

«LESSICO FAMILIARE» DI NATALIA GINZBURG

di *Giacomo Magrini*

In:
Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere
Vol. IV.I, a cura di Alberto Asor Rosa,
Einaudi, Torino 1995

Sommario

1. <i>Genesi del libro.</i>	4
2. <i>La struttura.</i>	9
2.1. Le sequenze.	9
2.2. Il nome del narratore.	13
2.3. La dialettica.	16
2.4. Lo sguardo della narratrice.	17
2.5. L'oltranza del riserbo.	19
3. <i>Temi.</i>	21
3.1. L'ebraismo.	21
3.2. La servitù.	27
4. <i>Modelli e fonti.</i>	30
4.1. I due modelli. Il ritratto.	30
4.2. Un confronto con <i>Le voci della sera</i> .	32
4.3. Il saggio e il ricordo.	34
4.4. La poesia.	35
4.5. Sant'Agostino e Dante.	38
4.6. Sartre.	39
5. <i>Lingua e stile.</i>	40
5.1. La qualità della parola.	40
5.2. La parola nel tempo.	42
6. <i>Nota bibliografica.</i>	46

1. Genesis del libro.

Lessico familiare è stato scritto poco meno di trent'anni dopo che Natalia Ginzburg cominciò a riconoscersi come scrittrice. La Ginzburg ha ripercorso questo suo trentennale itinerario e ce lo ha raccontato nella lunga *Nota* di introduzione alla silloge *Cinque romanzi brevi*, pubblicata nel 1964. A questa *Nota* ha poi aggiunto, nel primo volume delle *Opere* nei «Meridiani», una pagina che precisa luoghi e date dei singoli lavori. La *Nota* è un documento basilare per ricchezza e specificità d'informazioni e, insieme, per il «forte impianto saggistico»¹; oltre ai testi raccolti nella silloge, suo oggetto immediato, essa tocca anche il romanzo lungo *Tutti i nostri ieri* e *Lessico familiare*. Ne rimane fuori soltanto *Le piccole virtù*.

Per due motivi il racconto *Un'assenza* del 1933 viene sentito come un atto di nascita: il senso del prodotto finito («ero trascolata dall'orgoglio e dallo stupore per averlo finito», p. 1117)² e la percezione di un destinatario non generico («pensai ch'era un vero racconto, un racconto "per adulti" (pensai proprio così, "per adulti")», *ibid.*).

Negli anni seguenti l'attività letteraria non cessa, ma è frenata da due seri impedimenti, è incalzata da due insoddisfazioni profonde, sintetizzabili così: Torino non è Pietroburgo; la famiglia, borghese ed ebrea, e la stessa professione del padre (professore universitario), non sono favorevoli allo scrivere. Ma l'esito di questo rovello sarà l'accettazione delle condizioni reali: nessuna Torino travestita da Pietroburgo; nessun «romanzo familiare» sostitutivo, con il padre «principe» o «contadino» (p. 1120).

A questo punto, però, sorge un dissidio: adesione esclusiva alle «cose che si conoscono dal di dentro» (p. 1121), da una parte, e, dall'altra, desiderio di impersonalità, «sacro orrore dell'autobiografia» (*ibid.*), che è anche «terrore di essere "attaccaticcia e sentimentale"» (*ibid.*). È già impostato il problema a cui *Lessico familiare* darà una soluzione.

Un giorno, attraverso il giudizio di un pittore, la Ginzburg viene «folgorata dalla verità» (p. 1122). I suoi racconti non sono passibili del criterio estetico del bello e del brutto, ma cadono nella categoria della casualità, dello scrivere «*per caso*, spiando la vita degli altri ma senza capirla bene e senza saperne nulla, tirando a indovinare e *fingendo di sapere*» (*ibid.*).

¹ C. GARBOLI, *Introduzione* a N. GINZBURG, *Cinque romanzi brevi*, Torino 1993, p. VI.

² Salvo indicazione contraria, tutte le citazioni dagli scritti della Ginzburg sono tratte da N. GINZBURG, *Opere*, raccolte e ordinate dall'Autore, prefazione di C. Garboli, I, Milano 1986, indicando fra parentesi il numero di pagina e, in alcuni casi, la sequenza.

L'età matura non porta rimedio a questa che avrebbe potuto essere non più che una malattia della prima età, «perché non si trattava d'un vizio d'adolescenza, ma piuttosto d'un vizio del mio spirito» (*ibid.*). *Lessico familiare* estirperà il vizio, sarà una cura radicale ed efficace. Mediante due strumenti principali: il doppio narratore, e la posizione frontale dell'io, anziché la posizione obliqua di chi spia e tira a indovinare. Tutto ciò si vedrà meglio nella seconda sezione. Su un altro piano, invece, l'età, la maturazione, risulta influente. Il processo è graduale ma sicuro, irreversibile:

A poco a poco, diventando adulta, sempre meno pensai allo scrivere: e oggi, non ci penso affatto. Allora mi flottavano sempre in testa idee di racconti. Oggi non possiedo nessuna idea, mai; penso a tutt'altro, penso sempre a tutt'altro, fino al giorno in cui mi metto a scrivere: quando mi metto a scrivere, oggi come allora, mi calo a fondo nella storia che scrivo. Ma uso vivere senza più una sola storia nella testa, non una: non sento più nella testa quel perenne, indistinto e dolce flottare. (p. 1123).

Questo mutamento è pagato con qualche perdita (non c'è più «quel piacere fresco e intatto che sentivo una volta», *ibid.*), ma vincono gli acquisti: la raggiunta immanenza, da un lato, fa sì che gli ingressi *in medias res*, da sempre caratteristici dell'autore siano più motivati più veri; dall'altro, essa conduce a quella che, più avanti nella *Nota*, verrà posta come regola primaria: «È necessario scrivere e pensare col cuore e col corpo, e non già con la testa e col pensiero» (p. 1131). Con il racconto *Casa al mare*, del 1937, la Ginzburg scopre «il grande piacere di scrivere in prima persona, piacere a me sconosciuto fino a quel giorno» (pp. 1123-24).

Il racconto *Mio marito*, del 1941, insegna alla Ginzburg l'importanza dello sguardo distratto, e, quindi, del personaggio non premeditato, non richiesto, «su cui il mio sguardo s'era appena posato o su cui s'era posato [...] intensamente ma per dei motivi che non concernevano in nulla il mio scrivere» (p. 1124). Scritto nel confino abruzzese di Pizzoli, *Mio marito* inaugura una dimensione sentimentale di sfondo, ma con un ruolo dinamico molto preciso in rapporto alla genesi dei testi, la nostalgia: «Quel paese lo amavo e lo detestavo. Avevo sempre una nostalgia pungente di Torino, città dov'ero cresciuta e che m'era sempre parsa stupida e piatta, e che ora vedevo bellissima nel ricordo» (p. 1125).

Più avanti, *Le voci della sera* e *Lessico familiare* sono posti sotto il segno di una nostalgia incrociata:

Nel '61, scrissi *Le voci della sera*. Vivevo a Londra da due anni. Passavo le mattinate a leggere vecchi numeri della «Stampa» e di «Paese sera». Cercavo, in quei giornali, nomi di strade di Torino e di Roma, dove accadevano incidenti e delitti [...]. Avevo una pungente nostalgia dell'Italia. (pp. 1131-32).

Nel '62 scrissi *Lessico familiare*. Ero a Roma di nuovo; e avevo adesso, la nostalgia di Londra. Perché la nostalgia si sposa sempre al desiderio di scrivere. (p. 1133).

Come *Mio marito*, anche *La strada che va in città*, che è del 1941, nasce a Pizoli, e la nostalgia vi si manifesta come sovrapposizione e condensazione di figure: «La città era insieme Aquila e Torino. [...] La ragazza che dice “io” era una ragazza che incontravo sempre su quei sentieri [...]. Ma in parte era anche una mia antica compagna di scuola, che non rivedevo da anni. E in parte era anche, in qualche modo oscuro e confuso, me stessa» (pp. 1126-27). Ma la condensazione ha pure un aspetto attivo, di ricerca consapevole: «credo piuttosto che allora io sentissi come una spinta a cercare un mondo che non fosse situato in un punto speciale dell'Italia, un mondo che potesse essere insieme nord e sud» (p. 1127). Anzi, l'elemento di casualità, generato dalla mescolanza, diventa segno del suo contrario, di non casualità: «nella gente del paese s'erano mescolati i miei amici e fratelli. E pensai che questo significava scrivere non *per caso*. [...] Scrivere non *per caso* era dire soltanto di quello che amiamo. La memoria è amorosa e non è mai casuale» (pp. 1127-28). *La strada che va in città* fa riflettere la Ginzburg sulla differenza tra il racconto breve e il romanzo o racconto lungo, che lei vede così: «Scopersi che un piccolo racconto bisogna averlo in testa come in un guscio, ma un lungo racconto, a un certo punto si sgomitola tutto da solo, quasi *si scrive da sé*» (p. 1126).

L'antica individuazione di un destinatario non generico si rastrema, nella *Strada che va in città*, in quella di un destinatario addirittura singolo e unico: «Per la prima volta sentii il desiderio di scrivere qualcosa che piacesse a mia madre» (*ibid.*). Limitazione soltanto apparente, questa esigenza verrà mantenuta e insieme rovesciata da *Lessico familiare*, che non tanto è scritto per la madre, quanto dalla madre.

Anche su un altro piano, *Lessico familiare* opererà un rovesciamento. Scrive la Ginzburg ancora a proposito della *Strada che va in città*: «Volevo che ogni frase fosse come una scudisciata o uno schiaffo» (*ibid.*). Queste frasi-schiaffi, figlie di un'intenzione, quasi di una forzatura, soggettiva, diventeranno in *Lessico familiare* le frasi degli altri, che arrivano a destinazione non perché dotate di una particolare carica aggressiva, ma per il semplice peso oggettivo della lettera, e la narratrice sarà la prima a lasciarsene colpire.

Gli anni successivi sono un periodo di confusione e di smarrimento, il cui frutto è il romanzo *È stato così*, del 1946-47, e di esso «è ancora vivo [...] proprio

il buio, il confondere e l'annaspere» (p. 1129). Da questa esperienza d'infelicità la Ginzburg si persuade che l'obiettivo non è cercare di sopprimerla, ma impedire che interferisca con lo scrivere: «per riuscire a questo è necessario che l'infelicità non sia in noi un'interrogazione lagrimosa e ansiosa, bensì una consapevolezza assoluta, inesorabile e mortale» (p. 1130). Non deve passare inosservata una trama dantesca che traspare nella rievocazione della Ginzburg. Se colleghiamo la «memoria amorosa» e il racconto che «quasi si scrive da sé», non ci troviamo lontani dalla terzina del *Purgatorio*: «I' mi son un che, quando l' Amor mi spira, noto, e a quel modo l' ch'è ditta dentro vo significando» (XXIV, 52-54). C'è poi la lezione dialettica del periodo di smarrimento; e il grande dolore di Dante, il suo pessimismo, è appunto «una consapevolezza assoluta, inesorabile». Nella sezione 4 ritornerò sulla presenza di Dante in *Lessico familiare*.

Tra il 1948 e il 1951, tra *La madre* e *Valentino*, è ormai conquistata la condizione di immanenza di cui s'è detto sopra: «a poco a poco io smisi di pensare allo scrivere. Ci pensavo soltanto quando scrivevo» (p. 1130). Al parlarsi - non parlarsi dei personaggi, che è l'aspetto isolato dalla Ginzburg nel romanzo del 1952, *Tutti i nostri ieri* («in esso i miei personaggi avevano perduto la facoltà di parlarsi. O meglio si parlavano, ma non più in forma diretta. I dialoghi in forma diretta m'erano venuti in odio», p. 1131), *Lessico familiare* darà una soluzione molto originale. Il problema del dialogo si ripresenta nel tempo londinese delle *Voci della sera*, ravvivato anche dalla lettura dei romanzi di Ivy Compton-Burnett, «dove non c'è che dialogo: un dialogare pervicace e maligno» (*ibid.*), mentre riaffiorano «i luoghi della mia infanzia», e dai luoghi le figure, dalle figure i dialoghi, «fra loro e con me» (p. 1132). L'andare «a capo a ogni frase» (*ibid.*), che caratterizza la stesura delle *Voci della sera*, nasce, dice la Ginzburg, dalla gioia di quel ritrovamento. In esso si combinano l'ingresso *in medias res*, come infinitamente rifratto, e la frase-schiaffo, divenuta appagamento ritmico e formale. Con *Le voci della sera* è superata una vecchia difficoltà, di cui aveva parlato prima: «Usavo cognomi. Ero così contenta e così libera che usavo cognomi, [...] tanto mi era semplice lasciarmi indietro tutte le antiche avversioni e le antiche vergogne» (p. 1133).

E siamo così a *Lessico familiare*, scritto a Roma «fra l'ottobre e il novembre del 1962» (p. 1134), precisa la pagina aggiunta, quindi in un lasso notevolmente breve; ma tutti i tempi di composizione si sono ridotti, dopo il raggiungimento della condizione d'immanenza: «romanzo di pura, nuda, scoperta e dichiarata memoria. [...] il solo libro che io abbia scritto in stato di assoluta libertà. Scriverlo era per me del tutto come parlare. [...] non mi domandai neppure una volta se scrivevo *per caso*. Il caso era totalmente esulato da me» (p. 1133).

Il viaggio verso la «pura memoria» ha una forte impronta e qualità dialettica che si riflette in tutto il romanzo, perché il viaggio avviene sotto il segno di un interdetto auto-imposto: «vi arrivai a passi di lupo, prendendo vie traverse, dicendomi che le fonti della memoria erano quelle a cui non dovevo mai bere, l'unico luogo al mondo in cui dovevo rifiutarmi di andare» (*ibid.*). I comandamenti negativi del padre della narratrice, con i quali comincia *Lessico familiare*, sono l'eco, la realizzazione testuale di questo interdetto preliminare e originario. Perché sono i comandamenti negativi, non quelli positivi, sono le proibizioni, non le falsamente magnanime concessioni, a garantire «quello stato di assoluta e pura libertà», in cui la Ginzburg afferma d'aver scritto il romanzo. In termini diversi ma consonanti, Garboli ha descritto tale dialettica: «Tra i tanti modi di leggere un libro imprecisabile come *Lessico familiare*, c'è anche quello di scorgervi, ben nascosta sotto i ricordi d'infanzia, un'allegoria della vita adulta»³.

Ma sul tema cruciale della «vita adulta» dobbiamo lasciare l'ultima parola a Natalia Ginzburg, a un suo testo del 1953, *I rapporti umani*, poi raccolto nelle *Piccole virtù*, che getta anche la luce più piena sulla complessa genesi del romanzo:

Siamo adulti per quel breve momento che un giorno ci è toccato di vivere, quando abbiamo guardato come per l'ultima volta tutte le cose della terra, e abbiamo rinunciato a possederle, le abbiamo restituite alla volontà di Dio: e d'un tratto le cose della terra ci sono apparse al loro giusto posto sotto il cielo, e così anche gli esseri umani, e noi stessi sospesi a guardare dall'unico posto giusto che ci sia dato: esseri umani, cose e memorie, tutto ci è apparso al suo posto giusto sotto il cielo. (pp. 880-81).

L'Avvertenza, premessa dalla Ginzburg alla prima edizione di *Lessico familiare*, mette l'accento su quattro elementi. Il primo è la sostanza reale del contenuto:

Luoghi, fatti e persone sono, in questo libro, reali. Non ho inventato niente. [...] 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. (p. 899).

Il secondo è l'appartenenza del libro al genere romanzesco:

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. (*ibid.*).

Il terzo è il voluto contenimento dell'autobiografia in senso stretto:

³ C. GARBOLI, *Introduzione a N. GINZBURG, Cinque romanzi brevi cit.*, p. VII.

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. (*ibid.*).

Il quarto è l'antichità del progetto, e la sua parziale, fatalmente incompleta realizzazione:

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. (*ibid.*).

2. La struttura.

2.1. Le sequenze.

Lessico familiare non è suddiviso in capitoli, ma in sequenze segnalate da uniformi stacchi tipografici. Le sequenze sono quarantasette⁴, di una lunghezza variabile, ma compresa fra una e nove pagine. Ci sono tre eccezioni: la 29^a sequenza, inferiore alla mezza pagina, le sequenze 41^a e 42^a, rispettivamente di ventuno e dodici pagine. Queste eccezioni, in particolare le due estreme, non sembrano essere semanticamente immotivate. La più breve concentra un massimo di disforia oggettiva, è una specie di asciutto bollettino della disperazione. La più lunga riunisce i fili dispersi dalla guerra, censendo i vivi e i morti, e cerca un'immagine di compattezza e continuità tanto più forte quanto il tessuto è stato più colpito e lacerato, un flusso di comunicazione tanto più alacre e disinvolto quanto più il silenzio sembrerebbe l'esito naturale.

