg a Vittorini «evidentemente fa pensare a una ipotizzata serie dei "Millenni" inaugurata dal libro di Poggioli».

²⁹⁶ Ivi, Ginzburg a Vittorini, 22 ottobre 1949.

La proposta del *Fiore del verso spagnolo* appare dunque come soluzione temporanea alla mancanza di una collana viva dedicata alle traduzioni di poesia, un limite che riguardava da tempo la struttura delle collane Einaudi, portato nuovamente alla luce dal caso di Neruda. Appare evidente la necessità di una nuova collezione, ancora non ben definita, che oscilla tra «una nuova collana di “Poeti” parallela a una collana sperimentale di “narratori”», come propone Calvino alla riunione del 9 novembre 1949 e una «piccola collana per giovani narratori e poeti», come vorrebbe invece Muscetta. È Einaudi stesso, infine, a richiedere «una collezione (da non chiamarsi sperimentale) che possa comprendere opere di poeti stranieri noti, più qualche nuovo poeta italiano)» e a indicare come responsabili Muscetta per i poeti italiani²⁹⁷ e proprio Natalia Ginzburg per i poeti stranieri, cui affianca Vittorini (Munari 2011, p. 77). Così, alla proposta di Ginzburg, Vittorini risponde dubbioso, richiamandosi a quanto era stato deciso durante la riunione:

Cara Natalia,

mi sembra che il Neruda dovrebbe entrare a far parte della nuova collana di poesia di cui si è parlato quindici giorni fa²⁹⁸. La tua lettera sembra come se non si fosse mai parlato di una collana simile. O avete già deciso di non farne più nulla? Avvertitemi quando cambiate treno. Se no io continuo per una linea mentre voi siete passati in massa su un'altra²⁹⁹.

Il progetto del *Fiore del verso spagnolo* sarebbe sfumato, incontrando diversi dubbi da parte di Vittorini stesso, cui Ginzburg risponde nuovamente a inizio dicembre, slegando le *Poesie* di Neruda dall'idea dell'antologia:

Le tue obiezioni sono certo giuste. Ma noi non vogliamo che tu faccia un gemello del Poggioli: forse io mi sono spiegata male. Vogliamo che tu faccia una cosa a modo tuo: una bella antologia di poeti spagnoli, del tutto a tuo estro, con una prefazione che non è affatto necessario sia di duecento pagine; né è necessario che il libro abbia il tono universitario dell'altro. Giulio dice poi che tu non ti preoccupi di Neruda, puoi metterlo lì o no, come vuoi: possiamo

²⁹⁷ Sulla responsabilità di Muscetta e il piano di pubblicazione cfr. il verbale della riunione del 23 novembre 1949 (Munari 2011, pp. 80-81). Sulla lunga genesi dei Poeti tradotti con testo a fronte cfr. i verbali delle riunioni del 9 novembre 1949; 4,16 e 25 ottobre 1950; 23-24 maggio 1951; 5 dicembre 1951, 23 gennaio 1952 e 13 febbraio 1952 (ivi, pp. 77, 169, 178, 181, 263, 334, 340, 357).

²⁹⁸ Cfr. il verbale della riunione del 9 novembre 1949, in ivi 2011, p. 77-79.

²⁹⁹ AE, Vittorini. Vittorini a Ginzburg, 23 novembre 1949. In Vittorini 1977, p. 278.

anche farne invece un volume da mettersi nel Politecnico-Biblioteca, col Majakovski. L'idea del *verso spagnolo* ristampato è nata in occasione di Neruda; perché non è che abbiamo cambiato treno in tua assenza, ma Pavese fa osservare che Neruda, in quella collana di poeti che abbiamo deciso l'ultima volta, con i sonetti di Shakespeare e *Le Georgiche* non ci sta troppo bene. Allora, parlando di Neruda, ci è venuto in mente questo *Verso spagnolo*: ma non è che devi sentirti legato a Neruda. Tu pensaci³⁰⁰.

Desiderio del traduttore, come riferisce Ginzburg durante la riunione di metà dicembre, è che Neruda appaia nella collezione dei Poeti: alla fine, non realizzandosi l'antologia spagnola, sarà questa opzione a prevalere, nonostante la redazione, fatta eccezione per Calvino, fosse in maggioranza orientata per l'inserimento del volume nella Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria (Munari 2011, p. 88). Per quanto riguarda la lunga gestazione della Nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte, infine è Ginzburg che, sotto indicazione dello stesso Einaudi, ne assume la responsabilità, come indica il verbale del 5 dicembre 1951:

Einaudi è sempre favorevole all'idea di questa collana, ed invita Natalia a preparare una piccola relazione sui libri in preparazione, formulando nuove proposte. All'uopo si invitano Muscetta e Vittorini a mettersi in contatto con Natalia (Munari 2011, p. 334).

Si arriva presto alla pubblicazione del primo titolo, i *Sonetti* di Shakespeare³⁰¹. I due casi del carteggio con Angela Zucconi e di quello con Vittorini sul *Fiore del verso spagnolo* mostrano, in conclusione, aspetti diversi del modo di Natalia Ginzburg di intervenire sulle traduzioni rispetto al coordinamento dei progetti di traduzione dal francese. Appaiono chiaramente, infatti, la sua capacità di tenere le fila e lavorare su opere di lingue diverse, il suo ruolo di mediazione con Vittorini su un progetto che si scostava da una classica traduzione ma che rispondeva a un'esigenza del catalogo, e la sua attenzione alla poesia

³⁰⁰ Ivi, Ginzburg a Vittorini, 2 dicembre 1949.

³⁰¹ William Shakespeare, *Sonetti*, a cura di Alberto Rossi, Torino, Einaudi, "Nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte", 1952. Sulla pubblicazione di questo primo titolo cfr. anche il verbale del 13 febbraio 1952: «Natalia informa il Consiglio della consegna da parte di Alberto Rossi della sua versione dei sonetti e dell'ampia introduzione (circa 150 pagine). La pubblicazione dei sonetti dovrebbe dare inizio alla nuova collana di poesia con testo a fronte. Einaudi pensa di dare alla collana lo stesso formato dei "Millenni" e delle collezioni di testi ("Scrittori di storia", "Nuova raccolta", "De Sanctis", ecc.)» (Munari 2011, p. 357).

tradotta che si realizza con la responsabilità della Nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte.

2.4.4 *La narrativa: dai Coralli ai Gettoni*

Come emerge dalle proposte di Calvino e di Muscetta, oltre che di una nuova collana di poesia, alla fine del 1949 è percepita con sempre maggiore urgenza la necessità di una nuova collana di narrativa che accolga le opere a carattere più sperimentale che arrivano in casa editrice, generalmente da giovani autori, e che non riescono più trovare una collocazione nei Coralli.

Anche in tale prospettiva si pone il progetto dei Corpuscoli, o Opuscoli, volumetti agili, il cui primo scopo sarebbe stato quello di «non lasciar disperdere eventuali nuovi articoli di riviste italiane e straniere». Si tratta di una collana a natura primariamente saggistica e polemica, di «rapida trattazione di argomenti che interessano l'opinione pubblica contemporanea» ma che, attraverso due serie (A saggi, e B narrativa), avrebbe incluso anche «opere di creazione (novelle, poesie)» scelte con criteri di «assoluta qualità» e per l'«importanza del tema e il valore intrinseco della trattazione». Proprio la serie novellistico-poetica avrebbe dovuto supplire a quel distacco dalla produzione più sperimentale che stavano subendo i Coralli, dedicandosi soprattutto «alla scoperta di nuovi ingegni» Responsabili della collana sarebbero stati Bruno Fonzi per la serie saggistica, con Balbo, Pavese e Muscetta, e Vittorini per la serie narrativa, insieme con Natalia Ginzburg (Munari 2011, pp. 63 e 67). Nella primavera del 1949, tuttavia, il progetto sfuma, come scrive Ginzburg a Vittorini:

Quanto ai corpuscoli abbiamo deciso di non farne niente per ora, nell'ultima seduta che abbiamo avuto prima che Giulio partisse per Roma: piuttosto, si è pensato di raccogliere il materiale che avremmo destinato ai corpuscoli per un'antologia Einaudi 1949, fatta con criteri un po' diversi da quella del 1948, e cioè con una più larga messe di scritti inediti. È rincresciuto un po' a tutti di abbandonare l'idea dei corpuscoli: ma Giulio ha perso un po' la pazienza, perché non li vedeva mai venire fuori³⁰².

³⁰² AE, Vittorini, Elio. Ginzburg a Vittorini, 25 marzo 1949. In Mangoni 2011, p. XXII.

L'elenco dei primi titoli proposti³⁰³ mostra come la collana nascesse come luogo dove «avrebbero dovuto esprimersi prima di tutto i redattori della casa editrice» (Mangoni 1999, p. 422). Ginzburg, in particolar modo, è favorevole alla realizzazione del progetto, che tra i primi testi avrebbe incluso il suo saggio *Il figlio dell'uomo*:

Quanto ai corpuscoli: Pavese è contrario alla cosa. Balbo e io no. Gli altri sono piuttosto neutrali. Del resto, ci sono arrivate proteste da altre parti sul mancato procedere di questa iniziativa, quindi mostrerò a Giulio il foglio della tua lettera che riguarda i corpuscoli e vedremo se è possibile fargli riprendere in esame la cosa³⁰⁴.

La collana non fu mai realizzata. Il progetto della serie saggistica avrebbe costituito le premesse molti anni dopo, tra il 1956 e il 1957, per i Libri bianchi, mentre la tendenza sperimentale della serie letteraria, che non riusciva più a confluire nei Coralli, negli anni Cinquanta avrebbe trovato una sua espressione nei Gettoni di Vittorini. Con il fallimento di questo secondo tentativo dei Corpuscoli e l'intensificarsi della crisi dei Coralli, infatti, la narrativa sperimentale continua a non avere uno sbocco editoriale. Sebbene una parte del carteggio tra Ginzburg e Vittorini relativo alla prima parte dell'anno dia conto di una produzione ancora molto attiva dei Coralli³⁰⁵, già dal 1948 la spinta innovativa della collezione inizia a rallentare, fermandosi su autori noti e di successo sicuro³⁰⁶. Tale rallentamento coincide da un lato con la crisi di alcuni elementi costitutivi della collana, dall'altro, e in parte come conseguenza, con una precisa scelta editoriale così riassunta da Ginzburg in una lettera a Giuseppe Raimondi del 1952:

Abbiamo continuato sì i “coralli” in questi due anni, ma molto a passo ridotto:

³⁰³ I primi titoli sarebbero stati *Poesia e libertà* di Pavese, *Politica e cultura* di Vittorini, *Il figlio dell'uomo* di Natalia Ginzburg e *Filosofia e religione dopo Marx* di Balbo (Mangoni 2011, p. XXII e Munari 2011, p. 67). Sui Corpuscoli cfr. anche Mangoni, 1999 pp. 421-425.

³⁰⁴ AE, Vittorini, Elio. Ginzburg a Vittorini, 2 aprile 1949. In Mangoni 2011, p. XXIII.

³⁰⁵ Ne è un esempio la lettera di Ginzburg a Vittorini del 10 giugno 1949, in cui gli chiede un parere sulle illustrazioni dei Coralli di prossima uscita: Anna Seghers, *La rivolta dei pescatori di Santa Barbara*, Renata Viganò, *L'Agnese va a morire*; Calvino, *Ultimo venne il corvo* (cfr. AE, Vittorini, Ginzburg a Vittorini, 10 giugno 1949).

³⁰⁶ La nascita dei Supercoralli ne accelera la crisi, come osserva Einaudi nella riunione del 12-13 gennaio 1949, notando che, sebbene entrambe le collane abbiano un buon successo commerciale, «la collana piccola è un po' scaduta, sia come valore letterario, sia come interesse» (Munari 2011, pp. 54-55). Come si è visto, Natalia Ginzburg ha avuto un ruolo centrale nella nascita della nuova collana, seguendo da vicino la pubblicazione del primo volume, *Menzogna e sortilegio*.

abbiamo cercato di limitarci ai libri di facile e immediata lettura. I libri più difficili, d'un impegno stilistico particolare e nuovo e destinati a un pubblico più ristretto d'iniziati, sono usciti nei "gettoni"³⁰⁷.

I Coralli, dunque, entrano in crisi anche per un aspetto di poetica della collana, riguardante lo stile di scrittura dei testi, oltre che per un elemento più strettamente economico e di vendite. La collana si assesta, infatti, su un particolare "tono" che, come scrive Ginzburg a Raimondi, esclude le punte di ricerca stilistica, non riflettendo una parte consistente della produzione letteraria del tempo. La scelta di un livello stilistico medio e uniformante per la collezione, tuttavia, nasce inizialmente come difesa da una scrittura «convenzionale, letteraria ed ingenua»³⁰⁸ e soprattutto «da tempo del fascismo»³⁰⁹. Il tono medio della collana, dunque, sembra escludere la scrittura preziosa da prosa d'arte che richiamava la letteratura degli anni Trenta.

Ciò è evidente dai rifiuti editoriali di Natalia Ginzburg tra il 1949 e il 1951, quando ancora i Coralli sono la principale collana di narrativa contemporanea. Le motivazioni dei rifiuti si basano sull'estraneità del testo in questione dal tono della collana, appunto, principalmente per un aspetto stilistico, ma anche per la costruzione dei personaggi. Ne è l'esempio più chiaro una lettera a Libero de Libero del giugno 1949. Ginzburg rifiuta il romanzo giudicandolo «estraneo al tono della collana», chiarendo però che non si tratta esclusivamente di una formula editoriale:

[...] abbiamo concluso che *Amore e morte* nei "coralli" non può uscire. Sarebbe estremamente estraneo al tono della collana. Ci abbiamo pensato a lungo, dato il valore del libro, sul quale in linea di massima eravamo tutti d'accordo. Non creda dunque che sia un parere dato alla leggera, e che la frase "estraneo al tono, ecc." sia un termine convenzionale e sbrigativo. So bene che abbiamo stampato nei "coralli" dei libri di valore letterario infinitamente inferiore al suo, perché ci siamo sbagliati, come a volte succede. Eppure, anche tanto brutti, non erano "fuori tono" rispetto a quelli migliori: e invece questo lo sentirei fuori tono. È un libro che sotto molti aspetti mi piace, soprattutto all'inizio, molto meno la seconda parte. Ma è un libro che si regge

³⁰⁷ AE, Raimondi, Giuseppe. Ginzburg a Raimondi, 17 giugno 1952.

³⁰⁸ AE, Donini, Ambrogio. Ginzburg a Donini, 11 novembre 1950.

³⁰⁹ AE, de Libero, Libero. Parere di lettura di NG su *Amore e morte* di Libero de Libero, s.d. [1949].

su un'industriosità stilistica che era valida otto anni fa e mi sembra non lo sia più³¹⁰.

I pareri di lettura di Bruno Fonzi e di Natalia Ginzburg, più espliciti poiché diretti alla sola lettura interna, mostrano come l'«industriosità stilistica» dei primi anni Quaranta coincida proprio con quel «tono estremamente letterario», nelle parole di Fonzi, da cui la collana cerca di distanziarsi:

Liberio de Libero: *Amore e morte*

Giudizio di Natalia:

È un libro che puzza di cadavere. È un libro da tempo del fascismo, non da tempo di ora. Ci sono pagine abbastanza belle sulla campagna in principio; ma mi pare un romanzo tutto inutile, anche nelle pagine migliori, inutile e senza interesse, noioso da leggere, con dissertazioni psicologiche sui personaggi. La storia è Giulietta e Romeo, gli amanti contrastati che finiscono male. Io per me non lo farei e non mi piace. Natalia³¹¹

Nonostante l'insistenza del parere sull'inutilità e la tediosità del romanzo, fattori tra l'altro pienamente condivisi dal giudizio di Fonzi³¹², l'elemento determinante alla bocciatura del testo è il linguaggio «da tempo del fascismo». Il confronto con la scrittura degli anni del fascismo come modello da cui prendere le distanze è una costante nelle scelte editoriali di Ginzburg, che nei suoi rifiuti torna sistematicamente sulla questione stilistica, anche quando l'opinione negativa sul libro «non è negativa in senso assoluto». È il caso, ad esempio, di *Amore difficile* di Liberio Bigiaretti, al quale scrive nel novembre del 1948:

[...] voglio dire che non è che il suo libro mi sembri inutile e brutto. Ma mi sembra che non possa entrare nei "Coralli", mi sembra che faccia parte di una narrativa un po' spenta, in tono minore, significativa forse cinque, o sei, o sette anni fa, ma molto meno oggi: non so quando Lei l'abbia scritto, ma mi sembra

³¹⁰ Ivi, Ginzburg a de Libero, 21 giugno 1949.

³¹¹ Ivi, parere di lettura di NG su *Amore e morte* di Liberio de Libero, s.d. [1949].

³¹² Nello stesso documento segue il parere di Bruno Fonzi: «Un contadino e una contadina poco più che adolescenti, appartenenti a famiglie nemiche da generazioni – si amano e si odiano nello stesso tempo. La storia di questo amore, contrastato anche nei protagonisti stessi, si trascina per 270 pagine e si conclude con una strage compiuta dall'innamorato infelice, che viene a sua volta ammazzato. A parte la banalità della vicenda, il libro è scritto in un tono estremamente letterario, da capitolista qual è de Libero, e leggendolo – anche nella prima trentina di pagine, che sono le più riuscite, – non si riesce mai a sottrarsi da un senso di futilità, inutilità e noia. Fonzi» (*ibid.*)

che alcuni racconti suoi che ho letto recentemente sull'«Unità», fossero molto più impegnativi. Pavese, che ora non vuole più occuparsi di narrativa, ma trattandosi di Lei ha fatto un'eccezione alla regola, condivide questa mia impressione³¹³.

Oltre a uno stile di scrittura uniforme al tono generale, gli altri due elementi che costituiscono la poetica complessiva della collana riguardano la consistenza della materia narrata, sia per realizzazione dei personaggi sia per la lunghezza del testo. In quest'ultimo caso, si capisce infatti la difficoltà editoriale di proporre un testo che non raggiunga la misura di un libro. Ciò avviene anche per una diluizione eccessiva della narrazione, come scrive Natalia nel febbraio del 1951 a Giulio Crosti a proposito del suo romanzo:

[...] non lo riteniamo adatto ad essere accolto nella nostra collana narrativa. Abbiamo l'impressione che la materia del Suo racconto sia cosa troppo tenue per un racconto di tale estensione; quella materia le consentirebbe a malapena una piccola novella di otto o dieci pagine³¹⁴.

Il rifiuto replica uno simile del 1948, in cui sempre Ginzburg scrive a Crosti che il suo libro «non mi sembra adatto alla collezione dei “Coralli”. C'è una lentezza narrativa che ne rende stentata la lettura». In questo primo rifiuto, tuttavia, centrale è la costruzione del personaggio a partire dal linguaggio che utilizza:

[...] e una certa superficialità nei personaggi; per esempio il personaggio di Bos, che aveva dei numeri per essere bello, ed era un'idea felice, nel corso del libro diventa meccanico, diventa una macchietta, dice sempre le cose che ci si aspetta che dica³¹⁵.

Si nota, dunque, come tali categorie, oltre ad essere assimilate da Ginzburg nella sua stessa poetica, divengono dei veri e propri criteri editoriali su cui basare l'accettazione o meno di un manoscritto, sia per la collana dei Coralli sia, come si vedrà più avanti, per i Gettoni. L'elemento determinante a causare il rallentamento dei Coralli, ad ogni modo, è l'aspetto economico. Nel novembre del 1949 Vittorini fa notare a Ginzburg come

³¹³ AE, Bigiaretti, Libero. Ginzburg a Bigiaretti, 25 novembre 1948.

³¹⁴ AE, Crosti, Giulio. Ginzburg a Crosti, 26 febbraio 1951.

³¹⁵ Ivi, Ginzburg a Crosti, 5 novembre 1948.

[...] il problema dei Coralli non è stato risolto. Hayes, per esempio, è un ottimo libro popolare. Pure resta nei limiti di un libro squisito. Perché? I librai da me sentiti si lamentano del fatto che costi quattro lire a pagina. Il pubblico è disposto, dicono, a spendere molto per un libro scientifico o culturale che resti di consultazione, o per un romanzo voluminoso che si presenti sotto la veste adatta dei “Supercoralli” o dei “Millenni”. Ma per romanzetti che considera da leggere e perdere vuole spendere il meno possibile (Vittorini, 1977, p. 280).

Lo stesso caso dell’*Agnese va a morire* mostra come il costo dei volumi incida fortemente sulla collana: nonostante il successo del libro, si decide in quei mesi di ristamparlo non nei Coralli ma nella Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria come scrive Ginzburg a Renata Viganò il 20 ottobre 1949:

Guarda che è un grande onore, perché saresti il primo autore italiano a entrare in questa collana, di carattere popolare e di grande diffusione. I volumi della P.B.S.L. costano poco, cioè in media una lira a pagina, il tuo libro potrebbe così avere una grande diffusione in un ambiente diverso, e che certamente ti sta più a cuore dell’altro. Così com’è nei “Coralli” il libro è caro, e molti dei compagni devono astenersi dal comprarlo: cosa che non può non dispiacerti³¹⁶

Necessaria, dunque, risulta una collana che accolga testi più agili ed economici. La proposta con cui Ginzburg risponde a Vittorini, frutto del confronto con la redazione durante la riunione precedente, si articola su due piani. Il primo riguarda l’opportunità di conservare l’orientamento che i Coralli hanno acquisito, pubblicando autori di successo che giustificino il costo dei volumi:

Mercoledì ho letto forte la tua lettera a proposito dei “Coralli”, quello che dici a proposito del prezzo è giusto. Ecco le conclusioni a cui siamo arrivati: fare pochi “Coralli” e molto sicuri, molto leggibili, evitare libri come *La ragazza della Via Flaminia*, di valore nullo (mi dicono: io non l’ho letto); di mediocre lettura, di troppo esili proporzioni ed evidentemente troppo caro per quel che vale; puntare invece piuttosto sempre sugli stessi autori, su quelli che si sa, che vanno bene³¹⁷.

³¹⁶ AE, Viganò, Renata. Ginzburg a Viganò, 20 ottobre 1949. In Di Nicola 2021a, p. 87.

³¹⁷ AE, Vittorini, Elio, Ginzburg a Vittorini, 2 dicembre 1949. Questa parte della lettera è pubblicata in Vittorini 1977, pp. 282-283.

L'altro piano, invece, riguarda la concentrazione delle proposte sperimentali in una collana apposita, idea delineata da tempo e che ora, con la questione aperta sui Poeti, come si è visto, torna al centro delle discussioni:

Giulio ti propone di iniziare, a fianco dei "Coralli", una collana di italiani giovani, sperimentali, che porti il tuo nome; è l'antica idea della "sperimentale", tutto sommato; ma, come la collana dei poeti italiani porta il nome di Muscetta, che s'è impegnato a farne uscire non più di due all'anno, così tu dovresti occuparti di quest'altra collana narrativa, che porterebbe il tuo nome, facendo uscire non più di quattro volumi all'anno: dovresti cominciare con Lucentini, per il quale abbiamo già il contratto. Gli altri li scegli a tuo arbitrio, anzi, Lucentini se lo vuoi, bene, se no, pazienza: e io anzi aspetto un tuo cenno di risposta per mandarti tutti i manoscritti che ho qui, compreso quello di Pirelli che non ho ancora avuto il tempo di leggere³¹⁸. Ma noi speriamo che tu sia d'accordo. Questa collana avrebbe il preciso carattere della "sperimentale" di cui si era parlato: anzi è la stessa cosa, a parte l'idea nuova del tuo nome. Si tratta di metterci tutti i libri italiani di lettura più difficile, mentre nei "Coralli" terremmo, con gli stranieri, che diano una certa garanzia di successo gli italiani di lettura più immediata e di una certa fama³¹⁹.

Nascono così i Gettoni, «La collana di Elio Vittorini, destinata a segnare l'attività letteraria degli anni Cinquanta», come si legge nel Catalogo della casa editrice (AA.VV. 2018, p. 1197). Interlocutore decisivo è Italo Calvino, allora a Torino, la cui voce riaffiora attraverso le lettere con Vittorini e la cui importanza nella definizione della collana è stata ampiamente descritta³²⁰. Al contrario, non è mai stato realmente messo in luce il ruolo di Natalia Ginzburg come terza voce interna alla redazione Einaudi a intervenire, con Vittorini e Calvino, sui testi che

³¹⁸ Giovanni Pirelli, *L'altro elemento*, Torino, Einaudi, Gettoni, 1952. In Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 145 è pubblicata una scheda di lettura di Natalia Ginzburg, da collocarsi tra il febbraio e il marzo 1950: «"Persona intelligente e da seguire: non stamperei questo libro (questa è la mia opinione: Vittorini faccia quello che crede perché la collana è sua). Il primo racconto, *L'altro elemento*, è molto buono: i successivi sono pieni di cose vive e intelligenti, ma nell'insieme non stanno in piedi: sfociano sempre in un surrealismo troppo facile e superficiale". Per esempio quello delle lucertole, comincia molto bene, ma la conclusione è facile, convenzionale e di piccole proporzioni (il bambino offeso perché gli hanno schiacciato la lucertola). *Topo di biblioteca* comincia bene, ma di nuovo la strada che prende mi sembra una povera strada». Per la risposta dell'autore al rifiuto di Ginzburg (e di Calvino) cfr. la lettera a Vittorini *ivi*, p. 147-150 e il ricordo a p. 197.

³¹⁹ AE, Vittorini, Elio, Ginzburg a Vittorini, 2 dicembre 1949. In Vittorini 1977, pp. 282-283.

³²⁰ Ad esempio in Ferretti 1992.

costituirono la collana nei primi anni Cinquanta. Come si è visto, tra la fine degli anni Quaranta e i primissimi anni Cinquanta, in quella fase di crisi dei Coralli e creazione di nuove collane, Ginzburg è un'interlocutrice privilegiata per Vittorini nel confronto sui nuovi progetti editoriali. Il loro carteggio testimonia il passaggio sfumato da una collana all'altra, reso necessario da quei libri che per struttura, aspetti stilistici o tono generale della narrazione sfuggono a una naturale collocazione nelle collane Einaudi già esistenti.

Dai carteggi sui libri destinati ai Gettoni, inoltre, emergono in particolar modo due aspetti, che riguardano da un lato il lavoro editoriale, dall'altro la scrittura stessa di Natalia Ginzburg. Per quanto riguarda il primo punto, appare chiaro che il suo lavoro si inserisce in un processo collettivo di lettura e decisione sul testo in esame, oltre che di scambi epistolari con autori e traduttori; tale processo fa capo sì a Vittorini, ma non esclude, anzi prevede un ruolo decisionale anche per Ginzburg. Per quanto riguarda il secondo aspetto, quello della scrittura, si osserva una corrispondenza tra i valori stilistici che emergono nei pareri editoriali e l'elaborazione della poetica d'autrice. Consolidando alcune categorie già delineate nei pareri di lettura degli anni 1946-1948, Ginzburg tende a ricercare nei Gettoni in esame delle caratteristiche stilistiche e strutturali ricorrenti che connotano la sua stessa narrativa.

Attraverso la lettura dei carteggi degli autori coinvolti nella collana, il ruolo di Natalia Ginzburg emerge più profondamente di quanto non ne diano testimonianza i documenti ufficiali della Einaudi. Gli stessi *Verbali* costituiscono in tal senso una fonte problematica, mostrando sì la sua voce e i suoi interventi, ma soprattutto in relazione alle traduzioni e alle collane di narrativa di cui era direttamente responsabile. Nel caso dei Gettoni, la centralità di Vittorini come referente della collana è mantenuta nell'aspetto formale della trascrizione degli interventi, e così rafforzata. La collezione dei Gettoni è, come nota Mangoni, «talmente sua da essere per un certo periodo denominata “collezione Vittorini”» (Mangoni 2011, p. XLI). Ciò fa sì che, anche quando un libro viene seguito per molte fasi da Ginzburg, è Vittorini a risultarne come responsabile principale, talvolta insieme a Calvino. Per quanto Ginzburg non sia una redattrice o una traduttrice “invisibile”, come è stato per Lucia Morpurgo Rodocanachi, il suo

lavoro rischia di rimanere sommerso dal peso del nome di Vittorini come responsabile di collana, su cui si sono concentrati gli studi.

Il caso della riunione del 6 febbraio 1952 è in tal senso illuminante (Munari 2011, pp. 349-356). Natalia Ginzburg, unica donna presente, interviene a proposito della traduzione del *Thomas Mann* di Hans Mayer³²¹, libro segnalato da Bruno Fonzi (ivi, p. 342), sul quale riporta il parere positivo di Clara Bovero, che ne sarà la traduttrice. Subito dopo riferisce alcune notizie avute da Fernanda Pivano: Mondadori ha da tempo pronta la traduzione di *Everybody's Autobiography*, continuazione di *Alice Toklas* di Gertrude Stein, che era stato tradotto da Pavese. Einaudi affida a Vittorini il compito di discuterne con Mondadori. A questo punto si passa a parlare dei Gettoni:

Vittorini riferisce di un certo numero di manoscritti da lui esaminato in questi ultimi mesi. Quattro di essi sono da Vittorini particolarmente segnalati all'attenzione di Natalia e di Calvino, che li esamineranno e ne riferiranno prossimamente. Si tratta, in particolare, di *I parenti del Sud* di Carlo Montella (romanzo pieno di umorismo, e di lettura molto piacevole), *Le cavallette* di Antonio Guerra (titolo migliore sarebbe *La nuova casa*, pieno di serenità e di equilibrio), *I falsi testimoni* di Terzi, e *Il sarto della stradalonga* di G. Bonaviri (ivi, p. 151).

Dal confronto con il carteggio emerge invece che, all'altezza del verbale, Ginzburg aveva già letto e valutato positivamente *Le cavallette* di Antonio Guerra, che apparirà tra i Gettoni nel 1952 con il titolo *La strada di Fortunato*³²². La sua lettura sembrerebbe parallela a quella di Vittorini, se non addirittura antecedente. Le prime parti del romanzo arrivano in redazione già nell'estate del 1950: il 5 giugno Ginzburg scrive all'autore che non può dirgli «ancora niente riguardo a *Le cavallette*, che è in lettura a Milano; quando ha pronta l'ultima parte me la mandi,

³²¹ Hans Mayer, *Thomas Mann*, trad. di Clara Bovero, Torino, Einaudi, Saggi, 1955.

³²² Cfr. Munari 2011, pp. 351-354. Dal verbale della riunione del 6 febbraio 1952: «“Gettoni”: Vittorini riferisce su un certo numero di manoscritti da lui esaminato in questi ultimi mesi. Quattro di essi sono da Vittorini particolarmente segnalati all'attenzione di Natalia e di Calvino, che li esamineranno e ne riferiranno prossimamente. Si tratta, in particolare, di *I parenti del Sud* di Carlo Montella (romanzo pieno d'umorismo, e di lettura piacevole), *Le cavallette* di Antonio Guerra (titolo migliore sarebbe *La nuova casa*, pieno di serenità e di equilibrio), *I falsi testimoni* di Terzi, e *Il sarto della stradalonga* di G. Bonaviri)».

e la inoltrerò»³²³ passando a Calvino un secondo romanzo di Guerra, *Luciano in Calabria*³²⁴. Alla fine di novembre informa l'autore di aver letto *Le cavallette*: «molto bello davvero. Ma è tutto o ce ne ha mandato solo una parte? Finisce proprio lì, al capitoletto 6 della seconda parte?», per inviare poi lei stessa le pagine mancanti a Milano: «deve leggerlo altra gente oltre a me; e del resto, io stessa non vedo ancora bene se si legge come libro»³²⁵. Nel febbraio del '51 invia l'ultima parte «in lettura ai compagni: vedremo la risposta»³²⁶ riferendosi, con ogni probabilità, a Vittorini e a Calvino, che dunque leggono il romanzo per intero solo in quella primavera. Di Guerra poi, Ginzburg riceve e giudica anche le poesie.

La ricostruzione delle fasi di lettura editoriale attraverso le lettere mostra la sfasatura tra il carteggio privato con l'autore e le annotazioni ufficiali sui *Verbali del mercoledì*. Cristallizzate nella formula «Vittorini riferisce e segnala» che ricorre per i Gettoni, tali annotazioni volevano forse nella loro brevità riassumere la responsabilità della collana, e allo stesso tempo incentivare l'intervento sui testi segnalati, ma nascondono un sostrato di lavoro molto più lungo, in cui il ruolo di Natalia Ginzburg è stato spesso più profondo di quanto non sia emerso finora nei contributi sulla storia della casa editrice. Oltre che per *La strada di Fortunato* (1952), il suo intervento e i suoi pareri editoriali furono decisivi per Gettoni come *Il vento nell'oliveto* di Fortunato Seminara (1951), *Sei stato felice, Giovanni* di Giovanni Arpino (1952) e *Le formiche sotto la fronte* di Remo Lugli (1952). Il caso di Seminara, poi, mette in luce una sfasatura simile a quella riscontrata per il libro di Guerra. In una lettera del 31 ottobre 1952 a Ottiero Ottieri, Calvino ricorda:

Fui io proporre per la pubblicazione un libro che io giudico molto bello e serio, ma che ha avuto scarsa fortuna: *Il vento nell'oliveto* di Seminara. Mi pareva ovvio che il libro, scritto nella prima persona d'un proprietario benpensante, attratto da problematiche sociali ma sostanzialmente conformista, fosse una cosciente denuncia (e che diventava stile, ritmo, immagine) d'un carattere di egoista e di abulico ben definito [...] (Calvino 2000, p. 358).

³²³ AE, Guerra, Antonio. Ginzburg a Guerra, 5 giugno 1950.

³²⁴ *Ibid.* «Ho letto *Luciano in Calabria* e l'ho passato in lettura qui agli amici della stanza accanto». Per il parere di lettura di Calvino si veda la sua lettera del 15 maggio 1951 ad Antonio Guerra in Calvino 1991, pp. 43-44.

³²⁵ Ivi, Ginzburg a Guerra, 28 novembre 1950.

³²⁶ Ivi, Ginzburg a Guerra, 1 febbraio 1951.

