

Le parole «chiare e necessarie» di Natalia Ginzburg

MILLY CURCIO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PECS

UNA DELLE RAGIONI SICURAMENTE DETERMINANTI PER LA SCELTA DELL'ELABORAZIONE DEL RACCONTO ATTRAVERSO L'UTILIZZO DELLE LETTERE È GIÀ INSITA, PER NATALIA GINZBURG, NELLA NECESSITÀ DI UN LINGUAGGIO NARRATIVO CHE CONSENTA DI EVITARE IL PERICOLO DELLA RETORICA DEL DISCORSO, IL TONO MELODRAMMATICO, LA PSICOLOGIA APPARISCENTE E L'EVIDENZA DELL'INTRECCIO DI TIPO ROMANZESCO, CIOÈ FORMATO DA TUTTI GLI ELEMENTI CHE POSSONO CORRISPONDERE ALLA STORIA NEL ROMANZO MODERNO.

Per comprendere quale grande *chance* si offre alla scrittrice con il ricorso al romanzo epistolare, bisogna partire da questa considerazione generale, e scendere via via al forse segreto proposito, di fatto mai dichiarato apertamente, di muoversi in modo disinibito nel genere stesso, tanto da proporre una sua precisa versione adatta agli scopi. Abbiamo però anche l'opportunità di restringere la nostra attenzione essenzialmente su una ipotetica trilogia che mette a confronto i due racconti attraverso le lettere, ovvero *Caro Michele* (1973) e *La città e la casa* (1984), con il libro cronologicamente intermedio, *Famiglia* (1977), che include due racconti lunghi.

Così facendo, ci troveremo simultaneamente sia al centro di una tematica fondamentale per Ginzburg, quella della famiglia appunto, sia in una delle zone meno comprese e, in certi casi, tollerate dalla critica italiana, tendenzialmente portata a non riconoscere e non riconoscersi in eccezioni all'eccezione inventiva. Di queste felici inno-



vazioni, che si avvantaggiano di un genere, la lettera, in un'epoca in cui proprio la scrittura di lettere sta per cedere e per diventare obsoleta nel tempo dell'incipiente tecnologia, intendo qui occuparmi.

L'abbrivio ci è dato da un intervento di Guido Fink che nel maggio del 1990, nel corso di una trasmissione radiofonica di conversazioni con Natalia Ginzburg, chiamato a intervenire fra altri autorevoli interlocutori della scrittrice, dice:

il teatro, come anche il romanzo epistolare *Caro Michele*, erano in fondo dei modi per dissimulare, proprio per evitare filtri. Per evitare magari il grande romanzo, la trama, con tutte le coincidenze che ci sarebbero state, perché in fondo una commedia come *La segretaria*, o un romanzo come *Caro Michele*, avrebbero potuto essere grandi tragedie, grandi melodrammi¹.

L'intervento di Fink orienta la conversazione verso uno dei nodi più rilevanti della scrittura di Ginzburg, e per ora accontentiamoci di questa *agudeza* che punta il dito sulla volontà non di dissimulare ma più precisamente di non concentrare il racconto sul fatto tragico da un lato, né tanto meno sul pericolo del motivo melodrammatico dall'altro. Nelle corde della narrazione, infatti, i motivi del tragico, eventualmente del melodrammatico, così come dell'autobiografia, del sesso, del femminile, della maternità, gli spazi delle case, delle città, delle relazioni umane e familiari, devono appunto filtrare senza apparire come preponderanti o prepotenti. Dunque, il racconto, il romanzo, il testo teatrale e persino i saggi, necessitano di una voce narrante che riesca a collocarsi sia fuori che dentro alla scena, in modo da non determinare figure caratteriali fondanti psicologicamente, e non nel senso che generalmente determina gli intrecci del racconto e del romanzo italiani del Novecento. Quel «nuovo» spazio narrativo che garantisce a Natalia Ginzburg un efficiente alibi di movimento è costituito dal vecchio genere del romanzo epistolare, motivato dall'invenzione di false lettere, opera pur sempre di un narratore unico fuori di scena, ma sufficientemente autentiche in quanto emanazione diretta del pensiero dei vari personaggi. In tutto questo ciò che più interessa è la relazione, l'interazione, il confronto e l'alternarsi lineare di eventi che costituiscono il mosaico della storia, un mosaico nel quale il ruolo del lettore acquista, oggi più che mai, un valore coinvolto per l'intervento che gli è richiesto nella condivisione del romanzo.