I trapassi e i raccordi fra le sequenze sono di vario tipo. L'ultimo elemento di una sequenza può diventare il primo della successiva, come tra la 5^a e la 6^a («E infine venimmo ad abitare a Torino» - «Furono, i primi anni di Torino», p. 922) e tra la 6^a e la 7^a («via Pastrengo era la strada dove abitavamo allora» «La casa di via Pastrengo era molto grande», p. 923); o tra la 18^a e la 19^a («— Macché Alberto!» - «Al-

⁴ Nella prima edizione di *Lessico familiare* (e successive ristampe), il numero delle sequenze risulta inferiore di una, cioè quarantasei: non c'è stacco, infatti, tra «non si sarebbe sposato!» e «Avevamo cambiato casa» (p. 970). Inoltre diversa è la ripartizione fra la 12^a e la 13^a sequenza: quest'ultima comincia con «Terni aveva creato» (p. 953), nella prima edizione (e successive ristampe), con «A teatro, ci andavano di solito» (p. 955) nel volume I delle *Opere*. Per il calcolo e la separazione delle sequenze mi conformo, perciò, alla lezione delle *Opere*, ritenendo che rispecchi la volontà definitiva della scrittrice.

berto e il suo amico Vittorio», p. 986) e tra la 21^a e la 22^a («– Se Mario tornasse in Italia, si prenderebbe quindici anni! vent'anni!» - «Mario ora scriveva, da Parigi», p. 1006), dove la transizione è dal discorso diretto al narrato. Una piccola variante è la ripresa del penultimo elemento, come tra la 33^a e la 34^a («Rognetta rispose che un'altra volta gliel'avrebbe spiegato, ora non ne aveva il tempo, doveva prendere il treno» - «Rognetta non ebbe mai tempo di spiegarci perché», p. 1045).

Gli inizi di sequenza possono riferirsi al contenuto principale della precedente: è il caso della 2^a e della 3^a («Di solito, in quelle villeggiature in montagna, ci veniva mia nonna», p. 905; «Si lamentavano a volte, i miei fratelli e mia madre, perché s'annojavano in quelle villeggiature in montagna», pp. 908-9), entrambe rivolte al corpo maggiore della 1a; è il caso, anche, della 21^a («La »vita noiosa», del resto, non durò molto», p. 1002) che riprende l'esclamazione della madre («– Ora si ricomincia con la vita noiosa!», p. 1000) all'interno della 20^a. «Anche» in principio di sequenza stabilisce una medesimezza d'azione con la precedente: «Anche la Paola andò a trovare Mario» (23^a, p. 1011), come il padre e la madre nella 22^a; «La Paola ora era venuta anche lei a stare a Torino» (25^a, p. 1016), come Alberto e Miranda nella 24^a; «Mio padre, anche lui aveva perso la cattedra» (32^a, p. 1039): nella 31^a di nessuno si dice propriamente questo, ma sono nominati molti fuorusciti e messi in carcere; è un «anche» metonimico.

Il trapasso può avvenire per antitesi, non immediatamente evidenti. La 4^a sequenza si apre con l'elenco delle predilezioni del padre e della madre. Fra quelle del padre ci sono «i romanzi di Zola». Alla fine della 3^a sequenza si parla della passione di Terni per Proust, una passione che, al di là (o al di qua) dell'apprezzamento letterario, invade il campo della vita e cristallizza in *imitatio*. Poiché al padre non piace quest'aspetto di Terni, la vicinanza di Proust e Zola assume la qualità di un'antitesi. La già ricordata 29^a sequenza, la più breve, termina con la drammatica previsione di diventare «dei senza patria», «senza più lavoro né radici, né famiglia, né case» (p. 1029). La 30^a sequenza si apre, per antitesi, così: «Alberto mi chiese, dopo ch'ero sposata da qualche tempo: – Ti senti più ricca o più povera, adesso che sei sposata? – Più ricca, – dissi» (*ibid.*). C'è di più: la 30^a sequenza, dedicata specialmente alle «tre amiche [...] ebree» (p. 1036) della narratrice e al padre di due di loro, penetra in una dimensione dell'ebraismo diversa da tutte le altre del romanzo, uno strato più profondo, più arcaico, più originale. Del quale è spia l'opposizione delle sorelle («una era pigra e sempre sdraiata su un letto, l'altra energica e risoluta», p. 1033), che ricalca l'opposizione di Lia e Rachele, e il verso del *Cantico dei cantici* («– Nigra sum, sed formosa –», *ibid.*) che una sorella applica a sé. Perciò, la presenza di «radici», «famiglia», «case», è molto forte

in questa sequenza, in antitesi alla loro negazione alla fine della sequenza precedente. La 4^a sequenza si chiude con una pagina di grande e, per così dire, definitiva intensità, sulla natura durevole e unificante della tradizione. La sequenza successiva riferisce subito, in apertura, un esempio di rottura di continuità nella tradizione: «Come mai da quella stirpe di banchieri, che erano gli antenati e i parenti di mio padre, siano usciti fuori mio padre e suo fratello Cesare, del tutto destituiti d'ogni senso degli affari, non so» (p. 921). L'effetto è quasi di anti-climax.

Una costante degli inizi di sequenza è di contenere, nella prima frase e quasi sempre in posizione rilevata, il nome di almeno un membro della famiglia, o come nome proprio o come nome del grado di parentela rispetto alla narratrice. Le eccezioni sono pochissime: la 7^a («La casa di via Pastrengo era molto grande», p. 923), la 11^a («In primavera crescevano, nel nostro giardino, molte rose: e come mai crescessero non so, dato che nessuno di noi si sognava mai di annaffiarle, né di potare i rosai; veniva, sì e no una volta all'anno, un giardiniere: e si vede che bastava», p. 944), la 29^a («Il fascismo non aveva l'aria di finire presto», p. 1029), la 34^a («Rognetta non ebbe mai tempo di spiegarci perché», p. 1045), la 35^a («La piccola casa editrice d'una volta era diventata grande e importante», p. 1051), la 39^a, che comincia con tre versi anonimi, dai quali prende avvio un importante discorso di poetica concreta, la 43^a («Balbo andò a vivere a Roma, e lasciò la casa editrice», p. 1100).

Merita attenzione particolare l'inizio della 27^a sequenza: «Alla fine dell'inverno, Leone Ginzburg tornò a Torino dal penitenziario di Civitavecchia, dove aveva scontato la pena» (p. 1023). Sin qui, «un certo Ginzburg» (così è introdotto nella sequenza 19^a p. 989) è stato una figura decisamente marginale, presto sottratta alla frequentazione dall'arresto e dalla condanna. L'inizio della sequenza 27^a dovrebbe, pertanto, aggiungersi agli inizi di sequenza sopra elencati. Ma, all'interno della sequenza 27^a, è riferito il matrimonio di Leone con la narratrice, e così viene a cadere una diversa luce anche sull'inizio. Del consolidarsi del rapporto, dell'accrescersi dell'intimità, fra Leone e la narratrice, non è fatta parola, e la notizia del matrimonio ha un effetto di improvviso e di inaspettato. Salvo un minimo indizio linguistico, un verbo. Sempre nella sequenza 27^a, si racconta che Pavese va a trovare Leone a casa sua: «Veniva da Leone ogni sera» (p. 1024). Da «veniva» sappiamo che la narratrice è lì, in quella casa, vicino a Leone; da «veniva» e da nient'altro.

In questo episodio si tocca un vertice di quella che volentieri definirei *un'oltranza di riserbo*. Essa non ha a che vedere con la modestia, con l'autocancellazione; ma, abbia pure siffatte motivazioni psicologiche, le brucia e trapassa in forma, nella notevolissima sapienza compositiva e costruttiva del romanzo. L'inizio della

sequenza 27^a offre un altro motivo di interesse, di carattere contrastivo. All'inizio di una sequenza poco lontana, la 24^a, si riferisce un fatto analogo nel modo seguente: «Alberto era tornato dal confino, aveva preso la laurea e si era sposato» (p. 1012). A parità di materia, diventa pertinente il contrasto «tornò» *vs* «era tornato», passato remoto *vs* trapassato prossimo. Il primo veicola un peso di evento, quasi una luce di apparizione, ignoti al secondo, che registra l'azione quando già compiuta, non nel momento in cui si compie.

Il procedimento è più generale. Non è infrequente che un passaggio, una svolta importante nella storia sia offerta nell'involucro del trapassato prossimo. Restando agli inizi di sequenza, sia per omogeneità sia perché sede privilegiata dell'indicazione di cambiamento, abbiamo: «Avevamo cambiato casa» (16^a, p. 970); «Alberto era tornato dal confino» (24^a, p. 1012); «La Paola ora era venuta anche lei a stare a Torino» (25^a, p. 1016); «Era morto in Spagna, in combattimento, il figlio di Giua» (28^a, p. 1027); «Mio padre, anche lui aveva perso la cattedra» (32^a, p. 1039); «La piccola casa editrice d'una volta era diventata grande e importante» (35^a, p. 1051); «Mi ero risposata» (44^a, p. 1104; non è inizio assoluto di sequenza, ma la seconda frase).

Non mancano, naturalmente, inizi di sequenza in cui la notazione di cambiamento è affidata al passato remoto, ma nel complesso sono meno numerosi e interessanti, anche tenendo presente quanto sia più normale l'uso di questo tempo del verbo per fissare gli scatti dell'accadere. Abbiamo la possibilità, come per i «ritorni» di Alberto e di Leone, di mettere a confronto due inizi di sequenza che registrano il medesimo avvenimento: «Morì mia nonna; e andammo tutti a Firenze per il suo funerale» (18^a, p. 982); «Era morto in Spagna, in combattimento, il figlio di Giua, quel ragazzo pallido, con gli occhi accesi, che a Parigi stava sempre con Mario» (28^a, p. 1027). Prescindendo dal diverso legame affettivo della narratrice con le due persone, non c'è dubbio che la morte di Renzo Giua sia incomparabilmente più drammatica della morte della nonna. Eppure è essa che ci viene comunicata col trapassato prossimo. Si può dunque constatare la tendenza della narratrice a collocarsi in una posizione ulteriore, ricapitolante, della narrazione, quando l'azione o l'evento è già sedato. Avvolgendo l'aculeo del mutamento, o della crisi, o del trauma nella distanza di una voce arretrata, interrompendo talvolta e quasi risalendo l'inesorabilità consecutiva dei fatti, è come se si restituisse agli archivi della memoria ciò stesso di cui essa fa dono.

L'io narrante compare molto raramente ad inizio di sequenza. Una sola volta nelle prime quarantuno sequenze, esattamente nella 17^a: «Sentii una sera mia madre parlare con qualcuno in anticamera; e sentii che apriva l'armadio delle len-

zuola» (p. 974), dove peraltro l'io è un puro vaso e tramite di percezione. Nelle ultime sei sequenze, invece, l'io diventa molto presente anche nella rilevata pienezza della sua forma linguistica: «Io passavo tutte le sere a casa dei Balbo» (42^a, p. 1088); «Io, ancora, stavo a Torino» (44^a, p. 1104); «Quando io dissi a mia madre che avrei lasciato Torino e sarei venuta a stare a Roma, mia madre ne ebbe un grande dispiacere» (45^a, p. 1106); «Quando mi risposai e me ne andai, dopo qualche tempo, a vivere a Roma, mia madre dunque, per un poco, mi serbò rancore» (46^a, p. 1109).

Tale evidenza dell'io può essere considerata conseguente al raggiunto stadio di autonomia adulta; ed è vero, ma solo in parte. Essa è, almeno altrettanto, un indice di solitudine e mancanza di protezione, già messe ben in chiaro nella sequenza 37^a, quando la narratrice coi suoi figli è «in Abruzzo, al confino»:

Ricevetti una lettera di mia madre. Era anche lei spaventata e non sapeva come aiutarmi. Pensai allora per la prima volta nella mia vita che non c'era per me protezione possibile, che dovevo sbrogliarmela da sola. Capii che c'era stata sempre in me, nel mio affetto per mia madre, la sensazione che lei m'avrebbe, nelle disgrazie, protetto e difeso. Ma ora restava in me l'affetto soltanto, e ogni richiesta e attesa di protezione era da quell'affetto scomparsa, e anzi pensavo che forse avrei dovuto io in avvenire proteggerla e difenderla, perché era ormai, mia madre, molto vecchia, avvilita e indifesa.

(p. 1060).

Questa situazione incerta e complessa, dove un rapporto non è più e un altro non è ancora, si riflette mirabilmente, sul piano formale, nell'andamento dei quattro inizi di sequenza sopra riportati: l'io, tanto più affermato quanto più fragile, dei primi due, si mette, nei secondi due, in rapporto e in tensione con la madre, da una posizione anche grammaticalmente subordinata. E non ci sorprende che sia infine la madre a inaugurare la 47^a e ultima sequenza: «— Però a Roma devi imparare a punciottare! — disse mia madre» (p. 1109). Per due volte, a brevissima distanza, la madre nomina eccezionalmente, nella sequenza 41^a, la narratrice (pp. 1084 e 1086): è come un richiamo, un'invocazione, che cerca di varcare lo spazio della crisi.

2.2. *Il nome del narratore. I due narratori.*

La Ginzburg lascia il lettore a lungo in sospeso quanto al suo nome proprio, sino quasi a fargli perdere la speranza di vederlo mai comparire. Avrebbe anche potuto decidere di escluderlo, alterando così la catena di equivalenze tipica del romanzo autobiografico: autore = narratore = protagonista (o, più appropriatamen-

te per *Lessico familiare*, testimone e partecipe), che nel nome proprio ha il segno forte della sua garanzia⁵. L'apparizione lenta e calcolata del nome proprio è uno degli aspetti (dei meno trascurabili) della sapiente strategia costruttiva. Nella 10a sequenza, la narratrice è chiamata, dalla madre, col nome di fantasia «Maria Temporala» (p. 941), nome che molto più tardi (41^a p. 1087) sempre la madre applica, per invariata simmetria, alla figlia della narratrice. Dopo il matrimonio con Leone, «mio padre diceva, parlando di me con estranei: »mia figlia Ginzburg». Perché lui era sempre prontissimo a definire i cambiamenti di situazione, e usava dare subito il cognome del marito alle donne che si sposavano» (27^a, p. 1027). Ma, proprio appena dopo questa alienazione matrimoniale, viene recuperato e scritto per la prima volta il nome proprio: «– Dov'è la Natalia? – È dalle sue squinzie! – si diceva sempre in famiglia» (30^a, p. 1032). La scelta del luogo del testo non sembra davvero casuale, perché la sequenza 30^a, dominata dalle tre amiche ebreë e dal padre di due di loro, è quella che mostra il più autentico e perlustrato spazio di autonomia della narratrice in quanto personaggio. Della doppia ripetizione, da parte della madre, del nome proprio dell'io, abbiamo detto prima una delle probabili ragioni.

Il rapporto con la madre è fondamentale sul piano della costruzione del racconto e della composizione delle sequenze memoriali. In *Lessico familiare* non c'è un solo narratore, ce ne sono due; e non è facile stabilire quale dei due sia il “doppio” dell'altro. Che dalla madre alla figlia non si dia «un rapporto di parità», ma piuttosto «un rapporto materno e protettivo» (30^a, p. 1036), e che, viceversa, la madre chiami sempre la figlia adolescente «la mia padrona» (17^a, p. 980), è indicativo della non necessaria coincidenza del piano psicologico e del piano formale, anzi, forse, della loro necessaria divaricazione. Nella per tanti versi cruciale sequenza 4^a leggiamo: «Molti dei suoi [della madre] ricordi erano così: semplici frasi che aveva sentito» (p. 914).

Proprio con questo stile memoriale la narratrice aveva dato avvio al romanzo, invitando e ammettendo il lettore nella «casa paterna» (p. 901), ma solo per servirgli un cibo poco solubile, non il vago incanto dei ricordi ma la precisa durezza della lettera. Da questo stile memoriale la narratrice non si discosta nella sostanza mai. E la pratica viene accompagnata e ribadita da una consapevolezza teorica stringata ma inequivocabile: «Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare» (4^a, p. 921); «Erano entrate, in casa nostra, nuove parole» (20^a, p.

⁵ Cfr. PH. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, 1975 (trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna 1986; in particolare la parte I, *Il patto*).