Alla riunione del 6 luglio 1950, il libro è infatti portato all'attenzione della redazione da Calvino, insieme con Ginzburg:

Fortunato Seminara, autore de *Le baracche* edito da Longanesi, ci ha mandato un romanzo: *Il vento nell'uliveto*, che Natalia e Calvino trovano buono. Non è adatto per la «Pbsl» perché non di agevolissima lettura. «Coralli»? Lo leggerà Einaudi (Munari 2011, p. 150).

Sulla base di questo verbale e della lettera che una settimana più tardi Calvino scrisse all'autore (Calvino 1991, pp. 24-25, 13 luglio 1950), gli studiosi della collana hanno sottolineato soprattutto la centralità di lui nella pubblicazione del Gettone di Seminara³²⁷, e tutt'al più l'accordo dei pareri di Ginzburg e Calvino contro quello non troppo positivo di Vittorini. Tuttavia lo studio del carteggio con l'autore mostra invece come sia stata prima di tutto Natalia Ginzburg a “scoprire” Seminara e a passarlo poi in lettura a Calvino. Nel febbraio del 1950, Ginzburg legge il romanzo *La masseria*, che restituisce all'autore con il suo caratteristico giudizio severo, cui aggiunge: «non si arrabbi e continui a mandarci tutto quello che scrive, perché ci interessa molto»³²⁸. In primavera, sempre Ginzburg giudica negativamente i racconti e il romanzo *Non è ancora l'alba*:

viceversa tratteniamo *Il vento nell'oliveto*, che io ritengo molto buono: ma lo passo in lettura a Italo Calvino, che cura la parte narrativa della Piccola Biblioteca scientifico-letteraria. La prego di non spaventarsi per la lentezza delle nostre risposte: abbiamo tante cose da fare e un libro non è quasi mai giudicato da uno solo di noi.

Per una decisione riguardo a *Il vento nell'oliveto*³²⁹, bisogna aspettare che

³²⁷ Così ad esempio Ferretti 1992, p. 225. Per il carteggio relativo al “gettone” di Seminara si veda Seminara 2002 e Camerano-Crovi-Grasso 2007, pp. 83-135.

³²⁸ AE, Seminara, Fortunato, Ginzburg a Seminara, 18 febbraio 1950. In Seminara 2002, p. 5 e Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 86. Nel 1979, sul rifiuto del romanzo *La masseria* Seminara scrive: «il romanzo *La masseria* spedito a Einaudi, era andato nelle mani della Ginzburg; la quale dopo averlo trattenuto sei mesi, l'aveva letto nella settimana precedente alle sue seconde nozze. Senza negare al romanzo un certo valore ed a me qualità di scrittore, l'aveva rifiutato» (in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 133). L'autore sembra insinuare una lettura poco attenta da parte di Ginzburg, che si sarebbe sposata in aprile; a Calvino il 19 settembre 1950 aveva infatti scritto: «vorrei farvi leggere, a te e a Vittorini, l'ultimo mio romanzo, che mi preme molto, *La masseria*. L'ha letto la Ginzburg, ma in fretta: era il tempo che si preparava a sposare» (ivi, p.93). Ginzburg, tuttavia, rifiutò il romanzo nel febbraio del 1950, motivando il suo rifiuto sulla base di una costruzione poco riuscita dei personaggi e del linguaggio da loro adottato, come si evince dalla sua lettera del 18 febbraio 1950.

³²⁹ *Il vento nell'oliveto* uscirà nei Gettoni nel 1952.

Calvino l'abbia letto³³⁰.

È chiaro, dunque, che Ginzburg è parte di un processo di lettura collettivo in cui, in questo caso, il parere di Calvino è decisivo in quanto responsabile della Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria, possibile destinazione del romanzo. È da notare, come mostra la domanda lasciata in sospeso durante la riunione («Coralli?»), che il libro ha difficoltà a trovare il suo posto nel catalogo Einaudi, e che le due collane di cui rispettivamente Calvino e Ginzburg sono responsabili, Pbsl e Coralli, non riescono ad accoglierlo. Come si è visto, la mancanza di una collocazione pacifica nelle collane già esistenti per difficoltà di lettura, tono o struttura del testo, è una delle caratteristiche tipiche di quei libri già in redazione poi diventati Gettoni. È un problema ricorrente, che accresce la necessità di creare la nuova collana. Proprio su questo si sofferma Calvino nella lettera a Seminara del 13 luglio 1950, in cui pure nota che del *Vento nell'oliveto* gli ha «parlato molto bene Natalia Ginzburg». Calvino è a sua volta favorevole alla pubblicazione, mostrando come un libro simile metta in luce i limiti stessi del catalogo, che per necessità incasella la narrativa ora in una collana ora in un'altra:

Spero che la Casa editrice lo pubblichi; e io sostengo senz'altro che va pubblicato. Ora per la narrativa contemporanea siamo in un momento di riassetto editoriale: nei "Coralli" e nei "Supercoralli" si intenderebbe pubblicare solo autori di gran nome o libri di sicuro successo, anche come "vendita"; nella P.B.S.L. romanzi che si prestino a una diffusione popolare di massa; e in una nuova collana che forse si farà diretta da Vittorini, libri più "sperimentali" di autori ancora ignoti. Questi naturalmente sono schemi provvisori perché ogni libro che, come il Suo, non è compreso in essi, obbliga trasformarli³³¹.

Come per i romanzi di Guerra e di Seminara, anche *Sei stato felice Giovanni* di Giovanni Arpino e *Le formiche sotto la fronte* di Lugli sono giudicati in un primo momento da Natalia Ginzburg, e solo dopo passano in lettura a Vittorini e a Calvino. Nel primo caso, Ginzburg modifica il suo iniziale parere negativo, e dunque una seconda lettura è necessaria: «ho letto il suo romanzo e l'impressione

³³⁰ AE, Seminara, Fortunato. Ginzburg a Seminara, 17 aprile 1950.

³³¹ Ivi, Calvino a Seminara, 18 febbraio 1950. In Calvino 1991, pp. 24-25 e in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 87.

che avevo avuto in principio non era esatta» scrive ad Arpino «perché non è che si legga con stento, si legge abbastanza»³³². Nel caso del romanzo di Lugli, invece, che come *L'Agnese va a morire* ha «pescato su a caso, fra tanti manoscritti in esame», il suo giudizio è immediatamente positivo: «lo trovo molto bello. Naturalmente non sono io da sola a decidere, quanto alla pubblicazione. Lo passo perciò agli altri consulenti in esame»³³³. Per una pubblicazione nei Gettoni rimane infatti chiaro che «è Vittorini a decidere» per cui, aggiunge, «mando subito il manoscritto a lui»³³⁴.

È interessante notare come, prima che il libro arrivi alla pubblicazione, Ginzburg intervenga sul testo, da lei giudicato «pieno di cose molto belle, ma carico d'errori» per i quali è lei stessa a proporsi di aiutare l'autore:

Penso che si potrebbe correggere e che ne varrebbe la pena. Se Lei potesse venire a Torino sarebbe certo la cosa migliore; però se invece ha delle difficoltà per i denari o per qualche altro motivo potrei segnare a matita tutto quello che mi sembra sbagliato. Non so se ha voglia di mettercisi di nuovo, ma io trovo che ne varrebbe la pena³³⁵.

Riscontrando poi come le correzioni apportate siano «veramente risolutive e mi sembra che così il romanzo potrebbe essere stampato». Per Lugli inoltre, come per Guerra, è lei a scrivere la bozza del risvolto di copertina³³⁶.

Un'altra modalità attraverso cui Natalia Ginzburg interviene sulla collana dei Gettoni riguarda i testi in traduzione. Nel caso, ad esempio, di *Un barrage contre le Pacifique* di Marguerite Duras, ricevuto da un Calvino entusiasta³³⁷ e che

³³² AE, Arpino, Giovanni. Ginzburg a Arpino, 2 marzo 1951.

³³³ AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 6 dicembre 1950.

³³⁴ AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 30 aprile 1951.

³³⁵ AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 24 febbraio 1951.

³³⁶ Come suggerisce una lettera di Vittorini a Ginzburg del 23 luglio 1952: «Ma io non ricordo più i manoscritti dopo tanto che li ho letti. Per piacere veramente: prepara tu i risvolti in modo editoriale. Semmai io li potrò correggere e aggiustare. Tanto per lasciarti più a tuo agio e disimpegnarti a me non importa più niente di questi risvolti dopo i tre che avete voluto cambiare. Il discorso che facevo ormai l'ho interrotto con quell'incidente. Dunque è solo un lavoro da ufficio stampa. Tu prepara l'abbozzo e io lo rifinisco. Va bene?» (Vittorini 2006, p. 28)

³³⁷ AE, Calvino, Italo. Calvino a Vittorini, 22 luglio 1950: «Caro Elio, da tempo non mi capitava di leggere un libro bello come il *Barrage contre le Pacifique*. L'ho letto da pochi giorni e non parlo d'altro: ma siccome non so che emettere esclamazioni d'entusiasmo, nessuno mi crede. Ora l'ho mandato a Natalia che è in montagna. Intervieni anche tu, per favore, io sarei per un "Corallo" con grande lancio, perché è un libro divertente di lettura facile, come pochi. Ma in Francia cosa ne dicono? Non ho ancora letto niente sui giornali francesi? La prima parte mi sembra purissima e nuova. Nella seconda forse c'è una mano più pesante. Ma io non mi aspettavo di vedere un libro

Ginzburg giudica «bellissimo e stilisticamente difficile e impegnativo»³³⁸, chiede immediatamente di trattare i diritti con Gallimard, seguendone poi la traduzione. Sono conservati gli scambi con la traduttrice Giulia Veronesi, dai quali emerge il confronto su alcuni passi dubbi, l'intervento di entrambe sulle bozze e una generale revisione da parte di Ginzburg dell'intera traduzione. «Ho appena cominciato a scorgerla e l'impressione è positiva» scrive a Veronesi nel febbraio del 1951, promettendo di riportare sul testo «la correzione che m'ha detto e cercherò di risolvere i dubbi»³³⁹. Invia infine a Vittorini la copia delle bozze «rivista da me e dalla traduttrice» con il suo giudizio: «A me la traduzione sembra buona»³⁴⁰.

La rassegna di questi casi mostra le modalità d'intervento di Natalia Ginzburg sulla collana diretta da Vittorini, che si realizzano principalmente in due aspetti: la lettura editoriale all'interno di un processo decisionale che, talvolta partendo proprio da lei nei primi anni, arrivava a Vittorini, accompagnata in alcuni casi dalla stesura dei risvolti; e l'intervento sulle bozze attraverso il carteggio con gli autori, come nel caso di Lugli, o con i traduttori, come nel caso di Duras. La sua attività di revisione delle traduzioni, in particolar modo dal francese, estesa a tutte le collane Einaudi, si esercita in questi anni anche sui Gettoni.

L'aspetto più interessante, tuttavia, riguarda gli elementi di poetica che emergono dai suoi pareri di lettura sui Gettoni esaminati. Ginzburg sembra basare la sua lettura su tre parametri. Come già nei pareri precedenti, una particolare attenzione è posta alla costruzione dei personaggi: in questi anni si definiscono con maggiore precisione i criteri che riguardano la psicologia del personaggio e il linguaggio dei dialoghi. Si tratta, dunque, di un elemento psicologico e di un elemento linguistico che insieme confluiscono nella caratterizzazione del personaggio, determinando anche alcune caratteristiche stilistiche della narrazione. Il terzo parametro, invece, riguarda l'aspetto strutturale dell'opera, ovvero la disposizione e la correlazione dei fatti narrati, e si muove da un criterio

così uscire dalla letteratura francese d'oggi. Di alla Duras che la amo moltissimo. Quella vecchia! Quel paesaggio!, L'automobile! Quella ragazza! Quei dialoghi! Lui, il giovane e quel tale del diamante! Gli indigeni! È un gran libro senz'altro. Ciao». In Calvino 1991, p 29 e in Munari 2015, p. 74.

³³⁸ AE, Veronesi, Giulia. Ginzburg a Veronesi, 15 gennaio 1951.

³³⁹ Ivi, Ginzburg a Veronesi, 27 febbraio 1951.

³⁴⁰ AE, inact. Vittorini, Elio, 18 aprile 1951.

apparentemente solo formale a un'analisi più profonda della poetica che soggiace alla struttura narrativa scelta dall'autore. È quest'ultimo aspetto, in definitiva, quello più importante per Natalia Ginzburg, ovvero capire perché un determinato fatto si trova in un certo punto della narrazione e qual è la necessità che ha portato l'autore a raccontarlo: qual è, nelle parole di Ginzburg, la «verità poetica»³⁴¹ del fatto narrato. Alcuni casi tratti dai pareri di lettura potranno esemplificare questa tripartizione.

Per quanto riguarda la psicologia dei personaggi, Ginzburg si allontana sia da una costruzione convenzionale e stilizzata della personalità e dei sentimenti, sia da un loro approfondimento eccessivo. Il primo caso è quello che riscontra, ad esempio, nella lettura di *La Masseria* di Seminara, che rifiuta nel febbraio del 1950 con la seguente motivazione:

Penso questo: penso che avrebbe potuto essere molto bello, se i due personaggi di Filippo e di Micuccio fossero riusciti ad essere veri: ma sono convenzionali, il buono e il cattivo³⁴²

La scissione in un dualismo morale convenzionale fa sì che anche i dialoghi appaiano sterili e lontani dalla realtà: «tutte le parole di Filippo cadono senza vita»³⁴³. Ginzburg qui riprende una riflessione sulla stilizzazione dei personaggi già presente, ad esempio, nel suo rifiuto a un libro di Giulio Crosti del 1948. Nel romanzo, un personaggio «che aveva dei numeri per essere bello, ed era un'idea felice» diventa nel corso della narrazione «meccanico», «una macchietta», con la principale conseguenza della cristallizzazione del dialogo: come per Filippo nel romanzo di Seminara, già nella figura di Bos creata da Crosti Ginzburg aveva notato come «dice sempre le cose che ci si aspetta che dica»³⁴⁴.

Il caso invece, per certi aspetti opposto, di un approfondimento eccessivo della psicologia del personaggio, è quello già segnalato nel parere di lettura su *Amore e morte* di Libero de Libero, quel «libro che puzza di cadavere [...] da tempo del fascismo» che tra i numerosi difetti contava anche le lunghe «dissertazioni

³⁴¹ Il termine è utilizzato da Ginzburg in una lettera a Remo Lugli del 30 aprile 1951, come si vedrà più avanti.

³⁴² AE, Seminara, Fortunato. Ginzburg a Seminara, 18 febbraio 1950. Pubblicata in Seminara 2002, p. 5 e in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 86.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ AE, Crosti, Giulio. Ginzburg a Crosti, 5 novembre 1948.

psicologiche sui personaggi»³⁴⁵. Su questo aspetto, il criterio di valutazione di Ginzburg è concorde con quello di Vittorini, come si nota da un giudizio che le invia a proposito di un nuovo romanzo di Rosita Fusé, nel 1949. Vittorini lo giudica negativamente proprio per l'eccessivo soffermarsi sui sentimenti dei personaggi, che per di più gli appaiono «dati» al lettore in modo non spontaneo e del tutto astratto, non trovando nella narrazione un correlativo oggettivo che li renda reali e autentici:

mi piace poco il libro che sta scrivendo adesso. Mi sembra fatto con uno stivale e una scarpetta. Con due sistemi allo stesso tempo. C'è troppo il maledetto *sentire*. Sentii. Sentivo. Mi sentii. Non parlo di udito. Parlo di sentimenti dati astratti. Non ci sono i correlativi obbiettivi che invece la Fusé mi pare abbia spontanei dov'è spontanea³⁴⁶.

In un parere di lettura del 1951 su *Partita doppia* di Giorgio Cesarano, probabilmente destinato ai Gettoni, Ginzburg sembra riprendere le stesse annotazioni di Vittorini. Nonostante il romanzo sia «interessante e notevole», infatti, lo rifiuta sulla base di un'analisi troppo minuziosa della psicologia dei personaggi:

Lo troviamo troppo lungo: siamo certi che avrebbe tratto giovamento da una maggiore concisione e rapidità. C'è un continuo analizzare i più sottili stati d'animo dei vari personaggi e un continuo e minuzioso enumerare gesti, luoghi e cose. In questo modo la storia risulta sfuocata e dispersa³⁴⁷.

L'uso del plurale, adoperato insieme alla firma «Giulio Einaudi Editore», rafforza l'idea di alcuni criteri comuni ai redattori Einaudi: non è improbabile che Ginzburg avesse assorbito la lezione di Vittorini in quella lettera sul romanzo di Fusé a lei destinata. Il giudizio di Ginzburg e di Vittorini sull'approfondimento dei sentimenti del personaggio è simile, con la differenza che per Vittorini, nel caso di Fusé, questo determina una narrazione non spontanea e astratta, mentre Ginzburg in Cesarano individua come conseguenza un'eccessiva enumerazione di oggetti e gesti.

³⁴⁵ AE, de Libero, Libero. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Amore e morte* di L. de Libero, s.d. ma 1949].

³⁴⁶ AE, Vittorini, Elio. Vittorini a Ginzburg, 14 aprile 1949.

³⁴⁷ AE, Cesarano, Giorgio. Ginzburg a Cesarano, 4 maggio 1951.

Si può notare, infine, come entrambi gli elementi su cui Ginzburg si sofferma rispetto ai personaggi, la stilizzazione del carattere e la descrizione dei sentimenti, abbiano ricadute sull'aspetto stilistico dell'intera opera, creando ora dei dialoghi infecondi e cristallizzati, ora un andamento narrativo privo di concisione e di rapidità. Lo stile è, in definitiva, la principale caratteristica presa in analisi nelle sue letture editoriali. Salvo rari casi come quello di *Menzogna e sortilegio*, negli anni intorno al citato saggio *Il figlio dell'uomo* (1949), Ginzburg predilige uno stile semplice, rapido e conciso, sia come scrittrice sia come lettrice editoriale. Uno stile «avaro», per usare il criterio con cui lei stessa definisce la propria scrittura di questi anni, e soprattutto privo di alcune «faticosità» che riscontra invece, ad esempio, nel *Gettone* di Remo Lugli:

Ci sono delle faticosità di stile, ogni tanto, delle cose che guadagnerebbero molto a esser scritte più semplici, altre che credo andrebbero tagliate. Si tratta di poche frasi. È molto bello e m'ha fatto impressione³⁴⁸.

Nel caso di *Le formiche sotto la fronte*, come si è visto, Ginzburg interviene direttamente sul testo, segnalando all'autore i passi da correggere e da semplificare. Il risultato è uno stile «nudo» e «aspro», «avaro» appunto, come indica il risvolto di copertina, non firmato ma attribuibile a Ginzburg stessa, sia grazie allo scambio di lettere con Vittorini, sia per questi aspetti stilistici sui quali si sofferma il testo del risvolto:

Lo scrivere di Lugli è avaro e scontroso, senza abbandoni poetici né sussulti emotivi: un arido e aspro raccontare, che ci dà come a suo malgrado e contro voglia nudi tratti di persone e cose, e il paese e le stagioni e il male di vivere si strappano dal suo aspro ritmo con nuda violenza³⁴⁹.

Dai casi dei *Gettoni* finora esaminati, appare inoltre come l'elemento dei dialoghi sia decisivo nella valutazione di un testo. Vi è un'affinità, infatti, tra il giudizio di Ginzburg e quello di Calvino nel leggere i dialoghi come espressione della vitalità o meno dei personaggi rappresentati. Significativa è in tal senso la loro

³⁴⁸ AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 6 dicembre 1950. Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 480.

³⁴⁹ Risvolto di copertina in Remo Lugli, *Le formiche sotto la fronte*, Torino, Einaudi, «I Gettoni», 1952. Il risvolto è pubblicato anche in Vittorini 1988, pp. 51-52 e in Camerano-Crovi-Grasso 2007, pp. 483-484.

lettura parallela dei romanzi di Fortunato Seminara: Ginzburg, che giudica *La Masseria*, trova che il linguaggio dei contadini soltanto «qualche volta riesce ad essere linguaggio: per lo più resta voce letteraria»³⁵⁰; Calvino nota lo stesso aspetto nel *Vento nell'oliveto*, per quanto riguarda

certi dialoghi dove la «traduzione» del dialetto contadino in un linguaggio un po' togato conforme al tono del libro e all'abitudine del personaggio che narra, appare un po' forzata e potrebbe forse esser resa con mezzi più semplici³⁵¹.

Semplicità di tono e conformità tra personaggio e linguaggio espresso nei dialoghi sono i due aspetti stilistici su cui Ginzburg aveva soffermato la sua attenzione fin dalle prime letture editoriali, come si ricorderà nei casi di *Falansterio* di Silvio Micheli del 1946 e del romanzo di Rosita Fusé dell'autunno del 1948. In particolar modo nel manoscritto di Fusé, aveva notato:

Il difetto principale sta nei dialoghi: questi straccioni delle baracche si dicono: “non so ciò che posso fare per lei” e “fra voi donne vi potrete sempre intendere”. Non so come dovrebbero parlare, ma non così.³⁵²

Nelle letture editoriali per i Gettoni, questi due aspetti si manifestano come criteri ormai ben definiti, al punto da individuare immediatamente gli «sbagli» nel testo sulla base di una mancanza di semplicità stilistica o dello sfasamento tra personaggio e linguaggio. Così, ad esempio, nel caso di un racconto di Remo Lugli, Ginzburg nota come una semplificazione assoluta della narrazione, fino a renderla «fredda cronaca», valorizzerebbe alcuni passaggi della trama, mentre poche parole del personaggio del bambino creino uno stile forzato, imposto al personaggio, non trovando corrispondenza con i suoi comportamenti nel corso del racconto:

Lettera a Silvio mi pare un racconto non riuscito, ma pieno di possibilità. Penso che sarebbe stato meglio impostarlo come fredda cronaca (non rivolgendosi col tu al fratello) e allora avrebbero avuto ancor più valore gli abbandoni.

³⁵⁰ AE, Seminara, Fortunato. Ginzburg a Seminara, 18 febbraio 1950. In Seminara 2002, p. 5 e Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 86.

³⁵¹ Ivi, Calvino a Seminara, 13 luglio 1950. In Calvino 1991, pp. 24-25 e in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 87.

³⁵² AE, Ginzburg, Natalia, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *La morte non si è seduta sulle foglie secche* di Rosita Fusé, s.d. ma autunno 1948.

Anche lì ci sono cose molto belle (la famiglia, il fratello morto nella coperta, la vita com'è dopo); ci sono però degli sbagli: il bambino che dice "A Dio, Silvio" (parole che contrastano con tutto l'atteggiamento precedente del bambino, terrorizzato e ammutolito, parole che raffreddano l'emozione), e altri³⁵³.

Si può notare il particolare sguardo con cui Natalia Ginzburg leggeva, spostando la sua analisi dall'elemento particolare – il «tu» del dialogo, l'espressione discordante – all'andamento stilistico complessivo dell'opera. Seguendo lo stesso movimento dal particolare al generale, la sua attenzione si muove dai criteri riguardanti la caratterizzazione del personaggio alla struttura dell'intera narrazione, che è il terzo parametro in esame.

Prima di passare agli aspetti strutturali, tuttavia, occorre una precisazione conclusiva sugli elementi psicologico e linguistico. I criteri di semplicità nella descrizione psicologica e di chiarezza di linguaggio hanno le loro radici in quella netta presa di distanza da una scrittura «da tempo del fascismo» più volte sottolineata da Natalia Ginzburg nei pareri e nelle lettere editoriali, e che trova una spiegazione dettagliata nel saggio *Chiarezza*, del dicembre 1944. Ginzburg spiega la tortuosità linguistica e psicologica tipica delle narrazioni sotto il fascismo come reazione opposta all'apparente e «banale semplificazione della vita» imposta alla società:

[...] fu appunto quella semplificazione a renderci tutti più complessi e difficili, più involuti in ogni nostra espressione ed azione, a negarci ogni possibilità di una vera chiarezza.

Se volgiamo un rapido sguardo sugli anni trascorsi, noi, accanto al linguaggio vuoto e sontuoso dei giornali di allora, troviamo una letteratura di varia forma, che però tutta portava come segno contraddistintivo un'assoluta impotenza ad esprimersi in maniera intelligibile e schietta, un'assoluta incapacità di chiarezza. Gli scrittori non riuscivano a raccontare fatti e sentimenti che avessero un contenuto vitale, un contenuto elementare e semplice, accessibile a ognuno, ma si perdevano invece in una oscura e nebulosa ricerca di avventure irreali, di sensazioni ultraterrene e magiche. Questa ricerca

³⁵³ AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 30 aprile 1951. Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, pp. 481-482.

dell'irreale da parte della letteratura d'allora non era soltanto il tentativo di sfuggire una realtà troppo tediosa e tetra, ma era anche un tentativo di difesa e di salvaguardia della propria personalità contro le insidie che la circondavano, per conservare una certa purezza.

La tortuosità del linguaggio, l'oscurità e le complessità dei sentimenti germogliati nel silenzio del nostro animo, di continuo soffocati e repressi, non era che la naturale reazione a una forma di vita nazionale pietosamente sciatta e mediocre, spoglia d'ogni poesia. Ma tale reazione non poteva portare a risultati felici e poetici, perché in un governo artificioso ed errato nei primi principi non vi possono essere, o assai raramente, risultati poetici e felici. [...]

E a me sembra che fra tutti i beni che con la morte del fascismo ci sono stati restituiti, il maggiore e più prezioso sia forse la possibilità di un ritorno alla chiarezza nei suoi aspetti più molteplici e vari. Allora il nostro linguaggio non poteva essere limpido e chiaro, perché la nitidezza e la chiarezza sono attributi della verità, e la verità ci era proibita³⁵⁴.

Quelli che si realizzano come criteri editoriali traggono dunque origine da una scelta di poetica alla quale corrisponde una presa di distanza dalle strutture di pensiero imposte dal fascismo.

Passando al terzo parametro, quello strutturale, a un primo livello di lettura l'organizzazione della trama nella struttura del racconto è valutata da Ginzburg sulla base di due criteri: compiutezza e intenzionalità della narrazione. Quando un racconto non ha un orientamento strutturale e un'intenzione poetica ben precisi, per quanto vivo nella rappresentazione delle immagini, non è riuscito: «cade a vuoto» è l'espressione che usa, riferendosi in particolare a un racconto di Remo Lugli. Proprio sulla base di questa debolezza strutturale, Ginzburg rifiuta tutti i racconti ricevuti in lettura da Lugli:

Incendio di notte, benché estremamente vivo come rappresentazione di cose, mi sembra che cada a vuoto [...] *La terra perduta* e *È finita la guerra* sono racconti che tutt'e due, forse per motivi diversi, lasciano un po' delusi: mi sembra che siano pieni d'una riserva d'energia non esplicitata, non messa a

³⁵⁴ Il saggio è riprodotto in Jeannot-Sanguinetti Katz 2000, pp. 230-231.

frutto³⁵⁵

Viceversa, nell'unico racconto valutato positivamente, la storia si risolve ed è conclusa nello spazio della narrazione, anche se breve: «Un racconto molto bello mi sembra *Belgàsen Ben Ali*, di piccola apertura ma forse il più risolto di tutti»³⁵⁶. La sua lettura, inoltre, si sofferma soprattutto su due punti precisi del testo, l'inizio e la fine della storia, da cui può emergere in modo più immediato l'assenza di un orientamento strutturale e intenzionale della narrazione. Nei due pareri, quasi contemporanei, su *Sei stato felice, Giovanni* di Giovanni Arpino e su *Le cavallette* di Antonio Guerra, Ginzburg nota come entrambi i libri presentino una debolezza di struttura in questi due luoghi testuali: «mi sembra che non si riesca a veder bene perché cominci in un punto e finisca in un altro» scrive a proposito del romanzo di Arpino, che pure trova «una storia raccontata molto bene»³⁵⁷; allo stesso modo nel libro di Guerra, da una incompiutezza della trama che le fa scrivere di avere «l'impressione che lasci quel senso di cosa sospesa a mezz'aria», riscontra un problema strutturale più profondo proprio dall'analisi delle due estremità del testo:

Così non so se questo riesce ad essere un vero racconto: un racconto dev'essere qualcosa di preciso, che comincia proprio in un punto e finisce proprio in un altro: *Le cavallette* comincia in un punto preciso, nel treno, e va molto bene: ma poi non tira mai le fila e potrebbe continuare sempre³⁵⁸.

Impossibilità a chiudere la narrazione che si riversa anche in altri generi letterari, come nelle poesie dello stesso Guerra, a proposito delle quali scrive:

Certe mi piacciono molto: mi piacciono più in dialetto che in italiano. Però mi pare che anche nelle poesie si senta la stessa repugnanza a finire, che c'è nel racconto: il Suo potrebbe diventare un nuovo modo di scrivere, forse; però fin adesso mi pare una debolezza, un'impossibilità di raccogliere le file e finire³⁵⁹.

³⁵⁵ AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 30 aprile 1951. Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, pp. 481-482.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ AE, Arpino, Giovanni. Ginzburg a Arpino, 2 marzo 1951.

³⁵⁸ AE, Guerra, Antonio. Ginzburg a Guerra, 1 febbraio 1951. Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 496.

³⁵⁹ *Ibid.*

A un secondo livello di lettura, incompiutezza e assenza di precisione nella struttura di un testo sono solo apparentemente debolezze formali. La mancanza di un inizio e di una fine precisi nel romanzo di Arpino dipendono dal fatto di non riuscire «a veder bene [...] perché lei racconti proprio quelle cose, e non altre»³⁶⁰ richiamando, dunque, le motivazioni profonde del raccontare, che solo esteriormente si sono manifestate in problemi strutturali e di disposizione della trama. Ginzburg individua tale debolezza come «facilità» del raccontare, realizzata in una scrittura aperta, che tende a non chiudere mai e che potrebbe narrare all'infinito. Quando scrive a Vittorini, a proposito di Arpino: «A me pare uno che potrebbe anche scrivere qualcosa di bello: ma scrive con troppa facilità, mi pare»³⁶¹, ciò che intende è appunto l'aver riscontrato una scrittura aperta a qualsiasi possibilità narrativa, non dipendente, dunque, da ciò che era necessario raccontare. L'apertura a possibilità narrative infinite fa sì che anche i fatti della trama non abbiano un ordine necessario, siano affidati al caso, slegati e indipendenti l'uno dall'altro. Quelle che apparivano come opportunità infinite del racconto si realizzano in una narrazione priva di correlazione interna, in cui l'essenziale che era necessario raccontare, e che in un primo momento doveva aver spinto alla scrittura, si è perso:

Lei racconta con una straordinaria facilità: ed è questa facilità il suo pericolo, queste possibilità di raccontare qualunque cosa e all'infinito. La sua storia scorre su questa grande facilità ed è affidata al caso: non il personaggio è guidato dal caso, ma proprio la storia, i fatti che si potrebbero spostare in un punto o nell'altro senza trasformare niente di sostanziale. Ho l'idea che potrebbe scrivere un romanzo bello se ci s'impegnasse più a fondo. Impegnarsi vuol dire difendersi dalla facilità e sapere scegliere tra le cose che si raccontano quelle sole che non si può fare a meno di raccontare e che hanno radici profonde. E le altre lasciarle perdere³⁶².

L'aspetto interessante è che la «facilità» che Natalia Ginzburg individua come connotato negativo della scrittura di Arpino, nel risvolto di copertina di Vittorini assume una connotazione più positiva di «disinvoltura», intesa

³⁶⁰ AE, Arpino, Giovanni. Ginzburg a Arpino, 2 marzo 1951.

³⁶¹ AE, Vittorini, Elio. Ginzburg a Vittorini, 12 marzo 1951.

³⁶² AE, Arpino, Giovanni. Ginzburg a Arpino, 2 marzo 1951.

«soprattutto come capacità a trattare “una materia composita”, mobile e molteplice» e che tuttavia, come ha notato Ferretti, «nel confermarsi in seguito una caratteristica di fondo dello scrittore si rivelerà come un suo limite, con una involuzione sostanzialmente implicita già nel giudizio vittoriniano» (Ferretti 1992, pp. 241-242) non esente, evidentemente, da quello di Ginzburg. Disinvoltura che per Vittorini è da intendersi soprattutto sul piano stilistico, di un «“Neo-realismo [sic] con le parolacce, però con una vera città dentro e della vera gente, mica roba tirata su aiutandosi con i ricordi del cinema»³⁶³ e che, fatta eccezione per qualche difetto di «monotonia (nei primi capitoli) e di compiacimento», trova la sua forza nel «dialogo hemingwayano senza falsi pudori»³⁶⁴.

Per Ginzburg, invece, le conseguenze sono da ritrovarsi più sul piano strutturale che su quello stilistico, in un’apertura e in una chiusura della trama non riuscite o casuali, nel succedersi dei fatti altrettanto «affidato al caso» o in una proliferazione narrativa che non racconta i fatti essenziali, ma una serie di scoperte e trovate, per cui «le cose sono scoperte, non raccontate» come scrive a proposito di *Lo specchio etrusco* di Gillo Dorfles:

A me non piace: io però mi posso sbagliare.

Ho l’impressione che sia uno di quei romanzi che si scrivono più per sé che per gli altri, e dove ci si mette *tutto*; e che sia presente sempre la preoccupazione di farci entrare *tutto*. Capisco che è pieno di trovate e di scoperte; ma le cose sono *scoperte*, non raccontate.

Caro Dorfles, mi dispiace che non mi piaccia, e può darsi che sia un’idiosincrasia mia per questo tipo di scrittura, può darsi benissimo³⁶⁵.

Il caso, dunque: come elemento determinante che entra nella struttura del racconto, stravolgendola, rendendone «debole e sfuocato»³⁶⁶ il tessuto connettivo, privando i fatti narrativi del legame che ne rende necessaria una data successione. Dalla struttura del testo, la casualità interessa tutti gli elementi della narrazione,

³⁶³ Parere di lettura di Vittorini su *Sei stato felice*, *Giovanni* di Giovanni Arpino, riportato in una lettera di Calvino all’autore (AE, Arpino, Giovanni. Calvino a Arpino, 28 settembre 1951). In Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 291.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ AE, Dorfles, Gillo. Ginzburg a Dorfles, 17 aprile 1950.