Il maggiore critico dell'opera di Ginzburg, Cesare Garboli, con disincanto e confessione di congenialità, fa il punto intorno a questa essenziale tipologia narrativa, in un passaggio rilevante della sua introduzione a tutta l'opera della scrittrice. Dice Garboli:

in *Caro Michele* (...) la Ginzburg ci racconta di una famiglia dispersa e divisa senza nessuna ragione. Simili a frammenti scagliati nel vuoto da un'esplosione così silenziosa da sembrare un'inspiegabile malattia, i personaggi di *Caro Michele* soffrono tutti di disappartenenza, non sanno e non possono più riconoscersi, non hanno in comune uno straccio di espressione, finito il tempo di scambiarsi dei messaggi, passata per sempre la voglia di avere interlocutori².

Prima di ripartire con le nostre considerazioni da *Caro Michele*, mi pare opportuno ricordare che a una madre, e questa volta non una delle madri di cui è costellata la narrativa di Natalia Ginzburg, ma proprio la madre della scrittrice, si deve la necessità di scrivere romanzi brevi, o per meglio dire a considerare la brevità come misura utile a evitare quelle «sbrodolate» alle quali la madre era insofferente nella lettura dei romanzi lunghi. Nella già citata conversazione radiofonica, alla domanda di Sinibaldi, che fa riferimento a questa circostanza e le chiede a cosa si debba questa scelta della brevità, Ginzburg risponde semplicemente: «All'influsso di mia madre e dei miei fratelli, che mi dicevano di star zitta. Quando parlavo, mi dicevano di star zitta, allora io pensavo che bisognava che dicessi le cose molto in fretta, molto con poche parole, per essere ascoltata»³. E cosa poteva esserci di più congeniale al bisogno di dire «molto con poche parole» dello spazio di una lettera che, per di più, mette il parlante a riparo dalle interruzioni del dialogo narrativo e gli garantisce di approfondire con l'enunciazione diretta un aspetto del suo messaggio?

Caro Michele si avvia con un *incipit* essenziale, diretto, scandito da poche brevi battute, nel modo più congeniale e familiare alla scrittura di Ginzburg. In questa enunciazione di base è praticamente configurato l'intero cerchio motivazionale, utile a orientare l'attenzione su Adriana, la madre, che è in effetti il personaggio principale del romanzo epistolare, anche se, proprio in un romanzo epistolare, è davvero difficile assegnare a questo o quel personaggio un ruolo da protagonista, quando la parte gli può essere contesa dal maggiore destinatario o dal più impegnato autore di lettere. In questo caso, è il figlio Michele a cui è destinata la gran parte di lettere del romanzo, e soprattutto quelle della madre. Dunque, l'*incipit*:

Una donna che si chiamava Adriana si alzò nella sua casa nuova. Nevicava. Quel giorno era il suo compleanno. Aveva quarantatré anni. La casa era in aperta campagna. In distanza si vedeva il paese, situato su una collinetta. Il paese era a due chilometri. La città era a quindici chilometri.

Le notizie di base, utili per questo romanzo, ma anche per i due successivi che ho virtualmente incluso in una sorta di trilogia, ci sono tutte: la donna, la casa, la campagna, la città, e sullo sfondo gli «dei assenti» della famiglia disunita, dissociata, promiscua, vera e falsa allo stesso tempo, legittima e illegittima.

Ecco, perciò, segnata la mappa dell'ambiente di base, disegnati gli spazi nei quali agisce il personaggio, e soprattutto ecco le coordinate spaziali della distanza della casa rispetto alla campagna, e da questa alla città. Come in un quadro di Hopper, noi vediamo sempre più da vicino, successivamente al brano citato, la stanza in cui si muove Adriana, e soprattutto l'ambiente nel quale, protetta, lei scrive la prima lettera, e ancora prima di leggerla ne conosciamo la «voce», la cadenza delle frasi prive di subordinate, prive di congiunzioni, più simile a un discorso infantile e detto a singhiozzi, un frammento alla volta. La prima lettera di Adriana è incastonata lungo il tracciato della narrazione, come un inciso tra virgolette, ma occupa ben cinque pagine, e la gran parte del primo capitolo. Ma perché la madre scrive al figlio, perché proprio a Michele? Perché Michele è colui che sta più lontano degli altri sia fisicamente che psicologicamente, e allora la lettera produce un

duplice effetto: tiene a riparo la madre da una diretta relazione di discorso con il figlio e, allo stesso tempo, le consente di parlare al figlio, aprendo da questa sua speciale nicchia che è la lettera, alcune finestre che le permettano di relazionarsi e talvolta confidarsi con questo figlio (e in parte con la figlia Angelica), il quale, a differenza delle due ragazze, è cresciuto con il padre, è diverso, incomprensibile, sconosciuto, problematico. La narrazione di Ginzburg pone così nettamente, come Garboli ha ben messo in evidenza, il femminile da un lato, con un istinto di solidarietà e familiarità complice fra i personaggi, e il maschile dall'altro, un maschile che separa, che fugge dalla famiglia, che attraversa il femminile attraente e crea strappi nelle vite degli altri.