1002); «Ora c'erano di nuovo molte parole in circolazione» (40^a, p. 1065). Sulla stessa linea si può porre il rapporto della narratrice con Proust, che viene evocato un'unica volta nella domanda della madre: «-Quando esce la tua traduzione di Proust?» (44^a, p. 1108); rapporto, dunque, con le parole, con la lettera dello scrittore della memoria⁶. Mentre, per parte sua, la madre ripete contestualmente l'antico "errore" di Terni: «Madame Verdurin doveva essere un po' come la Drusilla!» (*ibid.*). Sugli opposti due modi di fruizione del testo proustiano poggia una non secondaria struttura simmetrica: il modo di fruizione di Terni, infatti, è descritto alla fine della 3^a sequenza; alle ultime righe della terzultima è consegnato il rapidissimo accenno al modo di fruizione della narratrice. A rifinire la funzione di modello e di "doppio" che ha la madre, sempre la 4^a sequenza aggiunge:

Mia madre [...] si rallegrava raccontando storie, perché amava il piacere di raccontare. Cominciava a raccontare a tavola, rivolgendosi a uno di noi: e sia che raccontasse della famiglia di mio padre, sia che raccontasse della sua, s'animava di gioia ed era sempre come se raccontasse quella storia per la prima volta, a orecchie che non ne sapevano nulla. (pp. 919-20).

Il commento della narratrice al bellissimo sospiro di desiderio della madre («- Come vorrei essere un re fanciullo») ci dice ancora qualcosa sulla posizione della narratrice stessa: «perché le cose che più la seducevano al mondo erano la potenza e l'infanzia, ma le amava combinate insieme, così che la seconda mitigas- se la prima con la sua grazia, e la prima arricchisse la seconda di autonomia e di prestigio» (32^a, p. 1041).

Rispetto alla coppia narratrice-madre, il padre rappresenta l'altra faccia, «perché mio padre, lui, raccontava male, in modo confuso, e sempre inframmezzando il racconto di quelle sue tuonanti risate, perché i ricordi della sua famiglia e della sua infanzia lo rallegravano; per cui di quei racconti spezzati da lunghe risate, noi non capivamo gran cosa» (4^a, p. 919). Due cose sono degne di nota: ha prima è che il padre viene presentato, proprio all'inizio del romanzo, come censore della confusione, certo nell'ambito delle buone maniere a tavola, ma subito riacordata al piano dell'arte: «Sbrodeghezzi e potacci erano, per mio padre, anche i quadri moderni, che non poteva soffrire» (1^a, p. 901); la seconda è che lo

⁶ Si confronti la rievocazione che la Ginzburg fa del suo avvicinamento alla *Recherche*, nell'articolo *Come ho tradotto Proust*, in «La Stampa», 11 dicembre 1963: «Quando decisi di tradurre Proust, avevo vent'anni [...]. Nel decidere di tradurre Proust, io non avevo letto della *Recherche* una sola riga. [...] 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. [...] Lessi per intero *La recherche* dopo che avevo tradotto le prime otto o dieci pagine. Mi sprofondai in quella lettura e non lessi, per anni, praticamente null'altro».

stesso verbo, “rallegrare”, è impiegato contemporaneamente per il padre e la madre, e a partire da questa identità si delinea la differenza: «i ricordi [...] lo rallegravano» *vs* «si rallegrava raccontando storie». Il padre è dominato dai ricordi, si lascia invadere dalla loro gioia; la madre domina i ricordi, e la sua gioia nasce da tale capacità di dominio e di ordinamento. Il padre, inoltre, si dimostra ostile al cardine della narrazione memoriale, consistente, almeno secondo l'impostazione della coppia madre-narratrice, nella ripetibilità e nella ripetizione: «– Finitela con questa storia! l'ho sentita già tante di quelle volte!» (p. 921). Queste parole, con cui si chiude la 4a sequenza, sono riecheggiate al termine assoluto del romanzo: «– Ah non cominciamo adesso col Barbison! – disse mio padre. – Quante volte l'ho sentita contare questa storia!» (47^a, p. 1113).

2.3. *La dialettica.*

È una grande invenzione narrativa, questa che fa terminare il romanzo della memoria con la critica e la deprecazione del suo principio. Da un lato, siamo in presenza di un aspetto di quella «autocritica della parola» che è «una peculiarità essenziale del genere romanzesco»⁷; dall'altro, c'è una sottile ironia nel dare l'ultima parola a una critica che ricade sotto il principio che prende di mira, sia perché quella specifica frase è a sua volta una ripetizione, sia perché il sostenitore della critica è per tutto il tempo un campione della ripetizione. Padre e madre sono, nel loro insieme, figura della dialettica che presiede alla costruzione del romanzo: dialettica di evoluzione-mutamento e di stasi-regresso. Che nessuno dei genitori incarni univocamente uno dei due poli, è segno della supremazia della funzione sulla sostanza psicologica e ideologica. La sua formazione scientifica e razionalista destinerebbe di per sé il padre a occupare il primo polo, ma è la madre a denunciare con più forza «la vita noiosa», a mostrarsene insofferente e bramosa di novità. *Lessico familiare* contiene, dunque, le leggi della sua formazione e della sua scrittura, e fornisce le regole della sua lettura. Un'altra di queste regole e leggi concerne il rapporto fra credere e sapere, fra menzogna e verità. Due episodi, riferiti l'uno di seguito all'altro, lo mettono a fuoco:

Perché l'ospedale non mi facesse impressione, mia madre mi aveva dato da intendere

⁷ M. M. BACHTIN, *Voprosy literatury i estetiki*, 1975 (trad. it. *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janović, Torino 1979, p. 220). Questa «autocritica della parola» è di pochissimo (una pagina e qualche riga) preceduta da quella che si potrebbe definire una autocritica del contenuto o del senso, essa nelle parole della madre: «E poi [lo zio psichiatra, “il Demente”] diceva sempre “Beati gli orfani!” Diceva che tanti matti erano matti per colpa dei loro genitori. Beati gli orfani, diceva sempre» (p. 1112).

che l'ospedale era la casa del dottore; e che gli altri malati nelle stanze erano tutti figli, cugini e nipoti del dottore. Io, per obbedienza, credetti, e tuttavia nello stesso tempo sapevo che si trattava d'un ospedale; e quella volta come anche più tardi, la verità e la menzogna si mescolarono in me. (16^a, p. 974).

Il signor Paolo Ferrari era in sala da pranzo che beveva il tè. Nel vederlo io riconobbi Turati, che era venuto in via Pastrengo una volta. Ma siccome m'avevan detto che si chiamava Paolo Ferrari, credetti, per ubbidienza, che fosse insieme Turati e Ferrari; e di nuovo verità e menzogna si mescolarono in me. (17^a, p. 975).

La doppia, identica clausola, il cui tono grave e definitivo appare sproporzionato rispetto alle occasioni che ne sono all'origine, è significativa non tanto sul piano della psicologia individuale quanto sul piano del testo. Il mescolarsi di verità e menzogna non implica la difficoltà, o l'impossibilità, ormai, del possesso d'un criterio per sceverarle. Piuttosto, la narratrice scopre di essere il terreno neutrale e indifeso, ma cosciente, del loro inevitabile affluire. E questo la costituisce come narratrice, nel senso che lei sa, ormai, che la menzogna accompagna la verità come l'ombra il corpo.

2.4. *Lo sguardo della narratrice.*

La posizione della narratrice è fortemente influenzata da questa consapevolezza. Fin dalle prime battute la sua non è, nella famiglia, una posizione defilata; lei non si colloca in un angolino di osservazione critica e corrosiva, o, all'opposto, di fantasticheria solitaria e derogante. Non è neppure in uno stato di soggezione di fronte all'autorità, o di perplessità e sgomento per il mistero della realtà, per la complessità dei rapporti umani. Né, per reazione, elabora forme di ribellione, o di volontà di decifrare e chiarire. Si limita a lasciarsi investire in pieno viso dalle parole, dalle frasi, dalla lettera. E siano pure discontinue, disordinate, divergenti o contraddittorie fra loro, la narratrice non si cura di inserirle in un disegno, di scrutarne il senso, di saggiarne la coerenza. Quelle frasi non sono messaggi enigmatici o incompleti o menzogneri, attesi al varco da una intelligenza più matura, impaziente di risolverli o integrarli o demistificarli. Questo spiega la rarità delle prolessi verso il tempo del racconto o, in ogni caso, oltre il tempo della storia; e non solo la rarità, ma anche e soprattutto la scarsa, o nulla, luce che da quelle prolessi si ricava; persino con l'aiuto dei fratelli più grandi:

Quanto alla politica, si facevano in casa nostra discussioni feroci, che finivano con sfuriate, tovaglioli buttati all'aria e porte sbattute con tanta violenza da far rintronare la ca-

sa. Erano i primi anni del fascismo. Perché discutessero con tanta ferocia, mio padre e i miei fratelli, non so spiegarmelo, dato che, come io penso, eran tutti contro il fascismo; l'ho chiesto ai miei fratelli in tempi recenti, ma nessuno me l'ha saputo chiarire. Pure ricordavano tutti quelle liti feroci. (7^a, pp. 927-28).

Altrove, la narratrice non si preoccupa di controllare, nel tempo del racconto, la veridicità di un'affermazione della sorella Paola:

Si faceva a quel tempo, a casa nostra, questo gioco. Era un gioco che aveva inventato la Paola, e lo facevano soprattutto lei e Mario: vi partecipava tuttavia a volte anche mia madre. Il gioco consisteva nel dividere la gente che si conosceva in minerali, animali e vegetali. [...] La Paola diceva che questo gioco era stata lei a inventarlo, ma qualcuno le aveva poi detto che una suddivisione di questa sorta l'aveva già fatta Dante nel *De Vulgari Eloquentia*. Se fosse vero, non so. (19^a, p. 993).

Per converso, e a riprova, qualche prolessi di correzione e rettifica si dà entro il tempo della storia, a partire da un momento più adulto della narratrice e al di fuori dell'ambito familiare. Se ne trovano due, in particolare, nella sequenza 28^a (l'uomo e la donna diventeranno poi marito e moglie), e la seconda comporta un capovolgimento:

Balbo doveva diventare, tanti anni dopo, il mio migliore amico: ma io allora, certo, non lo sapevo: e lo guardai senza nessun interesse, quel piccolo conte, che prestava a Lisetta i libri di Croce. (pp. 1027-28).

Per molti anni, quando fui lontana da Torino, portai dentro di me l'immagine di quella faccia da schiaffi, e quando più tardi mi dissero che la «faccia da schiaffi» s'era impiegata alla casa editrice, e che lavorava con Pavese e con l'editore, rimasi stupita che una ragazza tanto superba e sprezzante avesse degnato di scendere fra persone così umili e vicine a me. Poi seppi che era stata arrestata, in un gruppo di cospiratori, e rimasi ancora più stupita. Ma dovevano passare ancora anni prima che ci rincontrassimo; e prima che diventasse, lei, la «faccia da schiaffi», la mia amica più cara. (p. 1028).

In *Lessico familiare* non c'è, dunque, né uno sguardo coevo inferiore (sguardo sottomesso, estatico, interrogante, frammentario) né uno sguardo postumo superiore (sguardo ordinatore, critico, razionalizzante, sintetico). Lo sguardo è sempre all'altezza dello stato di mondo con il quale viene a contatto. Questo è reso in larga parte possibile dalla presenza della madre, dalla sua collaborazione attiva, dall'ininterrotta alterna consegna, che avviene tra l'io e la madre, dello scettro lineo del narrare.

Le vicende alle quali la narratrice partecipa o di cui è testimone o di cui ha notizia (oltre, naturalmente, a quelle che la vedono protagonista) coprono circa

trent'anni, dai primi anni Venti ai primissimi anni Cinquanta: è il tempo della storia. Che non si ricongiunge, non vuole ricongiungersi, al tempo del racconto. Ma, per il periodo precedente, non vissuto o non distintamente percepito dalla narratrice (perché non ancora nata o troppo piccola), è la madre che svolge quasi tutto il lavoro. E non solo per quello: la madre supplisce anche il racconto di ciò che, per qualche ragione, esula dal campo d'osservazione della narratrice, come, per esempio, il carcere e la questura delle sequenze 20^a e 21^a. La semplice somma è, comunque, ben lontana dall'offrire un'idea adeguata della reale collaborazione tra la narratrice e la madre. Di questo loro profondo e indistinguibile intreccio ho già parlato. Rimane da indicarne il fondamento ultimo, dichiarato dalla stessa autrice nella più vasta e memorabile prolessi verso il tempo del racconto, alla fine della 4a sequenza. Ancora una volta, esso non è di ordine psicologico, ma fa capo a una concezione generale della natura del ricordo. Per la Ginzburg, il ricordo non è proprietà del singolo, luogo geloso e oscuro, bensì un bene comune e razionale:

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 o parole ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. (p. 920).

2.5. *L'oltranza del riserbo.*

Lessico familiare non presenta lacune o ellissi di rilievo. Per quanto lo concede la natura non meccanicamente regolare della memoria, e data la decisione iniziale (che è sia del genere sia dell'autore) di ridurre e filtrare i fatti pubblici e gli eventi storici nell'esperienza individuale di chi, volta a volta, li vive (ma gli individui sono, in grande maggioranza, fortemente coinvolti negli uni e negli altri), si può dire che la rappresentazione ha un alto grado di continuità, di completezza e di equilibrio.

Si trovano, invece, sottrazioni, spostamenti, accurate selezioni. Abbiamo visto prima la taciuta preparazione sentimentale che porta al matrimonio della narratrice con Leone, a proposito della quale ho parlato di un'oltranza di riserbo. Ma, siccome anche per altri matrimoni o nascite di figli o divorzi si constata la medesima tendenza a limitare al massimo, se non a direttamente saltare, l'aspetto soggettivo (sebbene con una diversa orchestrazione narrativa e, quindi, con un diverso effetto estetico), possiamo affermare più in generale che il cuore della Ginz-

burg batte dal lato delle “strutture elementari della parentela”.

Un esempio di spostamento, l'esempio più bello e commovente, riguarda la morte di Leone. Della quale non si fa parola al momento del suo accadere. Più tardi la narratrice entra nella casa editrice e la descrive. Tutto è in movimento, in progresso: la sede nuova, la molta gente che vi lavora, il telefono che squilla, la timidezza dell'editore «diventata un grande strumento di lavoro», «una forza» (p. 1052), un'atmosfera fervida con Pavese e Balbo, uno scambio vivace fra Pavese e l'editore, e poi:

L'editore aveva appeso alla parete, nella sua stanza, un ritrattino di Leone, col capo un po' chino, gli occhiali bassi sul naso, la folta capigliatura nera, la profonda fossetta nella guancia, la mano femminile. Leone era morto in carcere, nel braccio tedesco delle carceri di Regina Coeli, a Roma durante l'occupazione tedesca, un gelido febbraio.

(35^a, p. 1054).

Tecnicamente un'analessi che si dirama da un'*écfrasis*, vediamo questa nuova e simmetrica oltranza di riserbo risolversi anch'essa in sapienza compositiva, in gravidanza formale. La morte è collocata lì, punto cieco nel mezzo della vita («la folta capigliatura nera»), fantasma femminile nel mondo maschile adulto («la mano femminile»), e insieme sacrificio fondatore.

Illustrerò con due esempi le accurate selezioni. Il primo ci è già noto in parte. Riguarda il trattamento dell'opera proustiana. Svariati raggi convergono sul centro Proust: la scoperta letteraria (l'amico, per un tempo, di Paola, il non nominato ma ben riconoscibile Giacomo Debenedetti), la mimesi vitale (Terni), l'ostilità preconcepita (il padre), l'ingenuo entusiasmo (la madre), il culto ombroso (Paola e Mario). Del rapporto della narratrice con Proust, evidentemente il più importante nell'ambito del testo, viene selezionato un solo tratto, tardivo e quasi esteriore: l'abbiamo visto, come per caso e verso la fine del romanzo apprendiamo che la narratrice ha tradotto Proust. Niente ci era stato detto sul quando, sul perché e sul come l'avesse letto, niente delle sue impressioni e reazioni, delle risonanze di quella lettura. Dando notizie di tal fatta, il rapporto della narratrice con Proust sarebbe stato certo illuminato, ma si sarebbe aggiunto in modo diligente e un po' inerte agli altri “raggi”; sarebbe, invece, andato perduto l'elemento di specifica tensione strutturale, del quale ho prima parlato, che emerge proprio in virtù dell'unico tratto selezionato, e che si collega al progetto globale che guida *Lessico familiare*.

Il secondo esempio riguarda ciò che di particolare e concreto è registrato dell'attività scientifica del padre. Anche in questo caso, viene selezionato un solo tratto: la ricerca paterna sulla balena, sui «gangli cerebro-spinali» (p. 943). Prima

evocata alla fine della 10a sequenza, nel racconto riportato che fa la madre dei viaggi giovanili del marito, con l'ausilio di fotografie un po' deludenti per la narratrice, «perché erano fotografie un po' sfocate, e mio padre non appariva che al fondo, una minuscola ombra» (p. 944), essa ritorna con piena centralità nell'ultima sequenza, a due passi dalla conclusione del romanzo, e stavolta nel racconto diretto del suo titolare:

– Poveretta, – disse mio padre, – quando sono tornato dallo Spitzberg, che ero stato nel cranio della balena a cercare i gangli cerebro-spinali, avevo con me in un sacco i miei vestiti tutti sporchi di sangue di balena, e a lei le faceva schifo toccarli. Li ho portati in soffitta, e puzzavano in un modo terribile!