³⁶⁶ AE, Guerra, Antonio. Ginzburg a Guerra, 5 giugno 1950.

fino ai personaggi. Le loro azioni casuali hanno dei legami spezzati con la personalità dei personaggi, sono privi di giustificazione, in altre parole privi di «verità poetica»:

Qualcuno in granaio: racconto bello in cui però trovo non giustificato l'assassinio di quei due: quel gesto è senza nessun rapporto con la personalità del viandante, è un gesto, senza nessuna verità poetica: era meglio se scappava senza averli ammazzati³⁶⁷.

È il 1951 e Ginzburg sta parlando di uno dei racconti di Remo Lugli. Come il concetto di «avarizia» stilistica che caratterizza i suoi primi testi narrativi si definisce nei carteggi editoriali del 1946, così la riflessione sul caso che si ritrova ora nelle lettere sui Gettoni ha delle radici profonde e sarà rielaborata nella *Prefazione* del 1964 a *Cinque romanzi brevi e altri racconti*. Ginzburg racconta di un episodio accaduto nella sua adolescenza, con Carlo Levi:

Continuando a dipingere e socchiudendo ogni tanto un occhio per osservare il suo quadro, lui mi disse che i racconti che io scrivevo non erano affatto brutti; erano però casuali. Cioè io non sapevo nulla della realtà, ma tiravo a indovinare: mi muovevo in un mondo ancora irreali, che è il mondo degli adolescenti, e gli oggetti che descrivevo e le vicende che raccontavo erano veritieri e reali solo in apparenza, ma io non ne conoscevo il vero peso e il vero significato, li avevo agguantati per caso, pescando a caso nel vuoto. Rimasi folgorata dalla verità di queste parole. Difatti io scrivevo per caso, spiando la vita degli altri ma senza capirla bene e senza saperne nulla, tirando a indovinare e fingendo di sapere. Perciò poteva succedermi – questo lui non l'aveva detto ma mi era sembrato trapelasse nelle sue parole – poteva succedermi che il giorno in cui cessassi di essere casuale, cioè il giorno in cui entrassi a far parte del mondo adulto, perdessi totalmente ogni facoltà di scrivere (Ginzburg 1964a, p. 9).

Per Ginzburg, la questione della casualità nella scrittura si risolve solo attraverso l'uso della memoria, come avviene in *Lessico familiare*:

La memoria è amorosa e non è mai casuale. Essa affonda le radici nella nostra

³⁶⁷ AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 30 aprile 1951. Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, pp. 481-482.

stessa vita, e perciò la sua scelta non è mai casuale, ma sempre appassionata e imperiosa. Lo pensai; ma poi lo dimenticai, e in seguito ancora per molti anni mi diedi al gioco dell'oziosa invenzione, credendo di poter inventare dal nulla, senza amore né odio, trastullandomi fra esseri e cose per cui non sentivo che un'oziosa curiosità (ivi, p. 13).

La riflessione sul caso si sviluppa in particolar modo in relazione a *È stato così* (1947), di cui Ginzburg afferma di sapere «dov'è vivo e dove non è *casuale*. Ma so dov'è *casuale*» (ivi, p. 14). La casualità del romanzo è dovuta alla non corrispondenza fra il gesto iniziale della protagonista («Gli ho sparato negli occhi») e la sua personalità: «non sono più tanto certa che quella donna avrebbe veramente sparato» dirà Ginzburg nel '64 «Penso che si sarebbe limitata a immaginare di compiere un omicidio, ma non l'avrebbe compiuto nella realtà» (Ginzburg 2018a, p. 94). Lo sparo della protagonista di *È stato così* è dunque un gesto casuale, che non trova relazione con la realtà del personaggio. Come scrive nella lettera a Remo Lugli «è un gesto, senza nessuna verità poetica: era meglio se scappava senza averlo ammazzato»³⁶⁸: nell'analizzare il racconto di Lugli, Ginzburg sembra allora pensare al suo stesso romanzo. Quest'ultimo caso mostra bene come le lettere editoriali abbiano dato modo a Natalia Ginzburg di elaborare tratti riguardanti la sua stessa narrativa e anche, come si vedrà al prossimo capitolo, la sua poetica di traduzione.

³⁶⁸ AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 30 aprile 1951. Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, pp. 481-482.

Parte III. La traduzione della *Recherche*

En traduisant la *Recherche*, Natalia Ginzburg s'était finalement trouvée en tant qu'écrivain.

Carlo Ginzburg, *Sur la postface de Natalia Ginzburg à La strada di Swann* (2021)

3.1 Una donna alla direzione del progetto

Dalla fine degli anni Trenta fino ai primi anni Cinquanta, tutto il lavoro redazionale e di traduzione di Natalia Ginzburg è attraversato dalla presenza costante di un'opera: *Alla ricerca del tempo perduto*. Tra il 1946 e il 1951 Einaudi pubblica la traduzione di tutti i volumi della *Recherche*. L'edizione ha un'importanza decisiva nel contesto editoriale e culturale italiano in cui l'opera di Proust, vietata dalla censura fascista, aveva visto la luce solo in versioni parziali e mai secondo un progetto sistematico di traduzione integrale³⁶⁹. Come si è visto nel capitolo 1.3, la stessa Einaudi attribuiva un ruolo centrale alla *Recherche* nella propria pianificazione editoriale: l'opera di Proust infatti era stata prevista fin dal '37 nella collana dei Narratori stranieri tradotti, concepita appunto per accogliere classici moderni «da *Werther* a *Du côté de chez Swann*»³⁷⁰. L'inserimento della *Strada di Swann* come «libro-chiave» del '46 nell'*Antologia Einaudi* del 1948³⁷¹ conferma in un certo modo questa importanza.

Ma oltre che nel contesto culturale italiano e per la casa Einaudi, l'edizione di Proust risulta determinante per il lavoro di Natalia Ginzburg. La traduzione della *Recherche* segna infatti l'inizio del suo mestiere di traduttrice ed è anche il primo lavoro con la casa editrice, anche se si deve tener conto delle particolari vicende personali e storiche in cui questo esordio si è realizzato³⁷². Nel contesto lavorativo della Einaudi, sebbene da lei frequentato fin dalle origini in quanto rete di relazioni

³⁶⁹ Per le traduzioni parziali della *Recherche* in Italia tra gli anni Venti e Quaranta cfr. Raccanello 2014, pp. 9 e ss. in cui si descrive «lo sbriciolamento della *Recherche* mediante versioni frammentarie» (Raccanello 2014, p. 14). Sulla ricezione di Proust in Italia cfr. anche Urbani 2021.

³⁷⁰ AE, Berti, Luigi. Einaudi editore (probabilmente Leone Ginzburg) a Berti, 4 ottobre 1937. In Mangoni 1999, p. 31.

³⁷¹ «Nella scelta del libro-chiave per il 1946 l'*Antologia Einaudi* privilegiava, ed era naturale, *La strada di Swann* di Proust, tradotto per i Narratori stranieri da Natalia Ginzburg ("L'inizio di una grossa impresa. Tutto Proust diventerà italiano") e la cui pubblicazione sarebbe proseguita nel 1949 nei nuovi Supercoralli» (Mangoni 1999, p. 291).

³⁷² Cfr. il capitolo 1.3 *Le prime pagine della traduzione della Recherche*.

famigliari, Natalia Ginzburg si inserisce attivamente a partire dal 1937-1938 come traduttrice della *Strada di Swann*, prima ancora che come autrice della *Strada che va in città* nel 1942. La traduzione è il mestiere attraverso il quale i rapporti familiari con la Einaudi si trasformano in rapporti lavorativi, sebbene i due piani inevitabilmente si sovrappongano, grazie al ruolo cruciale svolto dal marito Leone Ginzburg di insegnamento e orientamento delle sue prime prove letterarie e di traduzione negli anni di Torino e, soprattutto, di Pizzoli.

Anche i documenti d'archivio testimoniano il ruolo che la traduzione ha avuto all'inizio del lavoro di Natalia Ginzburg: la prima lettera editoriale in cui appare il suo nome è la proposta di Einaudi dell'11 agosto del 1943 di tradurre i volumi *La prisonnière* e *Albertine disparue*³⁷³, preceduta soltanto dalle note di pagamento indirizzate a Pia Fabrizi ma destinate a lei proprio per i lavori su Proust e Montesquieu³⁷⁴.

Volendo dunque delineare la presenza della traduzione di Proust nel lavoro di Natalia Ginzburg, andrà prima di tutto tenuta in conto questa funzione d'accesso al mondo dell'editoria, contesto che negli anni Quaranta è quasi esclusivamente maschile. Si possono poi distinguere tre fasi: la prima coincide con gli anni 1937-1944, quando Ginzburg realizza la parte iniziale della traduzione a Torino e a Pizzoli sotto la guida di Leone; la seconda fase va dal 1946 – anno di pubblicazione della *Strada di Swann* e della sua *Prefazione* – al 1951, con la pubblicazione di tutta la traduzione di *Alla ricerca del tempo perduto* coordinata e rivista da lei; la terza, più lunga e successiva all'edizione integrale, è caratterizzata dalla riflessione sulla pratica del tradurre. Questa terza fase si distingue a sua volta in due periodi: i primi anni Sessanta, con la rilettura di Proust, la stesura di *Proust poeta della memoria* e di *Come ho tradotto Proust*, senza trascurare l'influenza che l'autore ha nella genesi di *Lessico familiare*; e l'ultimo e più tardo periodo che include la *Nota del traduttore* del 1990 alla nuova edizione della *Strada di Swann* ma anche

³⁷³ «Gentile Signora, È disposta a tradurre per la mia Casa i due volumi *La prisonnière* e *Albertine disparue* di M. Proust³⁷³? Desidero da Lei un impegno di massima, in quanto il manoscritto non mi occorrerebbe per prima del 1946 [...]» (AE, Ginzburg, Natalia, Einaudi a Ginzburg, 11 agosto 1943). Lo stesso giorno Einaudi scrive a Beniamino Dal Fabbro: «È il momento di concludere il Proust. Vuole tradurmi, entro due anni al massimo, i *Guermites* e *Sodome et Ghomorre*? [...]» (AE, Dal Fabbro, Beniamino, Einaudi a Dal Fabbro, 11 agosto 1943).

³⁷⁴ Cfr. Capitolo 1.3. e Scarpa 2017.

l'importante testo di poetica della traduzione che è la *Nota del traduttore* alla *Signora Bovary* del 1983³⁷⁵.

In questa tripartizione, delineata necessariamente in modo essenziale, si distingue il ruolo di coordinamento della traduzione della *Recherche* nel secondo dopoguerra, intermezzo decisivo tra la prima fase attiva di traduzione di Proust e l'ultima di riflessione sulla pratica del tradurre. Come coordinatrice del progetto, Ginzburg si confronta e mantiene la corrispondenza con i traduttori, compresi coloro la cui collaborazione non andò a buon fine. Dalla prima pubblicazione nei Narratori stranieri tradotti negli anni Trenta fino alla conclusione degli accordi con Gallimard, infatti, Einaudi modifica più volte i nomi dei traduttori coinvolti, prima di arrivare al gruppo finale che lavorerà sulla *Recherche* alla soglia degli anni Cinquanta³⁷⁶. L'unica eccezione è proprio quella di Natalia Ginzburg, celata inizialmente dallo pseudonimo di Alessandra Tornimparte che riguarda, dunque, non solo il suo esordio narrativo ma anche l'inizio del suo lavoro di traduttrice, tanto di Proust quanto di Montesquieu³⁷⁷.

Già tra la primavera del 1943 e l'estate di quello stesso anno, i traduttori previsti da Einaudi si riducono da un gruppo iniziale – che include «i massimi calibri della nostra prosa, la Tornimparte, Giacomino Debenedetti (il proustiano), Valeri, Escobar (ottimo traduttore), Beniamino Dal Fabbro ecc» (Munari 2016, p. 39) – ai tre nomi di Natalia Ginzburg per *Du côté de chez Swann*, *La prisonnière* e *Albertine disparue*; Franco Calamandrei per *À l'ombre des jeunes filles en fleur* e Beniamino Dal Fabbro per *Le côté de Guermantes* e *Sodome et Gomorrhe*: «Vorrei non ricorrere ad altri che a Voi tre, giovani e ingegnosi come siete» scrive Einaudi

³⁷⁵ Appartiene a questo periodo il maggior numero di traduzioni di Natalia Ginzburg. Dopo quelle degli anni Quaranta (*Riflessioni e pensieri inediti 1716-1755* di Montesquieu con Leone Ginzburg, 1943; *Il silenzio del mare* di Vercors, 1945; *La strada di Swann* di Proust, 1946; *Made in Italy* di Igor Markevitch, 1948) segue una lunga pausa fino agli anni Ottanta, quando ritorna sul suo lavoro di traduttrice con *La signora Bovary* (1983), *Il racconto di Peuw bambina cambogiana* di Molyda Szymusiak (1986), *Suzanna Andler* di Marguerite Duras, (1987), *Non mi dimenticare* di Sirku Talja (1988), *A poco a poco il ricordo* di Saul Friedländer (1990) e *Una vita* di Maupassant, edito postumo nel 1994 a cura di Giacomo Magrini (cfr. la *Nota al testo*, Magrini 1994, pp. 285-286). Per studi che realizzano una panoramica su Ginzburg traduttrice si rimanda a Mattarucco 2014 e Franco 2020.

³⁷⁶ Per le vicende tra Einaudi e Gallimard relative all'edizione di Proust cfr. Munari 2016, pp. 36-41.

³⁷⁷ Cfr. il Capitolo 1.3. Il 29 giugno 1943, ad esempio, Leone Ginzburg scrive a Santorre Debenedetti: «Ha avuto sottomano *Riflessioni e pensieri inediti* di Montesquieu? Le piace la versione? È di Alessandra Torn.» (Ginzburg 2004, p. 249).

a Dal Fabbro nell'estate del 1943³⁷⁸. Ma si dovranno aspettare ancora due anni e la fine della guerra perché la realizzazione dei volumi successivi a *La strada di Swann* prenda realmente l'avvio: l'*équipe* definitiva dei traduttori sarà composta da Natalia Ginzburg per *La strada di Swann* (1946), Franco Calamandrei e Nicoletta Neri per *All'ombra delle fanciulle in fiore* (1949)³⁷⁹, Mario Bonfantini per *I Guermantes* (1949), Elena Giolitti per *Sodoma e Gomorra* (1950), Paolo Serini per *La prigioniera* (1950), Franco Fortini per *Albertine scomparsa* (1951), e infine Giorgio Caproni per *Il tempo ritrovato* (1951).

Il carteggio con Beniamino Dal Fabbro, tra i primi traduttori coinvolti, mostra come fin dal settembre del 1945 Natalia Ginzburg sia la referente principale del progetto. La responsabilità ricade in modo spontaneo e quasi immediato su di lei, che tra i traduttori scelti è di fatto la coordinatrice della traduzione, sia perché è una consulente interna alla redazione Einaudi sia per la precedenza cronologica del suo volume rispetto agli altri. È con lei che nel corso degli anni si confronteranno tutti i traduttori della *Recherche* su ogni questione, dai tempi stabiliti per la

³⁷⁸ AE, Dal Fabbro, Beniamino. Einaudi a Dal Fabbro, 25 agosto 1943. Sull'ultimo volume, due anni dopo Ginzburg gli scriveva che «quanto a *Le temps retrouvé* non abbiamo ancora stabilito nulla» (ivi, Ginzburg a Dal Fabbro, 12 settembre 1945). Tommaso Munari nota come i mutamenti nella scelta dei traduttori dimostrano che l'idea di «una sorta di omaggio allo scrittore francese da parte della “giovane letteratura italiana”» espressa da Einaudi a Gallimard nell'aprile del '43, era in realtà «molto più estemporanea di quanto Einaudi non volesse far credere, come dimostrano i molti cambiamenti di programma intervenuti in corso d'opera. Qualche esempio: Beniamino Dal Fabbro, a cui si era pensato di affidare la traduzione di *Le côté de Guermantes* e di *Sodome et Gomorrhe*, aveva chiesto un anticipo troppo alto ed era stato rimpiazzato da un francesista assai meno noto come Mario Bonfantini (*I Guermantes*) e da una traduttrice alle prime armi come Elena Giolitti (*Sodoma e Gomorra*). Così come inesperti, sebbene figli d'arte, erano i traduttori di *All'ombra delle fanciulle in fiore*, Franco Calamandrei (di Piero) e Nicoletta Neri (di Ferdinando). Anche il nome di Diego Valeri cadeva nel vuoto, ma al suo posto comparivano quelli di due poeti più giovani come Franco Fortini per *Albertine scomparsa* e Giorgio Caproni per *Il tempo ritrovato*. A Paolo Serini, eccellente redattore e revisore dell'Einaudi, veniva invece affidata *La prigioniera*. Mentre Giacomo Debenedetti, forse il più raffinato critico italiano di Proust, sarebbe stato incaricato non di una traduzione, ma dell'introduzione all'edizione complessiva di *Alla ricerca del tempo perduto* (1961)» (Munari 2016, p. 40).

³⁷⁹ Il carteggio con Franco Calamandrei mostra come Nicoletta Neri si aggiunse alla traduzione di Calamandrei in corso d'opera, poiché questi non riuscì a mantenere i tempi stabiliti con la Einaudi. Natalia Ginzburg lo sollecitò più volte attraverso ripetuti *ultimatum*: «è estremamente spiacevole per noi ricorrere a un altro traduttore, e appiccicare insieme due stili diversi, con risultato poco felice; ma piuttosto che perdere i diritti, faremo così. [...] E questo è un *ultimatum*» e ancora «Mi dispiace ma non posso fare diversamente perché Proust è un boccone troppo ghiotto per molti editori [...] il rischio di perdere i diritti è troppo grave» stabilendo alla fine la nuova traduttrice: «Quella che traduce il terzo volume è Nicoletta Neri, (figlia di Ferdinando Neri): ritengo sia una traduttrice molto seria» (AE, Calamandrei, Franco. Ginzburg a Calamandrei, 4 giugno 1948; 2 luglio 1948; 12 luglio 1948).

consegna dei volumi, ai pagamenti – su cui talvolta interviene anche Einaudi – fino ai criteri stilistici da adottare.

Quest'ultimo aspetto, in particolar modo, è il principale punto di controversia con Beniamino Dal Fabbro, che non condivide la strategia adottata nel realizzare la traduzione³⁸⁰. Traduttore di una scelta di testi da *Les plaisirs e les jours*, raccolti nel volume *Malinconica Villeggiatura*, Dal Fabbro pensava che per un'opera completa di Proust occorresse porre tra i traduttori coinvolti «una serie di accordi preventivi, o meglio affidare a qualcuno di noi la direzione generale dell'impresa»³⁸¹. In altre parole, un traduttore-direttore scelto tra Ginzburg, Dal Fabbro e Calamandrei avrebbe dovuto stabilire a monte dei criteri comuni, cosicché «rispettando le particolarità stilistiche e il vocabolario proprio a ciascuno dei traduttori» l'opera complessiva avrebbe avuto «almeno un gusto comune»³⁸². Nonostante Dal Fabbro si rivolga a Einaudi, è Natalia Ginzburg a rispondere «dato che la cosa *la* riguarda direttamente», illustrando i criteri seguiti nella sua traduzione:

Io mi sono sforzata per quanto mi è stato possibile di attenermi al criterio della fedeltà più scrupolosa al testo; cercando di non sfuggire mai alle difficoltà con tagli o rifacimenti arbitrari, per mezzo dei quali si ottiene indubbiamente una prosa italiana più scorrevole, ma si annulla il valore della traduzione. Questo principio vorrei fosse seguito anche dagli altri traduttori. I nomi propri ritengo sia meglio lasciarli in francese. Sono pienamente d'accordo con Lei sulla necessità di un'intesa fra i compagni di lavoro: quindi la prego di espormi i suoi dubbi e le sue obiezioni³⁸³.

Ginzburg stabilisce per tutti i traduttori il principio generale della «fedeltà più scrupolosa al testo» che lei stessa ha adottato nel primo volume, senza tuttavia entrare nel dettaglio dell'interpretazione poetica e stilistica dell'opera. Ma è su questo aspetto che Dal Fabbro avrebbe invece voluto un confronto a priori:

Soprattutto, si doveva discutere il “tipo” di prosa da impiegare, il “tipo” di

³⁸⁰ Si ricorda che Dal Fabbro nel 1945 aveva tradotto dei passi di *Les plaisirs et les jours* di Proust in *Malinconica villeggiatura* (Milano, Alessandro Minuziano Editore, 1945; cfr. Raccanello 2014 p. 12).

³⁸¹ AE, Dal Fabbro, Beniamino. Dal Fabbro a Einaudi, 4 settembre 1945.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ Ivi, Ginzburg a Dal Fabbro, 12 settembre 1945. Parte della lettera in Mangoni 1999, p. 291n.

traduzione da dare. Prosa narrativa o saggistica? Traduzione letteraria o divulgativa? La soluzione in un senso o nell'altro dipende, naturalmente, dalle rispettive idee critiche. Per conto mio, a esempio, non considero la *Recherche* un romanzo quanto un enorme saggio su materia romanzesca; [...] dalle pagine che Lei mi ha mandato (ma sono poche per rendersi conto d'un tono di prosa che ha sì ampio respiro) vien fuori invece, nella familiarità del linguaggio, uno spirito affatto narrativo³⁸⁴.

È chiaro che un confronto antecedente al primo volume non è stato possibile date le circostanze in cui è nato e si è definito il progetto di traduzione, che Natalia Ginzburg gli riassume:

Nel 1938, quando la Casa Editrice Einaudi era all'inizio della sua attività, si era decisa la versione di *Du côté de chez Swann*, senza pensare affatto alla possibilità di una versione completa dell'opera. La versione di *Swann* venne affidata a me. Soltanto più tardi, forse nel 1943, ci si offerse l'idea di tradurre l'intera *Recherche*, e fu stabilito di distribuire il compito fra traduttori diversi, sia perché l'imponenza e le difficoltà di un simile impegno avrebbero intimorito chiunque, sia perché le varie interpretazioni poetiche e stilistiche avrebbero risvegliato nel pubblico maggior interesse³⁸⁵.

In quest'ultimo punto risiede la differenza principale tra le due posizioni: mentre per Dal Fabbro l'adozione di soluzioni personali danneggia il «carattere unitario che dovrebbe avere una traduzione del genere»³⁸⁶, per Ginzburg una libertà di interpretazione poetica e di resa stilistica da parte di ciascun traduttore è un arricchimento della traduzione, oltre che motivo di maggiore interesse da parte del pubblico. Nei limiti dell'aderenza al testo, il criterio che stabilisce è dunque quello «strettamente personale»:

Quanto all'interpretazione stilistica dell'opera, credo, come già le ho detto, che si debba seguire un criterio strettamente personale: cioè ognuno farà come meglio saprà, e ritengo che le diverse interpretazioni non potranno che offrire un interesse di più alla traduzione³⁸⁷.

³⁸⁴ Ivi, Dal Fabbro a Ginzburg, 19 settembre 1945.

³⁸⁵ Ivi, Ginzburg a Dal Fabbro, 25 settembre 1945.

³⁸⁶ Ivi, Dal Fabbro a Ginzburg, 19 settembre 1945.

³⁸⁷ Ivi, Ginzburg a Dal Fabbro, 25 settembre 1945.

È implicito, tuttavia, che tale principio generale dovrà conciliarsi con la revisione editoriale sul testo da parte della stessa Ginzburg, come si vedrà tra poco. Ma più che sulle questioni stilistiche e sui «criteri materiali» seguiti, su cui pure si sofferma il carteggio³⁸⁸, la questione cruciale in filigrana alla discussione sembra essere un'altra. Nell'indicare lei stessa il principio e i criteri che gli altri traduttori devono seguire, e nell'assumersi anche il compito di rispondere a dubbi e obiezioni, Natalia Ginzburg ha di fatto una responsabilità che nelle sue intenzioni doveva forse essere esclusivamente di tipo editoriale: di orientamento per i traduttori nell'adottare criteri vicini a quelli della casa editrice, con l'esempio della sua stessa esperienza sul primo volume, e di confronto nello stabilire le tempistiche e gli aspetti economici del contratto.

Tuttavia, tale atteggiamento deve essere stato percepito da Dal Fabbro come un'assunzione di direzione complessiva, e cioè come se l'intera edizione fosse a cura di Natalia Ginzburg, con la collaborazione degli altri due traduttori. Questo avrebbe posto l'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: seppur non dichiaratamente, è forse tale prospettiva a determinare il tono eccessivamente enfatico con il quale Dal Fabbro sottolinea l'assunzione di responsabilità da parte di Natalia Ginzburg. L'enfasi è infatti tradita dalla ripetizione del termine «Signora» e dalla presenza di un punto interrogativo, poi sostituito a mano da un semplice punto, alla fine di quella che doveva essere una domanda retorica nella prima stesura della lettera:

Nella mia ultima lettera all'editore io gli chiedevo che qualcuno dei collaboratori avesse la direzione dell'impresa, ossia rispondesse alla traduzione proustiana nel suo complesso; a quanto credo di capire, tale direzione è affidata a Lei, Signora?³⁸⁹

³⁸⁸ Dal Fabbro presenta «infinite altre ragioni di dubbio su particolari del testo. (A esempio: nei dialoghi, gli interlocutori conservano in italiano il “voi” o adoperano il “lei”? – Si deve dire ogni volta “Il Signor de Charlus” o “De Charlus” addirittura? – Come tradurre, anche nei titoli, il famoso “côté”?)» e Ginzburg gli risponde puntualmente: «Io ho lasciato tutti i nomi propri in francese; ho abolito il Signor di ecc. Ho conservato il voi nei dialoghi. Ho tradotto il titolo *Du côté de chez Swann* con *La strada di Swann*» (ivi, 19 e 25 settembre 1945).

³⁸⁹ Ivi, Dal Fabbro a Ginzburg, 19 settembre 1945. Sul documento, il punto interrogativo è cassato e sostituito a penna da un punto semplice.

È anche l'asprezza della risposta di Ginzburg a suggerire tale lettura. Non si tratta del caratteristico tono severo più volte attribuito alle sue lettere editoriali, quanto di un'energica difesa del proprio metodo di lavoro, provocata dalle parole Dal Fabbro e dall'implicita richiesta di giustificare il ruolo di coordinamento attribuitole:

È inteso che vi dev'essere uniformità nei particolari, ma su questo suppongo non sarà difficile mettersi d'accordo: io non intendo affatto assumermi la direzione generale di questa impresa, ma soltanto perché sono il primo in ordine di tempo fra i traduttori, e anche perché mi trovo ad essere un collaboratore interno della Casa, posso comunicarle, se Lei crede, i criteri materiali che ho seguito io, e che sono anche quelli richiesti abitualmente dalla Casa Editrice³⁹⁰.

Probabilmente anche per questo motivo sottolinea il carattere personale di ciascuna traduzione, cui corrisponde la cura del singolo traduttore sul volume. La traduzione personale non è soltanto una scelta stilistica, ma indica una responsabilità individuale che allontana l'idea di un ruolo di "controllo" sui traduttori o in generale sull'intero progetto da parte di Natalia Ginzburg: «ognuno farà come meglio saprà» scrive a Dal Fabbro, «io non intendo affatto assumermi la direzione generale di questa impresa». Al centro della discussione con Dal Fabbro sembra esserci allora il rischio che fra i tre traduttori Natalia Ginzburg "usurpi" un ruolo di direzione che il contesto lavorativo dell'epoca riservava agli uomini. Si noti, infine, l'uso del maschile per definire il suo ruolo di traduttore e di collaboratore interno alla Einaudi, che corrisponde pienamente all'uso che Ginzburg fa del termine «scrittore» o, ancor meglio, «romanziera».

Il fantasma del rischio di un'«usurpazione di un ruolo maschile» (Bertini 2013, p. 200) sembra nascondersi anche nel giudizio che Giacomo Debenedetti ha dato della traduzione della *Strada di Swann* in *Proust in Italia II*. Il testo, rimasto inedito fino al 2005, non fu mai letto da Natalia Ginzburg, come dimostra una lettera con cui Ginzburg accompagnava l'invio a Debenedetti del *Muro* di Sartre

³⁹⁰ Ivi, Ginzburg a Dal Fabbro, 25 settembre 1945.

per recensione: «a me non piace, ma certo è una novità interessante [...] Non ho mai saputo se il mio Proust Le piace o no»³⁹¹.

Come analizzato nel capitolo 1.3 *Le prime pagine della traduzione della Recherche*, tra il 1937, la data del primo contratto inadempito tra Einaudi e Gallimard, e l'ottobre 1945, quando Einaudi riesce a riservarsi tutti i volumi della *Recherche* con un secondo contratto, i diritti di traduzione sono in qualche modo vacanti; situazione favorita dalla censura fascista e dalla guerra. In questo contesto, sia Einaudi sia Bompiani riescono a portare avanti la traduzione del primo volume: Einaudi con *La strada di Swann* iniziato da Ginzburg nel 1937 e pubblicato nel 1946; Bompiani con l'episodio di *Un amour de Swann* tradotto da Giacomo Debenedetti, la cui prima ideazione sembra risalire al marzo 1942 e che apparirà solo nel 1948³⁹². Ma questa situazione favorisce anche il proliferarsi delle traduzioni parziali di Proust che escono in questo periodo: *Malinconica Villeggiatura*, una scelta di testi da *Les plaisirs e les jours* tradotti da Beniamino Dal Fabbro; la traduzione del *Soggiorno a Venezia* da *Albertine disparue* per le Edizioni del Cavallino di Venezia; *Casa Swann* nella traduzione di Bruno Schacherl per Sansoni; *Un amour de Swann* nella traduzione di Armando Landini per l'editore Jandi Sapi.

Come si è visto, intorno alla primavera del 1943 Einaudi stesso pensa di includere Giacomo Debenedetti tra i traduttori. Proposta che Debenedetti rifiuta, come ricorderà nel 1961:

Mi ricordo quando, in una sera di guerra, mi avevi proposto di tradurre Proust. Quel lunghissimo lavoro era, da parte tua, un atto di fede nell'esito finale della guerra. Allora non mi sentii di accettare, ma ho spesso pensato alla tua proposta come qualcosa di augurale (Mangoni 1999, p. 87)

Nel settembre del '43, infatti, Debenedetti riprende i contatti con Bompiani per il progetto di *Un amour de Swann*, ideato con Vittorini per la collana Corona già dal 1942.

³⁹¹ AE, Debenedetti, Giacomo. Ginzburg a Debenedetti, 23 novembre 1946. Su Giacomo Debenedetti critico letterario si rimanda a Borghesi 1989 e Ead. 2011; per Debenedetti e Proust cfr. Debenedetti 1994 e Id. 2005; si vedano anche le sue lezioni su Proust in Id. 1998.

³⁹² Per un'analisi dettagliata della vicenda relativa alla traduzione di Proust da parte di Giacomo Debenedetti si rimanda a Morra 2017, pp. 85-96.

Caro Bompiani,

Come ti avevo detto a suo tempo, ho tradotto buona parte di *Un amour de Swann* (cioè il romanzo d'amore del *Du côté de chez Swann*). [sic] Potrei consegnarti il ms. per la fine di novembre (meglio ancora : per la metà di novembre). Se vuoi invece tutto il *Du côté* dovrei chiederti un paio di mesi di più. Ma credo che *Un amour de Swann* sia sufficiente per una "Corona" di 250 pagg. nutrite. E basta per presentare al nostro pubblico Proust nel suo carattere, e per farne sentire il fascino. E avrebbe anche il vantaggio di costituire un'opera chiusa. Erano queste le ragioni per cui, con Vittorini, si era parlato di limitare la traduzione a quel capitolo. Comunque, sono a tua disposizione. Fammi sapere subito qualche cosa, perché mi possa regolare. Speriamo che questo espresso ti raggiunga con la desiderata celerità. Credimi, colla più viva amicizia tuo

Giacomo Debenedetti (Morra 2017, pp. 86-87)

Il progetto con Bompiani, dunque, era quello di anticipare le altre case editrici con un episodio chiuso e a sé stante che presentasse Proust al pubblico, dando anche una garanzia a Gallimard che, nonostante le trattive con Einaudi andassero avanti dal '37, non vedeva ancora pubblicato alcun volume. Progetto che non fu portato a termine, con disappunto dell'editore che nel settembre 1946 scrive a Debenedetti:

Caro Debenedetti, che cosa devo dirti e che cosa potrai dirmi tu per il Proust ? Si trattava di un volume che, pubblicato subito, vi poteva rappresentare un segno di tempestività editoriale ; e questo è già perduto, pubblicato un po' più tardi poteva essere almeno un volume di una certa vendita, pubblicato insieme agli altri poteva ancora vincere con la qualità la concorrenza. E oggi? (ivi, p. 89)

Il testo di *Proust in Italia II* andrà dunque collocato in questo contesto e nella volontà del critico, più o meno manifesta, di individuare tra le traduzioni edite e la propria uno scarto. La lettura di Debenedetti su *La strada di Swann*, che ha il merito di aver identificato i tratti stilistici caratterizzanti non solo la traduzione di Ginzburg ma, quasi profeticamente, anche la poetica di *Lessico familiare*, scade tuttavia in un'interpretazione che risente di una connotazione sociale e di genere.