Un femminile che qui è intento sempre a rimettere insieme pazientemente i cocci, a sopportare la tragedia degli avvenimenti, a far passare la comunicazione fra le parti, come fa più di ogni altro la madre, pur ferma nella sua stanza desolata e solitaria, e un maschile malato, fragile, destinato a non sopravvivere, a morire, come accade appunto al padre, e a Michele, semplicemente accoltellato a Bruges, dopo una fuga dall'ultima dimora e dall'ultima disastrosa convivenza a Leeds. Ecco, le donne comunque convivono, gli uomini no: e comunque le donne sono costrette a scrivere lettere, e a scriversi lettere, per cercare di tirare dentro il cerchio della convivenza Michele, l'escluso per scelta.

Il romanzo epistolare, al quale la scrittrice abitua gradualmente il lettore, parte con l'avvio della voce narrante, cede essa stessa lo spazio narrativo alla prima lettera, e arriva fino all'avvicendamento prepotente di lettere che sviluppano da sole la narrazione (come la bicicletta di un principiante dopo le prime pedalate, poi autonoma, infine rapida a filare), con questa sequenza: breve narrazione (CM, p. 4), prima lettera a Michele (CM, pp. 4–8), narrazione (CM, pp. 8–22), lettera (CM, pp. 23–30), narrazione (CM, pp. 30–36), lettere (CM, pp. 37–46), narrazione (CM, pp. 46–57), lettere (CM, pp. 58–80), narrazione (CM, pp. 81–86), lettere (CM, pp. 87–148), narrazione (CM, pp. 149–153), lettera (CM, pp. 156–158). Dall'alternarsi delle soluzioni e degli innesti fra narrazione, comprensiva di dialoghi, e lettere, si vede bene come la prevalenza di lettere sia naturalmente fondante, ma meglio comprendiamo il modo in cui Ginzburg interpreta il romanzo epistolare, come genere nuovo e dotato di una sua dimensione novecentesca, se pensiamo che i fatti fondamentali sono comunicati per lettera, con poche battute secche ad apertura di lettera (la morte del padre, i traslochi di Mara, le fughe di Michele), mentre le lettere servono meno a dar spazio alle confessioni di vita femminile fra le sorelle di Michele (e l'eccezione della disinvolta e informale Mara che invece le scrive per parlare di sé e delle sue cose intime la pongono fuori dal nucleo), la morte del padre, la malattia della madre, la morte di Michele. Il romanzo epistolare relega il narratore a ruolo di raccordo fra le lettere, depositario di informazioni indispensabili e quasi didascaliche per il lettore, mentre, come dicevo, fa scorrere la narrazione grazie all'alternarsi degli scambi epistolari, ma prima di tutto grazie alle diverse lettere iniziali della madre alle quali Michele risponde con parsimonia e senz'altro prima alla sorella Angelica (CM, pp. 28–36), e dopo giorni un breve foglio alla madre (CM, p. 37), come segno ulteriore della propria sparizione e del proprio sottrarsi all'ingiustificato e fittizio controllo materno,

ovvero di una madre non materna che da lontano ha dovuto seguire la crescita del figlio. È singolare che proprio la prima lettera della madre Adriana a Michele, introdotta da un'essenziale narrazione dell'ambiente, non abbia data: sappiamo solo che è il compleanno di Adriana. Una madre, insomma, che consente si identifichi la sua natura sin dalla prima lettera scritta al figlio, che è una lettera piena di risentimento e in parte schizofrenica, laddove sono sparsi a piene mani il senso di colpa e la possibilità del rimorso, salvo poi a giustificare il rimorso stesso: «è vero che a un certo punto della nostra vita i rimorsi li inzuppiano nel caffè la mattina come biscotti»⁴. C'è tuttavia nella prima lettera l'allusione allo spazio che virtualmente avrebbe potuto costituire un luogo d'incontro, ovvero la casa, mentre il solo luogo d'incontro con il figlio sarà quello virtuale delle lettere scritte e di quelle rare da lui inviate («Sono contenta di questa casa, ma certo trovo scomodo essere così lontana da tutti»; «Forse ho fatto un errore a comperare questa casa», CM, p.8). Le lettere nel loro insieme, e soprattutto quelle di Adriana, cercano di sondare la possibilità di un resoconto esistenziale, e la permanenza di una memoria necessaria affidata a labili tracce. Nell'ultima lettera a Michele (quattro mesi dopo la prima), la madre scrive: «La felicità era per me protestare e per te frugare nei miei armadi. Ma devo anche dire che quel giorno abbiamo perduto un tempo prezioso. Avremmo potuto metterci seduti e interrogarci vicendevolmente su cose essenziali» (CM, p. 126). Le cose essenziali, allora, e quelle terribili trovano nelle lettere un ricettacolo del pensiero, una possibilità di sopravvivenza, opposta alla sparizione fisica e sentimentale delle persone.