– Non li avevo mica trovati, i gangli cerebro-spinali, – disse mio padre. – Mia mamma diceva: «Ha sporcato dei vestiti buoni, per niente!» (p. 1112).

L'accostamento del padre, uomo e nemico del mare, al grande mammifero marino, è un aspetto di quella sottile, oggettiva ironia che gli tocca in sorte. E, al tempo stesso, è una riconciliazione: quale magnifico e degnamente conclusivo simbolo di conservazione, sopravvivenza e rinascita, questo animale che accoglie e frustra il Giona illuminista, il Pinocchio razionalista, che vuole esplorarlo! Ma c'è di più, in relazione alla struttura: nella sequenza iniziale, un po' dissimulata dalla foga dei preparativi per le gite in montagna, la balena è già presente: «Inginocchiato a terra, ungeva le scarpe sue e dei miei fratelli con del grasso di balena; pensava che lui solo sapeva ungere le scarpe con quel grasso» (p. 903). Così, il suo romanzo dall'impianto sostanzialmente lineare, la Ginzburg lo corona con questo tocco lieve e magistrale di composizione ad anello.

3. Temi.

3.1. *L'ebraismo.*

Attraverso la nonna paterna della narratrice, l'ebraismo viene introdotto esplicitamente nella 2^a sequenza, in modo minore, molto ironico. Tradizionalismo, legitimismo, moralismo, riempiono e ristagnano nella casa fiorentina della nonna:

Alle pareti c'erano i ritratti dei suoi vari antenati, il nonno Parente, e la Vandea, che era una zia che chiamavamo così perché era reazionaria, e teneva un salotto di codini e di reazionari, e molte zie e cugine che si chiamavano tutte o Margherita o Regina: nomi in uso nelle famiglie ebreiche di una volta. (p. 907).

Manca invece il ritratto del padre della nonna,

perché, rimasto vedovo, ed essendosi litigato un giorno con le sue due figlie, già adulte, aveva dichiarato che, per dispetto a loro, si sarebbe sposato con la prima donna che incontrava per la strada, e così aveva fatto. (*ibid.*).

La nonna vuole mantenere viva l'esigenza del sacro («– Voi fate bordello di tutto. In questa casa si fa bordello di tutto, – diceva sempre mia nonna, intendendo dire che, per noi, non c'era niente di sacro», *ibid.*), ma, all'atto pratico questa esigenza, che dovrebbe far capo alla consapevolezza dell'esistenza distinta di due sfere, si degrada a legittimazione dell'istinto, si traduce nel «profondo schifo degli animali» (*ibid.*), poi analogicamente esteso agli esseri umani di fede diversa: «Provava, per quelli che non erano ebrei come lei, un ribrezzo, come per i gatti» (p. 908). Il tradizionalismo della nonna, intriso d'ignoranza, ne viene fortemente sminuito: «Recitava ogni giorno le sue preghiere in ebraico, senza capirci niente, perché non sapeva l'ebraico» (*ibid.*). Da ultimo, e con l'effetto di sorpresa di un sintomo che erompe, il tratto dell'avarico possesso: «una volta le domandammo perché non aveva ripreso marito. Rispose, con una risata stridula e con una brutalità che mai ci saremmo aspettate in quella vecchia querula e lamentosa che era: – Cuccù! per farmi mangiare tutto il mio!» (*ibid.*).

In *Lessico familiare* non è infrequente il caso che l'introduzione esplicita di un tema sia preceduta da una sua anticipazione implicita e silenziosa, con valore di compenso, di attenuazione, o di contrappunto. Così è per l'ebraismo. Nella 1a sequenza, infatti, vediamo il padre muoversi su un livello ben più alto di ebraismo:

Nelle gite in montagna era consentito portare soltanto una determinata sorta di cibi, e cioè: fontina; marmellata; pere; uova sode; ed era consentito bere solo del tè, che preparava lui stesso, sul fornello a spirito. [...]

Non era consentito, nelle gite, né cognac, né zucchero a quadretti [...] e non era consentito fermarsi a far merenda negli châlet. (p. 902).

Che i divieti e i permessi alimentari siano formalmente sottolineati col parallelismo dei due paragrafi consecutivi, denuncia un comportamento rituale in cui risuona l'antico modello. La ricchezza è un carattere comune alle famiglie ebraiche: più dibattuta nel caso dei Lopez (p. 912), del tutto certa nel caso dei Terni e degli Olivetti, e direttamente proporzionale alla semplicità del tenore e delle abitudini di vita. Dei Lopez si mette in rilievo l'apertura alle novità tecniche e all'estero (Parigi), dei Terni la cura e la contemplazione quasi estatica del proprio nucleo familiare, e l'attenzione alle espressioni artistiche più recenti e stimolanti (Proust, Casorati, Petrolini). Negli Olivetti, il rapporto tra il nuovo e l'antico si configura diversamente: «Nei discorsi del vecchio Olivetti si mescolavano la Bib-

bia, la psicanalisi e i discorsi dei profeti» (14^a, p. 967). Nel personaggio di Adriano Olivetti viene concentrata la generosità ebraica, sensibile al pericolo degli altri e tutta protesa alla loro salvezza; nell'episodio della fuga di Turati («Aveva occhi spaventati, risoluti e allegri; gli vidi, due o tre volte nella vita, quegli occhi. Erano gli occhi che aveva quando aiutava una persona a scappare, quando c'era un pericolo e qualcuno da portare in salvo», 17^a, p. 977), e nel momento più difficile della vita della narratrice, dopo l'arresto di Leone («M'aiutò a fare le valige, a vestire i bambini; e scappammo via, e mi condusse da amici che acconsentivano ad ospitarmi. [...] 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», 41^a, p. 1068). Leone Ginzburg appare in una duplice e simultanea luce: grande cultura e intelligenza (presentazione della madre della narratrice), bruttezza fisica (presentazione del padre). Il padre precisa: «- È brutto [...] perché è un ebreo sefardita. Io sono un ebreo aschenazita, e per questo sono meno brutto» (19^a, p. 992). Ma l'intima essenza di Leone si manifesta solo dal punto d'osservazione ravvicinata della narratrice. Scavalcando e insieme compendiando le singole vocazioni e qualità, essa coincide con quella che Benjamin individuò in Kafka: «Se Kafka non ha pregato – ciò che non sappiamo – gli era propria, in altissima misura, ciò che Malebranche definisce “la preghiera naturale dell'anima”: l'attenzione. E in essa, come i santi nelle loro preghiere, egli ha compreso ogni creatura»⁸. Leone, infatti, «sapeva ascoltare i fatti degli altri con profonda attenzione» (p. 1024), «ed era, benché sempre profondamente assorto a pensare e a fare cose serie, tuttavia disposto a seguire la gente nei pettegolezzi più futili; essendo curioso della gente, e dotato di una grande memoria, che accoglieva anche le più futili cose» (p. 1026).

Leone sarebbe stato il vero occhio e la vera voce del romanzo, perché, ha scritto Garboli, «come lo sguardo dell'infanzia, anche lo sguardo di Dio non è tenuto a distinguere tra le cose futili e le cose importanti»⁹. Ma proprio la fiducia incondizionata e la tragica inverificabilità compresenti in quel «sarebbe stato» dischiudono la possibilità e la necessità del narrare. L'autrice-narratrice viene, infatti, a trovarsi nell'oggettivamente ambigua posizione dell'erede: copista frammentario e insufficiente di un testo sicuramente perfetto e altrettanto sicuramente in ritrovabile, egli è tuttavia l'unico che possa testimoniare e tramandare la «grande

⁸ W. BENJAMIN, *Schriften*, 1955 (trad. it. e introduzione di R. Solmi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino 1962, p. 284).

⁹ C. GARBOLI, *Introduzione* a N. GINZBURG, *Lessico familiare*, Milano 1972, p. XI.

memoria» e l'attenzione «incommensurabile e infinita» (p. 1024) da cui quel testo avrebbe potuto procedere.

È in omaggio a Leone e come contraccollo della sua assenza che sorge il doppio narratore di *Lessico familiare* e, al tempo stesso, viene cancellata qualsiasi centralità della stanza della narratrice. Anzi, questa stanza non esiste neppure. Se ne veda, per confronto, la presenza all'inizio delle *Voci della sera*:

La mia stanza ha un letto ad alcova, con le cortine di mussola, una poltroncina bassa, di velluto color grigio topo; un comò a specchio e una scrivania di ciliegio. C'è anche una stufa di maiolica, color marrone, e qualche ceppo in un cesto; e uno scaffale girevole, con sopra un lupo di gesso fatto dal figlio del nostro contadino, che è in manicomio; e appesa al muro una riproduzione della Madonna della Seggiola, una veduta di San Marco e una tasca per le calze, grande, di trina, con nodi d'amore celesti, regalo della signora Bottiglia. (p. 672).

È curioso che in un romanzo tutto incentrato sulla vita familiare, e quindi sulla casa, non si trovino spazi ritagliati, delimitati, privati, e men che meno centrali. La casa nel suo insieme non rimane impressa per la sua articolata fisicità. Non solo perché ne vengono cambiate e abitate diverse, ma soprattutto perché l'importante è che vi circoli sovraneamente la parola e, trapassando le pareti divisorie, si faccia sentire ovunque. Questo è un tratto insieme ebraico e russo (il più antico nutrimento letterario di Natalia). Al momento dell'eredità della nonna, i mobili, sebbene «di grande valore», vengono lasciati, perché «troppo grandi e pesanti», non «adatti alla nostra casa» (18^a, pp. 982 e 983), ingombranti, quasi che la libera circolazione della parola possa esserne danneggiata. Ciò non esclude tuttavia la nostalgia e l'attrazione per un altro tipo di abitazione ebraica, dove gli oggetti si accumulino, si stratifichino, invecchino, e gli spazi disegnino un percorso d'avventura:

Il fascino di quella casa sempre aperta a tutti, con lo stretto e buio corridoio in cui s'inciampava nella bicicletta del padre, col salottino ingombro di mobili fastosi e consunti, di lumi ebraici e di piccole mele rosse della proprietà di Sassi, stese a terra sui logori tappeti, era su di me profondo e costante.[...] S'avvicinavano di solito, in quella casa, donne di servizio spettrali e idiote, alle quali tuttavia non era consentito cucinare perché il padre voleva regnare da solo sulle vivande; e siccome non era loro consentito nemmeno spazzare il salotto, per via dei lumi ebraici che potevano rompere, e per via delle mele che potevan rubare, non si capiva bene cosa facessero. (pp. 1034-35).

Siamo nella sequenza che ho già ricordata nella sezione 2, la 30^a, durante la quale la narratrice discende e s'immerge in una dimensione dell'ebraismo totalmente inedita, sia prima che dopo, nel romanzo. Non è affatto indifferente il mo-

mento del suo manifestarsi, e l'espertissima strategia narrativa che lo governa. Da poco sposata, la narratrice gode di un'investitura ufficiale di autonomia. Ma questa autonomia non sa riempirsi di contenuti, la narratrice non riesce a gestire i fenomeni che l'accompagnano e la definiscono visibilmente: la casa, la donna delle pulizie, il denaro. Allora, per non lasciare vuota e morta questa casella, questa tappa così importante, effettua una sostituzione, uno spostamento, una metonimia: parla della vita, della casa, delle persone delle sue tre amiche ebrae dell'adolescenza, mai comparse fin qui. Tutto in loro splende di autonomia. Il loro ebraismo si contrappone punto per punto a quello familiare e degli amici dei genitori e dei fratelli. Il loro vivere «in aperto dissidio con la società» (p. 1032) non coincide con l'antifascismo di questi ultimi, anche se non lo esclude, tant'è vero che una delle tre «fece la partigiana e mostrò un coraggio straordinario» (p. 1035); non coincide, perché rifiuta la sia pur relativa sicurezza che dà il raccogliersi intorno a un valore e a un ideale condivisi, come in una ricreata comunità. Con loro la narratrice si sente «come su una nave che abbia spezzato gli ormeggi e navighi alla deriva» (p. 1032). L'opposizione fra le due sorelle è, già l'abbiamo detto, sostanzialmente scritturale, non di carattere o di psicologia, come quella fra Natalia e Paola. E l'unica donna della famiglia della narratrice che, per indolenza, potrebbe essere un po' la prefigurazione della sorella pigra, cioè Miranda, mancando di supporto scritturale, va a cadere in una categoria lontanissima, fermata nella diagnosi impietosa del marito Alberto: «sei fatta di un materiale di seconda qualità» (24^a, p. 1013). All'opposto del padre della narratrice, «questo vecchio padre viveva nell'assoluta ignoranza di quello che facevano le figlie» (p. 1033); e, mentre leggiamo, delle donne di servizio, che «ciascuna veniva licenziata dopo qualche settimana e sostituita da un'altra» (p. 1035), non possiamo non andare con la mente a quella frase: «Finché capitò un giorno, non so come, in casa nostra la Natalina: e ci rimase trent'anni» (6^a, p. 922). Perfino la guerra riserva un destino diverso alle due case: «La nostra casa venne riparata e rimessa in ordine» (38^a, p. 1062); «La casa si trovava in via Governolo. Fu distrutta, nella guerra, e io andai a vederla tornando dopo la guerra a Torino, e non c'era che un mucchio di rovine nel vecchio cortile, e delle scale sventrate non restava che la ringhiera» (p. 1035).

Il rapporto col denaro, le vicende finanziarie, le capacità o incapacità d'impresa, successi e rovesci, sono spesso segnalati nel caso dei familiari e dei loro amici, ma rimangono su un piano di intelligibilità individuale e collettiva, non diventano la sostanza oscura e cocciuta della vita, come per il padre delle due sorelle,

il quale era stato ricchissimo in passato ed era andato in rovina, e aveva traffici con avvocati per una sua causa. Assorto sempre a scrivere lunghi memoriali, e a fare la spola

fra Torino e Sassi e fra Sassi e Torino, avendo ancora a Sassi una piccola proprietà.
(pp. 1032-33).

Ma l'opposizione dominante riguarda l'uso della parola. Mentre tutti gli altri sono sul versante orale della parola, solo questo vecchio padre si situa sul versante scritto, e ciò è tanto più pungente in quanto accade nell'ambito della cultura ebraica, dove i due usi non si compongono pacificamente ma conservano qualcosa dell'antica estraneità reciproca: «Il padre usava lasciare sui tavolo di cucina, ogni volta che usciva, lunghe lettere di querimonie, scritte nella sua calligrafia notarile puntuta e pendente» (pp. 1033-34), e seguono tre bellissimi *excerpts* della sua prosa. L'ultima immagine che la narratrice ci dà di lui, e con essa si chiude l'intera digressione, ha il suo centro proprio nella parola scritta:

all'inizio della campagna razziale ricevette un modulo dov'era scritto «segnalare onorificenze e meriti speciali». Rispose così: «Ho fatto parte, nel 1911, del club dei "rari nantes", e mi sono tuffato nel Po in pieno inverno. In occasione di certi lavori effettuati nella mia casa, l'ingegner Casella mi ha nominato capomastro». (p. 1036).

L'aneddoto è sublime: l'umorismo ebraico, il vano orgoglio dell'integrazione istituzionale, la sottovalutazione del pericolo imminente, vi si fondono in modo incomparabile. Attraverso il caso concreto dei genitori di Miranda viene più tardi evocato direttamente quel tragico e diffuso fenomeno, la cecità di molti ebrei all'orrore che si preparava, e questa è l'ultima apparizione importante e nuova dell'ebraismo in *Lessico familiare*, in una breve analessi all'interno della 41^a sequenza:

Miranda, quando aveva saputo ch'erano a Bordighera, gli aveva scritto che per carità se ne andassero, perché là tutti li conoscevano. Le città grandi erano più sicure. Ma loro avevano scritto, in risposta, che non facesse la stupida.

– Noi siamo gente tranquilla! Alla gente tranquilla non gli fa niente nessuno!

Non vollero saperne di nomi falsi, di carte false. Gli sembrava una scorrettezza. Dicevano: – Chi ci tocca a noi? Siamo gente tranquilla!

Così i tedeschi se li portarono via, lei la madre piccola, candida e ilare, malata di cuore, lui il padre grande, pesante, tranquillo. (p. 1077).