Per quanto riguarda gli aspetti dello stile della traduzione, Debenedetti riconosce un andamento complessivamente puntuale e attento, in accordo con quel criterio di «fedeltà più scrupolosa al testo» ricordato da Ginzburg nella lettera a Dal Fabbro. Secondo Debenedetti, nel tradurre Ginzburg segue un'oscillazione regolare tra il «doppiaggio», cioè «un estremo adeguamento, anche sonoro, al testo» (Debenedetti 2005, p. 216) e la creazione di equivalenti linguistici e semantici, senonché entrambe le tendenze la inducono in errore, come dimostra attraverso alcuni esempi³⁹³. Spicca soprattutto il giudizio sul titolo *La strada di Swann* (citato erroneamente come *La via di Swann*), che il critico inserisce nella tendenza «di far rinascere l'emozione di un accordo o di una inflessione proustiana con un altro accordo o inflessione» non riuscendo però a rendere il compenetrarsi, nel termine *côté*, del valore spaziale-topografico con la sfera psicologica, né la stratificazione di significati di *chez Swann*:

La via di Swann non riesce a rievocare nulla di quel doppio movimento, di quella doppia indicazione di orientamento che sono contenuti nella dicitura originale [...] *La via di Swann* è qualche cosa di definito, di delineato, di perfettamente tracciato: *Du côté de chez Swann* è un compenetrarsi di circoli e di sfere, di una materia fluida, sconfinante; e cionondimeno attraverso quel loro lento e concentrico trasmutarsi, trascolorare, trapassare l'una nell'altra si definisce anche l'allusione a una meta, a un «luogo verso cui», senza peraltro che questo luogo perda il fascino di una sua promettente e ricca indeterminatezza. *Du côté* ha un valore insieme topografico e psicologico; e leggendo il romanzo, vedremo infatti che è un cammino che si percorre materialmente, una delle due direzioni per cui si esce dalla casa di campagna

³⁹³ «[...] per fare un'osservazione minuta, l'aggettivo *général* spesso si può vantaggiosamente tradurre con il nostro *generico*, che risponde meglio a certe accezioni di quel *général*; ma generico non vale sempre generale. Se Swann ha un'inclinazione a cercare analogie tra gli esseri viventi e i quadri dei musei, se questa inclinazione ormai si esercita “d'une façon plus constante et plus générale” e trasforma ai suoi occhi tutta la vita mondana in una serie di quadri; quella *façon*, quella maniera non sarà da dirsi “più costante e più generica”, bensì più generale. Poche righe più in là, per una curiosa incoerenza, la traduttrice cascherà invece nella tentazione opposta: quella di costruire assonanze con l'originale e traduce una metafora che certo ha rapporto con lo spettacolo: “respecter la vérité du costume et du décor” con una “verità del costume e del decoro” dove era meglio parlare di costume e di messa in scena [...] Appartiene certamente al doppiaggio quel modo, quasi quel vezzo di carezzare l'originale, di inalare il profumo e rievocarne certe verdezze di linguaggio, che si ritrova quando la traduttrice rende per esempio con “mezzo castoro” la frase “demi-castor” correndo il rischio di non farsi capire, mentre in italiano possediamo l'equivalente, e anche abbastanza simile come metafora, nella frase “mezza calzetta”» (Debenedetti 2005, p. 215-216).

nel paese dell'infanzia, per andare verso casa Swann, o verso le terre dei Guermantes (l'altro *côté*); ma è anche un cammino dell'anima, degli affetti, dello spirito; così come *chez Swann* è sì casa Swann, ma oltre che un ambiente è un ricco ambito, un «intorno» direbbero i matematici, nel quale scopriremo via via le varie stratificazioni, simultaneità, aspetti successivi di cui è composta la persona di Charles Swann [...] Era veramente difficile, quasi disperato, tradurre quel titolo; ma *La via di Swann* è troppo poco, e non lo traduce (ivi, p. 216-217)³⁹⁴.

L'aspetto principale della traduzione messo in luce da Debenedetti è una «qualità di suono» (*ibid.*) impressa al testo che non ha un valore tanto estetico-stilistico quanto interpretativo dell'intera opera: si tratta dello «sliricamento» di Proust, quel rendere attraverso un «tono casalingo» (ivi, p. 219), un *lessico familiare* appunto, la facoltà che ha l'autore di «farsi sentire vicino, confidenziale, fraterno»:

Il connotato proustiano che la Ginzburg sembra aver voluto – consapevolmente o no – cogliere con più coerenza, è forse quello a cui Proust deve la simpatia umana che egli esercita, la sua facoltà di non sopraffarci mai, anzi di farsi sentire vicino, confidenziale, fraterno, dovunque spinga – magari a un estremo che, a prima vista, potrebbe parere troppo sottile, prolisso, insaziato e farraginoso – la sua ricerca (ivi, p. 217).

Nella lettura di Debenedetti, Ginzburg realizza un'«acclimatazione» del «tono casalingo» di Proust attraverso l'equivalente registro linguistico della propria parlata di casa. È questo aspetto che finisce per essere connotato socialmente, come dimensione sì borghese ma diversa da quella proustiana, e secondo uno stereotipo di genere; il lessico legato al registro familiare di Natalia Ginzburg sarebbe influenzato da letture adolescenziali di romanzi rosa e manierato su posture e atteggiamenti da «signorina»:

[Ginzburg], invece di adeguare il proprio tono casalingo a quello di Proust, è

³⁹⁴ Sulle traduzioni italiane del titolo *Du côté de chez Swann* cfr. Squarzina 2007 che nota come, proprio in conseguenza al titolo *La strada di Swann* anche l'altro *côté*, quello dei Guermantes, non sia stato tradotto in modo del tutto efficace: «*Le côté de Guermantes* è stato reso in italiano da Mario Bonfantini come *I Guermantes*, una scelta minimalista, che rinuncia a priori a risolvere qualsiasi problema di traduzione, ma che non è priva di coerenza dato che la traduzione *La strada di Swann* [...] non avrebbe permesso di per sé di rendere l'opposizione» (p. 92).

tentata di ottenere lo stesso «sliricamento» e sapore e tenerezza pescando dalla propria piccola patria gli equivalenti. Naturalmente, non siamo in grado di dire che sia proprio il dialetto di famiglia della Ginzburg quello che qui viene collocato a riprodurre le funzioni del dialetto della famiglia Proust; in ogni caso c'è un sapore di un'altra parlata di casa, e specifica di una casa dove c'era una signorina: una innocenza maliziosa, un modo di ammiccare, che sono di una borghesia diversa da quella di casa Proust, e hanno imparato modi e vezzi anche sui vari «birichini di papà» e altri romanzi da *bibliothèque rose*. E sliricare va bene, ma Proust non perde mai il tono, e qui è perduto, c'è una specie di intrusione, di *sancta simplicitas* (la quale non va confusa col candore poetico) (ivi, p. 219-220).

Mariolina Bertini ha dimostrato come la traduzione della *Strada di Swann* non presenti alcuno dei caratteri stilistici e linguistici della «*bibliothèque rose*», e specificatamente del *Birichino di Papà* di Henny Koch cui allude il critico: nessun diminutivo, vezzeggiativo o leziosità che connotano il linguaggio di Koch appaiono nella resa di Ginzburg, e d'altronde lo stesso Debenedetti non offre esempi a supporto di tale percezione. Su questo aspetto, la sua lettura appare dunque infondata, basata com'è soltanto su una «percezione umbratile del “sapore” di “un'altra parlata di casa”» (Bertini 2013, p. 198), peraltro da lui frequentata. La resa di Ginzburg «così moderna e nervosa, a tratti prosaica fino a una voluta scorrettezza, del parlato di Proust» (ivi, p. 199) è lontana da un registro “femminile” adolescenziale, e ci si può chiedere cosa abbia determinato tale errore nella lettura critica di Debenedetti, così intelligente e acuta sugli altri aspetti stilistici esaminati.

Il primo sospetto è l'interferenza tra il piano personale e quello testuale: quasi che il ricordo di Natalia Levi bambina, come Debenedetti doveva averla conosciuta quando da giovane frequentava la sorella Paola, si fosse cristallizzato nella sua memoria e influenzasse la lettura della traduzione³⁹⁵.

A questa ipotesi è complementare quella di Bertini che vede, invece, la sovrapposizione tra la figura della traduttrice e la protagonista del romanzo rosa

³⁹⁵ In *Lessico familiare* Natalia Ginzburg ricorda Debenedetti: «La Paola era innamorata di un suo compagno d'università: giovane piccolo, delicato, gentile, con la voce suadente. Facevano insieme passeggiate sul Lungo Po, e nei giardini del Valentino; e parlavano di Proust, essendo quel giovane un proustiano fervente: anzi era il primo che avesse scritto di Proust in Italia. Scriveva, quel giovane, racconti, e saggi di critica letteraria» (Ginzburg 1986, pp. 959-960)

evocato da Debenedetti, nell'atto di usurpazione di un ruolo maschile. L'immaginario narrativo citato richiama, infatti, un tipo di femminile che sconfinava dal proprio ruolo, oltre che la dimensione stilistica di «innocenza maliziosa, un modo di ammiccare, [...] modi e vezzi» a cui è equiparata la traduzione. Il riferimento al romanzo rosa, volto a sminuire la resa stilistica, rivela invece che l'atto di traduzione di Natalia Ginzburg è stato percepito come un'appropriazione di un territorio maschile. Scrive Bertini:

Io credo che la sola risposta possibile sia legata a quell'usurpazione di un ruolo maschile che, per la maggior parte del romanzo, caratterizza l'eroina di Henny Koch. Per una donna, per di più giovane e inesperta, proporsi come traduttrice di Proust è agli occhi di Debenedetti un atto temerario; una sorta di sconfinamento in un territorio che dovrebbe esser riservato a personaggi ben più eruditi, prestigiosi e autorevoli. L'immagine del «birichino di papà» e quella di Natalia, per un attimo, agli occhi del critico, si sovrappongono: due incarnazioni di una stessa incoscienza femminile pronta ad avventurarsi fuori dai propri limiti, a prendere iniziative poco encomiabili, che si tratti di trasformare una festa da ballo in un sabba indavolato o di introdurre qualche anacoluta nel dialogo di Swann. Soltanto questa sovrapposizione – tanto indebita quanto comprensibile, se ricordiamo che Debenedetti ha conosciuto Natalia bambina – può chiarire l'incongruo affacciarsi del *Birichino di papà* nell'ultima pagina di *Proust in Italia II* e sciogliere l'enigma di un riferimento infondato e fuorviante (*ibid.*).

È attraverso l'uso delle parole che si manifesta tale “usurpazione”, come se Ginzburg si appropriasse di Proust attraverso uno stile tutto suo, che quindi il critico relega spontaneamente a un linguaggio “da donna”, anzi “da signorina”, non condivisibile e lontano dal tono proustiano. Il testo di Proust è allora anche un luogo metaforico dove si modificano i confini di un atto, quello di interpretare, rielaborare e rendere attraverso la traduzione il testo narrativo, sentito come prerogativa maschile: la lettura finale di Debenedetti sembra ristabilire i confini, insinuando che la traduttrice, pur avendo reso al pubblico italiano «un'acclimatazione» di Proust (Debenedetti 2005, p. 220), lo abbia trasposto secondo una dimensione stilistica “femminile” nel senso più stereotipato del termine.

Nella traduzione di Proust, Debenedetti percepisce il sentore «di un'altra parlata di casa, e specifica di una casa dove c'era una signorina»; «A quanto credo di capire, tale direzione è affidata a Lei, Signora», scrive Dal Fabbro: «Signora», «signorina», tutti e due sentono la necessità di sottolineare il sesso della persona che realizza e coordina la traduzione. È chiaro che da parte di entrambi ci sia la percezione di un'usurpazione di un ruolo: è stata una donna, Natalia Ginzburg, a coordinare l'edizione di tutti i libri della *Recherche* in Italia, ed è stata la stessa donna a tradurla avvicinando per la prima volta realmente Proust al pubblico, e allontanandolo dalla lettura elitaria che ne era stata fatta fino a quel momento.

I casi di Dal Fabbro e di Debenedetti aiutano 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. Quest'ultimo punto è particolarmente importante: nella sua critica, Debenedetti interviene sul piano dello stile, tentando di dar credito a una «percezione umbratile» (Bertini 2013, p. 198) attraverso una lettura apparentemente stilistica della «parlata di casa, e specifica di una casa dove c'era una signorina» che tuttavia non trova riscontri testuali. A ben vedere sul piano stilistico e sulla «familiarità del linguaggio» si sofferma anche Dal Fabbro:

dalle pagine che Lei mi ha mandato (ma sono poche per rendersi conto d'un tono di prosa che ha sì ampio respiro) vien fuori invece, nella familiarità del linguaggio, uno spirito affatto narrativo³⁹⁶.

Naturalmente, un tentativo di screditamento sul piano stilistico colpisce il cuore di una traduzione. Ma è anche un ristabilire il controllo dell'uomo non tanto sul mestiere di traduttore – che è anzi per le donne una delle modalità di accesso e di affermazione nell'editoria italiana³⁹⁷ – quanto sul testo stesso. La figura della traduttrice è ammessa come ‘invisibile’ e ‘fantasma’, in ogni caso priva sia di una personalità stilistica (quella la doveva dare l'autore/traduttore rivestendo di una

³⁹⁶ AE, Dal Fabbro, Beniamino. Dal Fabbro a Ginzburg, 19 settembre 1945.

³⁹⁷ Oltre a Natalia Ginzburg, si pensi ai casi di Fernanda Pivano e Lalla Romano. Cfr. Di Nicola 2012, pp. 11-12.

patina d'autore la traduzione base fatta da altre, o altri, come nei casi di Montale e Vittorini con Lucia Rodocanachi) sia di un 'potere' editoriale.

È l'interpretazione di Proust – che Natalia Ginzburg realizza grazie al proprio stile – a rappresentare uno sconfinamento, un'«usurpazione di ruolo». Ginzburg è stata la traduttrice che maggiormente ha compreso e tradotto gli aspetti di concretezza, musicalità e familiarità della scrittura proustiana proprio attraverso quella strategia stilistica di «sliricamento» individuata da Debenedetti, intuizione che tuttavia scade nell'immagine finale della «signorina» che legge romanzi rosa. «Signora», «signorina»: termini così connotati che non c'è da stupirsi se Ginzburg risponda usando dei sostantivi maschili per definire il suo lavoro di «traduttore», «collaboratore interno» alla Einaudi, «romanziera».

Infine, occorre anche notare che lo scambio con Dal Fabbro e la lettura di Debenedetti coprono un arco cronologico che va dall'autunno del 1945 all'inizio del 1947³⁹⁸. L'anno che trascorre in mezzo, il 1946, vede il decreto del 10 marzo con il quale le donne possono per la prima volta essere elettrici ed elette: dopo le prime elezioni amministrative postbelliche, con le quali furono elette le prime sei sindache d'Italia³⁹⁹, seguirono le elezioni politiche per eleggere l'Assemblea Costituente e il referendum monarchia-repubblica del 2 giugno: «W la Repubblica!» scrive Natalia Ginzburg in una lettera a Silvio Micheli. Ancora oggi la calligrafia e il testo tradiscono «l'emozione per le elezioni, e una certa fifa, non del tutto ingiustificata come si vede. Però ce l'abbiamo fatta e sono contenta. Ieri siamo andati a strillare e a far festa per la città»⁴⁰⁰. Erano in corso grandi cambiamenti storici, politici e sociali. Con il suo lavoro Natalia Ginzburg ha contribuito a cambiare le regole non scritte del lavoro editoriale e letterario, in un contesto storico-sociale in mutamento. Come nella narrativa, anche nell'editoria e

³⁹⁸ Sulla datazione di *Proust in Italia I* e *Proust in Italia II* cfr. Debenedetti 2005, pp. 410-412.

³⁹⁹ «Margherita Sanna a Orune, in provincia di Nuoro; Ninetta Bartoli a Borutta, in provincia di Sassari; Ada Natali, che sarà poi parlamentare, a Massa Fermana, in provincia di Fermo; Ottavia Fontana a Veronella, in provincia di Verona; Elena Tosetti a Fanano, in provincia di Modena; Lydia Toraldo Serra a Tropea, in provincia di Vibo Valentia». Le informazioni sono tratte direttamente dal sito del Governo italiano, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Struttura di missione per gli anniversari di interesse nazionale, in occasione del Settantesimo anniversario dal voto delle donne del 10 marzo 1946: settantesimo.governo.it [ultima visita al sito: 6/02/2022].

⁴⁰⁰ Ad900, Fondo Silvio Micheli, incart. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, [s.d ma giugno 1946]

nella traduzione resta valido quello che Ginzburg scrive nel '46 a Micheli: «Del resto i libri non ha importanza chi li scrive, se gli uomini o le donne. Purché ci sia qualcuno che li scrive»⁴⁰¹. La frase non esprime un'indifferenza alla questione del genere nel campo letterario, ma va interpretata come un rifiuto di quelle rigide distinzioni di prerogative e qualità maschili o femminili, osservate per mantenere un evidente squilibrio di ruolo e legittimazione fra uomini e donne, letterati e letterate.

⁴⁰¹ Ivi, Ginzburg a Micheli, 31 gennaio 1946.

3.2 La «fedeltà più scrupolosa al testo»

Dalla lettera a Beniamino Dal Fabbro del 12 settembre 1945 emerge il criterio generale che Natalia Ginzburg segue sia nella sua traduzione sia nel coordinamento e nella revisione dei volumi successivi: la «fedeltà più scrupolosa al testo». Ma da dove deriva tale criterio nella sua poetica, e di che tipo di ‘fedeltà’ all’originale si sta parlando?

Sono tre i fattori che determinano e influenzano il criterio della fedeltà al testo adottato da Ginzburg nella traduzione della *Recherche*. Il primo è un elemento personale-biografico, e corrisponde alla giovane età e all’inesperienza con cui si accinge a tradurre Proust nel ’37, rievocate in *Come ho tradotto Proust*:

Quando decisi di tradurre Proust, avevo vent’anni. Mi proponevo di tradurre tutta *La recherche*. Non avevo mai tradotto, in vita mia, nulla; [...] Così dunque un giorno lessi la prima frase della *Recherche*: «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», e mi diedi immediatamente a tradurre. Nella mia infinita leggerezza, non pensavo neppure di dover leggere, prima di cominciare a tradurre, almeno le prime pagine. [...] Mio marito m’aveva spiegato che dovevo cercare ogni parola nel vocabolario, ogni parola, anche quelle di cui sapevo benissimo il significato, perché poteva, il vocabolario, suggerire una parola più precisa e migliore [...]

Così mi diedi a tradurre lentissimamente. Mi fermavo ora a lungo, interminabilmente, su ogni parola. Ma avevo smesso di pensare a me stessa: e nella grande lentezza con cui mi muovevo, ero tuttavia trascinata da un impeto di gioia profonda, perché avevo preso ad amare i labirinti di quelle lunghe frasi: non dovevo spezzarle, sapevo ora che non dovevo mai spezzarle (Ginzburg 1963, p. 7).

Secondo Fabio Vasarri, questi aspetti biografici determinano il particolare atteggiamento “servile” della traduttrice rispetto al testo originale, insieme ad alcune scelte linguistiche di stampo più letterario che derivano dalla lettura giovanile dei classici russi, e che trovano un riscontro nell’accostamento tra Proust e Tolstoj nell’articolo del ’63⁴⁰². Scrive Vasarri, confrontando la

⁴⁰² «Potrà sembrare strano, ma nel tradurre Proust avevo in testa lo scrittore che amavo di più, e cioè Tolstoj: e questo può apparire un errore grossolano di interpretazione, perché non c’è due scrittori

traduzione di Ginzburg con quella di Giovanni Raboni per i Meridiani Mondadori:

La *Strada di Swann* del 1946 è, quasi all'opposto, il lavoro di una ragazza cresciuta in mezzo ai tempestivi lettori della *Recherche* che popolano *Lessico familiare*, tra i quali Giacomo Debenedetti, ma inesperta e bevuta di letture russe in traduzione. Il suo solo punto di forza consisteva nell'accostarsi al ciclo proustiano con cautela e nel dominare le tentazioni di prevaricazione. O meglio, nell'aver imparato a dominarle, se, rievocando l'esperienza nel 1963, la scrittrice dichiara di aver iniziato il lavoro cedendo a una lusinga narcisistica, prestando maggior attenzione al proprio ruolo che al testo di partenza, «spiando in me la capacità che avevo di portare le parole da un linguaggio all'altro». Solo in seguito, grazie a una lettura attenta del testo e agli insegnamenti dell'esperienza traduttoria, con le sue fatiche e con la sua «gioia nervosa e convulsa», la passione per «i labirinti di quelle lunghe frasi» l'aveva condotta a una piena consapevolezza e a una disciplina indispensabile («sapevo ora che non dovevo mai spezzarle») e tuttora valida. Il risultato di questo percorso è una mescolanza inscindibile di goffaggine, di una rigidità un po' legnosa e di intuizioni sottili, un prodotto disuguale e ibrido, «vecchio, difettoso e appassionato», ma limpido e suggestivo (Vasari 2006, pp. 100-101).

Ma insieme a un fattore biografico-personale andrà tenuta in conto la scelta consapevole di una poetica della traduzione al servizio del testo originale. In tal senso, la frase «Tradurre è servire» posta in esergo alla *Prefazione* del '46 alla *Strada di Swann* è rappresentativa della strategia di traduzione adottata, oltre ad essere un implicito richiamo alla memoria di Leone Ginzburg, sotto la cui guida

tanto lontani tra loro come Tolstoj e Proust. Eppure, ripensandoci oggi, mi dico che forse non era un vero e proprio errore: io cercavo in Proust quello che cercavo in Tolstoj, cioè l'essenza stessa della vita, ed era giusto cercarlo; nel tradurre avevo in testa le versioni italiane di *Guerra e pace*, e mi dicevo che certo sbagliavo, perché avrei dovuto avere in testa tutt'altre opere, che non conoscevo essendo ignorante: ma oggi trovo che non sbagliavo poi tanto e andava bene così». Anche il sommario dell'articolo, appena sotto il titolo *Come ho tradotto Proust*, si sofferma sull'accostamento tra i due autori: «“Per tradurre due volumi, impiegai otto anni. Avevo sempre in testa Tolstoj. In fondo non era un errore, c'è in tutti e due il gusto, schietto, della vita”» (Ginzburg 1963, p. 7).

furono tradotte le prime pagine⁴⁰³. Questi due fattori contribuiscono dunque a definire la particolare postura adottata da Natalia Ginzburg come traduttrice, delineata chiaramente nel suo principale testo di poetica della traduzione, la *Nota del traduttore* alla *Signora Bovary* del 1983. Seguendo la linea della nuova collana Einaudi Scrittori tradotti da scrittori, di cui fa parte il volume di Flaubert, Ginzburg descrive il particolare rapporto che lo scrittore-traduttore instaura con il testo originale:

Si comporta abitualmente, quando scrive lui stesso, da sovrano, ma ora invece sente che deve comportarsi da servo. Tradurre è servire. Tuttavia gli rimane, nascosta, una sorta di sovranità: quella sovranità che è destinata ai servi dei sovrani, quando vivano in stretta dimestichezza con essi, respirandone l'amata grandezza, spiandone sulle rughe della fronte, i voleri e i disegni (Ginzburg 1983, p. 433).

La «fedeltà al testo» adottata risente di questa dialettica servitù-sovranità: quanto più il servo-traduttore vive «in stretta dimestichezza» con il mondo poetico dell'autore-sovrano, conoscendone «i voleri e i disegni», tanto più le sue scelte interpretative, anche più originali, potranno esprimere l'intento dell'autore. È questo il caso di alcuni termini della *Strada di Swann*, tra cui il più celebre è la traduzione di *Petite Madaleine*:

[...] io avevo tradotto maddalenina, e i revisori hanno corretto sostituendo con il termine francese, *madeleine*. Perché? maddalenina non è mica brutto. E per esempio ancora: «Nell'entusiasmo gridai brandendo l'ombrello chiuso: Zut zut zut zut», dice la mia traduzione; i revisori al posto di quello «zut zut» hanno corretto «Nespole!» Nespole, perché? E ancora: «Odori naturali ancora, certo, e color del tempo come quelli della campagna vicina... – stagionali, ma mobileschi e domestici» dice la mia traduzione; mobilières, dice il francese; hanno corretto mobileschi con «mobiliari». Mobileschi a me piace molto di più. «E soprattutto, la povera piccina è tanto stupida!» dice la mia traduzione: la pauvre petite, dice il francese; hanno corretto: «soprattutto, povera piccina, è tanto stupida!» Ma a quell'articolo io ci tenevo moltissimo. È stato un dispiacere che me l'abbiano tolto. Qualcuno mi troverà forse matta, ma i

⁴⁰³ Per un approfondimento sulla provenienza della frase posta in esergo alla *Prefazione* e l'implicito rimando alla memoria di Leone Ginzburg cfr. Scarpa 2017.

traduttori, nelle loro traduzioni, amano certe cose minime che gli altri non fanno (Ginzburg 1990, p. XXII).

Ma un terzo fattore, meno indagato dalla critica, concorre a precisare il criterio della fedeltà al testo adottato da Ginzburg: si tratta di un aspetto più specificatamente editoriale, e cioè la collana in cui esce la traduzione. L'iniziale collocazione della *Strada di Swann* nei Narratori stranieri tradotti prima che nei Supercoralli (dove *Alla ricerca del tempo perduto* apparirà dal 1949) determina i criteri di traduzione adottati anche nei volumi successivi. A partire proprio da quello della «fedeltà più scrupolosa al testo», principio cardine della collana, il cui carattere, come scrive Einaudi, è «quello di offrire delle versioni che rispettino il più possibile il testo originale, onde soprattutto conservarne il pregio stilistico»⁴⁰⁴. In tale principio s'incontrano e si riconoscono i due approcci alla traduzione dei fondatori della collana: da un lato l'idea di traduzione come ri-creazione del testo tipicamente pavesiana, dall'altro l'attenzione filologica al significato originale tipica invece di Leone Ginzburg. Due approcci solo apparentemente inconciliabili: se per Ginzburg la fedeltà al testo si realizza nell'attenzione minuziosa al significato lessicale, nel caso di Pavese la traduzione come ri-creazione del testo è espressione di una fedeltà nel significato anche quando ciò comporta una traduzione non letterale o equivalente da un punto di vista linguistico. All'espressione di «fedeltà», infatti, va accostata quella usata da entrambi di «intendere il testo»: nelle parole di Pavese «intendere il più fedelmente possibile il testo e rendere quel che s'era inteso, non colla letterale equivalenza linguistica, ma col più italiano, col più nostro, sforzo di ri-creazione possibile» (Pavese 1966, p. 290) e nella formula usata da Leone Ginzburg di «intendere lo spirito del testo» (Ginzburg 2004, p. 162). La «fedeltà al testo originale» coincide quindi primariamente con una più profonda comprensione del significato che l'autore ha voluto trasmettere, dello «spirito del testo». Se l'espressione italiana equivalente non rende tale significato, al traduttore è concesso di discostarsi da una resa letteralmente «fedele». È dunque questo il principio generale adottato anche da Natalia Ginzburg, non senza alcune difficoltà.

Un caso esemplare è l'incipit della *Recherche*, analizzato da Lorenzo De Carli. La traduzione della frase iniziale «Longtemps je me suis couché de bonne

⁴⁰⁴ AE, Berti, Luigi. Einaudi (Pavese) a Berti, 3 giugno 1941. In Mangoni 1999, p. 32.

heure» dimostra come talvolta l'aspetto formale possa concorrere a una resa "fedele" più della piena corrispondenza semantica, anche se lascia degli aspetti scoperti. Nel rendere la frase con l'avverbio «A lungo», la traduzione di Raboni è più fedele nel contemplare l'elemento spaziale, oltre che temporale, dato dal termine francese «Longtemps», rispetto al «Per molto tempo» adottato da Ginzburg. In questo caso, tuttavia, mantenere la parola «temps» può essere un fattore decisivo per il criterio di fedeltà, poiché il termine incornicia sia l'incipit sia la conclusione di tutta la *Recherche*, che termina con «dans le Temps». La traduzione di Ginzburg, sebbene meno corretta da un punto di vista semantico poiché perde la *nuance* spaziale dell'avverbio francese, sarebbe dunque più fedele nel mantenere la cornice formale che l'autore ha voluto dare all'intera opera. Dall'altra lato, tuttavia, «per molto tempo» perde la nozione di spazio e durata contenuta simultaneamente in *longtemps* e resa dall'italiano «A lungo» scelto da Raboni; come ha notato De Carli, si tratta di categorie introdotte nell'incipit che saranno fondamentali e in opposizione tra loro lunrevgo tutta la *Recherche*⁴⁰⁵.

Questo esempio ricorda come il criterio della «fedeltà più scrupolosa al testo» resti comunque un concetto ambiguo e di difficile definizione, nel quale convergono elementi semantici, formali e stilistici. Natalia Ginzburg li valuta caso per caso, sia quando traduce sia quando rivede le traduzioni altrui. Soltanto tenendo conto di questa ambiguità insita nel criterio generale adottato si comprendono alcune sue scelte lessicali e stilistiche, spesso molto criticate⁴⁰⁶. Le lettere ai traduttori fanno emergere tale ambiguità e aiutano a definire in modo più esaustivo la sua idea di traduzione grazie al confronto con i testi di poetica. I documenti mostrano, inoltre, l'applicazione di tale criterio sulle traduzioni altrui, con

⁴⁰⁵ Per un'analisi dell'incipit si rimanda a: De Carli 1992, pp. 34-37 e ss. :«Molti hanno fatto osservare l'importanza della parola "temps" all'inizio di un'opera che proprio al tempo è consacrata a pochi, poi, è sfuggita l'osservazione che le ultime parole della *Recherche* sono "dans le Temps". Abbiamo notato, prendendo in esame le varianti dell'incipit, che all'avverbio *longtemps* Proust è giunto tardi, tanto che pure correggendo le bozze egli era incerto tra questa e un'altra espressione temporale». De Carli nota anche che «il criterio secondo cui sarebbe più "fedele" la locuzione "per molto tempo" perché reca la parola "tempo" può essere variamente criticato, sia come ha fatto Raboni, ricorrendo all'argomento che è più importante conservare "il significato sonoro, la 'durata' della parola" del testo di partenza, sia argomentando che, dopotutto, nell'espressione *longtemps* la parola *temps* non ha un rilievo tanto netto. Forse il problema è insolubile [...]» (p. 36). Il riferimento interno è a Raboni 1990, p. 116.

⁴⁰⁶ Cfr. ad esempio Beretta Anguissola 2007.

l'indicazione, già nelle lettere, di piccoli ma significativi interventi di revisione che mettono in luce alcuni tratti stilistici propri della narratrice.

Emblematico, rispetto al difficile concetto di «fedeltà» è il caso di Elena Giolitti, incaricata nel '47 di tradurre *Sodoma e Gomorra*, con un'opzione anche per *Le temps retrouvé*. Nonostante a quell'altezza cronologica Ginzburg coordini di fatto il progetto, la responsabilità e le decisioni sulla collana, che è ancora i Narratori stranieri tradotti, ricadono su Pavese. Come scrive a Elena Giolitti: «Per quanto riguarda Proust, il responsabile di questa collezione è Pavese, quindi non posso darti una risposta e lascio decidere a lui»⁴⁰⁷. Lo spostamento di responsabilità lascia forse intendere un dubbio condiviso tra i due redattori sull'efficacia della traduzione, che era stata proposta da Giulio Einaudi. Lo stesso giorno, infatti, Pavese scrive ad Antonio Giolitti:

Natalia mi dice della pensata di Giulio di far fare un Proust da Elena. Con tutto che Elena traduce con scrupolo e pulizia, mi pare le manchi di aver passato anni e anni nei tormenti letterari ed espressivi – sola condizione per affrontare un Proust con speranza di successo. Qui si tratta veramente di “mestiere”, di *tour de main*, e di quell'indefinibile senso delle parole che si acquista solamente attraverso i molti e molti insuccessi ed esperimenti e contatti retorici di una vita “letterata”⁴⁰⁸.

Nel definire la traduzione come «mestiere» e risultato di un incessante lavoro sul testo oltre che di un'esperienza biografica e letteraria, Pavese si riferisce a una pratica di traduzione che era quella da cui provenivano sia lui sia Natalia Ginzburg. Come ha notato Mangoni, infatti, Pavese sta dando un giudizio implicito sul lavoro editoriale e di traduzione di Ginzburg:

Era, implicitamente, un giudizio su Natalia Ginzburg, che si accompagnava a una qualità a cui più volte Pavese faceva riferimento nelle sue lettere: a Silvio Micheli il 29 dicembre 1945 Pavese aveva scritto, a proposito del giudizio favorevole di Natalia Ginzburg su *Pane duro*: «Tientene molto perché è una donna che si entusiasma difficilmente» e a Carlo Musso: «È una donna

⁴⁰⁷ AE, Giolitti, Elena. Ginzburg a E. Giolitti, 24 febbraio 1947.

⁴⁰⁸ AE, Giolitti, Antonio. Pavese a A. Giolitti, 24 febbraio 1947. In Pavese 2008, p. 270 e in Mangoni 1999, p. 447.

incapace di mentire in fatto di gusto» (Mangoni 1999, p. 447).

L'affermazione di Pavese su Elena Giolitti, inoltre, corrisponde a quanto scritto da Ginzburg nella *Prefazione* alla *Strada di Swann* l'anno precedente, cioè che l'opera di Proust richiede «una maturità di pensiero, una riposata consapevolezza dell'intima essenza della nostra vita»⁴⁰⁹ generalmente acquisite dopo i vent'anni. Nel caso specifico di Elena Giolitti non si tratta di immaturità, ma dell'assenza di una più profonda esperienza biografica e letteraria che avvicini la traduttrice, come il lettore, al «senso delle parole» proustiane. Come scrive Ginzburg in *Proust poeta della memoria*, riprendendo la *Prefazione*:

[...] è impossibile intendere pienamente *La ricerca del tempo perduto* quando non si abbia un vasto campo di tempo perduto dietro di sé; essa richiede una maturità di pensiero, una consapevolezza del significato della vita umana, a cui si giunge quando la prima giovinezza è da tempo conclusa (Ginzburg 1964b, p. 77)

«Intendere il testo» nel caso di Proust è dunque il risultato anche di un'esperienza personale: la consapevolezza di tempi e luoghi perduti, e di persone che non appariranno «mai più, in nessun luogo della terra» (ivi, p. 73) rielaborate in una «vita letterata» come scrive Pavese, attraverso un instancabile lavoro «di formica» sui testi. Questa particolare dimensione biografico-letteraria permette al traduttore di rendere nel proprio lessico «il profondo ritmo del tempo» proustiano (Ginzburg 1964b, p. 77). Per entrare in connessione con il mondo e le parole di Proust, a Elena Giolitti sembra mancare tale esperienza, riconosciuta invece implicitamente a Natalia Ginzburg.