Ma chi è il protagonista della storia? Ecco, si deve proprio alla forma romanzo epistolare così congegnata da Natalia Ginzburg la possibilità del dubbio: Michele potrebbe esserlo in quanto è costantemente presente in tutta la narrazione, direttamente o indirettamente rispecchiato anche nelle lettere che non lo riguardano, inoltre è colui che compie le azioni più rilevanti nel romanzo. Anche se la percentuale di lettere scritte da Michele è minima (sono 9 in tutto: 5 ad Angelica, 2 alla madre, 1 a Mara, 1 a Osvaldo), contro le lettere della madre, molto più rilevanti, e non certo per il numero (anche lei ne scrive 9), ma per la loro particolarità di racconti ampi, dettagliati, diretti, e rivolti anche ad altri interlocutori. Dunque, è Adriana, la madre che nello schema epistolare del romanzo acquista valore di protagonista, o forse co-protagonista, se proprio vogliamo adeguarci a canoni teatrali o filmici. La domanda che come lettori ci interessa è, però, questa: chi compie le azioni principali nel romanzo? Ecco il punto: se le azioni sono nelle lettere, naturalmente la *priority* spetta ad Adriana, la madre, ma se le azioni sono quelle che vengono narrate, e anche da più punti prospettici, allora, evidentemente, il rilievo spetta a Michele, colui che è narrato sia nelle epistole sia dal narratore impersonale che, come abbiamo visto, di tanto in tanto interviene. Ma possiamo arrivare a dire che risulta del tutto irrilevante stabilire chi è il protagonista del romanzo, in quanto ci basterà comprendere che il romanzo epistolare, grazie alla sua forma fluida, fatta di interferenze e frammenti per voce sola, orienta il *focus* della narrazione verso una storia principale, e allo stesso tempo la rende tale grazie al concorso di più testimoni che sono gli autori, narratori, delle lettere. In questo senso, Michele avrebbe vinto la partita, ma a lui manca la memoria, come scrive l'amico Osvaldo nell'ultima lettera



del romanzo ricordandolo: «Michele non aveva memoria, o meglio non si piegava mai a respirarla e coltivarla»⁵. E questo invece sarebbe necessario nel mosaico comunque romanzesco dell'epistolario a più voci messo insieme dalla mano invisibile e silenziosa di un narratore talvolta invisibile, talvolta tanto presente da insinuarsi nei dialoghi più privati fra i personaggi.

Un tema di base, capace di formare il motivo conduttore di natura metonimica, è la percezione di qualcosa che sta fuori posto, che sia imperfezione o fallimento esistenziale, separazione o vuoto affettivo e emotivo. Alcuni personaggi che incontriamo nel romanzo sono ammalati di questa sindrome, e i loro destini, messi sufficientemente in evidenza dal racconto degli altri o dalla confessione in prima persona, sono esempi di insuccesso, dolenti, marginali, muti, e in questo quadro d'insieme spicca ancor più il forte valore indicativo di alcune immagini secche e rappresentative del tema al di là della storia dei personaggi. Vediamone alcuni esempi. Quando il narratore ci descrive Angelica, la fa sembrare un'eccezione a una norma che in effetti non esiste: «Era pallida, alta, con il viso un po' troppo lungo, gli occhi verdi come la madre ma di un'altra forma, lunghi, stretti e obliqui» (CM, p. 30); quando ci descrive il padre che tira fuori dalla tasca dei soldi: «Dalla tasca rimase fuori un lembo di fazzoletto. Aveva sempre un lembo di fazzoletto che gli pendeva dalla tasca» (CM, pp. 31–32); quando la madre guarda nel frigo: «Pensò che sarebbero stati perseguitati mesi e mesi da quella lingua salmistrata probabilmente imperfetta» (CM, p. 46); a proposito di una cena da Angelica: «Le frittelle erano un po' troppo imbevute d'olio» (CM, p. 82); la madre a Michele: «io sono perennemente sconvolta che niente mi sconvolge più» (CM, p. 93); Michele ad Angelica: «Eileen è molto intelligente, ma ho scoperto che tutta la sua intelligenza non mi serve a nul-

la» (CM, p. 117); la madre a Michele: «a illuminare la mia e la tua persona, che sempre si sono scambiate parole di natura deteriore, non mai parole chiare e necessarie ma invece parole grigie, bonarie, fluttuanti e inutili» (CM, p. 126).

Il romanzo *puzzle* e sin troppo linearmente epistolare (ogni lettera aggiunge particolari alla storia in atto senza ripetizioni né equivoci possibili, come mossa da una regia segreta) trova una sorta di sponda parallela e interlocutoria in *Famiglia*.