Se l'ebraismo è rappresentato nel romanzo in modo sfaccettato e dettagliato, è solo perché gli ebrei conosciuti dalla narratrice e tra i quali è vissuta sono stati molti nella realtà, hanno costituito il suo ambiente. Voglio dire che la Ginzburg non ha spinto per nulla verso la ricreazione di un'atmosfera ebraica, di una coscienza ebraica, ecc., alla ricerca di un legante che andasse oltre le singole figure e i loro rapporti oggettivi.

Che cosa dire, infine, dell'ebraismo dell'autrice? Garboli l'ha illuminato così: «si ostina a riavvicinare quanto c'è di più transitorio e peribile a una misteriosa so-

stanza di cose perenni, perenni non nella memoria, ma in Dio»¹⁰.

«Perenni non nella memoria, ma in Dio», ecco il punto-chiave: esso consueva perfettamente con il passo dei *Rapporti umani*, riportato nella prima sezione, e che voglio ancora, più limitatamente, citare: «abbiamo rinunciato a possederle [le cose della terra], le abbiamo restituite alla volontà di Dio [...] esseri umani, cose e memorie, tutto ci è apparso al suo posto giusto sotto il cielo».

3.2. *La servitù.*

C'è un verso di Eliot che dice: «What the fairies do and what the servants say»¹¹. In *Lessico familiare* il posto delle fate è preso dai servi che, anziché parlare, fanno. Conti, «inserviente» del padre all'Università, non solo manifesta la sua abilità pratica in riparazioni e aiuti domestici, ma, «a forza di stare nel laboratorio, aveva imparato l'anatomia; e quando c'erano gli esami, suggeriva, e mio padre s'arrabbiava; ma poi a casa raccontava compiaciuto a mia madre che Conti sapeva l'anatomia meglio degli studenti» (8^a, p. 931). Pur essendo incomparabilmente più ristretto il ruolo di Conti nel romanzo rispetto a quello della serva Natalina, la Ginzburg ha tenuto a sottolineare l'uguale reciprocità d'affetto tra Conti e il padre e tra Natalina e la madre, con un'esatta simmetria compositiva proprio in questa 8^a sequenza: «un ometto [...] che voleva molto bene a mio padre e al quale lui voleva molto bene» (*ibid.*) «mia madre, che amava teneramente e dalla quale era teneramente amata» (p. 934). Ma l'affetto paterno non è transitivo, non si propaga cioè a Natalina. Fin dall'inizio lo sentiamo giudicarla in modo aspro: «Una demente, – diceva, incurante del fatto che la Natalina, in cucina, potesse udirlo» (1^a, p. 903).

Quando, dopo la fuga di Turati dalla casa, Natalina si informa dalla madre se l'ospite abbia già raggiunto la Corsica,

Mio padre, sentendo quelle parole s'infuriò con mia madre:

– Sei andata a confidarti con quella demente della Natalina! È una demente! Ci manderà tutti in galera!

– Ma no Beppino! La Natalina ha capito benissimo che deve star zitta!

(17^a, p. 978).

Il padre non scherza. La serietà del suo atteggiamento, che negli esempi cita-

¹⁰ *Ibid.*, p. X.

¹¹ «Di ciò che fanno le fate e i servi dicono» (TH. S. ELIOT, *Animula*, v. 15, in ID., *Ariel Poems*, 1929; trad. it. in ID., *Poesie*, a cura di R. Sanesi, testo a fronte, Milano 1971, pp. 284-85).

ti può essere oscurata ora dall'intemperanza consueta del linguaggio ora dalla situazione d'emergenza, si rivela pienamente molto più tardi, quando la Natalina non è più a servizio. Si avvicinano «donne venete», tutte di Motta di Livenza. Una di loro «una sera ebbe uno sbocco di sangue». Grande spavento di tutti, e disperazione della donna. Per fortuna, «dalla radiografia non risultò nulla. Era un graffio in gola. La donna tuttavia piangeva, sempre disperata; e mio padre disse: – Questi proletari, che paura che hanno di morire!» (41^a, p. 1086).

L'estrema durezza paterna non è più, se mai lo è stata, una questione d'umore. Essa coincide con l'intuizione che la «coscienza [servile] non è stata in ansia per questa o quella cosa e neppure durante questo o quell'istante, bensì per l'intera sua essenza; essa ha infatti sentito paura della morte, signora assoluta»¹². La narratrice sente la necessità, logica si direbbe, di completare la rappresentazione dell'indole signorile del padre (signorile in senso originario, non derivato, di classe), svelandone il lato interno, positivo.

Lo fa ancora più avanti nel racconto (anche questo non è senza importanza), ricordando il suo comportamento durante i bombardamenti:

Correva rasentando i muri, a testa bassa, nel rombo degli aeroplani e nel sibilo, felice nel pericolo, perché il pericolo era cosa che amava.

– Sempiezzi! – diceva più tardi. – Figurati se vado nel rifugio! M'importa assai a me di morire! (44^a, p. 1106).

La madre ha bisogno delle serve come del pane, per la prestazione d'opera, certo («– Hai paura dei comunisti, – le diceva Miranda, – perché hai paura che ti levino via la serva. – Certo se viene Stalin a tirarmi via la serva, lo ammazzo, – diceva mia madre. – Come faccio a stare senza la serva, io che non son buona di far niente?», p. 1076), ma anche per il semplice rapporto umano. Al padre che la rimprovera di stare sempre e di chiacchierare con loro, lei contrappone e mostra una dimensione alta di questa “chiacchiera”, non vana e pettegola o maligna (non dell'ordine implicito in «what the servants say»), si tratti di ciò che è rimasto nella memoria («Aveva avuto una collezione di balie, asciutte e da latte; e le avevano insegnato canzoni. Cantava, per la casa, e diceva: – Questa qui era della balia di Mario! Questa, della balia di Gino!», p. 1019), o del commercio attuale («– Ma è una donna così simpatica Beppino! È antifascista! Ragiona come noi!», *ibid.*). A Natalina la madre dona una profondità temporale, anzi storica («– Il mio Luigi undicesimo», p. 933; «– Con quel fazzoletto, [...] non sembri Luigi undicesimo.

¹² G. W. F. HEGEL, *Die Phänomenologie des Geistes*, 1807 (trad. it. di E. De Negri, *Fenomenologia dello spirito*, Firenze 1970, I, p. 161).

Sembri Marat», p. 1041), che non resta confinata alla sua ardita fantasia fisiognomica. Quando Natalina, infatti, decide di lasciare la casa, la motivazione che dà del suo atto («– Non voglio più essere schiava, [...] voglio la libertà!», p. 1071) può sembrare eccessiva al lettore, come appare ingiusta, anzi falsificante, alla madre («– Figurati se io ti tengo schiava! Sei più libera di me!», *ibid.*). Questa esplosione, se psicologicamente si spiega col doversi fare forza per una rottura in ogni caso grave, porta però soprattutto il segno dello sconvolgimento storico («subito dopo la guerra», p. 1070, precisa la narratrice) che Natalina avverte e interpreta a suo modo.

Il rapporto tra Natalina e la madre è, comunque, sempre vivace, drammatico, mai pacifico. Al suo antipode sta quello della bambinaia dei Terni, Assunta, coi suoi padroni, che è di tipo mimetico («e facevano, tanto Mary come la bambinaia, che la imitava, un sussurro estatico: – Ssst! ssst! –», p. 913), e conosce, quindi, del mimetismo, anche le potenzialità di inversione speculare: «la loro bambinaia Assunta, la quale aveva un grembiale bianco e calze bianche di filo di Scozia: e si toglieva le scarpe, e le posava accanto a sé sul prato. [...] Anche Terni, sul prato, si levava le scarpe» (p. 944).

In Maria Buoninsegni, la “donna” dei Lopez, il mimetismo si trasforma in vergogna per la propria condizione e in parificazione immaginaria ai padroni: «una volta, in non so che cerimonia religiosa, ci presentò me e Lucio a padre Semeria, il quale ci accarezzò sulla testa, e le chiese se fossimo suoi figli. – No. Figli d’amici, – rispose la Maria Buoninsegni» (p. 945).

Così, nell’unica occasione in cui lo sguardo si sofferma sulle relazioni interne al mondo servile, è per registrarvi la riproduzione, tanto più amplificata quanto più irrealistica, dei rapporti di classe:

La Natalina, quando arrivava la Maria Buoninsegni con la sua volpe, si profondeva in gentilezze e sorrisi. Nutriva, per la Maria Buoninsegni, la più grande venerazione. La Maria Buoninsegni la guardava appena, e parlava con Lucio nel suo toscano forbito e prezioso. (p. 977).

Soltanto la narratrice scopre e sperimenta, dopo il matrimonio, la complessa difficoltà del rapporto con la servitù, prima con la ligure Martina:

Volevo, a volte, dire alla Martina di fare grosse pulizie in casa [...]. Ma non trovavo mai il momento giusto di dare ordini alla Martina, ero timida con la Martina, la quale era, dal canto suo, timidissima e mite. Scambiavo con lei, incontrandola nel corridoio, lunghi e affettuosi sorrisi. [...] Ora io mi stupivo d’aver potuto costringere la Natalina a scaldar l’acqua sulla stufa a legna, e a far le scale con quei grandi secchi. Alla Mattina, non avrei osato ordinare di portarmi nemmeno un bicchier d’acqua. (pp. 1030 e 1031);

poi, diversamente, con la balia toscana fatta venire dalla madre:

Mi sentivo a disagio perché quella balia avevo continuamente paura di perderla, paura che ci giudicasse, noi con le nostre modeste abitudini, indegni di lei. E inoltre quella balia, grande, con quei grembiali tutti ricamati e le maniche a sbuffo, mi ricordava la precarietà della mia situazione e mi ricordava che ero povera. (p. 1044).

Le persone della servitù sono frequente oggetto di disputa e di scambio, dentro la famiglia e tra famiglie amiche. Ma, come per una imperscrutabile retribuzione, tocca in sorte proprio alla serva Natalina di effettuare lo scambio più incisivo. Nel suo parlare, infatti, compie lo scambio sistematico dei pronomi di terza singolare, quindi dei generi, dei sessi. Ne derivano dialoghi con la madre rapidi, divertenti, tempestosi. Ma qui il tratto idiomatologico saliente oltrepassa sia lo scopo umoristico sia l'intenzione caratterizzante, e assurge a cifra allegorica. Perché si sposa intimamente con la sostanza stessa del romanzo, in cui la centralità del rapporto fra l'uomo e la donna non va disgiunta dalla loro permutabilità, quasi a far trionfare sulla greve opacità naturale la mobile e recondita saggezza della funzione.

4. Modelli e fonti.

4.1. *I due modelli. Il ritratto.*

«Il preludio, la prova generale del *Lessico*»: così Garboli¹³ definisce il romanzo breve scritto un anno e mezzo prima, *Le voci della sera*. Cronologicamente a ridosso di *Lessico familiare* è anche *Le piccole virtù*, che raccoglie scritti che vanno dal 1944 al 1962: «gran libro di filosofia morale» col quale «il saggismo ginzburghiano ha una data di nascita ufficiale»¹⁴. Dall'incrocio, dalla fusione di queste due opere, intese soprattutto come due modelli, come *specimina* di due generi, e, naturalmente, dalla costante consapevolezza della loro profonda diversità, nasce *Lessico familiare*: che si propone perciò, a sua volta, come un nuovo modello, come un nuovo genere.

Non è difficile isolare le zone propriamente saggistiche del romanzo: esse vengono alla luce, per esempio, quando l'occhio si sofferma abbastanza a lungo su un personaggio, perché le osservazioni sparse solidifichino in ritratto. I ritratti di *Lessico familiare* sono dei piccoli saggi, per la loro qualità relazionale. Pren-

¹³ C. GARBOLI, *Introduzione* a N. GINZBURG, *Cinque romanzi brevi* cit., p. VII.

¹⁴ *Ibid.*

diamo quello di Adriano Olivetti, all'inizio della 41^a sequenza. Egli ha uno *status* pieno e chiaro, è un uomo realizzato sul piano pubblico e professionale; e la cosa viene puntualmente registrata: «Adriano era ormai un grande e famoso industriale» (p. 1067). Ma proprio intorno a questo nucleo chiuso, restio a fruttificare, viene gettata e distesa la rete delle relazioni. Se si evoca il suo progetto, il suo sogno di fondare una casa editrice, è per mettere a contrasto l'idea che egli ne ha con quella esistente e funzionante, «perché lui non intendeva pubblicare né poesie, né romanzi [...] e le sole cose che lo attraevano al mondo erano l'urbanistica, la psicoanalisi, la filosofia e la religione» (*ibid.*). Se si ricorda la sua persistente timidezza, è, da una parte, per metterla a confronto con un'altra, già prima analizzata («della sua timidezza non sapeva giovare come d'una forza, al modo dell'editore», *ibid.*), e, dall'altra, per dire come ne disponga il proprietario in certi rapporti umani («usava ricacciarla indietro, in presenza di persone che incontrava per la prima volta: fossero autorità politiche, o poveri ragazzi venuti a domandargli un posto alla fabbrica», *ibid.*). E il tratto con cui si finisce di dipingere questa sua momentanea vittoria sulla timidezza («accendeva i suoi occhi d'uno sguardo immobile, freddo e puro», *ibid.*), lo mette di nuovo in rapporto con l'editore, ma ora per affinità e *in absentia*, cioè nell'attenzione e nella memoria del lettore, perché la notazione dello «sguardo azzurro, luminoso e glaciale» (p. 1052) di Einaudi è lontana di quindici pagine. Accanto a questo tipo di relazioni, ne troviamo una interna al soggetto raffigurato, di carattere temporale: «Conservava tuttavia ancora, nell'aspetto, qualcosa di randagio, come da ragazzo quando faceva il soldato» (p. 1067). La relativa staticità del ritratto è movimentata e insieme perfezionata dalla menzione di un'occorrenza particolare: «Lo incontrai a Roma per la strada, un giorno, durante l'occupazione tedesca» (*ibid.*). Durante questo incontro, la narratrice nota che «era vestito come tutti gli altri, ma sembrava, nella folla, un mendicante; e sembrava, nel tempo stesso, anche un re. Un re in esilio, sembrava» (*ibid.*). Qui le relazioni si infittiscono; se ne possono indicare tre. Una è quella, immanente, fra Adriano e la folla; una, intratestuale, rinvia all'esclamazione della madre («— Come vorrei essere un re fanciullo», p. 1041), sia per l'identità di un termine sia per un'analogia tensione dentro le due coppie di termini; una infine, intertestuale, guarda verso l'impossibile desiderio di Natalia adolescente, riferito dalla Ginzburg nella *Nota a Cinque romanzi brevi*: «Avrei Volutto che mio padre fosse o un principe, o un contadino, e che noi fossimo o molto ricchi, o molto poveri. E invece la mia famiglia non era né molto ricca, né molto povera» (p. 1120).

Che il ritratto più esteso e dettagliato sia quello di Pavese (alla fine della 42^a sequenza, ma degli anticipi già nella 27^a e nella 35^a), non è né un caso, né una scel-

ta che si spieghi con la sola economia di *Lessico familiare*. Alle sue spalle sta, infatti, il *Ritratto d'un amico*, del 1957, uno dei saggi (la parola è proprio della Ginzburg, nella premessa al volume, p. 783) che compongono *Le piccole virtù*.

Il ritratto non è l'unico momento saggistico del romanzo. Vi è saggismo anche là dove ha tempo di prender corpo una riflessione sulla letteratura. Così, la 40^a sequenza, introdotta da tre versi, un campione quasi parodico di stile infimo-neorealistico, è, tutta quanta, un saggio filato di due pagine sui modi di scrivere prevalenti nell'immediato dopoguerra, sull'idea di realtà e sul rapporto con la realtà che essi presupponevano, sulle speranze illusioni equivoci sopra i quali erano instabilmente fondati, sul loro spegnersi nel «tempo che segue all'ubriachezza» (p. 1066).

Il ritratto di Balbo nella 42^a sequenza può essere considerato una forma intermedia fra il ritratto vero e proprio e la riflessione poetologica, in quanto i «consigli pratici» di cui è prodigo alla narratrice, di partecipazione attiva alla vita politica, prendono spunto dal commento ai libri della narratrice e coincidono con l'«opinione assai diffusa che gli scrittori dovessero, attraverso i partiti di sinistra, spezzare il loro cerchio d'ombra e mescolarsi alla viva realtà» (p. 1098); e la narratrice capisce, anche se non subito, che quei consigli «non bisognava in alcun modo seguirli. Era necessario liberare di ogni suggerimento pratico le sue parole. Spogliate d'ogni contenuto pratico, le sue parole erano indicative e feconde» (*ibid.*). Come dire che il contatto tra politica e letteratura rimane un'esigenza primaria, ma che va cercato e ottenuto per vie diverse da quelle suggerite, se non si vuole mortificare proprio la forza di tale esigenza.