In questa prospettiva, la sua revisione della traduzione di Giolitti sembra confermare l'opinione di Pavese. Più che riferirsi a un astratto criterio di fedeltà al testo, Ginzburg sottolinea la distanza tra la traduttrice e il suo autore come se, per Elena Giolitti, Proust non facesse parte di quei pochissimi autori «con i quali si entra in un rapporto di stretto e intimo colloquio» come scrive in *Come ho tradotto Proust*: «se ne hanno pochi, nella vita due o tre al massimo, ma uno, da giovane, non lo sa, e crede di poter entrare in un rapporto simile con un gran numero di

⁴⁰⁹ Per la prefazione si veda Grignani-Scarpa 2017, pp. 58-61.

autori. Invece ognuno ha i suoi, e son pochissimi» (Ginzburg 1963, p. 7). Quest'idea di un'esclusività nel rapporto tra traduttore e autore emerge, infatti, già nel suo giudizio su *Sodoma e Gomorra* e sulle prime pagine tradotte del *Temps retrouvé*:

Cara Elena,

non è che non ti senta degna di tradurre Proust: ma io credo che ognuno abbia un certo numero abbastanza limitato di autori che traduce con successo. Ora, se io ti do da fare anche *Le temps retrouvé*, temo che la revisione mi costi troppa fatica: voglio invece darti altro lavoro, perché so che puoi farlo molto bene. Proust è forse un po' lontano dal tuo spirito⁴¹⁰.

Nella resa di Elena Giolitti, Ginzburg individua delle «libertà inutili», che non sono giustificate né da una motivazione stilistica né da un criterio semantico: «Non direi “finché un giorno” perché è una libertà inutile: il testo dice “jusqu'au moment où”»⁴¹¹. Complessivamente, giudica i saggi di traduzione del *Temps retrouvé* soltanto «soddisfacenti»⁴¹² perché presentano alcune debolezze, «piccole cose»⁴¹³, su cui tuttavia, come si è visto, si sostiene un'intera traduzione: «i traduttori, nelle loro traduzioni, amano certe cose minime che gli altri non sanno» (Ginzburg 1990, p. XXII). Il punto principale su cui si sofferma è la tendenza di Giolitti a discostarsi dal testo originale, che nel caso di Proust è un rischio, oltre che un allontanamento dal criterio di fedeltà stabilito:

Ho cominciato a rivedere Proust, anzi ne ho già riveduto un bel pezzo. Come ho già detto a Antonio, mi sembra che la tua traduzione si discosti a volte un po' troppo dal testo, il che per Proust è sempre un po' troppo rischioso. Vedi se puoi tenerti più vicina all'originale, nella parte che ti resta da tradurre⁴¹⁴.

La stessa richiesta di mantenere il principio della fedeltà al testo ricorre nelle lettere agli altri traduttori, intrecciandosi con aspetti che aprono riflessioni anche su altri piani. L'uso di un linguaggio comune radicato in un contesto prevalentemente maschile è ad esempio uno degli aspetti della condizione di unica donna nella

⁴¹⁰ AE, Giolitti, Elena. Ginzburg a E. Giolitti, 25 marzo 1949.

⁴¹¹ Ivi, Ginzburg a E. Giolitti, 8 gennaio 1948.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ Ivi, Elena. Ginzburg a E. Giolitti, 25 febbraio 1949.

redazione Einaudi, con le implicazioni e i risvolti che ciò ha avuto nel concreto lavoro editoriale di Natalia Ginzburg. Negli interventi di revisione, ad esempio, Ginzburg richiede al traduttore il criterio della fedeltà adottando lessico e immagini che richiamano un contesto maschile, se non proprio maschilista. È il caso dello scambio con Mario Bonfantini, traduttore dei *Guermantes*, a cui il 20 gennaio del 1949 Ginzburg scrive:

Ti raccomando ancora – non so se te l’avevo già detto a voce – la più rigorosa fedeltà al testo: noi preferiamo alle belle infedeli, le “simpatiche” fedeli⁴¹⁵.

Ginzburg qui usa una metafora, quella delle traduzioni come *belles infidèles*, profondamente radicata in un lessico, in un immaginario e in un sistema assiologico maschili⁴¹⁶. Sembra che anche lei interiorizzi o condivida il linguaggio del contesto lavorativo della Einaudi del secondo dopoguerra, come suggerisce anche l’uso di quel «noi» che la inserisce pienamente nel gruppo einaudiano: si può facilmente immaginare la stessa frase pronunciata da Cesare Pavese, di cui ricorrono formule simili nel carteggio; ad esempio, in una lettera indirizzata proprio a Ginzburg su alcune prose di Sibilla Aleramo, Pavese risponde: «Non è nostra abitudine usare la donna d’altri (di Mondadori) P.»⁴¹⁷. Occorre tuttavia notare che c’è spesso un elemento stilistico di enfasi nelle richieste ai traduttori di attenersi al testo originale: se con Bonfantini usa una controversa metafora, a Giorgio Caproni il 30 novembre del ’49 scrive:

Il saggio è fedele: comunque le raccomando ancora la fedeltà fino all’osso, staccandosi solo dov’è indispensabile staccarsi.

[...] Non mi stanco di raccomandarle di essere molto fedele al testo:

⁴¹⁵ AE, Bonfantini, Mario, Ginzburg a Bonfantini, 20 gennaio 1949.

⁴¹⁶ Cfr. Palusci 2011, pp. 14-15: «[...] the most resilient female metaphors used to describe the act of translation: *les belles infidèles*. Books on translation and even newspaper articles still plunder it, revealing a sexist bias. This trope presupposes an original text and a second-rate copy (the translation), which is feminized for it is defective, missing the authority of a true interpreter. As Sherry Simon stresses, “introduced by the French critic Gilles Ménage (1613-92), the adage declares that, like women, translations must be either beautiful or faithful. Its success is due in some measure to the way it positions fidelity as the opposite of beauty, ethics as the opposite of elegance, the drudgery of moral obligation as incompatible with stylistic (or marital) felicity”». Il riferimento è a Simon 2000, p. 30. Sul tema cfr. anche Chamberlain 1988, pp. 456 ss.

⁴¹⁷ AE, Ginzburg, Natalia. A.Giolitti a Ginzburg, 27 giugno 1949. Giolitti chiedeva cosa fare della proposta di Aleramo di «una scelta delle sue prose dai voll. *Andando e stando*, *Orsa minore*, *Gioia d’occasione* (pubblicati da Mondadori, ora esauriti)». La risposta di Pavese è una aggiunta manoscritta in calce alla lettera.

facciamolo bene questo *Temps retrouvé*, che è uno dei volumi più belli⁴¹⁸.

Fedeltà «fino all'osso» che negli interventi di revisione si realizza nell'attenzione ai dettagli, come quello del «*bleu sombre*» che «non è blu leggero, anzi è blu cupo»⁴¹⁹. Le revisioni di Ginzburg si richiamano a un criterio di chiarezza espressiva che la porta ad allontanare termini troppo astratti o letterari, prediligendo un lessico che rimandi a immagini di concretezza e a forme più prosastiche e vicine all'uso orale:

Poi *talent* tradotto con *attitudine*, non mi persuade in quel punto, perché non è chiaro: certo talento è orribile, e anche inesatto, ma bisognerebbe cercare un'altra soluzione ancora. Poi non mi va la *vigilia*, meglio dire il giorno prima. [...] Per esempio *chargée di réalité*, forse non direi *carica* in quel caso, ma *colma*. [...] “Simulacro” per *imitation* è molto bello⁴²⁰.

Lo spostamento da un piano di astrazione a un'immagine concreta, riscontrato nelle lettere ai traduttori, trova un corrispettivo nella sua stessa traduzione della *Strada di Swann*. In *Proust in Italia II* Debenedetti nota, infatti, come la traduzione di Ginzburg renda la capacità che ha Proust di circondare «le alte astrazioni folgoranti della prosa francese con aggettivi che la concretano e meglio ancora la rendono carnale, fisica» (Debenedetti 2005, p. 218). Anche Vasarri si è soffermato su questo aspetto di concretezza nella traduzione, vedendovi l'influenza diretta di Leone Ginzburg:

Un Proust, anche, più concreto. È certo una spia di concretezza quell'intervento di Leone Ginzburg, che consigliò alla moglie di trasformare nel titolo della traduzione il “*côté*” di Swann in una strada da percorrere (contro il letterale e polisemico *Dalla parte di Swann* di Raboni) (Vasarri 2006, p. 109).

Verso una dimensione di concretezza e prosasticità si orientano anche gli interventi relativi ai dialoghi: nelle revisioni Ginzburg predilige una resa della

⁴¹⁸ AE, Caproni, Giorgio. Ginzburg a Caproni, 30 novembre 1949.

⁴¹⁹ *Ibid.* Nel 1951 Caproni scriverà a Ginzburg, a proposito delle modifiche apportate alla sua traduzione: «Mi s'era raccomandata una fedeltà fino all'osso. Ma perché i più complessi periodi di Proust, ch'io mi ero ingegnato di ricalcare in italiano, a costo di qualche gallicismo, sono stati spezzati e peggio spiegati al popolo? Dov'è andato a finire il ritmo di Proust?». Sulla traduzione di Caproni, e su come questa fu modificata, si veda Bartolini 2013, pp. 203-222 (cit. p. 221).

⁴²⁰ *Ibid.*

struttura sintattica vicina all'uso orale e non letterario. Scrive, ad esempio, a Giorgio Caproni sull'uso del "che"⁴²¹:

Le raccomando di non esagerare con i "ch": qualche volta va bene, ma per esempio "ch'osservavo", mi suona strano. Anche non mi va: "pensavo a cosa m'aveva detto Bergotte": meglio dire "pensavo a quello che".

Ci sono delle grosse difficoltà, soprattutto forse nel dialogato. Non abbia paura di mettere troppi "che", cioè abbia un po' di paura, ma non troppo. Del resto la vita è così povera di piaceri, e tradurre Proust è certo uno dei più grandi che ci siano offerti⁴²².

Come la sua stessa traduzione, i suoi interventi di revisione tendono a quella azione di «sliricamento» e «acclimatazione» di Proust individuata da Debenedetti, che si realizza attraverso un registro linguistico proprio della dimensione familiare e degli affetti. Così, ad esempio, interviene con Fortini:

Quanto a Proust, c'era solo una cosa: al principio, nella lettera di Albertine, dove c'era "mon cher grand", tu avevi messo "mio caro grand'uomo": non credi invece che sia un appellativo affettuoso, qualcosa come "mio caro ragazzo"? Io li ho corretto "mio caro ragazzo", ma se non ti va si potrà sempre correggere: io però credo che "mio caro grand'uomo" non sia esatto⁴²³.

Le lettere con Franco Fortini⁴²⁴ mostrano, inoltre, l'attenzione di Ginzburg alla ricorrenza dei significati lessicali, oltre che la sua azione di collegamento tra i diversi volumi secondo un criterio di coerenza stilistica e tematica. Già in uno scambio con Libero Bigiaretti, che nel '49 traduce *Madame Bovary* per i Narratori stranieri tradotti⁴²⁵, Ginzburg interviene sulla ricorrenza del significato di «clerc: bisognerebbe tradurlo sempre colla stessa parola»⁴²⁶. Nei volumi della *Recherche*, tale ricorrenza di un termine non ha soltanto un valore di correttezza semantica ma

⁴²¹ De Carli nota come alcuni interventi di revisione di Serini tendano a degli «alleggerimenti» della traduzione di Ginzburg proprio diminuendo l'uso del «che»: «"il tempo che è trascorso" diventa "il tempo trascorso" "che avevo abitato" diventa "da me abitate"» (De Carli 1992, p. 193).

⁴²² AE, Caproni, Giorgio. Ginzburg a Caproni, 30 novembre 1949.

⁴²³ AE, Fortini, Franco. Ginzburg a Fortini, 31 marzo 1951.

⁴²⁴ Per il carteggio di Franco Fortini con la casa editrice Einaudi, e quindi anche con Natalia Ginzburg, si rimanda a Arnone 2020. Su Fortini traduttore di Proust cfr. Casadei 2018 e Fichera 2019 e *Note su Proust* in Fortini 2017, pp. 265-274.

⁴²⁵ Gustave Flaubert, *La signora Bovary*, traduzione e prefazione a cura di Libero Bigiaretti, Torino, Einaudi, Nst, 1949.

⁴²⁶ AE, Bigiaretti, Libero, Ginzburg a Bigiaretti, 26 agosto 1949.

contribuisce alla costruzione degli ambienti narrativi che caratterizzano i protagonisti: un personaggio è identificato e connotato anche dalla ricorrenza degli oggetti che lo circondano. Così, a proposito delle “valige” di Albertine, Ginzburg interviene:

Caro Fortini,

ho messo al posto di “valige”, “bauli”; perché nella traduzione della *Prigioniera* si parlava di *bauli* di Albertine, e dice più volte che sono “a forma di bara”: quindi penso che si tratta di bauli e non valige⁴²⁷.

Come coordinatrice, dunque, Ginzburg realizza sul testo della *Recherche* anche un’azione di collegamento tra i volumi, nell’assicurarsi che vi sia congruità tra i significati lessicali adottati da ciascun traduttore, e rintracciando materialmente le ricorrenze di uno stesso termine. Ad esempio, in una lettera del 31 marzo 1951 sempre a Fortini scrive:

Per “Rachel quand du Seigneur” c’era “Rachel quando il Signore” nei volumi precedenti. Invece “la jolie chose que c’est de fumer” non riesco a ricordarmi dove c’era prima: comunque farò ricerche, mentre compongono *Albertine*⁴²⁸.

Oltre che in una concreta ricerca sul testo, tuttavia, la sua azione di collegamento si esercita principalmente sul piano stilistico; in particolare, Ginzburg si preoccupa di uniformare le diverse traduzioni secondo i criteri di chiarezza espressiva, prosaicità e familiarità del linguaggio. Ancora a Fortini scrive:

Quanto ai dubbi, il “dans le choux” nell’*Ombra delle fanciulle in fiore* era stato tradotto “nelle canne”: è un giovanotto che perde sempre a golf e questo “nelle canne” è un termine sportivo che indica il perdere. Questa versione però, non mi sembra troppo felice: forse sarebbe stato meglio mettere “nei guai” o “nei pasticci”. Per ora ho messo “nelle canne”, poi penso che si potrà correggere nelle ristampe successive dei volumi⁴²⁹.

Pur mantenendo le peculiarità stilistiche di ciascun traduttore, secondo quel criterio «strettamente personale» indicato a Dal Fabbro, Ginzburg pone la sua

⁴²⁷ AE, Fortini, Franco. Ginzburg a Fortini, 21 maggio 1951.

⁴²⁸ Ivi. Ginzburg a Fortini, 31 marzo 1951.

⁴²⁹ *Ibid.*

attenzione sulla coesione dei volumi attraverso l'uniformità del «tono» della traduzione, elemento tanto poetico e stilistico quanto editoriale. Da un lato, infatti, il particolare «tono Proust» è quello che Debenedetti in *Proust 1925* identifica come un elemento musicale impresso in ciascuna parte del romanzo:

Proust ammette di essere quintessenziato in una certa musica continua, in un particolare tono, nel quale tutto il suo romanzo è sommerso. Un vero «tono Proust». Che si rivela attraverso qualsiasi frammento: non si esaurisce in alcuno (Debenedetti 2005, p. 8).

Questo tono o «sinfonia proustiana» (ivi, p. 11) ricreandosi ogni volta in ciascuna unità narrativa, deve essere complessivamente mantenuto attraverso i volumi nelle differenti traduzioni, senza “scadere mai”. Tra l'altro questo aspetto tonale riguarda soprattutto *La strada di Swann*, che dà l'avvio a tutta la «vibrazione» musicale dell'opera:

Nel tono proustiano si entra magicamente, fin dalla prima battuta del romanzo. Quando si legge nella prima riga di *Du côté de chez Swann*: «Longtemps je me suis couché de bonne heure», si ha l'impressione che il colpo di bacchetta di un invisibile direttore di orchestra abbia smosso la cellula sonora, che propagherà la sua vibrazione indefinitamente, come un sasso lanciato dentro un'acqua calma (ivi, p. 8.).

Si è visto che in conclusione a *Proust in Italia II* Debenedetti scrive, a proposito della traduzione di Ginzburg, che «sliricare va bene, ma Proust non perde mai il tono e qui è perduto». La motivazione è la sua percezione di «un'altra parlata di casa, e specifica di una casa dove c'era una signorina» e di «una specie di intrusione, di *sancta simplicitas* (la quale non va confusa col candore poetico)» (ivi, p. 220). E tuttavia, poche pagine prima, nel descrivere il processo di «sliricamento» attuato da Ginzburg nella *Strada di Swann*, riconosce alla sua traduzione proprio quell'aspetto musicale che caratterizza il «tono Proust»:

[...] la traduttrice è stata capace di imprimere al proprio lavoro un carattere; come dire: una qualità di suono, uno specifico colorito psichico, di imprimere quella sensibilità all'opera proustiana, che a lei traduttrice pare la più fedele al testo, la più atta a farne risalire, indovinare l'autentica fisionomia. [...] Ed è il suo modo di continuamente «sliricare» un discorso che pure tocca di

continuo, per tangenze luminosissime, di un radioso fulgore musicale, cantante, e a volte persino canoro – la sfera di una massima tensione lirica (ivi, p. 217)

Carattere essenziale dello «sliricamento» attuato da Ginzburg è proprio questa musicalità, che semmai avvicina la sua traduzione alla dimensione dell'originario «tono Proust»: anche su questo aspetto le conclusioni di *Proust in Italia II* sembrerebbero, dunque, contraddittorie e poco puntuali rispetto al testo della traduzione. Non sono infatti riportati esempi testuali della «*sancta simplicitas*» che inficerebbe la musicalità del tono dell'autore, ma soltanto un paragone tra la resa musicale della traduzione di Ginzburg dell'originario tono di Proust con la trasposizione metrica dal verso alessandrino a quello martelliano:

Insomma, sarebbe come chi, volendo rendere il movimento di alta prosa che hanno certi alessandrini, li traducesse nel nostro martelliano che in un certo senso ne è l'equivalente: e italianizzare che so io, «Athalie» nel verso della «Partita a scacchi»⁴³⁰ (ivi, p. 220).

Il tono è dunque un elemento musicale insito nella prosa proustiana, che ciascun traduttore rende attraverso il proprio stile. Ginzburg mantiene la coesione dei volumi anche su questo particolare aspetto, sia attraverso le indicazioni stilistiche e lessicali vicine ai criteri di concretezza, familiarità e chiarezza identificati in precedenza, sia attraverso un'attenzione generale a una traduzione veramente “proustiana” che restituisca appunto il “tono” dell'autore. Così, ad esempio, a Mario Bonfantini, nel mandargli le proprie revisioni, Ginzburg scrive: «Vedi un po' se ti sembrano utili quelle piccole cose che ho suggerito qua e là. Ma la traduzione mi sembra buonissima e molto proustiana»⁴³¹; nella resa di Giorgio Caproni individua delle «belle trovate, mi sembra, e soprattutto mi sembra che il tono sia quello giusto»⁴³²; e a Fortini, nel maggio del '51:

La traduzione mi è sembrata in certi punti magnifica, e sempre molto molto buona: nell'insieme mi pare che non ci sia mai un abbassamento di tono, è

⁴³⁰ Il riferimento è a G. Giacosa, *Una partita a scacchi* (1901), in *Teatro* a cura di G. Rienzo, Mursia, Milano, 1987; cfr. Debenedetti 2005, p. 415.

⁴³¹ AE, Bonfantini, Mario. Ginzburg a Bonfantini, 15 luglio 1949.

⁴³² AE, Caproni, Giorgio. Ginzburg a Caproni, 30 novembre 1949.

sempre su un piano di stile molto alto, e a tratti è proprio travolgente⁴³³.

Il tono, tuttavia, non è soltanto una qualità poetico-stilistica intrinseca all'opera, ma rientra anche tra quei criteri editoriali di valutazione adottati nella lettura di un manoscritto. Si è visto, ad esempio, come Ginzburg ricorra all'idea del «tono della collana» per stabilire o meno l'inserimento di un testo nei Coralli⁴³⁴. Occorre risalire ancora una volta ai Narratori stranieri tradotti, collana ai criteri-guida delle traduzioni Einaudi: nei Narratori stranieri, il tono del testo è espresso principalmente nelle prefazioni a cura dei traduttori del volume. Il concetto di «tono» assume, in questo caso, una terza accezione: coincide con l'interpretazione stilistica che il traduttore ha dato del testo, da spiegare insieme a una contestualizzazione storica dell'opera. È probabilmente Leone Ginzburg a chiedere a Spaini nel 1939 «un discorso che gli spiegasse il tono di Hoffmann» e a scrivere a Luigi Berti:

Il nostro schema è: breve introduzione di carattere storico-estetico, che guidi il lettore alla retta comprensione del testo, cioè del suo particolare tono; notizia biografica di poche righe, con un succinto elenco delle opere. (Mangoni 1999, pp. 29-30).

Ispirandosi allo stesso criterio, Natalia Ginzburg attua un'azione di coordinamento «secondo una linea in cui era evidente la scuola di Leone Ginzburg» (Mangoni 1999, p. 291n); scrive, ad esempio, a Dal Fabbro:

Per quanto riguarda la lunghezza e in genere il *tono* della prefazione, sarà bene attenersi al tipo delle prefazioni che ha ogni volume dei *Narratori Stranieri*; e in essa il traduttore potrà mettere in chiaro anche la propria interpretazione stilistica di Proust⁴³⁵.

Nel caso della *Recherche*, dunque, il concetto di «tono» racchiude l'aspetto poetico-musicale intrinseco alla prosa proustiana e un fattore editoriale che deriva dall'impostazione della collana data da Leone Ginzburg: il «tono» coincide con un'accezione tanto stilistica quanto editoriale del testo. Allo stesso modo, gli elementi che emergono dalla traduzione si intrecciano tanto con i suoi stessi tratti

⁴³³ AE, Fortini, Franco. Ginzburg a Fortini, 21 maggio 1951.

⁴³⁴ Si rimanda al Capitolo 2.4.4 *La narrativa: dai Coralli ai Gettoni*.

⁴³⁵ AE, Dal Fabbro, Beniamino. Ginzburg a Dal Fabbro, 12 settembre 1945.

stilistici e narrativi quanto con i criteri editoriali che Natalia Ginzburg adotta come coordinatrice dell'intera edizione. La predilezione per un lessico concreto, il ricorso a un registro affettivo-famigliare e la struttura sintattica che segue l'andamento prosastico del parlato sono dispositivi stilistici che Ginzburg adotta sia nella propria traduzione sia nelle revisioni, e che rielabora anche nella sua scrittura romanzesca. La traduzione e gli interventi di revisione sull'opera di Proust manifestano, infatti, quel particolare stile di scrittura che trova in *Lessico familiare* la sua principale realizzazione⁴³⁶.

Ma la funzione di Proust nella narrativa di Ginzburg non ha primariamente un'influenza di tipo stilistico. L'attivazione del meccanismo stesso della narrazione a partire dal ricordo di un'espressione e attraverso l'intromissione nella dimensione narrativa del parlato richiamato alla memoria attraverso «una di quelle frasi antiche» sono all'origine del romanzo; ne rappresentano il principio strutturale attorno al quale il testo si sviluppa. È così, infatti, che nasce *Lessico familiare*, il racconto delle vicende legate alla famiglia Levi e alle figure che la circondano:

Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire: «Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna» o «De cosa spussa l'acido solfidrico», per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo, ricreandosi e risuscitando nei punti più diversi della terra, quando uno di noi dirà – Egregio signor Lipmann, – e subito

⁴³⁶ Per una breve analisi del rapporto tra *Lessico familiare* e l'influenza di Proust cfr. Scarpa 2014a, pp. 210-213 *Il "Lessico" e Proust*.

risuonerà al nostro orecchio la voce impaziente di mio padre: – Finitela con questa storia! l'ho sentita già tante di quelle volte! (Ginzburg 1986, p. 920-21).

Nella poetica di Ginzburg, Proust agisce dunque primariamente nell'attivazione del meccanismo narrativo stesso all'origine di *Lessico familiare*. Vi è poi un'influenza sul piano stilistico, narrativo e strutturale del testo, che si manifesta in vari modi: nel registro familiare secondo quella dimensione «casalinga», di «acclimatazione» e di «sliricamento» individuata già da Debenedetti nella traduzione della *Strada di Swann*; in alcuni stilemi di origine proustiana come gli incisi e il loro effetto ritardante, o la disposizione dei gruppi di quattro aggettivi nella struttura del periodo, «qui deviennent chez elle “les quatre murs d'une maison”» (Vasari 2013, p. 172); nella genesi diretta di alcuni episodi narrativi⁴³⁷; nella temporalità della narrazione, che predilige l'inserimento di scene “singolative” in un racconto complessivamente iterativo⁴³⁸.

Quest'ultimo aspetto, legato alla temporalità narrativa, è stato studiato soprattutto attraverso l'analisi dei tempi verbali: l'imperfetto, «tempo della durata», è interrotto dall'uso del perfetto, «tempo dell'evento, dell'inchiudersi o sciogliersi dei destini» (Scarpa 2014a, p. 208) con cui sono raccontati eventi unici e non ripetibili. Grignani così spiega questo doppio uso del tempo verbale in *Lessico familiare*:

Il perfetto è riservato all'irrompere di eventi tragici, che incrinano la continuità del nucleo familiare, ma la loro resa è abilmente disseminata entro il tempo della durata di cui si è detto: il ritorno di Leone Ginzburg dalla carcerazione a Civitavecchia, il matrimonio, il trasferimento a Roma dopo il confino e la scomparsa di Ginzburg, l'ulteriore ricordo dell'arresto e della morte del marito non sono assemblati in un segmento unico, storia nella storia, ma lasciati cadere per accenni brevi e scontroso entro la dominanza

⁴³⁷ Su suggerimento di Bertini, Vasari individua l'origine delle scene del pranzo in *Lessico familiare* nella descrizione del pranzo del sabato in Combray II: «Un épisode de “Combray II”, le déjeuner de samedi, est sans doute à l'origine des scènes de table chez Levi» (Vasari 2013, p. 171).

⁴³⁸ Si fa riferimento alle categorie adottate in *Figure III* da Genette (Genette 2006, p. 162 ss.). Per «racconto singolativo» s'intende una forma di racconto «dove la singolarità dell'enunciato narrativo corrisponde alla singolarità dell'evento narrato» (p. 163), mentre nel racconto iterativo l'enunciato narrativo racchiude contemporaneamente la reiterazione di uno stesso evento, o meglio una serie di eventi ripetuti «simili fra loro, e considerati unicamente nella loro somiglianza» (p. 162, corsivo dell'autore).

dell'imperfetto⁴³⁹

Sul prevalere di questo tempo verbale in *Lessico familiare* si è soffermato anche Cesare Segre, individuando il «valore frequentativo (o iterativo)» dell'imperfetto, atto a moltiplicare nel romanzo «l'azione del verbo citato in una serie implicita di repliche» (Segre 2010, p. VI). Nel racconto tradizionale, i segmenti iterativi sono inseriti e subordinati a una narrazione prevalentemente di tipo singolativo⁴⁴⁰. In *Lessico familiare* avviene l'opposto: la narrazione principale è di tipo iterativo, come dimostra la cornice del romanzo che si apre e si chiude attraverso le frasi ripetute nella famiglia Levi (in modo speculare l'incipit si apre con le frasi dette dal padre, nella conclusione dalla madre). Come nota Segre a proposito dell'incipit di *Lessico familiare*:

Si tratta evidentemente di una scena che si ripeté molte volte. Ma in altri casi si direbbe che la situazione non sia abituale; ciò che la fa percepire come tale è l'imperfetto [...] Situazioni ed atti non possono essersi ripetuti identici; ma sono portati verso l'usualità dall'imperfetto (Segre 2010, p. VI).

Queste scene fanno propriamente parte di una narrazione iterativa secondo la definizione di Genette, in cui «un'unica emissione narrativa assume contemporaneamente», e cioè in modo sintetico, «varie manifestazioni dello stesso evento» non identiche ma considerate «nella loro analogia e basta» (Genette 2006, p. 165). È lo stesso meccanismo narrativo dell'incipit della *Strada di Swann*, e infatti Genette individua proprio in Proust il primo narratore a prediligere alle tradizionali figure del racconto singolativo, come il riassunto, una narrazione prevalentemente iterativa. Sia in *Lessico familiare* sia nella *Recherche*, nel tessuto di questa narrazione iterativa si inseriscono i racconti singolativi di eventi avvenuti e raccontati una sola volta. Nel caso di Ginzburg, come analizzato da Segre, Grignani e Scarpa, da un punto di vista linguistico lo scarto tra i due tipi di temporalità narrativa si manifesta chiaramente nel passaggio tra imperfetto e

⁴³⁹ Cfr. Grignani-Luti-Mauro-Sanvitale 1986 e Scarpa 2014a, p. 208.

⁴⁴⁰ Genette 2006, p. 162 ss. «Nel racconto classico [...] fino a Balzac, i segmenti iterativi sono quasi sempre in stato di subordinazione funzionale nei confronti delle scene singolative, cui essi forniscono una specie di cornice o di sfondo informativo [...] La funzione classica del racconto iterativo è quindi abbastanza vicina a quella della descrizione, con cui ha, d'altra parte, rapporti strettissimi [...] Nel romanzo tradizionale il racconto iterativo è, come la descrizione, *al servizio* del racconto "propriamente detto", cioè il racconto singolativo» (p. 166).

perfetto. La traduzione di Proust ha dunque una funzione essenziale nella poetica di Natalia Ginzburg: è il terreno dal quale germoglieranno caratteristiche narrative, strutturali e stilistiche del suo modo di raccontare.

Ma gli elementi di stile e di poetica della traduzione non si intrecciano soltanto con la sua scrittura narrativa. Rispondono, infatti, anche a un intento editoriale, come spiegato nella *Prefazione* del '46:

È desiderio e scopo di questa nostra traduzione avvicinare al pubblico italiano l'opera di un grande scrittore assai noto, ma assai poco letto in Italia, ritenuto per solito di difficile e tediosa lettura, patrimonio esclusivo di pochi intellettuali, che lo chiudono come in un cerchio magico e forse accoglieranno con ostilità e diffidenza il nostro tentativo, levando voci di protesta come alla profanazione di un suolo sacro. Noi vorremmo dunque che l'opera di Proust avesse una più vasta diffusione in Italia, e che certi pregiudizi che la circondano venissero finalmente spezzati⁴⁴¹.

Due anni dopo, nell'annunciare i nuovi volumi della *Recherche* nel Bollettino del luglio 1948⁴⁴², la casa editrice rivendicherà proprio il ruolo avuto da *La strada di Swann* nel contesto culturale italiano:

L'antica prevenzione che circondava l'opera di Proust, l'antica diffidenza del pubblico nell'accostarsi a questo scrittore, ritenendo si trattasse d'uno scrittore atto ad esser gustato soltanto fra ristretti circoli di snobs della cultura, tale assurda diffidenza è pressoché scomparsa⁴⁴³

Oltre a questo intento editoriale, la *Prefazione* mette in luce altri due aspetti. Vasarri ha analizzato la scelta di Ginzburg di non soffermarsi sul tema della memoria, pur così cruciale nell'opera di Proust. Nella *Prefazione*, infatti, Ginzburg vi accenna appena, «nell'eterno accostamento del passato al presente»; anche nel

⁴⁴¹ Si cita la *Prefazione* di Ginzburg del '46 da Grignani-Scarpa 2017, pp. 58-61. A tale intento editoriale come fattore che influenza le scelte linguistiche della traduzione fa brevemente riferimento Raccanello: «le *maddalenine* della Ginzburg rispondono alle esigenze socioculturali della nuova contestualizzazione. *La strada di Swann* è pensata – come peraltro affermato nell'introduzione – per un pubblico vasto, in funzione del quale vengono stemperate le asperità di una trascrizione sistematica e semplificato il passaggio interculturale» (Raccanello 2014, p. 85).

⁴⁴² Nel luglio del '48 i traduttori previsti erano ancora Franco Calamandrei per *All'ombra delle fanciulle in fiore*, Bruno Fonzi per *I Guermantes*, Elena Giolitti per *Sodoma e Gomorra e Il tempo ritrovato* e Natalia Ginzburg per *La prigioniera e Albertine scomparsa*.

⁴⁴³ Si cita dal Bollettino Einaudi del 1° luglio 1948.

saggio del '64, fin dal titolo *Proust poeta della memoria* – formula verosimilmente ripresa da *Proust 1925*⁴⁴⁴ –, sviluppa il tema solo come complementare a quello della poesia, come si è visto nel Capitolo 1.3 e come anche il critico sottolinea: «la mémoire est donc envisagée surtout en tant que complément de la poésie» (Vasarri 2013, p. 165). La prima ipotesi è che le scelte tematiche e stilistiche della *Prefazione* risentano del contesto neorealista dell'epoca:

Cette mise à l'écart est certainement marquée par l'esthétique néoréaliste, prônant une littérature engagée et objective et une écriture à l'américaine. Pour des raisons sans doute analogues, elle glisse sur le rôle rédempteur de l'art (Vasarri 2013, p. 165).

Ma vi è anche un secondo fattore: aggirando il tema della rievocazione del passato e della memoria, la *Prefazione* avrebbe l'implicito intento di evitare un'etichetta di una scrittura "femminile", che secondo un'immagine stereotipata tende a soffermarsi sentimentalmente sul passato, sulla memoria appunto, e sull'autobiografia. Con riferimento alla *Prefazione* del '64 a *Cinque romanzi brevi*⁴⁴⁵, Vasarri scrive:

Une raison concomitante renforce le soupçon vis-à-vis de la mémoire individuelle et privée. Comme elle l'a expliqué dans un commentaire rétrospectif sur ses premiers romans, Natalia Ginzburg voulait à tout prix éviter les pièges de l'écriture féminine conventionnelle, dont le ton sentimental, un certain passéisme et, justement, l'autobiographisme. Cet ostracisme a duré jusqu'à la fin des années cinquante, donc même après l'essai

⁴⁴⁴ Debenedetti 2005, p. 13. Debenedetti sostituisce al concetto tradizionale di memoria quello di «durata», intendendo la memoria come una dimensione spaziale oltre che temporale: «[...] i protagonisti del romanzo proustiano occupano, non uno spazio materiale, bensì una durata: il terreno sul quale nascono, si posano, si succedono ordinatamente tra loro, sviluppano e intrecciano le loro microscopiche vicende, vorrà essere il luogo di tutte queste durate: cioè la memoria. Essa è veramente il paesaggio sul quale Proust situa i suoi eroi. E come i paesaggi di tutti i buoni romanzi interferiscono nella natura dei personaggi, la influenzano, e anche, la spiegano [...]» (Debenedetti 2005, p. 14). In *Lessico familiare*, Ginzburg riprende proprio questo concetto di memoria come dimensione spaziale che include diverse e variabili dimensioni temporali, anche sfasate tra di loro, e come luogo in cui si colloca e si realizza la durata di ciascun personaggio.