Si potrebbe infatti leggere il racconto *Famiglia*⁶ (il primo dei due racconti contenuti nel volume a cui dà il titolo) nella chiave di una sperimentazione e allo stesso tempo riproposizione degli elementi narrativi sia tematici che strutturali del romanzo epistolare di quattro anni prima, ma anche in una sorta di prospettiva allungata che guarda in avanti all'altro romanzo epistolare, *La città e la casa* (1984) (con l'intermezzo, eloquente sotto molti punti di vista, di *La famiglia Manzoni*, del 1983, che si colloca però in un contesto molto differente da quello di cui ora ci stiamo occupando).

Dunque, in *Famiglia* la radiografia del mosaico sconnesso dell'insieme familiare, mostrato sempre attraverso connotati esteriori, come gli abiti, il disordine delle persone e delle cose, e soprattutto gli attributi che ne designano l'impressione, diventa una sorta di *puzzle* sconnesso che si ricompone in continuazione con spostamenti, sovrapposizioni, accostamenti forzosi e continui. Ma vi regna sovrana una tollerante promiscuità, una sopportazione diffidente, una solitudine messa in relazione ad altre solitudini, una incomprendibilità di fondo, la traccia di una incoerente affettività, il filo fragile di un legame, che comunque intercorre fra gli individui che popolano questo mondo schivo e capriccioso, instabile ed esposto alla relazione discontinua. Anche per queste strette necessità riguardanti la rappresentazione del quadro d'insieme il linguaggio è essenziale, la frase breve, il ritmo scandito e rapidissimo. Perché, infatti, i cambiamenti avvengono senza riflessività tragica o melodrammatica, le morti seguono alle convivenze, le relazioni amorose ai tempi quotidiani, le città piccole o grandi contengano case piccole o grandi, e in modo che le persone entrino ed escano dalla vita degli uni e degli altri a fasi imprevedibili, umorali e inspiegabili. Però, in tutto questo avvicendamento di frequentazioni più o meno sopportate, qualcosa di altrettanto inspiegabile ed enigmatico unisce i personaggi, li rende una strana, varia, fluttuante, famiglia.

A partire dal formidabile *incipit* («Un uomo e una donna andarono, un pomeriggio, a vedere un film»⁷), il lettore entra velocemente nella storia della relazione che manca di spiegazione e affettività tra quest'uomo, Carmine, e questa donna, Ivana, amici, amanti, nuovamente amici e alternati ad amanti e a una moglie. Il narratore ce li indica e descrive subito all'uscita del cinema, ovvero in una situazione di familiarità, con figli propri e figli d'altri, ovvero una non famiglia che però sta lì, con le sue fattezze, con le sue nefandezze, con i suoi dolori inespressi, che è disegnata e disegna un insieme di individui sempre con pochi tratti salienti. Quando, ad esempio, i due sono intenti a conversare al caffè (il caffè è l'alternativa occasionale alle stanze della casa e alle strade delle città, con tracce di memoria nelle cose sotto gli occhi) vedono l'immagine di una donna, che è Ninetta, la moglie di lui, in due versioni compatibili e differenti, che noi conosciamo come se spalle, collo, ca-

PELLI, EQUIVALESSERO A UN CARATTERE NELLA PROSPETTIVA DI LUI E AD UN FRUTTO NELLA LAONICA ED EFFICACE PROSPETTIVA DI LEI, IN OGNI CASO GUARDATI CON DISAMORE E RISENTIMENTO:

L'uomo aveva davanti agli occhi la persona della Ninetta, alta e fragile, le sue spalle esili e leggermente curve, il lungo collo, la testa dalla morbida frangia nera, il viso d'un pallore latteo, il sorriso che essa offriva come si offre un oggetto di pregio. (...) La donna trovava la Ninetta stupida come una pera⁸.

Siamo alle prime battute del romanzo, e addirittura non conosciamo ancora il nome dell'uomo, ma sappiamo già come egli guarda il mondo e come lo guarda la donna, sappiamo il loro disamore, sappiamo della strana situazione immotivata che li porta al cinema e al caffè, e soprattutto, attraverso i loro pensieri, sappiamo già molto di loro. Ma il lettore sarà a lungo incerto, direi fino alla fine, se assegnare il ruolo di protagonista a Ivana, che indubbiamente segna lo spazio attraverso cui passano giudizi e destini, volontariamente o involontariamente, o a Carmine, su cui si chiude il romanzo, rovesciandosi la situazione, e assegnando ora a Ivana il ruolo gregario di chi sta accanto all'altro personaggio, a quell'uomo che sta per morire. Ecco, appunto, il finale che ci spiega questa situazione rovesciata, nella quale il personaggio scopre di aver sperperato la propria memoria del passato e di aver conservato solo rapidi particolari:

Tutto questo, la sua memoria l'aveva buttato via come inutile. Aveva invece conservato a caso un mucchietto di impressioni minime, struggenti ma leggere. Aveva conservato le voci, il fango, gli ombrelli, la gente, la notte⁹.