4.2. Un confronto con «Le voci della sera».

La possibilità di isolare e di separare le zone saggistiche, unita alla possibilità reciproca e complementare riguardo alle zone non saggistiche, non rende giustizia all'aspetto più interessante e specifico, ossia l'intreccio e la fusione dei due modelli: intreccio e fusione di cui è emblema già il titolo del romanzo, *Lessico familiare*, il sostantivo di pertinenza saggistica, l'aggettivo di ambito narrativo.

Come nel caso del doppio narratore, la somma non è né il motore né il risultato dell'operazione. Ripartiamo allora dall'altro capo, dal modello narrativo.

Le voci della sera mette a punto una tecnica di discorso diretto e di dialogo, per la quale il primo è frantumato in emissioni consecutive, e il secondo si presenta, per lo più, fortemente asimmetrico. Questa tecnica è lo sviluppo di un nodo problematico su cui la Ginzburg, critica e storica di se stessa, punta il dito nella *Nota a Cinque romanzi brevi*: è, l'abbiamo visto nella sezione I, il parlarsi - non

parlarsi dei personaggi di *Tutti i nostri ieri*. Ma, lì, il sostrato e l'equivalente psicologico di questo parlarsi - non parlarsi sono chiari e predominanti: inevitabilità dei rapporti umani e sociali, solitudine di fondo dell'individuo. *Le voci della sera* si libera in gran parte della zavorra psicologica, *Lessico familiare* se ne libera del tutto. Consideriamo l'inizio di *Le voci della sera*, che ha una notevole somiglianza formale con l'inizio di *Lessico familiare*. Sulla strada del ritorno dal dottore a casa, la madre, accompagnata dalla narratrice, produce quindici distinte emissioni, con, intercalati, i pochi, indispensabili riferimenti esplicativi alle persone che incontra e saluta o di cui sta parlando. La narratrice, la figlia, non risponde e non interviene mai. Solo alla quindicesima battuta la madre sollecita la narratrice: «Disse: – Ma possibile che non si possa avere da te, qualche volta, il miracolo d'una parola?» (p. 670). Vediamo qui il residuo, la traccia psicologica: della serie consecutiva della madre, a raffica o a cascata, come si preferisce, è responsabile anche la ruvidezza scontrata della figlia. Quando, in *Lessico familiare*, leggiamo di Gino che «dava poco spago» (12^a, p. 950) o ascoltiamo il lamento della madre («– Non dà spago! non parla! – diceva mia madre di me», 17^a, p. 980), possiamo pensare di trovarci di fronte a casi analoghi di ruvidezza scontrata. Ma, in realtà, il legame con la psicologia è ormai sciolto, e la bilancia pende tutta dal lato della forma. Perché il ritrarsi silenzioso di un personaggio, e soprattutto della narratrice, ha adesso la funzione, quasi allegorica o metanarrativa, di mantenere spazzato e sgombrato il territorio dove vanno a espandersi e a incidersi nella giusta misura le parole, le frasi di tutti, ivi comprese quelle dei taciturni o dei reticenti. L'analisi dell'inizio di *Lessico familiare*, tenendo sott'occhio l'inizio di *Le voci della sera*, evidenzia bene il cambiamento, la novità. Il locutore è diverso, il padre al posto della madre, ma anche qui ci sono emissioni consecutive, in minor numero (sei), rivolte alla narratrice e ai suoi fratelli. Anche qui nessuno interrompe, nessuno replica; ma il padre non sollecita alcun «miracolo d'una parola». Diversa è la qualità delle emissioni: divaganti, desultorie ed eterogenee, quelle della serie materna nelle *Voci della sera*; compatte e centripete, quelle della serie paterna in *Lessico familiare*. Ma la differenza fondamentale è un'altra: le intercapedini fra le emissioni non sono più di carattere narrativo-descrittivo («Il generale Sartorio era passato accanto a noi col cappello alzato sulla testa argentea e riccioluta...», p. 669), ma già di inclinazione e tonalità saggistica («Sbrodeghezzi e potacci erano, per mio padre, anche i quadri moderni, che non poteva soffrire»; «Aveva, dell'Inghilterra, la più alta stima. Trovava che era, nel mondo, il più grande esempio di civiltà»; «La gamma delle negrigure era grande», p. 901).

Facciamo un altro confronto, consentito pur esso dalla similarità formale; pa-

ragoniamo le ultime sequenze dei due romanzi. La madre e la narratrice tornano a casa, nelle *Voci della sera*, proprio come all'inizio. Poche, precise linee di ambientazione, e poi la madre comincia a parlare: una serie di trentuno emissioni, senza la minima interruzione o intercapedine; una voce continua, infinita, arbitrariamente troncata e tamponata. Se ne comprende la funzione narrativa: coprire, nascondere la solitudine e il silenzio della narratrice, che ha appena rotto il suo fidanzamento e non vede davanti a sé immagine di futuro. Alla narratrice che si prepara a partire per Roma, in *Lessico familiare*, il padre e la madre danno consigli, fanno raccomandazioni. Presto il discorso vacilla, devia dallo scopo iniziale e, alla svolta di una piccola fiammata di discordia, i due cominciano a scivolare nei ricordi: ventisei emissioni asimmetriche, un dialogo scazonte; piuttosto un duetto, un canto. E in tutta la sequenza non c'è una sola riga di narrato. Anche qui è visibile la funzione narrativa: cullare e addormentare il dolore della narratrice che si accinge sì a una nuova vita, ma in questo momento di passaggio non ha nulla, se non ciò che sta perdendo per sempre, Torino, la famiglia, la giovinezza. Ma il canto dei genitori, oltre a quella funzione, possiede una sua autonomia, fonte della sua particolare bellezza. Autonomia che vedrei così: non tanto viene commemorato l'oggetto dei ricordi, i contenuti, i fatti, gli avvenimenti; ciò che viene celebrato e cantato è il ricordare in se stesso (e la chiave musicale della sequenza, il passato remoto, il quasi ditiambico «disse», vi ha non piccola parte). La narratrice può partire per Roma, munita non di una valigia di ricordi, ma della certezza che il ricordare esiste; quella può andare smarrita, questa no. Se la mia impressione è giusta, tale registro di secondo grado appartiene alla dimensione saggistica. In ciò sta la differenza radicale tra il finale di *Le voci della sera* e il finale di *Lessico familiare*.

4.3. *Il saggio e il ricordo.*

Il genere romanzesco e il genere saggistico convivono, dunque, in *Lessico familiare* a livelli e in forme che una semplice sommatoria è del tutto inadeguata a rappresentare. Questa convivenza intrecciata e fusa è giustificata *in re*? In altri termini, c'è qualche punto di contatto oggettivo fra il ricordo, e il romanzo costruito sui ricordi, e il saggio?

La risposta è largamente positiva. Il saggio è una delle sedi (una delle principali) del discorso autobiografico, del discorso sulla vita, propria e altrui. La Ginzburg l'ha scoperto da sola, attraverso il quasi ventennale esercizio saggistico che è confluito nelle *Piccole virtù*. La sua scoperta conferma i pensieri di coloro che hanno più profondamente meditato, nel Novecento, sul saggio come forma.

Lukács: «Il saggio tende alla verità, esattamente, ma come Saul, il quale era partito per cercare le asine di suo padre e trovò un regno, così il saggista, che sa cercare realmente la verità, raggiungerà alla fine del suo cammino la meta non ricercata, la vita»¹⁵. Adorno: «Il saggio rifiuta soprattutto l'insegnamento, radicato da Platone in poi, secondo il quale il mutevole e l'effimero non sarebbero degni della filosofia. Il saggio si ribella contro l'antica ingiustizia subita da ciò che è caduco, contro la condanna che ancor oggi lo colpisce nel concetto»¹⁶. E, dopo la lettura e lo studio della Ginzburg, Garboli ha scritto che la sua non è «una passione antiquaria, custode estetizzante e raffinata della sopravvivenza, del ricordo, della tradizione, ma un istinto di specie animale, custode e testimone di una intelligenza "inferiore", interessata al Privato, all'Individuale, al Particolare, al Piccolo, all'Irreversibile (a tutto ciò che può riassumersi nella formula: "ciò che è destinato a perire")»¹⁷. Dall'altra parte, c'è il ricordo, e il romanzo autobiografico costruito sui ricordi.

Ebbene, il ricordo non può fare un passo senza tirarsi dietro la glossa, il commento, le pietre e la calce del saggio. Ma non gli sono ceppi e catene, sono i suoi mezzi di sussistenza: «La nave-portento esce dal cantiere con lo scafo già incrostatato di conchiglie», per usare un'immagine di Mandel'ötam¹⁸. Non solo c'è comunicazione apertissima tra il saggio e il ricordo, ma viene perfino da chiedersi quale dei due sia più vicino alla «meta non ricercata, la vita». L'insegnamento su questa natura ibrida del ricordo (e anche su quella del saggio), la Ginzburg l'ha avuto senza dubbio da Proust. La presenza di Proust nel romanzo, quasi come di un personaggio, sta a significare che la Ginzburg non lo considera alla stregua di un nutrimento segreto e iniziatico, ma come un maestro razionale, le cui posizioni è lecito discutere e storicizzare, con il quale si può stabilire un rapporto alla luce del sole.

4.4. *La poesia.*

Calvino, scrivendo delle *Voci della sera*, Montale recensendo *Lessico familiare*, Garboli introducendo la ristampa Mondadori del romanzo, hanno messo l'accento su di un fatto fondamentale: la poesia. Calvino:

¹⁵ G. LUKÁCS, *Die Seele und die Formen*, 1911 (trad. it. *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, Milano 1972, p. 26).

¹⁶ TH. W. ADORNO, *Noten zur Literatur*, 1958 (trad. it. di A. Frioli, E. De Angelis e G. Manzoni, *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino 1979, p. 13).

¹⁷ C. GARBOLI, *Prefazione* a N. GINZBURG, *Opere cit.*, p. XXVI.

¹⁸ O. MANDEL'ÄTAM, *Rajgovor o Dante*, 1967 (trad. it. *La quarta prosa*, Bari 1967, p. 174).

[...] questa voce che dice «io» ha sempre di fronte personaggi che stima superiori a lei, situazioni che sembrano troppo complesse per le sue forze, e i mezzi linguistici e concettuali che essa usa per rappresentarli sono sempre un po' al di sotto delle esigenze. Ed è da questa sproporzione che nasce la tensione poetica. La poesia è sempre stata questo: far passare il mare in un imbuto¹⁹.

Montale:

Il mondo non ha peso per Natalia che si confessa annoiata e incompetente in fatto di musica, di pittura e di tutto che non sia poesia, e soprattutto incapace di vivere una vita che non sia *in* poesia²⁰.

Garboli:

Prima di diventare adulta, la Ginzburg imparò esattamente il contrario della letteratura. Imparò la poesia, e apprese d'istinto che non c'è poesia senza reticenza²¹.

Voglio partire da queste osservazioni piegandole via da un rischio che non corrono in se stesse, ma a cui potrebbe esporle uno sguardo superficiale e disattento: che «poesia» vi sia intesa in senso metaforico e generale. La loro proficuità sta invece nell'imbottitura letterale che possono sostenere. In *Lessico familiare*, la poesia appare nel segno dell'estrema semplicità e dell'estrema rarità:

Le poesie erano dunque così: semplici, fatte di niente; fatte delle cose che si guardavano. (11^a, p. 947).

Quanto ai vegetali puri, i fantastici puri, ce n'erano pochissimi al mondo. Forse vegetali puri erano stati soltanto alcuni grandi poeti. Per quanto cercassimo, non trovavamo un solo vegetale puro tra i nostri conoscenti. (19^a, p. 993).

La poesia è una condizione verso la quale ci si protende ma che non si afferma, è qualcosa di pressoché irraggiungibile. Eppure, nonostante questo, il romanzo contiene, se non poesie, per lo meno versi, in numero notevole: sessantaquattro.

I versi non sono distribuiti in modo uniforme, sono concentrati nella parte iniziale, e gli ultimi di questa parte sono quelli che suscitano nella narratrice l'impressione di estrema semplicità. C'è, poi, la ripresa di un verso isolato (13^a, p. 957); la ripresa di due versi e la citazione ripetuta di due versi della *Commedia*

¹⁹ I. CALVINO, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in «L'Europa letteraria», giugno-agosto 1961.

²⁰ E. MONTALE, «*Lessico familiare*» crudele con dolcezza, in «Il Corriere della Sera», 7 luglio 1963.

²¹ C. GARBOLI, *Introduzione* a N. GINZBURG, *Lessico familiare* cit., p. IX.

dantesca (22^a, pp. 1007 e 1008); i tre versi neorealistici (40^a, p. 1084); la ripresa di due versi subito prima della battuta conclusiva del romanzo (47^a, p. 1113). La parte iniziale, in particolare alcune sue zone, può essere accostata al *prosimetrum*, «una composizione cioè in cui si alternano versi e prose»²².

I versi sono, per lo più, produzioni dei personaggi; se, invece, di altri, sono tanto anonimi in sé e tanto assimilati dai personaggi che li riferiscono da non distinguersi dai primi. È di grande interesse il rapporto fra l'ingresso sulla scena di un personaggio in quanto parlante e i versi. Nelle prime tre sequenze, la madre viene fatta parlare due volte: ripete una frase della Frances (p. 905), si dispera di non poter «andare a spasso» (p. 910). Nella 4^a sequenza, vengono riportate di seguito tre sue poesie: l'inizio di un'opera, un saluto all'ignoranza, una quartina parodiante il Metastasio. Quindi la sua vera entrata in scena come parlante è di tipo poetico. Ciò vale ancora di più per la narratrice e per i suoi fratelli Mario e Alberto.

A parte il ricordo di una sua frase pronunciata sulla spiaggia palermitana di Mondello, la narratrice esordisce con versi su Palermo e Torino e sulle montagne, e la seguono a ruota Mario, con la poesia sui «signori Tosi», e Alberto, con quella sulla «vecchia zitella»; tutto all'inizio della 7^a sequenza. Anche la quartina che offre lo spunto per la riflessione sulla semplicità, segna la presentazione del suo facitore, Franco Rasetti. E siccome Rasetti è giudicato dal padre, nello stesso passo, «molto arido», con questo si vuole sottolineare l'imprevedibilità e la virtuale onnipresenza della poesia.

È interessante osservare che la prima consistente prova di *prosimetrum* la Ginzburg l'aveva fatta nel saggio del 1957 *Ritratto d'un amico*. L'argomento la giustificava, anche se non va trascurato il fatto che l'amico in questione, cioè Pavese, non è mai nominato, il che comporta una riduzione dei versi citati o alla quasi-anonimia («non sappiamo neppure più se siano bei versi, tanto fanno parte di noi», p. 799) o all'antiorità incorniciata dalla prosa («Aveva immaginato la sua morte in una poesia antica, di molti e molti anni prima», p. 803).

La poesia e il saggio sono, dunque, le due leve con le quali la Ginzburg sposta il fulcro del genere “romanzo memoriale”, per rinnovarlo. Con precoce, ottima intuizione, Giansiro Ferrata additò proprio nel saggismo lo strumento d'immissione di linfa vitale in un genere ormai troppo sfruttato e impoverito: «Dopo l'abuso che nel 1930-40 si finì col fare della letteratura di “memoria”, è ancora

²² E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948 (trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze 1992, p. 126).

ben difficile restituirle energia. La Ginzburg vi è riuscita secondo un metodo direttamente saggistico, tenendosi alle “cose vere”»²³. Anche l’oltranza di riserbo che abbiamo visto agire nella struttura, la ritroviamo pertinente ed efficace sul livello delle fonti e dei modelli: è stato il modo della Ginzburg di tenere a distanza e di difendersi da un secolo afoso e oppressivo di letteratura memoriale. L’oltranza di riserbo caratterizza, infatti, sia il saggio sia la poesia: l’abbiamo letto in Lukács («Il saggio [...] raggiungerà alla fine del suo cammino la meta non ricercata, la vita») e l’abbiamo letto in Garboli («apprese d’istinto che non c’è poesia senza reticenza»).

4.5. *Sant’Agostino e Dante.*

Ma spesso avviene che il distacco da forme e modelli prossimi ne riporti a galla di più remoti, anche di molto più remoti. E il caso di *Lessico familiare*. Si prenda ciò che dico con la dovuta discriminazione, ma l’idea di memoria e di ricordo che alimenta il romanzo è molto vicina a quella delle *Confessiones* (XI, XVIII, 23) di sant’Agostino: «Quamquam praeterita cum vera narrantur, ex memoria proferuntur non res ipsae, quae praeterierunt, sed verba concepta ex imaginibus earum, quae in animo velut vestigia per sensus praetereundo fixerunt»²⁴.