⁴⁴⁵ «Avevo un sacro orrore dell'autobiografia. Ne avevo orrore, e terrore: perché la tentazione dell'autobiografia era in me assai forte, come sapevo che avviene facilmente alle donne: e 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» (Ginzburg 1964a, p. 8).

en question (ibid.).

La quasi totale assenza del tema della memoria nella *Prefazione* può dunque essere dovuta all'intento di evitare un'interpretazione di genere della traduzione; ciononostante all'etichetta di una "scrittura femminile" la resa di Ginzburg non riesce del tutto a sottrarsi, come si è visto dalla lettura di Debenedetti in *Proust in Italia II*.

Le scelte tematiche e stilistiche adottate da Ginzburg, sia nella traduzione sia nelle revisioni, sono dunque il risultato di due movimenti. Il primo è interno alla sua scrittura e biunivoco rispetto al testo di Proust, con cui si realizza un reciproco scambio lessicale, stilistico e narrativo: la traduzione della *Strada di Swann* risente della voce di Natalia e a sua volta l'influenza di Proust si ritrova in alcuni tratti stilistici, e soprattutto nei meccanismi narrativi adottati dalla scrittrice. Il secondo movimento è esterno: l'edizione Einaudi dialoga con la contemporanea ricezione dell'opera proustiana in Italia, allontanandosene attraverso la scelta di uno stile che svincoli l'opera dall'essere «patrimonio esclusivo di pochi intellettuali» come indicato nella *Prefazione*. In tal senso è proprio l'azione di Natalia Ginzburg ad essere decisiva: pur mantenendo le peculiarità stilistiche di ciascun traduttore, infatti, verifica che vi sia corrispondenza e uniformità di quel tono familiare attraverso tutta l'opera. Come nel suo lavoro di traduttrice, nel coordinare il progetto Ginzburg è «formica e cavallo insieme»: la sua azione di revisione si esercita da un lato attraverso un minuzioso lavoro «di formica» sui significati lessicali e sulla ricorrenza dei termini attraverso i volumi; dall'altro seguendo «l'impeto del cavallo» tiene «gli occhi alzati a contemplare» l'intera opera, ponendo attenzione al tono complessivo che la prosa proustiana assume nelle sette traduzioni (Ginzburg 1983, p. 433).

Infine, tutti questi elementi analizzati che contribuiscono a inserire complessivamente la poetica di traduzione di Ginzburg all'interno del criterio einaudiano di «fedeltà più scrupolosa al testo», sono tuttavia secondari rispetto a quella dimensione familiare e memoriale individuata da Debenedetti nel '46. Questa dimensione ha avuto certamente il merito di «sliricare» Proust rendendo in tal senso più fedele la sua ricezione rispetto a quella estetizzante degli anni Trenta. Tuttavia, è anche il motivo alla base di poche ma importanti scelte lessicali e

stilistiche che allontanano la traduttrice dal testo di partenza. Come se, in ultima analisi, Natalia Ginzburg prediligesse al criterio della fedeltà al testo un criterio affettivo di memoria familiare:

C'è uno sbaglio, che io ora so e che preferisco non toccare. Il nome «Geneviève» è in italiano *Genoveffa* e non *Ginevra*. Ma io tradussi a un tempo «Ginevra» di Brabante e non mi sento di correggere ora. Leone, che aveva letto e controllato quelle prime pagine della mia traduzione, di quello sbaglio non si era accorto. Strano, perché s'accorgeva sempre di tutto. Ma io ora mi sono troppo affezionata al nome Ginevra per cambiarlo e lo lascio stare com'è (Ginzburg 1990, p. XXIII).

L'«incorruttibile letteralità» che Magrini individua nelle traduzioni di Ginzburg (Magrini 1994, p. 305) è mitigata da una spinta contraria, una «connotazione affettiva» che «va nel senso della traduzione estraniante, protesa verso la differenza dal testo originale» (Vasari 2006, p. 97). Tale dialettica determina anche la scelta di *maddalenina* o la traduzione delle pietanze del pranzo del sabato con i nomi di piatti italiani, e in particolare con quel castrato che Ginzburg ricorda dagli anni a Pizzoli⁴⁴⁶. Come scrive Vasari questi “errori” dimostrano: «l'investimento personale, affettivo della scrittrice»:

Il castrato arrosto e Ginevra di Brabante funzionano come segnali di un'autoaffermazione perentoria. C'è qualcosa di molto volitivo e molto intimo in questa resurrezione del tempo perduto, della vita coniugale e degli anni del confino, al prezzo, come in questo caso, di uno scarto dalla correttezza filologica e dalla più elementare etica professionale. Allo stesso tempo, tuttavia, si tratta di una trasgressione espressiva ed eloquente, di una sorta di licenza poetica da parte di un addetto ai lavori, attento al suono delle parole e tentato da un impulso a ovviare al “*défaut des langues*” denunciato da Mallarmé, violando il testo straniero. È un fenomeno tipico degli scrittori-traduttori, legato alla loro forte autocoscienza, cui non sfugge nemmeno Natalia Ginzburg, che pure opta complessivamente, rischio della bruttezza

⁴⁴⁶ Nell'intervista radiofonica del '90 con Marino Sinibaldi, a proposito del periodo del confino a Pizzoli, si legge: «E abbiamo trovato una casa: era una bella casa, c'erano tre grandi stanze con i soffitti affrescati, però c'era una cucina terribile [...] Si riempiva di fumo questa cucina, poi bisognava... si trovava il castrato, non c'era la carne di vitello, non si trovava, e si trovava il castrato. Io questo castrato lo trovavo cattivissimo e immangiabile, però bisognava cucinare questo castrato» (Ginzburg 1999, p. 31).

compreso, per una fedeltà irreprensibile (Vasari 2006, pp. 94-95).

Nel 1961, Paolo Serini fu incaricato di rivedere la traduzione di Ginzburg, in occasione di una nuova edizione della Pléiade. I suoi interventi modificarono sostanzialmente il testo e lo stile della traduzione, aumentandone la letterarietà rispetto alla versione del '46⁴⁴⁷. Confrontando le versioni, Vasari ha infatti notato come Serini:

sacrifica al bello stile, normalizza la punteggiatura, livella i tempi verbali, impreziosisce il lessico. Le conseguenze sono consistenti: gli italiani si trovano davanti un Proust “belle époque”, o più precisamente dannunziano, mentre la Ginzburg già dagli anni Quaranta aveva cercato di preservare la secchezza, la concretezza e la complessità dell'originale (Vasari 2006, p. 95).

Nella *Postfazione* alla *Strada di Swann* del 1990 Natalia Ginzburg interviene a proposito della revisione alla sua traduzione:

Più volte mi sono chiesta se fra i revisori c'era il mio amico Paolo Serini. È possibile. Adesso è morto. Gli volevo molto bene e non potrei serbargli nemmeno una pallida ombra di rancore. Però perché quando uno scrive *giovane* c'è una mano che corregge *giovine*? Saranno state le mani di Paolo Serini? (Ginzburg 1990, p. XXIII).

Sebbene la fedeltà sia il concetto-cardine su cui si realizza l'edizione di Proust, rimane nella traduzione di Ginzburg una dimensione affettivo-memorale, non troppo lontana da quella a cui alludeva Debenedetti. Nell'edizione del 1990, salvo pochissime correzioni, gli interventi di Serini sono eliminati, e oggi leggiamo *La strada di Swann* nella traduzione «vecchia, difettosa, ma appassionata» (Ginzburg 1990, p. XXIII) che Natalia Ginzburg iniziò più di ottant'anni fa, realizzata nella casa di Pizzoli e nelle sedi della Einaudi, tra così tante vicende, progetti editoriali e altrettanti libri.

⁴⁴⁷ Sugli interventi di revisione di Serini sulla traduzione di Ginzburg cfr. Raccanello 2014, pp. 67, 76-87; De Carli 1992; Vasari 2006.

Conclusioni

Quest'indagine su Natalia Ginzburg all'Einaudi è stata avviata con la consapevolezza da un lato della sua importanza nella storia della casa editrice, ribadita dallo stesso Giulio Einaudi, nel corso di varie interviste; dall'altro, dell'invisibilità che ammantava il suo lavoro di redattrice e traduttrice, in particolar modo e paradossalmente proprio nel periodo del dopoguerra, quando la sua attività nella redazione torinese è stata più intensa. Infatti, se l'importanza del suo lavoro editoriale era genericamente nota, occorre rispondere a domande specifiche: quali libri aveva seguito Natalia Ginzburg? Di quali progetti editoriali era stata responsabile? In quali collane? Si poteva delineare una cronologia dettagliata del suo lavoro in redazione, senza limitarsi ai solo casi emblematici? In che modo il mestiere di traduttrice e quello di scrittrice avevano interagito con il lavoro editoriale? Mancavano, insomma, riferimenti precisi ai testi e ai progetti, fondati su un'analisi minuziosa dei documenti conservati negli archivi, relativa in particolar modo agli anni di attivo lavoro redazionale, cioè quelli compresi tra il 1944 e il 1952.

Nella tesi si è scelto di prendere in considerazione proprio questo periodo, durante il quale Natalia Ginzburg lavora prima nella sede romana e poi in quella torinese della Einaudi, come unica donna componente effettiva della redazione. Dalla fine del 1952 in poi si trasferisce a Roma, da dove proseguirà la collaborazione con la Einaudi in qualità di consulente editoriale, continuando sì a leggere manoscritti, rivedere traduzioni e bozze, ma senza mantenere ruolo attivo in redazione. Nell'Archivio Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino non mancano lettere e pareri di lettura successivi agli anni Cinquanta: il carteggio è molto ricco e merita a sua volta uno studio sistematico che includa i documenti e le traduzioni. Ma il lavoro di trasformazione di un testo manoscritto in romanzo, i contatti con gli autori e con i traduttori, il rapporto con gli altri einaudiani e tutti gli aspetti del lavoro di redattrice sono esclusivi degli anni trascorsi nella sede romana e soprattutto in quella torinese, tra il 1944 e il 1952.

Per meglio approfondire questa fase, è stato necessario illustrare le vicende personali, storico-politiche e culturali attraversate dalla casa editrice e dai suoi

fondatori e collaboratori, dalla fine degli anni Trenta; e comprendere la rete di relazioni che portò Natalia Ginzburg a inserirsi nel contesto letterario dell'epoca, e le implicazioni che queste ebbero nel suo lavoro redazionale.

Su questo piano, naturalmente, il legame determinante fu con la figura di Leone Ginzburg; è con il cognome del marito, come si è visto, che Natalia firmò sempre sia le sue opere creative sia le lettere e i pareri di lettura. Ciò favorì senza dubbio la sua affermazione nell'ambiente einaudiano e contribuì, certo non in modo esclusivo, a modificare equilibri e gerarchie professionali. Ben presto, tuttavia, le competenze maturate e le responsabilità assunte resero l'identità di Natalia Ginzburg autonoma da quella di Leone e riconosciuta in campo editoriale e letterario. La sua personalità trovò la sua principale espressione nello stile delle lettere e dei pareri di lettura: documenti che oggi ci raccontano di una redattrice che ha sempre espresso il proprio giudizio «con assoluta sincerità».

La corrispondenza che si crea tra lo stile editoriale e la scrittura narrativa è segno della strettissima interazione tra i diversi mestieri di Ginzburg: la redattrice, la traduttrice, la scrittrice. Attraverso i documenti, è stato possibile mettere in luce questa sintonia, espressa per esempio nel dialogo che Ginzburg instaura tra la propria opera e quella degli autori e delle autrici di cui si occupa – da Silvio Micheli, a Elsa Morante, a Renata Viganò, per fare solo alcuni nomi.

Per quanto riguarda il rapporto fra scrittura e traduzione, particolare rilievo assume l'influenza su *Lessico familiare* del laboratorio einaudiano per la *Recherche*: la predilezione per un lessico concreto, un registro affettivo-famigliare e una struttura sintattica che segue l'andamento del parlato caratterizzano tanto la sua traduzione e le revisioni ai testi degli altri traduttori, quanto la sua scrittura romanzesca. L'analisi sistematica delle lettere editoriali e dei pareri di lettura ha permesso, inoltre, di indagare questa relazione individuando categorie narrative ricorrenti, che illuminano non solo la sua modalità di lettura editoriale ma anche la sua stessa produzione narrativa.

I documenti editoriali si sono rivelati dunque degli strumenti imprescindibili da un lato per un'analisi critica dell'opera letteraria di Natalia Ginzburg, dall'altro per una ricostruzione storica dei progetti da lei seguiti, che testimoniano la sua progressiva assunzione di responsabilità editoriali nei campi della narrativa, della

poesia e della traduzione. In alcuni casi, il racconto delle vicende editoriali di singoli libri ha restituito un'altra storia: quella del ruolo di Natalia Ginzburg nelle decisioni della redazione. Il peso che lei effettivamente ebbe nei processi interni alla Einaudi, che emerge dai documenti che sono stati qui presi in considerazione, è stato a lungo sottovalutato o in certi casi addirittura ignorato dagli studi. Il caso più significativo riguarda certamente la collana dei Gettoni: la responsabilità decisionale della collana ricadeva sì su Vittorini, ma non senza l'intervento determinante in alcuni casi di Natalia Ginzburg, soprattutto per i primi anni della collana, come analizzato nel capitolo 2.4.4 *La narrativa: dai Coralli ai Gettoni*.

Ginzburg ha modificato gli assetti in base ai quali si impostavano sia le relazioni professionali sia le coordinate interpretative di opere-chiave come quella proustiana, tradizionalmente regolate dall'autorità maschile. Si sono rivelati esemplari, in tal senso, lo scambio epistolare con Beniamino Dal Fabbro e la dialettica con Giacomo Debenedetti rispetto all'interpretazione di Proust. Interpretazione che si manifesta nelle scelte testuali che lei adotta nella propria traduzione e nei criteri che emergono dal carteggio con gli altri traduttori della *Recherche*, a cominciare da quello di «fedeltà più scrupolosa al testo», il cui significato si è cercato di problematizzare.

Le domande da porsi sono ancora molte; tra queste, tre appaiono particolarmente rilevanti: come cambia il lavoro di Natalia Ginzburg dopo il 1952? Attraverso quali percorsi le figure che interagiscono con Ginzburg entrano in contatto con la casa editrice? Come si collocano queste traiettorie personali e professionali nel contesto storico-culturale del tempo?

È probabile che le risposte a tali domande, che potremo dare nello sviluppo di questa ricerca, contribuiranno a confermare la centralità di Natalia Ginzburg nella cultura italiana del secondo Novecento.

Appendice

Nota alle trascrizioni

Il carteggio

Si trascrivono qui 255 documenti editoriali relativi a Natalia Ginzburg e conservati negli incartamenti della Serie *Corrispondenza con autori e collaboratori* dell'Archivio Einaudi depositato presso l'Archivio di Stato di Torino e nell'incartamento *Ginzburg, Natalia* del fondo Silvio Micheli depositato all'Archivio del Novecento presso il Dipartimento di Studio Europei Americani e Interculturali dell'Università di Roma Sapienza.

Si tratta di documenti di varia tipologia di e a Natalia Ginzburg: autografi e copie di lettere dattiloscritte, lettere manoscritte, pareri di lettura, telegrammi, note, ecc. L'arco cronologico preso in considerazione va dal 1943 al 1952, ovvero la fine del periodo in cui Natalia Ginzburg è a Pizzoli e successivamente agli anni in cui lavora nella redazione Einaudi di Roma e poi di Torino.

Oltre all'incartamento dell'Archivio Einaudi *Ginzburg, Natalia* (Mazzo 95, fascicolo 1459.1 e 1459.2), che rappresenta la principale fonte di documentazione archivistica sulla scrittrice, si sono consultati più di 50 differenti incartamenti al fine di rintracciare il maggior numero possibile di lettere di Natalia Ginzburg conservate in altri faldoni. I redattori, gli autori e i traduttori che in quel periodo collaborarono con la casa editrice, e in particolar modo con Ginzburg, rappresentano dunque i principali mittenti e destinatari del seguente carteggio. Per l'elenco dei nomi e degli incartamenti consultati si rimanda all'*Introduzione: Archivi e documenti*.

La maggior parte delle volte, le lettere dattiloscritte Einaudi trovate in questi incartamenti sono copie non firmate riconducibili a Natalia Ginzburg grazie all'indicazione in alto a sinistra del documento, con cui gli einaudiani solevano indicare l'iniziale del redattore mittente della lettera, seguita dalle iniziali della dattilografa. Nel caso di Natalia Ginzburg, ad esempio a «G/aj» corrisponde «Ginzburg/ajassa». Tale indicazione viene data in nota.

Datazione, collocazione archivistica e altre informazioni

In nota sono date anche le indicazioni precise circa la datazione e la collocazione del documento in Archivio.

Nel caso in cui il documento è conservato nell'Archivio Einaudi, l'indicazione in nota segue la seguente forma: *data* (nel formato mm/gg/aa), *AE*, *cognome e nome* del collaboratore o dell'autore a cui appartiene l'incartamento; specifica collocazione archivistica dell'Archivio Einaudi, secondo il formato *Mazzo* (M), *fasciolo* (f.) e numero di *Foglio* del documento.

Nel caso in cui il documento è conservato, invece, nel Fondo Silvio Micheli dell'Archivio del Novecento, l'indicazione in nota segue il formato: *Ad900*, *Fondo Silvio Micheli*, *incart. Ginzburg, Natalia*, seguito da *mittente*, *destinatario* della lettera e *data* nel formato mm/gg/aa.

Quando la lettera è priva di data viene indicato «s.d.»; se è stato possibile ricostruire la datazione da altri elementi l'indicazione è data fra parentesi quadre dopo la sigla s.d. Ad esempio, nel caso di alcune lettere non firmate a Silvio Micheli, la datazione è ricostruibile dal timbro di spedizione sulla busta della lettera: in quel caso l'indicazione posta tra parentesi quadre è specificata poi in nota.

Alle informazioni circa la datazione e la collocazione segue la tipologia del documento (copia dattiloscritta, lettera manoscritta, telegramma ecc...) e ulteriori informazioni che si ricavano dal documento stesso come, ad esempio, l'indirizzo del mittente, aggiunte manoscritte sul foglio, brani cassati.

Quando il documento è pubblicato, sono aggiunti in nota anche i riferimenti bibliografici.

Trascrizioni

Il testo ricostruisce l'ultima lezione del dattiloscritto o del manoscritto. Qualora il testo presenti una cassatura rilevante l'indicazione è data in nota o sul testo stesso.

Si è mantenuta la forma originale delle lettere e dei telegrammi, nel formato delle date, dell'indirizzo del destinatario e della firma, senza uniformare i documenti.

Si sono uniformati tuttavia gli aspetti tipografici: la sottolineatura della macchina da scrivere è resa sempre in corsivo; tutti i titoli dei libri sono stati uniformati in

corsivo e i nomi delle riviste sono stati tutti posti tra virgolette basse; gli accenti e gli apostrofi sono stati normalizzati.

Si sono corretti gli errori minimi di battitura senza darne indicazione, mantenendo invece errori significativi con l'indicazione *sic* tra parentesi quadre, come ad esempio l'errore di Renata Viganò nell'indicare lo pseudonimo di Natalia Ginzburg con «Antonietta Tornimparte» anziché Alessandra.

In tutti gli altri casi, sono state mantenute le peculiarità grafiche dei corrispondenti, minimizzando il più possibile gli interventi rispetto al testo originale.

Commento

I documenti sono stati commentati dando i riferimenti minimi necessari alla comprensione del testo. In nota sono state date informazioni circa: l'anno di nascita, di morte e la nazionalità degli autori citati meno noti; i riferimenti bibliografici dei testi pubblicati menzionati nelle lettere; i rimandi a scambi epistolari precedenti o a lettere di collaboratori edite in altri carteggi utili a contestualizzare il testo della lettera in esame; altre informazioni di contesto.

Lettere editoriali

1943-1952

Avvertenza

Questa versione contiene solo le lettere sicuramente edite integralmente; il resto del corpus epistolare considerato in questo lavoro, che comprende un totale di 255 documenti dal 1943 al 1952, è qui omissso nel rispetto dei diritti degli eredi e degli enti conservatori. Si mantiene tra parentesi quadre la numerazione usata nel corpus e nell'Indice.

[1] 11/08/1943 [GIULIO EINAUDI] A NATALIA GINZBURG*

Torino: 11 agosto 1943

Sig.ra Natalia Ginzburg

Piazza Umberto I

Pizzoli

(Aquila)

Gentile Signora,

È disposta a tradurre per la mia Casa i due volumi *La prisonnière* e *Albertine disparue* di M. Proust⁴⁴⁸? Desidero da Lei un impegno di massima, in quanto il manoscritto non mi occorrerebbe per prima del 1946.

Sarei lieto intanto di avere notizie di *Du côté de chez Swann*⁴⁴⁹, che Le affidai nel 1938. Il contratto che ho stretto con Gallimard m'impone di pubblicarlo entro breve e vorrei metterlo in stampa entro quest'anno.

Colgo l'occasione per salutarla cordialmente

* 08.11.1943, AE, Ginzburg, Natalia, M. 95, f. 1459.1, Foglio 7. Copia dattiloscritta non firmata con indirizzo «Via Lamarmora 82. Tel 47.694». Pubblicata in Ferrero 2005, pp. 71-72 e Grignani-Scarpa 2017, p. 49.

⁴⁴⁸ *La prigioniera* e *Albertine scomparsa* saranno pubblicati da Einaudi rispettivamente nella traduzione di Paolo Serini nel 1950 e di Franco Fortini nel 1951, nella collana dei Supercoralli.

⁴⁴⁹ Marcel Proust, *La strada di Swann*, traduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, Narratori stranieri tradotti, 1946.

[10] 28/12/1945 CESARE PAVESE A NATALIA GINZBURG*

Roma 28 dicembre 1945

Natalia Ginzburg
Casa Editrice Einaudi
Corso Umberto 5 bis
Torino

Cara Natalia

Ti mando un breve soffietto da me fatto su *Pane duro*, due fotografie fornitemi dall'autore, e una lunga presentazione di *Pane duro* e *Il Falansterio*⁴⁵⁰ scritta dall'autore. Da quest'ultima si potrebbe cavare una introduzioncella estrosa al romanzo stesso. Pensaci anche tu; a me Micheli chiede appunto se sia il caso.

Tutto questo materiale, tranne le fotografie, è in copia a Roma; voi disponetene secondo che vi serve e tenetevi pronti, in caso, a trasmetterlo a Milano per l'O.P.⁴⁵¹.

Con i migliori saluti

* 12.28.1945, AE, Ginzburg, Natalia, M. 95, f. 1459.1, Foglio 12. Copia dattiloscritta con sigla «CP/In». Pubblicata in Pavese 2008, p. 200.

⁴⁵⁰ Un altro manoscritto di Silvio Micheli non pubblicato da Einaudi. Oggi è conservato in Ad900, Fondo Silvio Micheli.

⁴⁵¹ L'Organizzazione Propaganda della casa editrice

[14] 21/01/1946 NATALIA GINZBURG A CESARE PAVESE*

Torino, 21 gennaio 1946

Caro Pavese,

il tuo soffietto per Micheli, bisogna cambiare la prima frase e farlo in un altro senso perché la stessa frase si è detta per Ugolini (*Uno come gli altri*)⁴⁵². Io a suo tempo avevo fatto quest'altro soffietto che ti accludo. Vedi se puoi spulciar fuori qualcosa. Con Micheli siamo d'accordo che quella pagina pubblicitaria su *Pane duro* la faremo pubblicare su «Politecnico». Tu cosa ne dici?

Ciao

[15] [s.d. gennaio 1946] NATALIA GINZBURG A CESARE PAVESE*

Eccoti il tuo *pane quotidiano*. Cosa ne hai fatto della *Tenda*⁴⁵³? L'hai mandata a Micheli? anch'io gli ho mandato una cosa.

La mia traduzione di *Swann* è molto moscia in certi punti.

Ciao.

Natalia

* 01.21.1946, AE, Pavese, Cesare, M. 153.2, f. 2340.3, Foglio 640. Copia dattiloscritta non firmata. Pubblicata in Pavese 2008, p. 206.

⁴⁵² Amedeo Ugolini, *Uno come gli altri*, Einaudi, Torino, Narratori contemporanei, 1946.

* [s.d. ma gennaio 1946], AE, Pavese, Cesare. Nota manoscritta di Natalia Ginzburg e Massimo Mila. In Pavese 2008, p. 207.

⁴⁵³ *La tenda* era il titolo originario del romanzo *La bella estate* di Pavese. I capitoli V e VI apparvero sulla rivista «Darsena nuova» diretta da Silvio Micheli, n. II, aprile 1946, pp. 9-11, con il titolo *Cattive compagnie*. Cfr. Pavese 2008, p. 207.

[16] 26/01/1946 CESARE PAVESE A NATALIA GINZBURG*

Roma, 26 gennaio 1946

Sig.ra Natalia Ginzburg
Casa Editrice Einaudi
Torino

Cara Natascia,

senti, il tuo soffietto per Micheli non mi piace proprio. Non vedi come è diluito, lungo, aggettivato, moscio? La *réclame* va nervosa e condensata. Il mio, malgrado tutto, è più bello e concettoso. Te lo rimando ritoccato per non cozzare in quello sgonfione di Ugolini.

La paginona va benissimo su Politecnico.

Quanto a Swann, tutte le traduzioni hanno dei bassifondi. Che vuol dire? L'essenziale è, ogni tanto, aver fatto centro. Ma poi, figurati.

La tenda, di cui ti ringrazio, la volevo unicamente per riaverla, e se mai collocarla *a puntate* qui a Roma. A Micheli non so se mandare qualche poesia o un nuovo tipo di operette che scrivo: dialoghetti mitici con dei, e addirittura, Achille, Ulisse, Saffo ecc. Sono bellissimi e con loro ho definitivamente vinto il naturalismo.

Micheli dice che gli hai mandato del bello; a tutti piacciono *Le scarpe rotte*; ti ha scritto Orecchio per il «Giornale del mattino»? Insomma sfondi.

Io sono già sfondato.

* 01.26.1946, AE, Ginzburg, Natalia, M. 95, f. 1459.1, Foglio 16. Copia dattiloscritta con sigla «CP/ad». Pubblicata in Pavese 2008, pp. 206-207.

[76] 15/12/1947 MARCELLO VENTURI A NATALIA GINZBURG*

Parma, 15-12-47

Cara Signora Ginzburg,

Pavese mi ha scritto di inviare a Lei il dattiloscritto dei *Maledetti*. Ho tardato alcuni giorni per via del lavoro che mi tiene occupato, perché volevo rileggerlo ed eventualmente ritoccare i punti deboli.

Glielo mando così com'è e le chiedo in precedenza scusa del disturbo.

La saluto con affetto

suo

Marcello Venturi

[79] 29/12/1947 NATALIA GINZBURG A MARCELLO VENTURI*

Torino, 29 dicembre 1947

Marcello Venturi

Partito Comunista Italiano

Via della Costituente 57

Parma

Caro Venturi,

mi rincresce di doverLe dire che il Suo romanzo non mi sembra soddisfacente. Certo sta in piedi meglio dell'altro come struttura, ma è molto più banale e fuliginoso e non c'è più neppure una di quelle fresche e felici scoperte che nell'altro

* 12.15.1947, AE, Venturi, Marcello, M. 216, F. 3045, Foglio 3. Manoscritta su carta intesta «Partito comunista italiano| Federazione di Parma». Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 1227.

* 12.29.1947, AE, Venturi, Marcello, M. 216, F. 3045, Foglio 4. Dattiloscritta non firmata con sigla «G/sb». Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, pp. 1227-1228.

colpivano. L'altro aveva un sacco di difetti ma restava impresso: questo invece è forzato e libresco.

Io sono sicura che Lei farà ancora qualcosa di buono: proprio perché ne sono convinta, credo sia mio dovere scriverLe con assoluta sincerità. Ho l'impressione che Lei subisca troppo fortemente l'influsso di Micheli: ha bisogno di liberarsene e di lavorare su una realtà *Sua*.

Le rimando il manoscritto. Spero non si scoraggi per questo.

I miei auguri più cordiali.

[108] 5/10/1948 NATALIA GINZBURG A ROSITA FUSÉ*

Sig.na Fusé

e/o Renata Aldrovandi

Giulio Einaudi Editore

Viale Tunisia 29

Milano

Cara signorina,

ho sentito parlare molto di Lei e quindi ho l'impressione di conoscerla e le scrivo con assoluta franchezza. Sono convinta che lei ha delle possibilità narrative e molto serie: ho letto il suo racconto su «Comunità» e il manoscritto. Il racconto su «Comunità» mi è parso molto buono: sul manoscritto ho delle riserve che adesso cercherò di spiegare. La riserva principale è questa: ci sono delle persone – lei e anch'io – che non sanno raccontare bene se non quello che conoscono a fondo: non sanno inventare se non su quanto è molto a portata di mano; altri scrittori riescono a inventare sul niente, ma è un altro modo di scrivere. Dei tipi come me o come lei non possono che concedersi degli angoli visuali molto piccoli: non importa: soltanto bisogna saperlo e lavorare solo in questo senso. Le sue baracche non hanno nessuna evidenza poetica: sono pallide baracche, uno sfondo nebbioso con vaghe intenzioni sociali o realistiche (il bidone) ma non hanno una vera vitalità. Quello

* 10.05.1948, AE, Ginzburg, Natalia, M. 95, f. 1459.1, Foglio 60. Dattiloscritta non firmata con sigla «G/lg». La lettera è pubblicata in Canni 2001, pp. 169-170.

che è vitale nel suo romanzo è la storia intima di alcuni personaggi e di alcuni rapporti – le ragazze, la madre, il padre, anche le vecchie; la storia d'amore della ragazza e i pensieri della ragazza sono cose molto belle, raccontate con una grande misura. Anche quando la madre scopre che la ragazza è incinta è molto bello. Il vecchio Sebastiano invece non esiste: la storia del suo delitto lascia abbastanza indifferenti. Un'altra riserva si riferisce all'estensione: lei avrebbe potuto dire tutto in 14 pagine e invece ce ne sono 150. Questo proprio perché l'impalcatura del romanzo che lei gli ha dato è molto dubbia e i suoi valori sono tutti estranei a questa impalcatura. Spero che abbia capito quello che ho voluto dire: che lei certo ci darà un romanzo migliore; se non ne fossi certa, non le avrei scritto così a lungo e così schiettamente. Non deve dunque scoraggiarsi e neppure ritenere che sia stata un'esperienza andata a vuoto: uno prova e riprova finché scopre il suo vero mondo narrativo. Se mi permette di darle un consiglio, io le direi d'inventare il meno possibile, di tenersi il più possibile vicino alla realtà della sua stessa vita. Molti affettuosi auguri.

[161] [ottobre 1949] ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG*

Cara Natalia,

hai già mandato il Gaidar⁴⁵⁴ a Langella⁴⁵⁵? Se non l'hai già fatto c'è mio figlio Giusto che mi ricorda di aver studiato il russo e di aver anche tradotto degli articoli russi di cinematografo. Se non avete molta premura col Gaidar non potreste darlo a lui da tradurre con riserva di farlo poi esaminare da Langella e di pagarglielo solo dopo approvazione del Langella? Mandatemi in tal caso anche il testo inglese perché io possa seguire il lavoro di Giusto.

Ciao
Elio

[167] 21/10/1949 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG*

Cara Natalia,

mio figlio ha trovato già il testo russo del Gaidar e te ne traduce un capitolo per la prova. Tu mandami il testo inglese in modo che possa vedere anch'io come fa questa prova. Però ti avverto che non posso impegnarmi a rivedere poi io tutta la traduzione. Perché dovrei? Chiunque l'avesse fatta qualcuno l'avrebbe riveduta. Io ho un'impossibilità costituzionale a rivedere. È un lavoro a cui mi rifiuto. Non supero la tentazione di buttare tutto per aria e rifare tutto a mio modo. E questo capisci che sarebbe voler vuotare un pozzo col paniere. Ho ancora da tre anni fa una traduzione di mio padre che la casa editrice mi chiese di rivedere io. Finì che il lavoro lo pagai io a mio padre, e che ho centocinquanta cartelle dattiloscritte in fondo a un cassetto per tutto compenso di ventimila lire sborsate. Per mio figlio, dunque vi prego di far conto che sia un traduttore come un altro. Se la prova va bene pigliatelo. Se non va bene non pigliatelo. E per la revisione che poi vi fosse da fare, trattenetegli un percento sul compenso che decidete di dargli.

* s.d. [ottobre 1949], Vittorini, Elio, M. 221.1, f. 3099.1, Foglio 210. Manoscritta. In Vittorini 1977, p. 273.

⁴⁵⁴ Arkadi Gajdar (1904-1941) scrittore russo.

⁴⁵⁵ Giovanni Langella.

* 10.21.1949, Vittorini, Elio, M. 221.1, f. 3099.1, Fogli 215-216. Manoscritta. In Vittorini 1977, p. 274.

Ciao aff.mo

Elio

Riceverete testo prefazione *Decam.* per lunedì 24. Spedisco domani.

21 ottobre 49

via Canova 42

[176] 23/11/1949 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG*

23 nov. 49

Cara Natalia,

mi sembra che il Neruda dovrebbe entrare a far parte della nuova collana di poesia di cui si è parlato quindici giorni fa⁴⁵⁶. La tua lettera sembra come se non si fosse mai parlato di una collana simile. O avete già deciso di non farne più nulla? Avvertitemi quando cambiate treno. Se no io continuo per una linea mentre voi siete passati in massa su un'altra.