Come la memoria di Carmine è inservibile, inutile perché non produce connessioni sostanziose fra le parti, ma solo tracce forse troppo personali per essere condivise da altri, così questa famiglia, queste famiglie, non creano alcuna robusta connessione di reciprocità ma salvano particolari di sé e del mondo, che possono essere tanto inconsistenti, soggettivi, occasionali, quanto fondamentali.

Anche in questo racconto lungo si parla di lettere. Non leggiamo qui delle lettere, ma delle lettere ci vengono raccontate, e in modo piuttosto interessante, nella prospettiva dei due romanzi epistolari in mezzo ai quali cronologicamente si colloca il racconto. Ci vengono raccontate quattro lettere, ricordandoci qui, diversamente che nei romanzi epistolari, la presenza di altre forme di comunicazione più rapide, come il telefono, alternative alla scrittura di lettere. La prima lettera a cui si fa riferimento nel racconto è quella «brutta, piena di piccole cattiverie»¹⁰, quella che Ninetta scrive da Venezia al marito, che desumiamo essere un vero e proprio documento del disamore anche da parte di lei e tuttavia utile a mantenere un tenue contatto. Ancora lettere¹¹ scrive da Bristol a Ivana la zia del padre di sua figlia, e reca notizie cattive riguardo al peggioramento della condizione psicologica di Joachim, sedato e passivo in una clinica per malattie mentali. C'è quindi il gruppetto di lettere brevi di Amos Elia, che Ivana legge subito dopo il suicidio dell'ex amante, «poche e brevi lettere (...), scritte nei primi anni che si conoscevano, quando pen-

sava che lei fosse importante per lui»¹². Dopo queste lettere che fanno la differenza, rispetto al tempo dell'allontanamento e del distacco, e che sono una pallida, dolorosa traccia della relazione affettiva, ce ne viene raccontata una di scuse (Ivana a Carmine «chiedeva scusa per averlo maltrattato, e lo pregava di venire a trovarla»¹³), di richiesta di aiuto, ma anche riguardante la strana eredità di Amos Elia, raccontata dal narratore come una trascrizione fedele dell'originale:

Il cane era morto. Era morto perché era vecchio, le aveva detto il veterinario. Lei però pensava che era morto perché aveva cambiato paese. Doveva essergli sembrato orribile trovarsi in quelle loro tre stanze, e dormire in quella loro cucina, e affacciarsi la mattina a quel loro balcone stretto. Lei lo capiva. Anche a lei quelle stanze sembravano orribili, e aveva voglia di trovarsi altrove. Non sapeva però dove. Se avesse saputo dove avrebbe voluto essere, tutto le sarebbe sembrato meglio, e tutto sarebbe stato più sopportabile¹⁴.

Ecco precisamente una lettera, riferita nella narrazione in stile indiretto, che comunque consente di accedere direttamente alla confessione del personaggio e segue il medesimo tracciato delle lettere di *La città e la casa*: cambiare casa, cambiare città, avere desideri, ma non sapere né dove né come cambiare, quasi in balia del caso. Prima di accedere al complesso mosaico del secondo romanzo epistolare di Natalia Ginzburg, vorrei ricordare quanto ci può essere utile, nel senso della lettura che qui stiamo sperando, *La famiglia Manzoni*, documento nient'affatto trascurabile, anche perché appartenente al genere della scrittura su base storica.

Lo spazio epistolare sperimentato come forma di possibilità di una relazione o comunicazione, sia pure a distanza, e come forma di autonarrazione e narrazione speculare, reciproca, di storie legate a un gruppo familiare, è il riferimento concreto, strutturale, a cui Ginzburg perviene nella scrittura di *Caro Michele*, e da cui parte nel differente e più coraggioso disegno intorno a *La città e la casa*. Qui il romanzo epistolare viene portato fino al massimo delle sue possibilità, come a voler tirare da più lati una tessitura narrativa gestita direttamente dai personaggi, che scrivono lettere, che si raccontano e sono raccontati, ma senza, questa volta, alcun intervento del narratore esterno. Sparito il narratore onnisciente, ogni voce narrativa assume in proporzioni differenti la responsabilità di raccontare dal proprio punto di vista, sempre rivolta a un preciso interlocutore (dunque, mai in assoluto) una storia che si fa progressivamente in un intreccio tempestivamente testimoniato da questi narratori momentanei o continui. E che intreccio ci sia nel romanzo è ben chiaro, il lettore lo intuisce subito, dal momento in cui si lascia portare dalle maglie più segrete di questa famiglia posticcia, promiscua, soggetta a ripetuti colpi di scena, sostituzioni, separazioni, unioni, dietro ai quali il racconto epistolare manifesta i fatti, le azioni, gli avvenimenti, così come gli umori, le affezioni, le disaffezioni. Tutto ciò in modo che non si sprechino parole legate ai luoghi comuni dell'amore, dell'odio e del dolore, che pure corrono come fili elettrici sotto questa tessitura narrativa, e però evitando l'estrema dimostrazione che racconterebbe la tragicità, la melodrammaticità, l'ansia e l'angoscia, le solitudini e i desideri, nei quali si dibattono le gior-