Mentre l’indice formale del *prosimetrum* indirizza verso la *Vita nuova* di Dante: i poveri versi di *Lessico familiare* e i ricchi versi della *Vita nuova* sono ugualmente anteriori e personali rispetto alla prosa che li incornicia, li situa e li commenta. Ha scritto Marziano Guglielminetti del lavoro dantesco:

la porzione di vita degna di essere tramandata è sottoposta da Dante ad un’ulteriore revisione, la quale va al di là dell’opera conservatrice della memoria ed investe la maniera stessa della conservazione: la revisione implicita nell’atto dell’«assemblare», del trascrivere cioè, le «parole» notate nel libro della memoria, o meglio (ed è rettifica decisiva) «se non tutte, almeno la loro sentenza». In altri termini: data per scontata la riduzione del vissuto nel memorizzato, è previsto, all’atto dello scriverne, un secondo intervento riduttivo, non più sul vissuto ovviamente, ma sulle «parole» che lo hanno rammentato²⁵.

Non siamo molto lontani da ciò che succede in *Lessico familiare*. Ma c’è

²³ G. FERRATA, *Ringraziamento a Natalia Ginzburg*, in «Rinascita», 27 aprile 1963.

²⁴ «Eppure, quando si raccontano fatti veri passati, dalla memoria si estraggono non le cose stesse, che sono passate, ma parole ricavate dalle loro immagini, passate nella mente attraverso i sensi e rimastevi impresse come delle orme». Ringrazio Gioachino Chiarini, che ha messo gentilmente a mia disposizione la sua traduzione del testo agostiniano, ancora in bozze di stampa, e che comparirà nel volume IV delle *Confessiones*, Fondazione Lorenzo Valla.

²⁵ M. GUGLIELMINETTI, *Memoria e scrittura. L’autobiografia da Dante a Cellini*, Torino 1977, p. 44.

qualcosa di più: è vero che le poesie trascritte nel romanzo sono poche e povere rispetto a quelle della *Vita nuova*; però la Ginzburg ha trattato gran parte delle frasi pronunciate dai personaggi come se fossero quella cosa irraggiungibile, poesia, le ha isolate, modulate, ripetute, incorniciate, commentate. E, di fatto, sono più poesia di quella tecnicamente tale.

Ci è dato, perciò, constatare un interessante parallelismo: come il saggio e il ricordo si incontrano, fino a potersi scambiare i ruoli, perché ognuno intinto della natura dell'altro, così le frasi in prosa dei discorsi diretti e i versi, le poesie, quasi si confondono, perché tratti dalla stessa stoffa e passibili del medesimo trattamento.

4.6. *Sartre.*

Un'ultima osservazione: Garboli ha caratterizzato in modo molto netto la diversità del saggismo della Ginzburg da quello predominante, se non esclusivo, dei suoi contemporanei:

È curioso come il senso di marcia di questa intelligenza, nel suo viaggio sottoterra, sia invertito rispetto alla linea di tendenza formale, allo stile che è stato (si può dire «è stato») di quasi tutto il pensiero del Novecento – stile aforistico, di grande scintillio intellettuale, di grande instabilità mercuriale e quindi di grande alchimia. In questo stile di pensiero, oggi sempre più vigente, la mente maschile è sempre eretta, vigile, sempre *bandée*, lucida, impudente, trionfante, sfavillante; e il suo sfavillio è tanto più trionfale quanto più negativa, senza obbiettivo è l'intelligenza²⁶.

La sostanziale giustezza della diagnosi non deve farci dimenticare quella che a me pare una eccezione molto importante: Jean-Paul Sartre, che non rientra in quello stile di pensiero. Proprio sull'asse autobiografia-biografia si potrebbe tracciare una specie di vita parallela tra la Ginzburg e Sartre. Non che tra *Les mots* e *Lessico familiare* ci sia molto in comune, e neppure tra *L'idiot de la famille* e *La famiglia Manzoni*; ma molto simili sono i due percorsi (da *Lessico familiare* a *La famiglia Manzoni*, da *Les mots* a *L'idiot de la famille*), per la spinta e il progetto che fa passare da una dimensione ad un'altra; la distanza temporale tra il biografo e il suo oggetto: la messa a confronto, con movimento retrogrado, archeologico, di due fasi, o falde, della borghesia, l'inveramento o la verifica dell'autobiografia da parte della biografia; l'insoddisfazione per i modelli vicini di entrambe.

²⁶ C. GARBOLI, *Prefazione* a N. GINZBURG, *Opere cit.*, p. XLVI.

5. Lingua e stile.

5.1. *La qualità della parola.*

Chi parla in *Lessico familiare*? È tanto più opportuno porsi questa prima domanda, quanto più alcune definizioni proposte per prove precedenti dell'autore (dalla «lagna» di Pavese al «basso continuo del *gossip*» di Montale al «ron-ron» di Carlo Bo) tendono a stringere su *Lessico familiare*, stendendovi una tinta uniforme e indiscriminata.

In realtà, la Ginzburg ha proceduto in modo rigoroso, ammettendo alcuni personaggi al discorso diretto, escludendone altri. Cerchiamo di individuare il criterio di selezione con un esempio particolarmente chiaro: nella 31a sequenza la madre della narratrice e Adriano Olivetti si incontrano e si intrattengono volentieri, accomunati da un ottimismo storico innato o derivato da strane fonti, come le chiromanti consultate da Adriano. Il loro è un dialogo in piena regola nella sostanza, ma non dal punto di vista formale. Le parti di Adriano sono parafrasate o condensate, infatti, con il discorso indiretto («usava pronosticare per noi tutti il più alto e fortunato destino. Leone sarebbe diventato, diceva, un grandissimo uomo di governo», p. 1037; «su Mario aveva più modesti progetti. Non sentiva grande simpatia per Mario, diceva che aveva troppo spirito critico, e anche lui trovava che aveva fatto male a staccarsi dal gruppo dei Rosselli», pp. 1037-38), magari citando sue espressioni («sapeva “da un suo informatore” che il fascismo aveva vita breve», p. 1037) fino alla soglia del discorso diretto: «“l'ha letto nel pensiero” rispondeva con tranquillità» (*ibid.*). Le parole della madre sono, invece, presentate col discorso diretto («– E Gino? E Alberto? – continuava a chiedere mia madre; e Adriano, con pazienza, pronosticava», p. 1038), che si protrae, nel paragrafo immediatamente successivo, ormai di fronte ad interlocutori muti, le carte. Nella seconda metà della medesima sequenza la prima coppia viene sostituita da un'altra, la narratrice e Leone, e anche adesso il discorso diretto è limitato a uno solo («– Se avessimo il passaporto Nansen! – io dicevo sempre, – se avessimo il passaporto Nansen! –, *ibid.*; «– Com'è fatto Garosci? – chiedevo a Leone», p. 1039). Ma neppure al di fuori della 31^a sequenza Adriano e Leone vengono fatti parlare, e con loro i «cospiratori», cioè quelli che potrebbero dare, e nei fatti hanno dato, una risposta. La linea divisoria non passa propriamente tra l'azione, che è taciturna, e la (relativa) inazione, che è loquace, né tra il nucleo familiare ristretto e gli esterni, né tra gli uomini e le donne. È messo in forma diretta tutto ciò che non è risposta, tutto ciò che viene prima o dopo la risposta: il vasto campo dell'interrogazione e dell'esclamazione, del dubbio, del desiderio, del-

la nostalgia, della preghiera, del rimpianto, della deprecazione, dell'imprecazione, del lamento, dell'invettiva, della critica, del comando, del divieto, del giudizio, del biasimo, della lode. Della voce di Turati rimane soltanto l'ordine-preghiera rivolto a Natalia bambina, «in anticamera, mentre lo aiutavano a infilarsi il cappotto: – Non lo dire mai a nessuno che sono stato qui» (17a, p. 977).

Nella scelta di non far parlare i «cospiratori» si esprime una protesta: scrivendo nel 1962, la Ginzburg non ha voluto riferire risposte che lei sa bene non essere state ascoltate o tenute nel giusto conto dalla storia contemporanea e dalla storia successiva. In questa scelta c'è anche una speranza: che quelle risposte, sospese, non pienamente sbocciate, possano un giorno arrivare, siano future. E per questo che, in due occasioni distinte e simili, la narratrice affretta, per così dire, la morte dei «cospiratori» di due diverse generazioni; prima alla fine della 9ª sequenza:

Turati e la Kuliscioff, nei ricordi di mia madre, erano sempre presenti: e io sapevo che erano tutti e due vivi [...]. Tuttavia si mescolavano, nella mia immaginazione, con altre figure (p. 940)

e quindi

anche se vive ancora erano state tuttavia contagiate dalla vicinanza dei morti, con quali abitavano nella mia anima: avevano preso, dei morti, il passo irraggiungibile e leggero. (*ibid.*);

poi alla fine della 31ª:

Altrettanto irraggiungibili e miracolosi ci sembravano quelli che erano in carcere: Bauer e Rossi, Vinciguerra, Vittorio. Sembravano sempre più lontani; sembravano sprofondare in una lontananza sempre più buia, che assomigliava alla lontananza dei morti. (p. 1039).

Si noti che quest'ultimo passo viene subito dopo la già citata domanda della narratrice a Leone («– Com'è fatto Garosci? –»), domanda che non ha, non deve avere, risposta. La morte prefigurata e anticipata dei «cospiratori» dà alla lontananza all'indietro la possibilità di rovesciarsi in lontananza in avanti. Nel frattempo, venga coltivato quel vasto campo sopra descritto, che sta prima o dopo la risposta: il campo della poesia. Una delle rarissime volte in cui il discorso diretto coincide con la risposta, esso produce un suono incongruo, un effetto di dissonanza:

Anche mio padre aveva fatto una volta un comizio, in quegli anni. [...] Lo invitarono a dire quello che gli pareva. Lo condussero in un teatro, lo fecero salire sul palco: e mio padre cominciò il suo comizio con queste parole:

– La scienza è la ricerca della verità.

Non parlò che della scienza, per una ventina di minuti: e la gente taceva, stupita.

(44^a, p. 1105).

E, infatti, quell'effetto viene cancellato e corretto sul terreno della non-risposta: «Tuttavia nominò a un tratto, incidentalmente, Mussolini, che lui usava chiamare, disse, l'asino di Predappio. Scoppiò allora un fragoroso applauso» (pp. 1105-6).

5.2. *La parola nel tempo.*

All'interno del grande ambito dei discorsi diretti la Ginzburg opera differenziazioni di tipo linguistico, anche qui procedendo con rigore. Ne scaturisce una specie di stratigrafia temporale, un po' lontana dall'immagine vulgata e tautologica di *Lessico familiare* come di una fioritura idiolettica orizzontale. Le persone non presenti nella storia e rimemorate dalla madre, parlano quasi tutte in dialetto, a prescindere dal loro livello culturale e dalla loro età. Parlano in dialetto, dal lato materno, lo zio Barbison e sua moglie Celestina, la zia Cecilia, la madre Pina e il fratello Silvio; dal lato paterno, il fratello Cesare e la nonna Dolcetta. Di Pina si ricorda anche una frase non dialettale, perché recitata all'inizio di un dramma, che mette una bella nota di color temporale: «–Non posso continuare a dipingere; la mia anima non si piega al lavoro ed all'arte; essa vola lungi di qui, e si pasce di idee dolorose» (4a, p. 917). In contrasto sia con questa artificiosa sia con le altre dialettali che la circondano, spicca la frase in italiano normale, più angosciata che annoiata, del nonno materno che «aveva lasciato la politica, e aveva ripreso a fare l'avvocato; ma dormiva fino alle cinque del pomeriggio, e quando venivano i clienti diceva: – Cosa vengono a fare? mandateli via!» (*ibid.*).

Pure spicca lo scambio di battute, di mitteleuropea correttezza e formalità, fra lo zio psichiatra della madre e un paziente della sua clinica: «– Buon giorno, egregio signor Lipmann –. E allora il matto rispondeva: – Egregio forse sì, Lipmann probabilmente no! – perché lui credeva di essere Dio» (p. 920).

Passato questo strato il dialetto tace, salvo per qualche sporadica inserzione nel parlare della madre e del padre (per esempio, «Filippèt», p. 928, e «vegia», p. 1041; «il tocco», p. 962, il toscanismo paterno spiegato dalla narratrice), o nel commento della donna abruzzese («– Son puliti come l'oro. Li stanno sempre a lavà», p. 1058); e va eventualmente ad alimentare l'idioletto²⁷, cioè il dominio spe-

²⁷ Su questo si veda l'articolo di V. BARANI, *Il 'latino' polifonico della famiglia Levi nel «Lessico familiare» di Na-*

cifico dei genitori, e di qualche loro satellite linguistico, come la zia Drusilla. La forza di questo idioletto è tale che non si perde neppure quando il suo portatore si sposta su un piano linguistico assai diverso e vi si adegua docilmente. È il caso del colloquio tra la signora Donati, che vorrebbe iniziare la madre allo studio della pittura, e la madre. Le parole e il tono della signora Donati sono quelli, fervidi e lirici, con una punta d'isteria, di un preciso zelo neofita d'epoca. La madre se ne lascia rimorchiare, ma le piccole variazioni che introduce nelle sue risposte a eco, ce la mostrano non sradicabile dal suo terreno idiolettico:

– Ma tu, – diceva la signora Donati a mia madre, – tu non senti i colori? – Sì, diceva mia madre, – mi pare che sento i colori. – E i volumi, – continuava la signora Donati, – i volumi li senti? – No. Non sento i volumi, – rispondeva mia madre. – Non senti i volumi? – No. – Ma i colori! I colori li senti! (19^a, p. 990).

Il terzo strato è costituito dal linguaggio dei figli, ovvero dei fratelli. Esso è ben lontano dal presentare una fisionomia unitaria e stabile, ma ne compaiono lacerti e sintomi che consentono d'intravederne la direzione. Comincia a delinearci quando si districa almeno in parte dall'ipnosi della ripetizione, del canto, della poesia, insomma da quei fenomeni che ho prima elencati sotto la rubrica generale della non-risposta. Un esempio è il ragionamento (veramente un «lamento» anch'esso) che la sorella Paola fa alla narratrice sulla loro madre:

– La nostra mamma è troppo giovane! [...] – Io invece avrei voglia di avere una mamma vecchia, grassa, con tutti i capelli bianchi! una che stesse sempre a casa, che ricamasse delle tovaglie. Come è la mamma di Adriano. Mi darebbe un tale senso di sicurezza, avere una mamma molto vecchia, tranquilla. Una che non fosse così gelosa delle mie amiche. Io la verrei a trovare, e sarebbe lì, sempre serena, col ricamo, tutta vestita di nero, e mi darebbe dei buoni consigli! (25^a, p. 1018).

Un altro esempio è la domanda che Alberto rivolge alla narratrice: «– Ti senti più ricca o più povera, adesso che sei sposata?» (30^a, p. 1029). Un altro ancora sono le osservazioni di Mario tornato in Italia nel '45, esemplate su un modello linguistico nuovo, come la narratrice non manca di rilevare («Parlava sempre come se traducesse dal francese»):

Natalia Ginzburg, in «Otto-Novecento», XIV (1990), 6, pp. 147-57: «Fra tutte le voci che si avvicinano nelle pagine del romanzo, maggiore rilievo hanno quelle dei genitori. L'aspetto sicuramente più evidente di questi idioletti è la presenza di termini dialettali, che risaltano in battute di discorso diretto entro una lingua che conserva ovviamente una fisionomia italiana» (p. 148); e poi, per esempio, questa osservazione particolare: «Le componenti milanese e triestina [...] si affiancano nell'idioletto materno, come prova l'espressione «vacca d'una casa! malignazzo d'un Saint-Jacques-d'Ajas!» (p. 909), in cui i due membri dell'imprecazione accostano un lessema milanese (*vacca*), *hapax* nella lingua della signora Levi, ad uno di area veneta (*malignazzo*), che è invece «un'interiezione tipica» (p. 149).

Diceva di un romanzo: – È buono! non c'è male, è abbastanza buono! [...]

– La scuola in Italia fa pena! In Francia è migliore! In Francia non è perfetta ma è però migliore! Si sa, qui c'è troppi preti. È tutto in mano ai preti!

– Quanti preti! – diceva ogni volta che usciva. – Quanti preti avete in Italia! Noi in Francia, possiamo fare chilometri senza incontrare un prete! (34^a, pp. 1046 e 1047).

Il linguaggio dei fratelli è appena una razionalizzazione dell'idioletto dei genitori, effettuata con materiali identici o simili, di tono, ritmo, argomenti. Sicché può accadere che la corrente s'inverta, e sia il figlio a dare il la, come in questo notevolissimo duetto chiastico a distanza tra Alberto e la madre:

Alberto diceva a Miranda:

– Sempre bronchiti! sempre malattie stupide! Mai che mi tocchi curare qualche bella malattia strana, un po' complicata, un po' strana! Io mi stufò! In fondo mi stufò! Non mi diverto abbastanza! (24^a, p. 1015).