Il fiore del verso spagnolo si potrebbe anche fare. Ma non potrebbe mai essere la stessa cosa di quello che è *Il fiore del verso russo*. Poggioli se lo è preparato in trent'anni che studia russo, di cui una quindicina sotto la protezione del lauto stipendio (circa quattrocentomila lire al mese) di professore di un'Università americana. Ha avuto tutto il tempo e gli agi per gorgheggiarselo. E vi ha potuto mettere tutta la competenza acquistata a spese né proprie né dell'editore. E ha potuto, per tutte queste ragioni insieme, dare un libro unitario anche nelle traduzioni eseguendole lui stesso dalla prima all'ultima. *Il fiore del verso spagnolo* che suggerisci tu nascerebbe invece sotto la cattiva stella dell'improvvisazione. Con traduzioni da raccattare a sinistra e a destra che sarebbero per forza di valore quale più alto quale più basso, quale soltanto corretto e quale anche scorretto. Con una competenza, la mia, che sarebbe tutt'al più di gusto ma non anche di studio. Entro un tempo che certamente si vorrebbe più o meno breve: di mesi. Con una profusione che non potrebbe mai raggiungere le 200 pagine della poggioliana. Con un commento critico-biografico-bibliografico che non zampillerebbe da un nutrito

* 11.23.1949, Vittorini, Elio, M. 221.1, f. 3099.1, Fogli 221-223. Manoscritta. In Vittorini 1977, p. 278.

⁴⁵⁶ Cfr. il verbale della riunione del 9 novembre 1949, in Munari 2011, p. 77-79.

schedario messo su per un amore personale. Tu vai per le spiccie e mi domandi se sono d'accordo. Io, a mia volta, ti domando che genere di libro volete. Sarei disposto ad assicurarti che potrei fare il corrispondente spagnolo del libro di Poggioli. Un'antologia della poesia spagnola si può sempre farla. Ma non una che sia il risultato di un'esistenza com'è quella di Poggioli. Io non ho dedicato la mia vita alla poesia spagnola. Ho solo letto qualche poeta. Vogliamo riparlare alla riunione del prossimo mese?

Affettuosamente,
Elio

Fammi sapere qualcosa per il saggio di traduzione di mio figlio. L'hai ricevuto? Unisco una lettera da parte di Gallimard con alcuni invii insieme ai libri anglosassoni da loro comprati.

[177] 25/11/1949 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG*

25 nov. 49

Cara Natalia,

unisco un dattiloscritto che mi sembra notevole. L'autore (Giovanni Pirelli) invoca particolare rigore nel giudizio. Ma *L'altro elemento*⁴⁵⁷ o *Assassinio nel palazzo di fronte* io le trovo cose di prim'ordine. Poi al di fuori del modo attuale di scrivere che è diventato retorico. Qualcuno potrà dire Kafka⁴⁵⁸. Io direi invece Poe. Vedete voi⁴⁵⁹.

Con l'occasione, e pensando, oltre a questo libro, a Lucentini, e a due giovani che ho sott'occhio da quello che ho letto del premio Hemingway, ricordo che il problema dei *Coralli* non è stato risolto. Hayes, per esempio, è un ottimo libro popolare. Pure resta nei limiti di un libro squisito. Perché? I librai da me sentiti si lamentano del fatto che costi quattro lire a pagina. Il pubblico è disposto, diciamo, a spendere molto per un libro scientifico o culturale che resti di consultazione, o per

* 11.25.1949, Vittorini, Elio, M. 221.1, f. 3099.1, Fogli 225. Manoscritta. In Vittorini 1977, p. 280 e in Camerano-Crovi-Grasso 2007, pp. 140-141.

⁴⁵⁷ Giovanni Pirelli, *L'altro elemento*, Torino, Einaudi, Gettoni, 1952.

⁴⁵⁸ Cfr. La lettera a Calvino in Vittorini 1977, pp. 298-299 e a Pirelli, pp. 309-312.

⁴⁵⁹ Su Giovanni Pirelli, cfr. Munari 2011, pp. 106, e Vittorini 1977, pp. 281-283.

un romanzo voluminoso che si presenti sotto la veste adatta a farne dei *Supercoralli* o dei *Millenni*. Ma per romanzetti che considera da leggere e perdere vuole spendere il meno possibile. Credo che il problema dei Coralli sia dunque anche di costo. Guardiamolo da tutti i punti di vista e risolviamolo. Lo proporrei per la prossima riunione.

Ciao, Elio

[181] 6/12/1949 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG*

6 Dicembre 49

Cara Natalia,

va bene per i quattro all'anno della sperimentale di narrativa. Va bene anche di metterci il mio nome. E accetto anche il Lucentini (si capisce, racconto di centro). Preciseremo i particolari al prossimo convegno di Torino. Non però dopodomani perché Ginetta è a letto con febbre alta e maldigola. Verrò il mercoledì della settimana prossima. Intanto sento degli spagnolisti vari per la loro collaborazione al *Fiore del v.s.* così verrò con elementi anche per questo punto. Propongo poi per la collana di poesia un Villon che Fortini tradurrebbe e annoterebbe molto volentieri. Si capisce con testo a fronte. Villon non è più stato pubblicato in Italia dai tempi in cui lo mise fuori con successo l'Universale Sonzogno. Prego infine dire a Giulio che Claude Roy mi fece osservare (a proposito del suo *Clefs de L'Amérique*) che stava giusto ripubblicando Gallimard (è poi uscito quest'estate) e che tanto provava come non fosse superato affatto. Cioè: si è impermalito. Si può lasciarlo cadere lo stesso, naturalmente. Un anticipo gli si è dato, e nessuna legge obbliga a rispettare un contratto.

Con i più affettuosi saluti a tutti,

Elio

Per il Gaidar ho risposto già a Calvino. Accettando, ahimè, la pressione.

* 12.06.1949, Vittorini, Elio, M. 221.1, f. 3099.1, Fogli 230-231. Manoscritta. In Vittorini 1977, pp. 282-283.

**[187] 15/02/1950 NATALIA GINZBURG A FORTUNATO
SEMINARA***

Torino, 15 febbraio 1950

Fortunato Seminara
Maropati
(Reggio Calabria)

Caro Seminara,
abbia pazienza: ho avuto molto da fare e non ho avuto tempo di leggere il Suo romanzo. L'ho cominciato oggi; mi interessa; mi lasci arrivare alla fine.
Voglia scusarmi, quanto prima Le darò una risposta.
Cordiali saluti.

**[189] 18/02/1950 NATALIA GINZBURG A FORTUNATO
SEMINARA***

Torino, 18 febbraio 1950

Fortunato Seminara
Maropati
(Reggio Calabria)

Caro Seminara,
ho finito di leggere *La Masseria*. Penso questo: penso che avrebbe potuto essere molto bello, se i due personaggi di Filippo e di Micuccio fossero riusciti ad essere veri: ma sono convenzionali, il buono e il cattivo; tutte le parole di Filippo cadono senza vita.

* 02.15.1950, Seminara, Fortunato, M. 193, f. 2786, Foglio 3. Copia dattiloscritta con sigla «G/Ig». Pubblicata in Seminara 2002, p. 4 e Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 85. Le lettere precedenti di sollecito da parte dell'autore in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 84.

* 02.18.1950, Seminara, Fortunato, M. 193, f. 2786, Foglio 8. Copia dattiloscritta con sigla «G/Ig». Pubblicata in Seminara 2002, p. 5 e Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 86.

Poi c'è la questione del linguaggio dei contadini, che solo qualche volta riesce ad essere linguaggio: per lo più resta voce letteraria. Così devo rimandarLe il manoscritto. Ma, La prego, non si arrabbi e continui a mandarci tutto quello che scrive, perché ci interessa molto.

Grazie. Cordiali saluti

**[197] 17/04/1950 NATALIA GINZBURG A FORTUNATO
SEMINARA***

Torino, 17 aprile 1950

Fortunato Seminara

Maropati

Reggio Calabria

Caro Seminara,

Le rispedisco i racconti e il romanzo *Non è ancora l'alba*⁴⁶⁰: viceversa tratteniamo *Il vento nell'oliveto*, che io ritengo molto buono: ma lo passo in lettura a Italo Calvino, che cura la parte narrativa della Piccola Biblioteca scientifico-letteraria. La prego di non spaventarsi per la lentezza delle nostre risposte: abbiamo tante cose da fare e un libro non è quasi mai giudicato da uno solo di noi.

Per una decisione riguardo a *Il vento nell'oliveto*⁴⁶¹, bisogna aspettare che Calvino l'abbia letto.

Abbia i miei cordiali saluti.

(Natalia Ginzburg)

PS: Le restituiamo pure il volume: *Le baracche*.

* 04.17.1950, Seminara, Fortunato, M. 193, f. 2786, Foglio 7. Copia dattiloscritta con sigla «G/Ig». Pubblicata in Seminara 2002, pp. 6-7 e Camerano-Crovi-Grasso 2007, pp. 86 e ss.

⁴⁶⁰ Il romanzo non sarà pubblicato.

⁴⁶¹ *Il vento nell'oliveto* uscirà nei Gettoni nel 1952.

[199] 5/06/1950 NATALIA GINZBURG AD ANTONIO GUERRA*

Torino, 5 giugno 1950

Signor Antonio Guerra,
via Verdi 15
Sant'Arcangelo di Romagna

Caro Guerra,
non posso dirLe ancora niente riguardo a *Le cavallette*⁴⁶², che è in lettura a Milano; quando ha pronta l'ultima parte me la mandi, e la inoltrerò. Ho letto *Luciano in Calabria* e l'ho passato in lettura qui agli amici della stanza accanto; a me però non è piaciuto: mi è sembrato molto debole e sfuocato, e poi con un fondo volontaristico e didascalico che uccide le cose felici (certi tratti del paesino e la donna. Capisco che ha voluto fare un libro con un tessuto connettivo, ma è caduto nel didascalico, perdendo quasi del tutto quel modo affettuoso di godersi la realtà quotidiana che m'aveva colpito nell'altro racconto. So adesso che *Luciano in Calabria* Le è stato rispedito con giudizio⁴⁶³.

Non ho visto questo giudizio e non so quindi se concorda col mio.

Grazie fin d'ora per il pane bianco.

Molti amichevoli saluti.

* 06.05.1950, Guerra, Antonio, M. 102, f. 1558, Foglio 1. Copia dattiloscritta con sigla «G./lg». Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 495.

⁴⁶² Pubblicato tra i Gettoni nel 1952 con il titolo *La strada di Fortunato*.

⁴⁶³ Per il parere di lettura di Calvino si veda la sua lettera del 15 maggio 1951 ad Antonio Guerra in Calvino 1991, pp. 43-44.

[210] 28/11/1950 NATALIA GINZBURG A SERGIO ANTONIELLI*

Torino, 28 novembre 1950

Sergio Antonielli
Via de Leyva 5
Monza
(Milano)

Gentile dottore,

ho letto il Suo romanzo *La dinastia* e lo passo agli altri consulenti. Ma Le accenno intanto quello che ne penso io. Ricordo bene *Il Campo 29*, e ne ricordo le serie qualità narrative, che ho ritrovato del resto in questo Suo secondo lavoro. Credo che Lei possa arrivare a fare qualcosa di bello. Però mi sembra che nella *Dinastia* ci sia un difetto sostanziale: mi sembra che Lei *descriva* invece d'inventare, e che i personaggi risultino morti o incoerenti proprio perché vittime d'un'analisi troppo scavata e minuziosa. I pochi dialoghi suonano falsi e forzati; e l'azione, troppo diffusamente giustificata, appare spesso ingiustificabile. Il romanzo è pieno d'intelligenza; è carico di possibilità, non realizzate o spese male. A me è sembrato molto interessante e benché lo ritenga poeticamente non realizzato lo passo in lettura ai miei colleghi di lavoro. Chiederò loro una sollecita risposta.

Molti saluti cordiali.

* 11.28.1950 Antonielli, Sergio M. 6, f. 102, Foglio 2. Copia dattiloscritta con sigla «G./lg». Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, pp. 839-840.

[211] 28/11/1950 NATALIA GINZBURG A ANTONIO GUERRA *

Torino, 28 novembre 1950

Antonio Guerra
Via Verdi 15
Sant'Arcangelo di Romagna
(Forlì)

Caro Guerra,

ho letto il Suo manoscritto *Le cavallette*, molto bello davvero. Ma è tutto o ce ne ha mandato solo una parte? Finisce proprio lì, al capitoletto 6 della seconda parte? Ci scriva se finisce proprio lì.

Quanto alla pubblicazione, per ora non posso dirle nulla: deve leggerlo altra gente oltre a me; e del resto, io stessa non vedo ancora bene se si regge come libro. Certo è molto bello, e si legge d'un fiato: e mi sembra che riveli delle grandi doti narrative. Aspetto di sapere da lei se finisce lì. E mi dica anche se ha scritto altre cose; e se le ha scritte ce le mandi da leggere.

Molti cordiali saluti

* 11.28.1950, Guerra, Antonio, M. 102, f. 1558, Foglio 2. Copia dattiloscritta con sigla «G./aj». Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 495.

[214] 2/12/1950 SERGIO ANTONIELLI A NATALIA GINZBURG*

2 dicembre 1950

Gentile Signora,

La ringrazio per quanto dice circa il mio romanzo, e soprattutto per la franchezza, a me utile, con la quale esprime la Sua opinione. Naturalmente, se Le dicessi che condivido tutte le Sue riserve, mentirei; non credo proprio di aver speso male tutte le mie possibilità, e penso che alcuni difetti, dei quali mi rendo benissimo conto, non operino così in profondità da costringere l'intero romanzo al fallimento.

Comunque, ora come ora, quel che m'interessa maggiormente è il fatto pratico, e che perciò il libro venga giudicato non in cospetto dell'eternità ma sul più modesto piano della pubblicabilità. Lei stessa vorrà ammettere che non tutti i libri chiamiamoli di narrativa che si pubblicano oggi sono "poeticamente realizzati", e che tentativi appaiono anche in edizioni Einaudi. Su questo piano di pubblicabile decenza, a occhio, mi sembra di starci; all'immortalità ci penserò un'altra volta.

Giacché mi trovo a scriverLe mi permetto di passare ad altro argomento e Le chiedo un favore: avrà forse visto sulla pubblicità di «Belfagor» l'annuncio della prossima uscita dei *Narratori* del Russo, e che in questa edizione è compresa anche Lei. Dato che sono io che in gran parte ho provveduto all'aggiornamento di questa seconda edizione, da tempo volevo scriverLe chiedendo notizie dirette, ma poi ho lasciato passare il tempo per molte ragioni. Ecco le richieste: l'indicazione precisa della prima edizione de *La strada che va in città*, dato che ho solo la seconda (Roma Einaudi, 1945) e di due o tre fra i migliori scritti critici sull'opera Sua (autore, periodico e data). Ho citato anche *È stato così*. Inoltre Lei figura nata a Palermo da genitori torinesi nell'agosto 1916.

Proprio in questi giorni sto licenziando definitivamente le laboriose bozze, e perciò avrei bisogno d'una risposta sollecita, ammesso che l'editore Principato ammetta ancora correzioni.

* 12.02.1950 Antonielli, Sergio, M. 6, f. 102, Foglio 3. Dattiloscritta con firma autografa. Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, pp. 840-841.

Per questo secondo argomento La ringrazio anche a nome di Luigi Russo; per il primo soltanto a nome mio, pure aspettando ulteriori notizie sulle quali possa regolarmi nel caso che debba rivolgermi altrove.

Con molti cordiali saluti

Sergio Antonielli

Monza, Via de Leyva 5

[216] 6/12/1950 NATALIA GINZBURG A REMO LUGLI*

Torino, 6 dicembre 1950

Remo Lugli

Via Osoppo 23

Modena

Caro Lugli,

ho letto *Le formiche sotto la fronte* e lo trovo molto bello. Naturalmente non sono io da sola a decidere, quanto alla pubblicazione. Lo passo perciò agli altri consulenti in esame.

Per quanto riguarda me, lo trovo molto bello. Ci sono delle faticosità di stile, ogni tanto, delle cose che guadagnerebbero molto a esser scritte più semplici, altre che credo andrebbero tagliate. Si tratta di poche frasi. È molto bello e m'ha fatto impressione.

Mi dispiace d'aver tardato tanto tempo a leggerlo. L'ho pescato su a caso, fra tanti manoscritti in esame. Si legge in un lampo. Solleciterò i miei compagni di lavoro perché facciano presto a leggerlo e Le scriverò di nuovo fra poco.

Cordialissimi saluti.

* 12.06.1950, Lugli, Remo, M. 121, f. 1773, Foglio 5. Copia dattiloscritta con sigla «G/Ig». Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 480.

[217] 7/12/1950 NATALIA GINZBURG A SERGIO ANTONIELLI*

Torino, 7 dicembre 1950

Sergio Antonielli

Via de Leyva 5

Monza

Caro Antonielli,

come Le avevo detto il Suo romanzo l'ho passato in lettura: spero che la risposta non si farà aspettare troppo. Io ho tardato, perché ho sempre tanto da fare. Veramente anche gli altri non scherzano. Io sono nata effettivamente a Palermo, non nell'agosto, ma nel luglio 1916. *La strada che va in città* è uscito nella prima edizione nel 1942 (se non mi sbaglio era marzo): io avevo lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte. Quanto ai miei genitori, non sono torinesi, mio padre è triestino e mia madre lombarda.

Devo dire che mi farebbe piacere, se fosse possibile, che mi fossero tolti un po' di nomi: in «Belfagor» ho visto che mi chiamano Natalia Levi Ginzburg Baldini. È tutto verissimo: però siccome io scrivo firmando Natalia Ginzburg, e continuerò a firmare così anche se mi sono risposata, perché uno che scrive non può cambiare sempre di nome, non si potrebbe mettere solo Natalia Ginzburg? Mi sembra un po' buffa tutta quella fila di nomi.

Articoli importanti su di me non mi pare che ne abbiano scritti. Quello che mi pareva il più bello era uno di Aldo Camerino, ma purtroppo l'ho perso, e quindi non so dirLe la data...I più lunghi sono: uno di Piero Gadda Conti sul «Popolo» del 19 ottobre 1948; uno di Vittorio Denti sul «Fronte democratico» di Cremona, del 5 ottobre 1947, uno di Ravagnani su «Milano sera» del 25 ottobre 1949; uno di Piero Bargis sul «Sempre avanti» di Torino del 23 dicembre 1947.

La ringrazio tanto di tutto e La saluto molto amichevolmente.

* 12.07.1950 Antonielli, Sergio, M. 6, fasc. 102, Foglio 4. Copia dattiloscritta con sigla «G./lg». Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, pp. 841-842.

[221] 1/02/1951 NATALIA GINZBURG A ANTONIO GUERRA*

Torino, 1 febbraio 1951

Signor Antonio Guerra,
Via Verdi 15
S. Arcangelo di Romagna

Caro Guerra,

scusi: è un bel po' che Le devo scrivere.

Ho letto la terza parte del Suo racconto e l'ho acclusa all'altra e passata in lettura ai compagni: vedremo la risposta.

A me sembra che la terza parte sia più debole delle altre: e poi ho l'impressione che lasci quel senso di cosa sospesa a mezz'aria, uguale come prima. Così non so se questo riesce ad essere un vero racconto: un racconto dev'essere qualcosa di preciso, che comincia proprio in un punto e finisce proprio in un altro: *Le cavallette* comincia in un punto preciso, nel treno, e va molto bene: ma poi non tira mai le fila e potrebbe continuare sempre.

Non so. Adesso sentiremo cosa dicono gli altri. Abbia pazienza, è una storia un po' lunga: ma dagli editori credo sia sempre così. La ringrazio d'avermi mandato le sue poesie. Certe mi piacciono molto: mi piacciono più in dialetto che in italiano. Però mi pare che anche nelle poesie si senta la stessa repugnanza a finire, che c'è nel racconto: il Suo potrebbe diventare un nuovo modo di scrivere, forse; però fin adesso mi pare una debolezza, un'impossibilità di raccogliere le file e finire.

Affettuosi saluti e mi scusi se ho tardato a risponderLe.

* 02.01.1951, Guerra, Antonio, M. 102, f. 1558, Foglio 3. Copia dattiloscritta con sigla «G/Ig». Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 496.

[233] 30/04/1951 NATALIA GINZBURG A REMO LUGLI*

Torino, 30 aprile 1951

Signore Remo Lugli

Via Osoppo 23

Modena

Caro Lugli,

ho avuto il romanzo e guardato le correzioni. Mi sembrano ottime correzioni, veramente risolutive e mi sembra che così il romanzo potrebbe essere stampato. Ma, come Le ho detto, è Vittorini a decidere, quindi mando subito il manoscritto a lui.

Ho letto i racconti. Direi che nessuno di questi racconti è bello proprio fino in fondo, ma quasi tutti sono estremamente interessanti e fuori del comune. I meno importanti mi sembrano i due racconti partigiani, *Trentatré uomini in cammino* e *Bisogna picchiare l'anima*: e anche l'ultimo racconto, *Incendio di notte*, benché estremamente vivo come rappresentazione di cose, mi sembra che cada a vuoto. *Lettera a Silvio* mi pare un racconto non riuscito, ma pieno di possibilità. Penso che sarebbe stato meglio impostarlo come fredda cronaca (non rivolgendosi col tu al fratello) e allora avrebbero avuto ancor più valore gli abbandoni. Anche lì ci sono cose molto belle (la famiglia, il fratello morto nella coperta, la vita com'è dopo); ci sono però degli sbagli: il bambino che dice "A Dio, Silvio" (parole che contrastano con tutto l'atteggiamento precedente del bambino, terrorizzato e ammutolito, parole che raffreddano l'emozione), e altri. *Qualcuno in granaio*: racconto bello in cui però trovo non giustificato l'assassinio di quei due: quel gesto è senza nessun rapporto con la personalità del viandante, è un gesto, senza nessuna verità poetica: era meglio se scappava senza averli ammazzati. Ma lì il mistero, che si sposta dalla persona del viandante a quella dei due che l'hanno accolto, mi sembra una trovata felice. Un racconto molto bello mi sembra *Belgàsen Ben Ali*, di piccola apertura ma forse il più risolto di tutti. *La terra perduta* e *È finita la guerra* sono racconti che

* 04.30.1951, Lugli, Remo, M. 121, f. 1773, Foglio 7. Copia dattiloscritta con sigla «G./lg». Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, pp. 480-481.

tutt'e due, forse per motivi diversi, lasciano un po' delusi: mi sembra che siano pieni d'una riserva d'energia non esplicitata, non messa a frutto.

Comunque, mando anche questi racconti a Vittorini, per vedere cosa ne dice lui.

Molti saluti cordiali anche alla sua fidanzata.

[240] 23/11/1951 NATALIA GINZBURG A REMO LUGLI*

Torino, 23 novembre 1951

Remo Lugli

Via Osoppo 23

Modena

Caro Lugli,

mi dispiace di non averLe più scritto. Sono stata malata e a casa per un bel po' di tempo. Vittorini m'ha detto di non aver ancora avuto tempo di guardare il Suo manoscritto corretto e i racconti. Forse può scrivere a lui (Via Canova 42, Milano), senza fargli troppa fretta perché veramente ha sempre un cumulo di manoscritti da guardare, ma pregandolo d'un giudizio una volta o l'altra.

Saluti cordiali

* 11.23.1951, Lugli, Remo, M. 121, f. 1773, Foglio 8. Copia dattiloscritta con sigla «G./lg». Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 480.

[245] 23/05/1952 NATALIA GINZBURG A ELIO VITTORINI*

Torino, 23 maggio 1952

Elio Vittorini
Via Canova 42
Milano

Caro Elio,

avrà visto dal verbale che si pensava di intitolare il Fenoglio *I ventitré giorni della città di Alba*. Questo titolo a Einaudi piace, a me non entusiasma, però mi sembra più seducente che i *Racconti barbari*. Fenoglio non è entusiasta del nuovo titolo e vorrebbe sapere cosa ne pensi tu⁴⁶⁴. Facci sapere presto qualcosa perché i tre nuovi gettoni sono tutti in prime bozze e dovrebbero uscire ai primi di giugno.

L'altro giorno è venuta da me Anna Maria Ortese: adesso è a Milano, ma non t'aveva trovato. Avrebbe un racconto nuovo di Napoli da aggiungere, già finito, sulla piccola borghesia di Napoli, e un altro l'ha in testa sugli intellettuali napoletani. Chiede se con questi nuovi pezzi potrebbe avere un profilo completo. In tutto, lei pensa che verrebbe lungo un centinaio di pagine. Io le ho detto che doveva parlare con te. Non credi che con questi nuovi pezzi il libro potrebbe già avere un senso? Ti cercherà certamente di nuovo: ad ogni modo sta in casa di Quasimodo.

Cari saluti alla Ginetta e a te.

* 05.23.1952, Vittorini, Elio, M. 221.1, f. 3099.1, Foglio 396. Copia dattiloscritta con sigla «G./lg». Attribuita a Calvino, è pubblicata in Calvino 2000, p. 34; mentre in Vittorini 1977, p. 21 e in Fenoglio 2002, p. 55 è attribuita a Ginzburg.

⁴⁶⁴ Per lo scambio di lettere con Beppe Fenoglio cfr. Fenoglio 2002, pp. 55-56.

[247] 10/06/1952 REMO LUGLI A NATALIA GINZBURG*

Modena, 10 Giugno 1952

Gent.ma Signora,

una lettera di Vittorini mi comunica che il mio romanzo è stato accettato e che la pubblicazione è in programma per l'autunno.

Come Lei può immaginare questa notizia mi ha procurato molta gioia.

Vittorini mi dice anche di rivolgermi a Lei per il contratto ed eccomi qui a disturbarla con questa mia.

Resta a Sua completa disposizione per fornirLe ogni eventuale dato di cui possa avere bisogno.

Se ritiene che sia più opportuna la mia presenza costì, verrò con molto piacere.

Attendo un Suo cortese riscontro e Le invio frattanto vive cordialità.

Remo Lugli

Via Osoppo 23, Modena

[248] 16/06/1952 NATALIA GINZBURG A REMO LUGLI*

Torino, 16 giugno 1952

Remo Lugli

Via Osoppo 23

Modena

Caro Lugli,

sono molto contenta anch'io che *Le formiche sotto la fronte* escano finalmente in autunno. Avrà fra poco il contratto. Ci vorranno, più tardi, alcuni suoi dati biografici, ma allora Le scriverò.

Spero che lavori ancora e La saluto cordialmente

* 06.10.1952, Lugli, Remo, M. 121, f. 1773, Foglio 9. Manoscritta su carta intestata «La Gazzetta di Modena». Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 481.

* 06.16.1952, Lugli, Remo, M. 121, f. 1773, Foglio 10. Copia dattiloscritta con sigla «G./lg». Pubblicata in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 481.

[253] 23/07/1952 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG*

23.7.52

Cara Natalia,

io non mi ricordo più quasi niente delle otto commedie incerte. Come faccio a decidere un anno e mezzo dopo averle lette?

Perché bisogna sempre tornare sulle cose ad anni di distanza e rifare il lavoro fatto? Forse se mi mandi l'elenco come s'era preparato (compreso cioè l'elenco delle sicure e delle sottolineate) io mi raccapezzerò meglio: per eliminazione dei ricordi vari. Se no, su un filo di speranza, posso, e pressoché a caso, dirti: *Il giocatore*, *Lo spirito di contraddizione*, *La vedova scaltra*, e *Il cavaliere di spirito*. Ma se si sono veramente messe tutte quelle di prima scelta e quelle di seconda scelta che bisogno c'è di metterne altre quattro nettamente inferiori? Prima sembrava si volesse fare un fin da fine, e ora sembra che si debba riempire uno zaino da soldato. Francamente, io non mi oriento in questi sbalzi di temperatura editoriale.

Per Guerra e Lugli, che furia! Ma io non ricordo più i manoscritti dopo tanto che li ho letti. Per piacere veramente: prepara tu i risvolti in modo editoriale. Semmai io li potrò correggere e aggiustare. Tanto per lasciarti più a tuo agio e disimpegnarti a me non importa più niente di questi risvolti dopo i tre che avete voluto cambiare. Il discorso che facevo ormai l'ho interrotto con quell'incidente. Dunque è solo un lavoro da ufficio stampa. Tu prepara l'abbozzo e io lo rifinisco. Va bene?

Ti abbraccio

Elio

* 07.23.1952, Vittorini, Elio, M. 221.1, f. 3099.1, Foglio 421-422. Manoscritta. In Vittorini 2006, p. 28.

[254] 31/08/1952 ELIO VITTORINI A NATALIA GINZBURG*

31.8.52

Cara Natalia,

è passato di qui Bonaviri⁴⁶⁵, il giovane di cui ci era piaciuto abbastanza *Il sarto della Stradalunga*. Ho riveduto il suo manoscritto e me ne ha lasciato copia. Altra copia che ha seco vorrebbe lasciarla a Torino, se trova te o Calvino.

Andategli un po' incontro, se viene. Perché ha addosso la maledetta malinconia che scosta, di tanti miei compatrioti.

Ciao, Elio

* 07.23.1952, Vittorini, Elio, M. 221.1, f. 3099.1, Foglio 421-422. Manoscritta. In Vittorini 2006, p. 36 e in Camerano-Crovi-Grasso 2007, p. 930.

⁴⁶⁵ Giuseppe Bonaviri, autore di *Il sarto della stradalunga*, Torino, Einaudi, Gettoni, 1954.

Opere, traduzioni e scritti di Natalia Ginzburg

Opere di narrativa, saggistica e teatro

Segue un elenco cronologico delle prime edizioni delle principali opere in volume di Natalia Ginzburg⁴⁶⁶.

(con lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte) *La strada che va in città*, Torino, Einaudi, 1942

La strada che va in città e altri racconti, Torino, Einaudi, 1945

È stato così, Torino, Einaudi, 1947

Tutti i nostri ieri, Torino, Einaudi, 1952

Valentino (Valentino, La madre, Sagittario) Torino, Einaudi, 1957

Le voci della sera, Torino, Einaudi, 1961

Le piccole virtù, Torino, Einaudi 1962

Lessico familiare, Torino, Einaudi, 1963

Cinque romanzi brevi e altri racconti, Torino, Einaudi, 1964

Ti ho sposato per allegria e altre commedie (L'inserzione, Fragola e panna, La segretaria), Torino, Einaudi, 1966

Mai devi domandarmi, Milano, Garzanti, 1970

Paese di mare e altre commedie (Dialogo, Paese di mare, La porta sbagliata, La parrucca) Milano, Garzanti, 1972

Caro Michele, Milano, Mondadori, 1973

Vita immaginaria, Milano, Mondadori, 1974

Sagittario, Torino, Einaudi, 1975 (già in *Valentino* 1957)

Famiglia, (Famiglia e Borghesia) Torino, Einaudi, 1977

La famiglia Manzoni, Torino, Einaudi, 1983

⁴⁶⁶ Cfr. Ginzburg 1987, pp. 1567-1569.

La città e la casa, Torino, Einaudi, 1984

Opere. Raccolte e ordinate dall'Autore, prefazione di Cesare Garboli, 2. voll.,
Milano, Mondadori, I Meridiani, 1986-1987

Serena Cruz o la vera giustizia, Torino, Einaudi, 1990

Traduzioni, introduzioni, prefazioni, postfazioni e curatele

Charles de Montesquieu, Riflessioni e pensieri inediti 1716-1755, edizione e
traduzione a cura di Natalia e Leone Ginzburg, Torino, Einaudi, 1943

Vercors, *Il silenzio del mare*, traduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1945

Lev Tolstoj, *Anna Karenina*, prefazione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1945

Marcel Proust, *La strada di Swann*, traduzione e prefazione di Natalia Ginzburg,
Torino, Einaudi, 1946

Fëdor Dostoevskij, *Delitto e castigo*, prefazione di Natalia Ginzburg, Torino,
Einaudi, 1947

Igor Markevitch, *Made in Italy*, traduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi,
1948

Lev Tolstoj, *Resurrezione*, prefazione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1952

Anna Frank, *Il diario di Anna Frank*, prefazione di Natalia Ginzburg, Torino,
Einaudi, 1954

Marchesa Colombi, *Un matrimonio in provincia*, introduzione di Natalia Ginzburg,
Torino, Einaudi, 1973

Umberto Pavia, *Quaderno dei temi*, prefazione di Natalia Ginzburg, Torino,
Einaudi, 1977

Guy De Maupassant, *La questione del latino e altri racconti*, prefazione di Natalia
Ginzburg, Milano, Emme Edizioni, 1975; ora in «Leggere», V, 37 (gennaio
1992)

- Primo Levi, *Il sistema periodico*, introduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1979
- Mario Soldati, *La carta del cielo. Racconti*, introduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1980
- AA.VV., *Nuovi poeti italiani*, Torino, Einaudi, 1980 (N. Ginzburg è tra i curatori del volume)
- Carlo Cassola, *Paura e tristezza*, introduzione di Natalia Ginzburg, Milano, Rizzoli, 1981
- Antonio Delfini, *Diari 1927-1961*, a cura di Giovanna Delfini e Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1982
- Goffredo Parise, *Sillabario N. 1*, postfazione di Natalia Ginzburg, Milano, Mondadori, 1982
- Goffredo Parise, *Sillabario N. 2*, postfazione di Natalia Ginzburg, Milano, Mondadori, 1982
- Gustave Flaubert, *La signora Bovary*, traduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1983
- Giovanni Falaschi, *La letteratura partigiana in Italia 1943-1945*, prefazione di Natalia Ginzburg, Roma, Editori Riuniti, 1984
- Junichiro Tanizachi, *Gli insetti preferiscono le ortiche*, prefazione di Natalia Ginzburg, Milano, Mondadori, 1984
- Fortebraccio, *La galleria di Fortebraccio*, prefazione di Natalia Ginzburg, Roma, Editori Riuniti, 1985
- Molyda Szymusiak, *Il racconto di Peuw bambina cambogiana (1975-1980)*, traduzione e prefazione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1986
- Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, traduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1987
- Talja Sirkku, *Non mi dimenticare*, presentazione e traduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Bollati Boringhieri, 1988

- Anton Cechov, *Vita attraverso le lettere*, profilo biografico e scelta a cura di Natalia Ginzburg, traduzione di Gigliola Venturi e Clara Coïsson, Torino, Einaudi, 1989
- Tommaso Bordonaro, *La spartenza*, prefazione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1991
- Marcel Proust, *La strada di Swann*, postfazione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, Scrittori tradotti da scrittori, 1990
- Saul Friedlander, *A poco a poco il ricordo*, traduzione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1990
- Mario Soldati, *La finestra*, prefazione di Natalia Ginzburg, Milano, Rizzoli, 1991
- Tommaso Bordonaro, *La spartenza*, prefazione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1991
- Giacomo Debenedetti, *16 ottobre 1943*, prefazione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 2001
- Guy de Maupassant, *Una vita*, traduzione di Natalia Ginzburg, a cura di Giacomo Magrini, Torino, Einaudi, 1994
- Rosetta Loy, *La bicicletta*, con una nota di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1997
- Salvatore Mannuzzu, *Procedura*, con uno scritto di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 2001
- Emily Dickinson, *Poesie*, con uno scritto di Natalia Ginzburg, Milano, Mondadori, 2004

Bibliografia

OPERE

Scritti e opere di Natalia Ginzburg⁴⁶⁷

GINZBURG, N. (1946), *Prefazione* a Marcel Proust, *La strada di Swann*, trad. di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1946, in GRIGNANI-SCARPA (2017), pp. 58-61.