nate dei singoli personaggi. Naturalmente un fulcro, un *focus*, è facilmente rintracciabile nella figura di un protagonista, Giuseppe, autore della prima lettera, non casualmente lontano più di tutti dall'insieme mobile del gruppo pseudofamiliare, e destinatario della maggior parte di lettere, compresa l'ultima, quella che gli scrive Lucrezia, l'amica, già amante, forse madre di un suo figlio, figura materna capace di attrazioni e repulsioni, e verso la fine della storia amica del figlio omosessuale di Giuseppe, Alberico. La relazione forte di tutto il romanzo è proprio quella problematica, incostante, discreta e straziante, tra un padre, Giuseppe, che non sa esserlo con il vero figlio ma potrebbe esserlo con la nipotina di sua moglie, in modo amovibile e concreto, e un figlio, Alberico, che impara a esserlo con il padre, gradualmente nella curva di sviluppo del romanzo, così come sa di dover essere padre per una bambina che ha una giovanissima madre strampalata. La straordinaria storia romanzesca, orchestrata da Natalia Ginzburg secondo un modello tradizionale di romanzo con trama fitta e colpi di scena, si sviluppa in effetti in modo antitradizionale e non convenzionale mediante la pluralità delle voci che parlano nelle lettere. Vi è in questo intreccio di avvenimenti romanzeschi, là dove la città tradita e in parte ritrovata è Roma e la casa è quella sempre perduta e mai ritrovata di molti dei personaggi, persino il ruolo aggregante delle vittime che sono molte, a partire dai personaggi che muoiono (e persino di morte violenta), a partire dalla moglie di Giuseppe, che non viene mai ricordata, e poi dalla morte del fratello Ferruccio, del neonato quinto figlio di Lucrezia, della ragazza madre Nadia, di Alberico, della moglie americana di Ferruccio, poi moglie di Giuseppe. Queste morti, accanto ad altre raccontate laconicamente, segnano la scomparsa, l'allontanamento definitivo, e portano il lettore a rivalutare in pieno il ruolo delle lettere che virtualmente esorcizzano l'assenza (le lettere, lo si dice una sola volta nel romanzo, possono essere rilette) e non la rendono definitiva. Nel mosaico, dunque, in cui si muove questa nuova epistolarietà sperimentata da Ginzburg, spetta proprio alla lettera di creare quel legame altrimenti irrealizzabile e sicuramente poco sponsorizzato da alcuni dei personaggi. A partire dal padre e dal figlio: ovvero da Giuseppe, che racconta subito in una lunga lettera a Lucrezia la vita del figlio (che peraltro lei conosce, ma noi lettori no) e poi sa di Alberico perché gliene scrive a Princeton tutto il gruppo di amici, ma anche il diretto interessato, sia pure laconicamente e discretamente; e dallo stesso Alberico che solo per via epistolare recupera la figura paterna, di un padre che percepisce come disinteressato e lontano da lui, tanto che si passa dal «Gentile padre» della sua prima lettera al padre, appunto¹⁵, all'«Amato padre» della sua ultima¹⁶, a cui risponde Giuseppe, per coincidenza romanzesca, scrivendo, nello stesso giorno in cui il figlio viene accoltellato a morte in un vicolo di Trastevere, «Amatissimo figlio»¹⁷. Un amore, dunque, epistolare: confessato, ammesso, affermato e vissuto solo per via epistolare.

Natalia Ginzburg inventa in questo romanzo una struttura mobile e dinamica, poco nota fino a quel momento alla storia del romanzo italiano, e senz'altro poco compresa dai critici e dagli studiosi, soprattutto negli anni successivi alla pubblicazione del volume. Con il senno di poi va detto che proprio nei primi anni Ottanta, negli anni in cui cioè la scrittura di lettere sta progressivamente cedendo il posto ad

altre e più rapide forme di comunicazione, a partire dallo sviluppo crescente della telefonia fissa e mobile, la letteratura recupera pienamente la dignità dello scambio epistolare come sottotraccia del romanzo di ciascuno e come riferimento a una storia più complessa che riguarda addirittura un gruppo di persone legate da vari livelli di vincoli affettivi.