– Mi stufò! – diceva mia madre. – Non mi diverto! Sono stufa! Non c'è niente di peggio che stufarsi! Se almeno mi venisse qualche bella malattia! (25^a, p. 1017).

La distanza fra i due passi è sufficiente perché risalti la diversità dei contesti, ma non è tale che sfugga al lettore il loro nesso. Nell'antifona di questi discorsi diretti, il significante acquista una preponderanza e un'autonomia confinanti con quelle che esso ha nella poesia. È come una prova, un'anticipazione (non certo la sola), dello straordinario canto doppio finale, nel quale i genitori non rimestano la massa densa dei ricordi, ma cantano il ricordare in se stesso. Da qui capiamo meglio la natura bifronte del discorso diretto, che è fedele, per così dire incluso e conservato nell'ambra, e insieme non mimetico. Uno degli esempi brevi più belli è il saluto definitivo della madre a Natalina, nel quale la madre raccoglie i due appellativi antitetici da lei usati in momenti diversi (pp. 933 e 1041) e in conseguenza di stati d'animo opposti, sovrapponendo il volto pre-borghese e il volto borghese della serva giunta ormai al capolinea storico delle sue metamorfosi:

– Addio Luigi undicesimo, – diceva alla Natalina che se ne andava, per rientrare alla sua soffitta che era, a quanto raccontava, «splendida», e dove invitava, la sera, la Tersilla e suo marito a prendere il caffè. – Addio Luigi undicesimo! addio, Marat! (42^a, p. 1071).

Infine, il quarto strato di linguaggio è quello ipotetico, praticamente assente in forma diretta, dei «cospiratori», che sono l'ideale dell'io dei fratelli²⁸, il lin-

²⁸ Scrivendo così, sono ben consapevole di far torto ai fratelli, che sono anch'essi «cospiratori» e patiscono le persecuzioni provocate dalle loro idee e attività. Di Mario si dice persino che «era diventato un famoso fuoruscito politico» (p. 1001). Ma proprio questa enfasi può metterci sull'avviso. Il torto è, insomma, più apparente che reale. Credo

guaggio utopico-rivoluzionario, da un lato andato perduto per sempre, dall'altro futuro, come ho detto prima. La Ginzburg ne ha accolto il mandato. Si può dire che, alimentandolo della sua energia nascosta, lascia il suo segno nel romanzo. In che modo? Vorrei eleggere a simbolo una sola, breve frase: «Mia madre [...] amava il piacere di raccontare» (p. 919). Si pensi alla grandissima differenza da una possibile alternativa «mia madre amava raccontare». In quella piega di mediazione, in quel raddoppiamento del piacere che annulla l'edonismo – sembra di sentire Madame de Sévigné – si afferma la non-empiria del classicismo, che è il luogo, insieme origine e traccia, del linguaggio utopico-rivoluzionario²⁹.

Tanto una breve ispezione tecnica come quella di Vittorio Coletti, quanto un'ampia analisi tecnico-interpretativa come quella di Geno Pampaloni, illustrano il di più che abita dentro questa prosa.

Scriva Coletti: «*Lessico familiare* di Natalia Ginzburg espande il nucleo nominale della frase, con serie di dettagli che ne articolano l'organizzazione e ne variano i modelli»; e, dopo aver citato alcuni passi della 13^a sequenza, «La paratassi non prosciuga qui il fraseggio, ma allunga orizzontalmente la sintassi frasale e invece di elementarità e secchezza induce il dettaglio, la dovizia dei particolari»³⁰.

Scriva Pampaloni:

Se ci soffermiamo un momento a esaminare la prosa della Ginzburg, vediamo che essa fonda la sua cadenza su due poli ben precisi: il modo indicativo del verbo e l'aggettivazione al superlativo. Indicativo e superlativo, cioè la piana realtà e la stessa realtà che si qualifica tendendosi verso l'ineffabile, costituiscono l'alternanza, il polso battente di questa prosa, e arricchiscono di continua drammaticità la sua apparente monotona estenuazione. Il modo indicativo sta ad esprimere la volontà della scrittrice, nel raccontarci i suoi ricordi e le sue emozioni, di tenere fatti e sentimenti a portata di mano, sul piano del concreto: inequivocabili, spogli, e al riparo da ogni esorcismo [...]. Il superlativo non va inteso in senso grammaticale ma semantico, come concentrazione (e incontenibilità) di significati. [...] Qual è il senso di una simile vistosa bipolarità e che parte ha nell'arte della Ginzburg? Per usare una terminologia cara al mio amico Garboli, per la Ginzburg la realtà è all'indicativo, la vita al superlativo³¹.

di rispettare la volontà genuina della Ginzburg, che ha come separato i «cospiratori» non appartenenti alla famiglia, per mantenerne l'appello più remoto e più urgente al tempo stesso, senza spegnerlo in una unanimità virtuosa, che sarebbe cosa soltanto del passato.

²⁹ Il linguaggio utopico-rivoluzionario può avere modalità espressive e rappresentative che sono una ripresa esplicita del «classico», come nella Rivoluzione francese; a sua volta, il classicismo spesso riscontrabile in manifestazioni artistiche di periodi di poco posteriori a rivoluzioni può serbare la traccia attiva, seminale, del linguaggio utopico-rivoluzionario; il che spiega il frequente aumentare del loro valore sui tempi lunghi.

³⁰ V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino 1993, pp. 360-61.

³¹ G. PAMPALONI, *Il timbro giusto*, in «Il Corriere della Sera», 29 novembre 1970. Il critico applica la sua analisi agli scritti di *Mai devi domandarmi*, ma essa rimane del tutto pertinente se riferita a *Lessico familiare*.

6. Nota bibliografica.

La prima edizione di *Lessico familiare* è del 1963, nei «Supercoralli» Einaudi. Ristampe Einaudi sono quelle del 1972 («Lettture per la scuola media») e del 1986 («Gli struzzi»).

Altre ristampe: Club degli editori, collana «I premi Strega», 1969; «Oscar Mondadori», 1972. Nel volume I delle *Opere* nei «Meridiani» Mondadori, 1986, *Lessico familiare* si trova alle pp. 897-1113. Le *Opere* sono state completate col volume II nel 1987. Fra le edizioni singole e quella nelle *Opere* ci sono le due discrepanze che ho segnalato nella nota 1 di p. 775.

Lessico familiare ottenne il Premio Strega nel 1963, superando, per esempio, *Rien va* di Landolfi e *Un giorno di fuoco* di Fenoglio, e divenne «uno dei primi bestsellers, insieme al *Giardino dei Finzi-Contini* di Bassani, degli anni Sessanta», come ricorda Garboli nell'appendice al volume II delle *Opere* (*Apparati bibliografici e fortuna critica*, p. 1577). Questi fatti, a loro volta riflesso della novità del romanzo rispetto alla produzione precedente dell'autore, non sono stati influenti sulla critica.

La prima fase della critica è contraddistinta da una compattezza cronologica e di «taglio»: recensioni tempestive su quotidiani, settimanali, riviste. Ricordiamo tra gli interventi più significativi: F. ANTONICELLI, Recensione a N. GINZBURG, *Lessico familiare*, in «Radiocorriere», 7-13 aprile 1963; L. BALDACCI, *Con la Ginzburg alla ricerca delle parole perdute*, in «Epoca», 28 aprile 1963; G. BIASIN, *A family portrait*, in «Italian Quarterly», n. 27-28 (1963), pp. 115-18; P. DALLAMANO, Recensione a N. GINZBURG, *Lessico familiare*, in «Paese Sera», 29 marzo 1963; P. DE TOMMASO, *Una scrittrice "geniale"*, in «Belfagor», XVIII (1963), pp. 335-40; G. FERRATA, *Ringraziamento a Natalia Ginzburg*, in «Rinascita», 27 aprile 1963, p. 24; P. MILANO, *Una famiglia come romanzo*, in «L'Espresso», 14 aprile 1963; E. MONTALE, «*Lessico familiare*» crudele con dolcezza, in «Corriere della Sera», 7 luglio 1963; G. ORIOLI, *Lunga stagione di confessioni*, in «Elsinore», I (1963), pp. 47-56; M. RAGO, *Una famiglia antifascista*, in «L'Unità», 10 aprile 1963; C. VARESE, *Scrittori d'oggi*, in «Nuova Antologia», aprile 1963, pp. 550-52; F. VIRDIA, Recensione a N. GINZBURG, *Lessico familiare*, in «Voce repubblicana», 14 giugno 1963; V. VOLPINI, *Rassegna di narrativa*, in «Humanitas», n. 1023-24 (1963).

Anche se non riguardano *Lessico familiare*, non si possono non ricordare,

per la loro importanza e per la statura di chi li ha scritti: P. CITATI, *Il mondo di Natalia Ginzburg*, in «Il Punto», 24 agosto 1957, p. 14; G. CAPRONI, *Natalia Ginzburg: «Le voci della sera»*, in «Critica d'Oggi», n. 2-3 (1961), p. 146-47; I. CALVINO, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in «L'Europa letteraria», II (1961), pp. 9-10; G. PAMPALONI, *Il timbro giusto*, in «Corriere della Sera», 29 novembre 1970.

Un secondo tempo della critica è quello che va dagli ultimi anni Sessanta agli ultimi anni Settanta. Esso è caratterizzato da sistemazioni complessive, che inquadrano *Lessico familiare* nell'attività letteraria della Ginzburg e questa nelle vicende del romanzo italiano contemporaneo. Ricordiamo in particolare: O. LOMBARDI, *Narratori neorealisti*, Pisa 1957, pp. 20-21; G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea, 1940-1965*, Roma 1967, pp. 320-22; A. RUSSI, *Gli anni dell'antialienazione. Dall'ermetismo al neorealismo*, Milano 1967, pp. 134-37; W. PEDULLÀ, *La letteratura del benessere*, Napoli 1968, p. 473; G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna 1968, pp. 94-96; G. PULLINI, *Volti e risvolti del romanzo contemporaneo italiano*, Milano 1971, pp. 194-98; le monografie di E. CLEMENTELLI, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano 1972, e di L. MARCHIONNE PICCHIONE, *Natalia Ginzburg*, Firenze 1978; i profili di P. DE TOMMASO, *Natalia Ginzburg*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, III, Milano 1969, pp. 817-33, e di O. LOMBARDI, *Natalia Ginzburg*, *ibid.*, VIII, Milano 1979, pp. 7606-27.

Notevole, tra gli interventi su *Lessico familiare*, la Prefazione di R. Amato alla ristampa presso il Club degli Editori.

Ancora tre profili nella prima metà degli anni Ottanta: quella di A. RUSSI, *Natalia Ginzburg*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da G. Mariani e M. Petrucciani, III, Roma 1982, pp. 429-41; di G. SPAGNOLETTI, *Natalia Ginzburg*, in «Belfagor», XXXIX (1984), pp. 41-54; di G. TESIO, *Natalia Ginzburg*, in «Studi piemontesi», XIII (1984), pp. 447-60.

Il volume miscelaneo AA.VV., *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, Roma 1986, che raccoglie gli interventi pronunciati nel corso dell'assegnazione alla scrittrice del Premio Pirandello, annuncia, in particolare con il saggio di M. A. GRIGNANI, *Un concerto di voci*, pp. 41-56, un interesse meno storico-letterario che scientifico-linguistico. Ad esso si collega V. BARANI, *Il 'latino' polifonico della famiglia Levi nel «Lessico familiare» di Natalia Ginzburg*, in «Otto-Novecento», XIV (1990), n. 6, pp. 147-57.

Dei contributi stranieri, segnalo la prospettiva tematica di G. BOSETTI, *Le*

mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain, Grenoble 1987; l'impostazione femminista di B. MERRY, *Women in Modern Italian Literature. Four Studies Based on the Works of Grazia Deledda, Alba De Céspedes, Natalia Ginzburg and Dacia Maraini*, Townsville 1990; e il lungo, più che decennale, interesse di Bullock, culminato, dopo una serie di articoli, nel volume A. BULLOCK, *Natalia Ginzburg*, New York - Oxford 1991.

Buona è la postfazione di Alice Vollenweider alla sua traduzione del romanzo (*Familienlexicon*, Berlin 1993).

Un posto a sé stante occupa il lavoro compiuto da Cesare Garboli, il cui ruolo di primo piano è stato apertamente dichiarato dalla scrittrice: «Il mio amico C. è un critico. Egli è in ogni senso un interlocutore perfetto. [...] È, come essere umano, irrequieto e niente affatto paziente. Con quelli che scrivono, egli è invece dotato di un'estrema pazienza. Ha inoltre lo strano dono di animare e stimolare, nel prossimo, pensieri e desiderio di scrivere. Dirò che, forse, basta vederlo entrare in una stanza per proporsi di scrivere» (N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi* (1970), in ID., *Opere cit.*, II, p. 179).

Dal canto suo, Garboli ha riconosciuto che molto del suo «interesse letterario verso i libri della Ginzburg è nato sicuramente dall'amicizia personale» e giustamente aggiunge: «ma fino a che punto l'amicizia personale non è stata debitrice a un comune e solidale senso di appartenenza al mondo, che si è espresso *anche* a livello letterario?».

Uno dei più vitali e innovativi scavi critici nasce di qui, da questo rapporto così ricco, da questa «lunga fedeltà». La *Prefazione* e la *Fortuna critica* che incorniciano i due volumi delle *Opere* ne sono l'espressione più piena, oltre a costituire l'indice discreto di un'attenta collaborazione al loro assetto testuale. Non bisogna tuttavia trascurare ciò che precede e ciò che segue, in particolare l'*Introduzione* alla già citata ristampa Mondadori del *Lessico* e l'*Introduzione* a *Cinque romanzi brevi* nei «Tascabili» Einaudi, 1993.

Barani ha descritto e analizzato il manoscritto autografo di *Lessico familiare*, donato dalla Ginzburg a Maria Corti, e facente parte del Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia (V. BARANI, *Il «Fondo Natalia Ginzburg»*, in «Autografo», VIII (1991), 23, pp. 71-77). La conclusione della Barani è che sembra «probabile una stesura di getto e comunque composta in un breve lasso di tempo, se dobbiamo prestare fede alle parole dell'autrice che afferma di aver scritto il romanzo a Roma, fra l'ottobre e il novembre 1962. Anche nel caso di una stesura filata e non

troppo sofferta, il nostro ms., benché percorso da innumerevoli varianti, non porta segni vistosi di ripensamenti e di rielaborazioni, che ci inducano a identificarlo con la primitiva redazione del romanzo. L'ipotesi più verosimile rimane quella che la Ginzburg abbia ivi ricopiato il testo, forse considerando conclusa l'elaborazione, e successivamente vi abbia rimesso mano con le modifiche che si sono viste e che difficilmente per la loro ampiezza e complessità saranno state realizzate sulle bozze di stampa» (pp. 76-77). Una delle modifiche più notevoli tocca «le pagine dedicate alle “squinzie”, le amiche dell'adolescenza di Natalia. [...] rispetto al ms. [...] quest'amicizia è guardata da una maggiore distanza, come momento, rimpianto, di un'età definitivamente trascorsa. La differenza si osserva già nell'espressione iniziale: “Avevo avuto, nella mia adolescenza, tre amiche”, contro “Avevo delle amiche” del ms. [...]. Qualche rifinitura subisce anche il ritratto del vecchio padre delle “squinzie”: mentre nel libro è spezzato in due parti (pp. 1032-33 e 1033-34) dalla raffigurazione, estranea al ms., del carattere e dell'aspetto fisico delle figlie, l'una pigra e formosa, l'altra magra e risoluta, il ms. accosta i due blocchi l'uno di seguito all'altro» (p. 75). Cito quest'esempio, sia per mostrare il frutto che può venire da un'indagine in questa direzione, sia perché, come il lettore ha potuto vedere, sono particolarmente affezionato all'episodio delle amiche ebree, e il lavoro della Ginzburg su di esso me lo rende ancora più caro.

Al momento della consegna di questo saggio non erano stati ancora pubblicati gli Atti del Convegno Internazionale *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia*, svoltosi a San Salvatore Monferrato il 14 e 15 maggio 1993. Tuttavia la sollecita cortesia di Luigi Spriano, che qui ringrazio, mi ha permesso di leggere in bozze di stampa gli interventi più direttamente dedicati a *Lessico familiare*. Posso pertanto segnalare: A. NOZZOLI, «*Lessico familiare*» e altre storie torinesi; C. PROSPERI, *Il linguaggio della tribù: una lettura di «Lessico familiare» di Natalia Ginzburg*.