- (1948), *Discorso sulle donne*, in «Mercurio», V, 36-39, marzo-giugno 1948, pp. 105-10, oggi in EAD. (2016a), pp. 151-156.
- (1952), *Tutti i nostri ieri*, Torino, Einaudi.
- (1963), *Come ho tradotto Proust*, in «La Stampa», 11/12/1963, p. 7.
- (1964a), *Prefazione*, in EAD. (1993), pp. 5-18.
- (1964b), *Marcel Proust poeta della memoria*, in *Romanzi del 900*, vol. I, a cura di Giansiro Ferrata e Natalia Ginzburg, Torino, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, pp. 55-112.
- (1964c), *Breviario di uno scrittore*, in GRIGNANI-SCARPA (2017), pp. 180-185.
- (1983), *Nota del traduttore*, in Gustave Flaubert, *La signora Bovary*, trad. di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, pp. 431-433.
- (1985a), *Menzogna e sortilegio*, in FOFI-SOFRI (2011), pp. 26-28.
- (1985b), intervista di Lietta Tornabuoni dal titolo *Ginzburg: vita di Elsa appassionata e furente*, in «La Stampa», 26 novembre 1985, p. 3 [intervista del 1983].
- (1986), *Opere. Volume primo*, raccolte e ordinate dall'Autore, 2 voll., prefazione di Cesare Garboli, Milano, Mondadori.

⁴⁶⁷ Per le opere in volume di Natalia Ginzburg si è quasi sempre fatto riferimento alle nuove edizioni curate da D. Scarpa. Si riportano dunque le ultime edizioni, con indicato tra parentesi l'anno della prima pubblicazione. Si rimanda all'elenco in *Opere, traduzioni e scritti* per l'ordine cronologico delle pubblicazioni.

- (1987), *Opere. Volume secondo*, raccolte e ordinate dall’Autore, 2 voll., Milano, Mondadori.
- (1988), *Memoria contro memoria*, in «Paragone» XXXIX, 1988, n. 462, pp. 3-9.
- (1990), *Nota del traduttore*, in Marcel Proust, *La strada di Swann*, trad. di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 2016, pp. XIX-XXIII.
- (1993), *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, introduzione di Cesare Garboli, Torino, Einaudi (prima ed. 1964)
- (1999), *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg, Torino, Einaudi.
- (2001a), *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi.
- (2001b), *Caro Michele*, prefazione di Cesare Garboli, Torino, Einaudi.
- (2005), *Tutto il teatro*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi.
- (2011), *Valentino La madre Sagittario*, nuova edizione, Torino, Einaudi.
- (2012), *La strada che va in città e altri racconti*, Torino, Einaudi, Introduzione di Cesare Garboli, nuova edizione a cura di Domenico Scarpa (prima ed. 1942; 1945).
- (2014a), *Lessico familiare*, introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, (prima ed. 1963).
- (2014b), *Mai devi domandarmi*, introduzione di Cesare Garboli, nuova edizione a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi (prima ed. 1970).
- (2015a), *Le piccole virtù*, prefazione di Adriano Sofri, nuova edizione a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, (prima ed. 1962).
- (2015b), *Le voci della sera*, prefazione di Italo Calvino, nuova edizione a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi. (prima ed. 1961).
- (2016a), *Un’assenza. Racconti, memorie, cronache*, a cura di Domenico

Scarpa, Torino, Einaudi.

- (2016b), *Tre testi ritrovati (Per chi scriviamo, Educazione infantile, La madre di Portnoy)*, in «L'Indice dei libri del mese», ottobre 2016, anno XXXIII, n. 10, p. 24-25.
- (2016c), *La famiglia Manzoni*, nuova edizione a cura di Salvatore Silvano Nigro, Torino, Einaudi (prima ed. 1983).
- (2018a), *È stato così*, Torino, Einaudi, introduzione di Cesare Garboli, nuova edizione a cura di Domenico Scarpa (prima ed. 1947; prima ed. a cura di D. Scarpa 2010).
- (2018b), *Famiglia*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi (prima ed. 1977).
- (2019), *La città e la casa*, nuova edizione a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi (prima ed. 1984).
- (2021), *Vita immaginaria*, nuova edizione a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi (prima ed. 1974).

Opere e saggi di altri autori

BEAUVOIR, S., DE (2016), *Il secondo sesso*, Milano, il Saggiatore (prima ed. francese 1949; prima ed. italiana 1961).

CALVINO, I., (1948), *Vita segreta di una casa editrice* (con lo pseudonimo di Enea Traverso), in «Bollettino di informazioni culturali», 10 gennaio 1948.

- (1995), *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2 voll.

DEBENEDETTI, G. (1994), *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti.

- (1998), *Il romanzo del Novecento: Quaderni inediti*, presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti.
- (2005), *Proust*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Mario Lavagetto, testi e note a cura di Vanessa Pietrantonio, Torino, Bollati Boringhieri.

LUGLI, R. (1952), *Le formiche sotto la fronte*, Torino, Einaudi.

PROUST, M., *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 7 voll:

- (1946), *La strada di Swann*, traduzione di Natalia Ginzburg;
- (1949), *All'ombra delle fanciulle in fiore*, traduzione di Franco Calamandrei e Nicoletta Neri;
- (1949), *I Guermantes*, traduzione di Mario Bonfantini;
- (1950), *Sodoma e Gomorra*, traduzione di Elena Giolitti;
- (1950), *La prigioniera*, traduzione di Paolo Serini;
- (1951), *Albertine scomparsa*, traduzione di Franco Fortini;
- (1951), *Il tempo ritrovato*, traduzione di Giorgio Caproni.

GINZBURG, L. (2000), *Scritti*, a cura di Domenico Zucàro, prefazione di Luisa Mangoni, Torino, Einaudi (prima ed. 1964).

MICHELI, S. (1946), *Pane duro*, Torino, Einaudi.

MONTALE, E. (1996), *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 2 voll, Milano, Mondadori.

MAUPASSANT, G. (1994), *Una vita*, traduzione di Natalia Ginzburg, a cura di Giacomo Magrini, Torino, Einaudi.

MORANTE, E. (1951), *House of Liars*, translated by Adrienne Foulke with the editorial assistance of A. Chiappe, Harcourt, New York, Brace and Company.

– (2018), *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi (prima ed. 1948)

PAVESE, C. (1991), *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi.

– (2020), *La scoperta dell'America*, Roma, Nutrimenti.

FORTINI, F. (2017), *Note su Proust (1957-63)*, in *Verifica dei poteri: Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, il Saggiatore, pp. 265-274.

VIGANÒ, R. , *L'Agnese va a morire*, Torino, Einaudi, 1949

Lettere, carteggi, interviste e memorie

BARANELLI, L. – CIAFALONI, F. (2013), *Una stanza all'Einaudi*, a cura di Alberto Saibene, Macerata, Quodlibet.

AA.VV. (1962), *Lettere di antifascisti dal carcere e dal confino*, prefazione di Gian Carlo Pajetta, Roma, Editori Riuniti.

BARBERIS, W. (1999), *Ricordo di Giulio Einaudi*, in «*Studi Storici*», anno 40, N. 4 (ottobre-dicembre 1999), pp. 941-944.

– (2012), *Giulio Einaudi: Un ritratto*, Torino, Einaudi.

BOBBIO, N. (1984), *Maestri e compagni: Piero Calamandrei, Aldo Capitini, Eugenio Colorni, Leone Ginzburg, Antonio Giuriolo, Rodolfo Mondolfo, Augusto Monti, Gaetano Salvemini*, Firenze, Passigli Editore.

BOLLATI, G. (2006), *Intermittenze del ricordo. Immagini di cultura italiana*, a cura di Rosa Tamborrino, Torino, Edizioni Fondazione Torino Musei.

CALVINO, I. (1991), *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi.

– (2000) *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori.

– (2003) *Il libro dei risvolti*, a cura di Chiara Ferreo, Torino, Einaudi.

CAMERANO, V. – CROVI, R. – GRASSO, G. (2007) (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Torino, Nino Aragno Editore.

CERATI, R. (2014), *Lettere a Giulio Einaudi e alla casa editrice (1946-1979)*, a cura di Mauro Bersani, Torino, Einaudi.

CESARI, S. (2018) (a cura di), *Colloquio con Giulio Einaudi*, Torino, Einaudi (Prima ed. 1991, Roma, Theoria).

– (2019) (a cura di), *Ultime lettere di gente comune*. Intervista di Severino Cesari a Natalia Ginzburg, in GINZBURG, N. (2019), pp. 243-249 (intervista apparsa per la prima volta su «il Manifesto», 18 dicembre 1984).

- CONTINI, G. (2019), *Lettere per una nuova cultura: Gianfranco Contini e la casa editrice Einaudi (1937-1989)*, a cura di Maria Villano, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- D'ARZO, S. (2004), *Lettere*, a cura di Alberto Sebastiani, Parma, Monte Università Parma.
- DAVICO BONINO, G. (2003), *Alfabeto Einaudi: scrittori e libri*, Milano, Garzanti.
- EINAUDI, G. (1988), *Frammenti di memoria*, Milano, Rizzoli.
- (2001), *Tutti i nostri mercoledì*, interviste di Paolo Di Stefano, Bellinzona, Casagrande.
- EINAUDI, G. – MONTALE, E. (1988), *Il carteggio Einaudi-Montale per "Le occasioni" (1938-39)*, Torino, Einaudi.
- FALLACI, O. (1963), *Con molto sentimento in EAD., Gli antipatici*, BUR Rizzoli, Milano, 2014, pp. 337-358 (prima ed. 1963).
- FENOGLIO, B. (2002), *Lettere (1940-1962)*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi.
- FERRERO, E. (2005), *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli.
- FOFI-SOFRI (2011) (a cura di), *Festa per Elsa*, Palermo, Sellerio Editore.
- FRUSTACI, V. (2012) (a cura di), *Carlo Muscetta, Leone Ginzburg*, Valverde, Il Girasole edizioni.
- GINZBURG, L. (1990), *Lettere di un antifascista*, a cura di Maria Clara Avalle, «Nuova Antologia», n. 2175, luglio-settembre 1990, pp. 179-200.
- (2004), *Lettere dal confino 1940-1943*, a cura di Luisa Mangoni, Torino, Einaudi.
- MILA, M. (2010), *Lettere editoriali*, a cura di Tommaso Munari, Torino, Einaudi

MORANTE, E. (2012), *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante e Giuliana Zagra, Torino, Einaudi.

MUSCETTA, C. (2009), *L'erranza. Memoria in forma di lettere*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio editore (prima ed. 1992, Valverde, Il Girasole edizioni).

PAVESE, C. (1949) (a cura di), *Antologia Einaudi 1948*, Torino, Einaudi.

- (1966), *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi.
- (1968), *Lettere 1926-1950*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, Torino, Einaudi.
- (2008), *Officina Einaudi. Lettere 1940-1950*, a cura di Silvia Savioli, introduzione di Franco Contorbia, Torino, Einaudi.
- (2020) *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Torino, Einaudi (prima ed. 1952)
- (2020), *Il taccuino segreto*, a cura di Francesca Belviso, Torino, Aragno.

PAVESE, C. – BALBO, F. – GINZBURG, N. (2008), *Lettere a Ludovica*, a cura di Carlo Ginzburg, Archinto, Milano.

PAVESE, C. – DE MARTINO E. (1991), *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri.

PAVESE, C. – MICHELI, S. (2020), «*Anche di romanzatura si deve vivere*». *Carteggio Pavese-Micheli (1942-1950)*, a cura di Francesca Placidi, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

PINTOR, G. (1978), *Doppio Diario 1936-1943*, a cura di Mirella Serri, Torino, Einaudi.

PONCHIROLI, D. (2017), *La parabola dello Sputnik. Diario 1956-1958*, a cura di Tommaso Munari, Pisa, Scuola Normale Superiore.

SEMINARA, F. (2002), *Carteggio einaudiano (1950-1980)*, a cura di Monica Lanzillotta, Università degli Studi della Calabria, Rende, Centro Editoriale e Librario.

VITTORINI, E. (1977) *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977.

- (1988), *I risvolti dei «Gettoni»*, a cura di Cesare de Michelis, Milano, Libri Scheiwiller.
- (2006), *Lettere 1952-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi.
- (1970) *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani.

ZUCCONI, A. (2000), *Cinquant'anni nell'utopia, il resto nell'aldilà*, Napoli, L'Ancora del mediterraneo.

STUDI

Studi su Natalia Ginzburg⁴⁶⁸

ANTONIETTI, L. (2021), *Una lettrice formidabile: Natalia Ginzburg e la casa editrice Einaudi*, «Cahiers d'études italiennes» 32, 2021, online: <https://journals.openedition.org/cei/8590>.

BASSI, G. (2021), *Natalia Ginzburg e Menzogna e sortilegio*, in DI NICOLA (2021b), pp. 211-226.

BARENGHI, M. (2018), *Natalia, Elsa e gli spinaci. Il contributo di Lessico familiare alla teoria letteraria*, in «Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura», XXII, 2018, pp. 50-61; e in ID. (2020), pp. 181-198.

BARTOLINI, F. (2013), *Caproni, la traduzione rifiutata e l'imitazione imperfetta del bello stile*, in DOLFI (2013), pp. 203-222.

BERTINI, M. (2013), *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta*, in DOLFI (2013), pp. 191-201.

BERTONE, G. (1994), *Italo Calvino e Natalia Ginzburg*, in ID., *Italo Calvino: Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, pp. 213-264.

– (2015), *Lessico per Natalia: brevi voci per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, Genova, Il melangolo.

CANNÌ, G. (2001), *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.

CANNÌ, G. – MERLO, E. (2007), *Natalia Ginzburg* in Cannì-Merlo, *Atlante delle scrittrici del Novecento*, prologo di Laura Pariani, nota di Alba Andreini, Torino, Edizioni SEB 27, pp. 121-126.

⁴⁶⁸ Per la bibliografia completa relativa a ciascuna opera di Natalia Ginzburg si rimanda agli apparati di *Bibliografia e Antologia della critica* curati da Domenico Scarpa per le nuove edizioni Einaudi.

- CALVINO, I. (1947), *È stato così di Natalia Ginzburg*, in ID. (1995), pp. 1085-1086.
- (1961), *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in ID. (1995), pp. 1087-1094 e in GINZBURG, N. (2015b), pp. V-XI.
- FRANCO, T. (2020), *L'immaginario della traduzione nell'opera di Natalia Ginzburg*, in «Italian Studies», vol. 75, n. 3, pp. 326-339.
- GARBOLI, C. (1970), *Diario d'amore ossessionato alla ricerca d'un padre*, in GINZBURG, N. (2014b), pp. V-VIII.
- (1986), *Prefazione*, in GINZBURG, N. (1986), pp. XI-XLVI.
 - (1999), *Appendice*, in GINZBURG, N. (2014a), pp. 233-246.
- GINZBURG, A. (2017), «È difficile parlare di sé», in GRIGNANI-SCARPA (2017), pp. 11-14.
- GINZBURG, C. (2021), *Sur le postface de Natalia Ginzburg à La Strada di Swann, "proustonomics"*, 10 luglio 2021: <https://proustonomics.com/texte-inedit-natalia-ginzburg-presente-par-carlo-ginzburg/>
- GRIGNANI, M.A. – LUTI, G. – MAURO, W. – SANVITALE, F. (1986) (a cura di), *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- GRIGNANI – SCARPA (2017) (a cura di), «Autografo» 58, numero monografico su *Natalia Ginzburg* a cura di Maria Antonietta Grignani e Domenico Scarpa.
- IANNUZZI, G. (2012), *Natalia Ginzburg. Una linea editorial-creativa, in Protagonisti nell'ombra. Bonchio Brega Ferrata Gallo Garboli Ginzburg Mauri Pocarporzio*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Milano, Edizioni Unicopli, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 115-134.
- IOLI, G. (1995) (a cura di), *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia*. Atti del Convegno internazionale (San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993), San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura».
- JEANNET, A.M. – SANGUINETTI KATZ, G. (2000) (a cura di), *Natalia Ginzburg: a voice of 20th century*, Toronto, Toronto University Press.

- MAGRINI, G. (1994), *Racine, Flaubert, Natalia*, in MAUPASSANT (1994), pp. 291-305.
- (1996), *Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in pp. 771-787, in *Letteratura Italiana. Le Opere*, diretta da A. ASOR ROSA, IV, *Il Novecento*, II, *La ricerca letteraria*, pp. 771-810.
- MARTIGNONI, C. (2009), *Tra Elsa Morante e Natalia Ginzburg. Divergenze, incontri e ipotesi "familiari"*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino*, vol. 2. *Dal secondo Novecento ai giorni nostri*, a cura di E. Candela, Napoli, Liguori, pp. 265-276.
- MATTARUCCO, G. (2014), *Natalia Ginzburg traduttrice*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», LXI, 1/2014, pp. 97-114.
- MONTALE, E. (1957), *Due narratori*, in «Corriere della Sera», 11 ottobre 1957, ora in ID. (1996), pp. 2082-85.
- (1961) *Vite quasi inutili*, in «Corriere della sera», 20 giugno 1961, ora in ID. (1996), pp. 2393-98
 - (1963), *Lessico familiare, crudele con dolcezza*, in «Corriere della Sera», 7 luglio 1963, ora in ID. (1996), pp. 2592-95.
- PETRIGNANI, S. (2018), *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza Editore.
- PFLUG, M. (2004), *Natalia Ginzburg: Una biografia*, traduzione di Barbara Griffini, Milano, La tartaruga (prima ed. tedesca 1995; prima ed. italiana 1997)
- QUARSITI, M. (1996), *Natalia Ginzburg: bibliografia 1934-1992*, Firenze, Giunti.
- RIZZARELLI, M. (2004), *Gli arabeschi della memoria*, Catania, C.U.E.M. Edizioni.
- SAITA, N. (2009), *Natalia Ginzburg: la fedeltà di una vita con «passo 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, pp. 95-103.
- SCARPA, D. (2010a), *Natalia Ginzburg. Pour un portrait de la tribu*, Parigi, Istituto Italiano di Cultura.
- (2010b), *L'offerta*, in GINZBURG, N. (2018), pp. V-XIII
 - (2012), *Notizie sul testo*, in GINZBURG, N. (2012), pp. 107-138.

- (2014a), *Cronistoria di «Lessico familiare»*, in GINZBURG, N. (2014a), pp. 191-229.
- (2014b), *Appunti su un'opera in penombra*, in GINZBURG, N. (2014b), pp. 215-244.
- (2015a), *Notizie sul testo*, in GINZBURG, N. (2015ba), pp. 105-122.
- (2015b), *Notizie sul testo*, in GINZBURG, N. (2015b), pp. 115-135.
- (2016a), *Nota del curatore*, in GINZBURG, N. (2016), pp. V-X.
- (2016b), *Vicende di una voce*, in GINZBURG, N. (2016), pp. 261-296.
- (2016c) *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, «Griseldaonline», fasc. V. 16, 2016-2017.
- (2017a) *Falsi amici*, in GRIGNANI-SCARPA (2017), pp. 31-68; e in «Tradurre. Studi e ricerche», n. 14, primavera 2018, online: <https://rivistatradurre.it/falsi-amici/>
- (2017b) *Due ritratti di Leone Ginzburg in Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in BROGI – DE ROGATIS – MARRANI (2017), pp. 133-156.
- (2019), *Città, strada, famiglia, casa*, in GINZBURG, N. (2019), pp. 253-285.
- (2021), *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano*, in GINZBURG, N. (2021), pp. 197-224

SEGRE, C. (2010), *Introduzione*, in GINZBURG, N. (2014a), pp. V-XIII.

SURDICH, L. (1993), *Da Natalia Levi a Natalia Ginzburg*, in IOLI (1995), pp. 5-31.

TESTA, E. (1997), *Lo stile semplice: Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 273-314 (il capitolo *Semplice e complesso*)

VASARRI, F. (2006), *Le strade di Swann*, in PUGGIONI (2006), pp. 89-109.

- (2013), *Un amour de Natalia Ginzburg*, in «Francofonia», n. 64, *Du côté de chez Swann 1913-2013*, primavera 2013, pp. 161-178.

ZITO, M. (1987), *"Petites madeleines" e/o maddalenine: Natalia Ginzburg traduttrice di Proust*, in «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza», XXIX, 2, pp. 441-452.

Studi e strumenti di storia dell'editoria

- A.A.V.V. (1983), *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983: breve iconografia, seguita dall'indice bibliografico degli autori e collaboratori, dall'elenco delle collane, dagli indici per argomenti e per titoli*, Torino, Einaudi.
- A.A.V.V. (2009a), *Libri e scrittori di via Biancamano, casi editoriali in 75 anni di Einaudi: con illustrazioni e documenti*, a cura di Roberto Cicala e Velania La Mendola Milano, EduCatt.
- A.A.V.V. (2009b), *Una collana tira l'altra: dodici esperienze editoriali*, presentazione di Anna Longoni, Pavia, Edizioni Santa Caterina.
- A.A.V.V. (2018), *Le Edizioni Einaudi 1933-2018*, prefazione a cura di Ernesto Franco, Torino, Einaudi.
- ARNONE, E. (2020), *Franco Fortini e casa Einaudi attraverso le lettere. Edizione e studio*, tesi di Dottorato (Université de Lausanne-Università degli Studi di Siena, dir. N. Scaffai, P. Pellini).
- BALDINI, A. (2012), *La Torino dell'industria culturale*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, Torino, Einaudi, 2012, pp. 849-869.
- BARANELLI, L. (2004), *Leone Ginzburg editore*, in *Editoria e industria culturale* «L'ospite ingrato» anno settimo 2, 2004, pp. 299-306.
- BOBBIO, N. (2002), *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Torino, Einaudi (prima ed. 1977).
- BUCCIARELLI, S. (1997), *Silvio Micheli, il direttore*, in «Darsena Nuova», ristampa anastatica dei cinque numeri, Viareggio, Mauro Baroni editore, pp. 7-17.

- CADIOLI (2017), *Letterati editori: Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, il Saggiatore, Milano, (prima ed. 1995).
- (2012a), *Le diverse pagine: Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, il Saggiatore, Milano.
 - (2012b), *Il saggista nascosto. Le lettere editoriali di Italo Calvino*, in DOLFI (2012), pp. 209-223.
- CADIOLI, A. – VIGNI, G. (2018), *Storia dell'editoria in Italia: Dall'Unità a oggi*, Milano, Editrice bibliografica (prima ed. 2012)
- CICALA, R. (2021), *I meccanismi dell'editori: Il mondo dei libri dall'autore al lettore*, Bologna, il Mulino.
- CICCUTTO, M. (1997), *Per una lettura interna di «Darsenza Nuova»*, in «Darsenza Nuova», ristampa anastatica dei cinque numeri, Viareggio, Mauro Baroni editore, pp. 25-35.
- CLERICI, L. – FALCETTO, B. (1993) (a cura di), *Calvino & l'editoria*, Milano, Marcos y Marcos.
- DE LUNA, G. (1996) *Una cospirazione alla luce del sole. Giustizia e Libertà a Torino negli anni trenta*, in TRANFAGLIA (1996), pp. 12-39.
- DI NICOLA, L. (2012a) *Dalla parte dell'ombra. Donne ed editoria*, in «Nuovi Annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari», Firenze, Leo Olschki, XXVI, pp. 157-171.
- (2012b), *Intellettuali italiane del novecento: una storia discontinua*, Ospedaletto Pisa, Pacini
 - (2021a), *Alle origini dei libri. Autrici, editrici, letterate editrici*, in EAD. (2021b) (a cura di), pp. 64-98.
 - (2021b) (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Roma, Carocci.
- D'ORSI, A. (1996) *Un suscitatore di cultura*, in TRANFAGLIA (1996), pp. 68-111.
- (2000), *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi.
 - (2019), *L'intellettuale antifascista. Ritratto di Leone Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza Editore.

- DOLFI (2012) (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni.
- (2013), *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze, Firenze University Press
- ESPOSITO, E. (2009) (a cura di), *Il demone dell'anticipazione: Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, il Saggiatore.
- FERRETTI, G.C. (1989), *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti.
- (1992) *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi.
 - (2004), *Storia dell'editoria letteraria in Italia 1945-2003*, Torino, Einaudi
 - (2009), *Dentro il laboratorio dei «Gettoni»*, in ESPOSITO (2009), pp. 101-108.
 - (2012), *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 a oggi*, Milano, Bruno Mondadori.
 - (2017), *L'editore Cesare Pavese*, Torino, Einaudi.
- FERRETTI, G.C. – IANNUZZI G. (2014), *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Roma, minimum fax.
- MANGONI, L. (1999), *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2004), *Introduzione*, in GINZBURG, L. (2004), pp. VII, XXII.
- MUNARI, T. (2011) (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, prefazione di M.L. Mangoni, Torino, Einaudi.
- (2013) (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, Torino, Einaudi.
 - (2015) (a cura di), *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991*, prefazione di Ernesto Franco, Torino, Einaudi.
 - (2016), *L'Einaudi in Europa. 1943-1957*, Torino, Einaudi.
- PIAZZONI, I. (2021), *Il Novecento dei libri: Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci.

SCARPA, D. (2012b), *L'editore, uno e trino*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, Torino, Einaudi, pp. 800-806.

- (2010c), *Storie avventurose di libri necessari*, Roma, Alberto Gaffi editore.
- (2012c), *Il nome invisibile. Leone Ginzburg e la casa editrice Einaudi, 1933-1944*, in *Amici e compagni. Con Norberto Bobbio nella Torino del fascismo e dell'antifascismo*, a cura di Gastone Cottino e Gabriela Cavaglià, Bruno Mondadori, Milano, pp. 186-218.
- (2015), *Vigile eleganza. Leone Ginzburg e il progetto di un'editoria democratica*, in SODDU (2015) (a cura di), pp. 109-140.

SISTO, M. (2012), *A ciascun autore il suo editore? Erich Linder, Einaudi e la letteratura tedesca in Italia (1971-1983)*, in «Studi germanici», 1, 2012, pp. 307-345.

SODDU, P. (2015) (a cura di), *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, Atti del convegno della Fondazione Giulio Einaudi e della Fondazione Luigi Einaudi onlus (Torino, 25-26 ottobre 2012), Firenze, Leo S. Olschki editore.

TRANFAGLIA, N. (1996) (a cura di), *L'itinerario di Leone Ginzburg*, Torino, Bollati Boringhieri.

TURI, G. (1990), *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, il Mulino.

ZANCAN, M. (1984), *Il progetto «Politecnico»: Cronaca e struttura di una rivista*, Venezia, Marsilio.

- (2021), *Le protagoniste*, in DI NICOLA (2021b), pp. 21-63.

Altri studi

- ANTICI, I. – PIAZZA, M. – TOMASSINI, F. (2016) (a cura di), *Cent'anni di Proust: Echi e corrispondenze nel Novecento italiano*. Atti del convegno (Roma, 30-31 ottobre 2014), Roma, RomaTrePress.
- BARDINI, M. (1999), *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi.
- BARTOLINI, F. (2013), *Caproni, la traduzione rifiutata e l'imitazione imperfetta del bello stile*, in DOLFI (2013), pp. 203-2022.
- BARENGHI, M. (2020), *Poetici primati: Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quodlibet.
- BERETTA ANGUISSOLA, A. (2007), *A proposito di alcuni errori dolosi o colposi nelle traduzioni di Proust*, in «Quaderni proustiani», 2007, pp. 109-121.
- (2021), *Le edizioni della «Recherche» di Proust*, in «Nuova informazione bibliografica, Il sapere nei libri», 4/2021, pp. 773-781.
- BORGHESI, A. (1989), *La lotta con l'angelo: Giacomo Debenedetti critico letterario*, Venezia, Marsilio.
- (2011), *Genealogie: Saggisti e interpreti del Novecento*, Macerata, Quodlibet.
 - (2018) *L'anno della Storia 1974-1975: Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Macerata, Quodlibet.
- BROGI, D. (2022), *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi.
- BROGI, D. – DE ROGATIS, T. – MARRANI, G. (2017) (a cura di), *La pratica del commento 2. I testi*, Pisa, Pacini.
- CASADEI, E. (2018), *Traducendo Proust: Fortini e il lungo incontro con Alla ricerca del tempo perduto*, in «Annali di studi umanistici»VI, 2018, pp. 489-504.

- CHAMBERLAIN, L. (1988), *Gender and the Metaphorics of Translation*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society», Vol. 13, No. 3, Spring 1988, pp. 454-472.
- DE CARLI, L. (1992), *Proust: Dall'Avantesto alla traduzione*, Milano, Guerini & Associati.
- DOLFI, A. (2013) (a cura di), *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze University Press, Firenze.
- FICHERA, G. (2019), *Andando a capo con Proust. Fortini traduttore della «Fuggitiva»*, in «Per voci interposte»: *Fortini e la traduzione*, «L'ospite ingrato» NS 5, 2019, pp. 37-48.
- FRANZINELLI, M. (1999), *I tentacoli dell'OVRA. Agenti, collaboratori e vittime della polizia politica fascista*, Torino, Bollati Boringhieri.
- GENETTE, G. (2006), *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi (prima ed. francese 1972).
- GARBOLI, C. (1994), *Introduzione*, in Morante (2018), pp. V-XXVII
 – (1995), *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi.
- LEJEUNE, P. (1986), *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino (prima ed. francese 1975).
- PALANDRI, E. – SERKOWSKA, H. (2015) (a cura di), *Le fonti di Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari.
- PALLI BARONI, G. (2006), *Sulle tracce di «Menzogna e sortilegio»*, in ZAGRA – BUTTÒ (2006), pp. 37-48.
- PALUSCI, O. (2011) (a cura di), *Traduttrici. Female Voices across Languages*, Tangram Edizioni Scientifiche, Trento.
- PUGGIONI (2006) (a cura di), *Teoria e pratica della traduzione*, Roma, Bulzoni editore.

- RABONI, Giovanni (1990), *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, in AA VV., *Proust oggi*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1990.
- RACCANELLO, M. (2014), *Proust in Italia. Le traduzioni della Recherche*, Le Lettere, Firenze.
- RACCANELLO, M. – GRAZIANO B. (2010) (a cura di), *Il cavallo e la formica: saggi di critica della traduzione*, Firenze, Le Lettere.
- SHERRY, S. (2000), *Gender in Translation*, in Peter France (ed.), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford, Oxford University Press.
- SQUARZINA, A.I. (2007), *Alcune considerazioni sulle traduzioni italiane del titolo Du côté de chez Swann*, in «Quaderni di filologia e lingue romanze», terza serie, n. 22, 2007, pp. 89-96.
- URBANI, B. (2021) *Réception et influences de Proust en Italie (1913-1950)*, in «Facta Universitatis», Series: Linguistics and Literature, Vol. 19, N. 2, pp. 269-282.
- ZAGRA, G. (2015), *Il segreto gioco della scrittura. Elementi autobiografici e fonti letterarie nel manoscritto di «Menzogna e sortilegio»*, in PALANDRI – SERKOWSKA (2015), pp. 69-78;
- (2019), *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Roma, Carocci.
- ZAGRA, G. – BUTTÒ, S. (2006) (a cura di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma 27 aprile - 3 giugno 2006*, Roma, Colombo.
- ZANCAN, M. (1998), *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi.
- (2000), *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, pp. 87-135.
 - (2002), *Le scrittrici italiane del Novecento*, in «Russica romana» IX, pp. 1-9.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare le persone i cui consigli sono stati preziosi per la realizzazione di questa tesi: Anna Baldini, Angela Borghesi, Tommaso Munari, Domenico Scarpa. Un ringraziamento particolare va a Luca Baranelli, per l'attenta lettura, il dialogo e l'amicizia di questi anni.

A Niccolò Scaffai, per i suoi insegnamenti e la sua guida, va il ringraziamento più grande.

Ringrazio i colleghi dottorandi e i membri del Collegio dei docenti del Dottorato in Filologia e Critica e il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne dell'Università degli Studi di Siena; i docenti e i colleghi dell'Università di Cambridge, in particolar modo Robert Gordon e Pierpaolo Antonello.

Grazie a Laura Di Nicola che ha dato origine a questa ricerca, al gruppo del Laboratorio Calvino dell'Università di Roma Sapienza e alle docenti con cui ho lavorato per il progetto *Protagoniste alle origini della Repubblica*, che ha arricchito anche queste pagine.

Per la disponibilità e la pazienza, desidero ringraziare le persone dei seguenti archivi che mi hanno aiutato nelle ricerche: l'Archivio Einaudi e l'Archivio di Stato di Torino, in particolar modo nelle persone di Walter Barberis, Luisa Gentile e Irene Scalco; l'Archivio del Novecento dell'Università di Roma Sapienza, nella persona di Cecilia Bello; l'Archivio Franco Fortini presso la Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena.

Ringrazio gli amici della rivista «Polisemie» e del progetto *Poesia e identità* per aver accompagnato con la poesia il periodo del dottorato.

Grazie alla mia famiglia, a Martina, alle amiche e agli amici di Roma per la loro presenza e il supporto costante.

A Edoardo andrà sempre la mia gratitudine per questi anni.