Nel far ciò, sottolinea appunto la passione di alcuni per il telefono anziché per le lettere¹⁸, e il fatto che il nostro tempo è veloce e tutto succede in fretta (come in fretta, in poche agghiaccianti



*Pier Paolo Pasolini, Natalia Ginzburg
e Giorgio Bassani*

battute, viene detto della morte dei personaggi), toccando l'aspetto dell'essenzialità della scrittura narrativa come determinante nell'epoca moderna¹⁹. La lettera, che a questo punto costruisce e costituisce il romanzo, assume in tale contesto un altro valore determinante che è quello della memoria soggettiva e non per forza veritiera o adeguata allo sviluppo degli eventi, anzi proprio a una sorta di memoria diversa, personalizzata da chi racconta l'altro attraverso le lettere che diventano il nuovo ritratto a senso di tutta un'epoca. Uno dei centri motore della relazione umana che comunque si innesca con la scrittura di lettere riguarda una prospettiva toccata in gran parte dall'opera di Ginzburg: gli uni e gli altri non si conoscono davvero, e forse non è necessario che si conoscano davvero, perché il tempo e le circostanze modificano l'identità dell'altro e costringono il gruppo a una ricostruzione attendibile ma dinamica, suscettibile di variazioni e aggiustamenti, mai affidata a parole definitive. Per questo Natalia Ginzburg scrive il romanzo degli altri, ovvero del gruppo che affida a lettere la possibilità di conoscersi, di dirsi, così che le parole sono necessarie e pericolose, ma sono in sé un meccanismo delicato e prezioso.

È per questi motivi ancora maggiormente significativo che *La città e la casa* si concluda con le parole della lettera di Lucrezia a Giuseppe, che rivendicano il punto di vista di lei che lo racconta e la pretesa di raccontare l'altro non come egli pretende forse giustamente che sia, ovvero nella prospettiva della propria soggettività, ma diversamente.

È vero che a te e a me, in questi anni, sono successe troppe cose. Per questo, se dovessimo rivederci, per un poco non riusciremmo a parlare.

Ho adoperato anch'io il condizionale, chissà perché. Per quale ragione mai non dovremmo rivederci, in questa vita o nell'altra.

Non è vero che non so più come sei. So benissimo come sei. Ti ricordo come se ti avessi davanti.

I tuoi pochi e lunghi capelli. I tuoi occhiali. Il tuo lungo naso. Le tue gambe lunghe e magre. Le tue mani grandi. Erano sempre fredde, anche quando faceva caldo. Così ti ricordo²⁰.

In questa ipotesi, Natalia Ginzburg ha scritto il romanzo del gruppo che guarda l'io e ha ribaltato così le prerogative di ogni tipo di soggettività romanzesca: dalla confessione presunta veritiera all'alibi degli psicologismi, dalla presunzione delle interpretazioni alle illazioni sui fatti. I fatti sono in queste parole «chiare e necessarie», parole affidate a lettere, che disegnano una storia a sua volta confidata all'unico destinatario possibile che è il lettore del romanzo epistolare. Agli altri, ai personaggi che in esso leggono le lettere a loro destinate, e che agiscono o non agiscono in silenzio, spetta solo il diritto parziale di comprensione della storia stessa.

N O T E

¹ N. GINZBURG, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di C. GARBOLI e L. GINZBURG, Einaudi, Torino 1999, p. 214.

² C. GARBOLI, *Scritti servili*, Einaudi, Torino 1989, p. 123..

³ N. GINZBURG, *È difficile parlare di sé* cit., pp. 75–76.

⁴ N. GINZBURG, *Caro Michele* (1973), prefazione di C. GARBOLI, Einaudi, Torino 2015, p. 4. Come già infra p. 52, indico quest'edizione da qui in avanti con la sigla CM, seguita dall'indicazione della pagina. Da qui in avanti con la sigla CM, seguita dall'indicazione della pagina.

⁵ N. GINZBURG, *Caro Michele*, cit., p. 5.

⁶ Ivi, p. 155.

⁷ N. GINZBURG, *Famiglia*, Einaudi, Torino 1977. Al racconto eponimo del volume (pp. 3-69) ne segue un secondo dal titolo *Borghesia* (pp. 71–115).

⁸ *Famiglia*, cit., p. 5.

⁹ Ivi, pp. 7–8.

¹⁰ Ivi, p. 69.

¹¹ Ivi, p. 7.

¹² Ivi, p.12.

¹³ Ivi, p. 30.

¹⁴ Ivi, p. 40.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ N. GINZBURG, *La città e la casa*, Einaudi, Torino 1984, p. 82.

¹⁷ Ivi, p. 224.

¹⁸ Ivi, p. 225.

¹⁹ Ivi, p. 3, p. 47.

²⁰ Ivi, p. 196, pp. 120–121.

²¹ Ivi, p. 236.