DOPPIOZERO

Natalia Ginzburg e lo specchio della scrittura

Maria Rizzarelli
7 Ottobre 2021

Due encomiabili iniziative editoriali, curate da Domenico Scarpa, celebrano il trentennale della scomparsa di Natalia Ginzburg, morta a Roma l'8 ottobre 1991: con La Stampa e con Repubblica, ogni venerdì, si troveranno in edicola a partire da *Le voci della sera* 17 titoli firmati dalla scrittrice; da qualche giorno, inoltre, Einaudi ha ripubblicato *Vita immaginaria*, raccolta di articoli edita per la prima volta da Mondadori nel 1974 e mai più riproposta, se non all'interno del secondo volume del Meridiano delle *Opere* del 1986.

Quest'ultima appare un'occasione molto propizia per tornare a riflettere ancora una volta sul valore e sul senso che le pagine saggistiche di Ginzburg hanno avuto per lei, in particolare quelle in cui ha raffigurato il proprio autoritratto di scrittrice. *Vita immaginaria* si può forse leggere infatti come un 'romanzo', o come un'autobiografia collettiva e plurale, che si nasconde fra le pagine dei saggi che compongono la silloge, dove la scrittrice racconta le vicende e i destini dell'immaginazione poetica immersa nell'aridità e nella desolazione dell'attualità degli anni Settanta. All'interno di questo paesaggio cupo e desertico la voce narrante scorge, ogni tanto, qualche oasi in cui sostare per soddisfare la sete della propria vita fantastica, ovvero scopre qualche libro e qualche autore la cui esistenza viene celebrata come «un avvenimento felice» (i *Sillabari* di Parise, i film di Bergman o *La Storia* di Elsa Morante), che apre una breccia in un orizzonte privo di speranza.

Il pezzo che dà il titolo alla raccolta è stato scritto proprio in occasione della sua pubblicazione ed ha la stessa valenza autocritica che hanno due saggi metariflessivi compresi rispettivamente in *Le piccole virtù* e in *Mai devi domandarmi*. Nelle altre opere saggistiche con formule e invenzioni diegetiche ogni volta diverse, ora raccontando la storia della propria vocazione poetica (*Il mio mestiere)*, ora disegnando in terza persona il proprio (auto)*Ritratto di scrittore*, ora infine rievocando le memorie della propria *Vita immaginaria*, Ginzburg inserisce un frammento destinato a riflettere l'immagine autoriale, uno specchietto a cui è affidato il compito di guardare indietro e di spiegare il cammino fin lì compiuto, valutando conquiste e perdite, illuminando splendori e cicatrici, ripercorrendo le strade che l'hanno condotta a quel punto.

Ciò che stupisce ancora, a rileggere queste e altre pagine sparse sui quotidiani e i rotocalchi con i quali Natalia Ginzburg ha collaborato dagli anni Sessanta fino a poco prima della sua morte, è l'originalità di una scrittura che si misura con il genere autobiografico (nel suo capolavoro, quel *Lessico famigliare* che è la storia della sua famiglia da «leggersi come un romanzo», come in tanti articoli e saggi). Mi pare che la critica non abbia mai messo a fuoco in modo convincente questo snodo fondamentale nel quale è racchiuso forse uno dei segni della sua grandezza. Se di fatto manca ancora uno studio complessivo che faccia i conti con l'intera opera di Ginzburg, multiforme e sorprendentemente coerente con in suoi dettami di fondo; non esiste un contributo critico che rintracci la genealogia e indaghi sulle peculiarità di una voce che narra la sua storia, da un punto di vista così ostinatamente personale, eppure carico di risonanze plurali, facendosi tramite di un'esperienza generazionale condivisa (è in parte questo il senso del titolo della collana di opere che si trovano da oggi in edicola *Natalia Ginzburg. Una voce per la nostra storia*). Si tratta in realtà di una scelta

sofferta, ma consapevole, sulla quale lei stessa non ha mancato di riflettere anche se in una prospettiva ancora una volta interlocutoria. Come si è fatto in altre occasioni proprio qui su «Doppiozero», il miglior modo per ricordare la sua scomparsa sembra essere quello di provare a rileggere la sua opera recuperando alcuni scritti sparsi fra i ritagli di giornale. Fra questi ce ne sono un paio che potrebbero suggerire alcune piste da seguire per sciogliere l'enigma della sua straordinaria declinazione della scrittura del sé.

Il primo è un prontuario con i doveri e le regole per lo scrittore, «35 consigli per scrivere un romanzo» firmati da Natalia Ginzburg il 21 giugno del 1964 sull'«Espresso» con il titolo *Quando lo scrittore è innamorato*. In principio ci sono il comandamento della chiarezza («2. Lo scrittore non deve proporsi nulla ma deve proporsi di scrivere in modo da essere capito»), quello della responsabilità di scrivere rispondendo alla «richiesta» dei destinatari, quello di rimanere fedele alla propria vocazione scoperta sin dall'infanzia («una vocazione precisa, il preciso desiderio di guardare la realtà in modo da poterla raccontare»), che sono in fondo moniti rivolti sempre a se stessa. Ma al di là del tono perentorio della voce del super io poetico che proclama il decalogo dello scrittore, si avverte il rovello del dubbio su come proseguire la propria strada dopo il successo di *Lessico famigliare* con il quale, l'anno prima, aveva vinto il Premio Strega:

24. C'è una sola cosa da raccontare. È la realtà.

Si capisce che i modi per raccontare la realtà sono innumerevoli e infiniti.

25. Oggi, la realtà è difficile da raccontare. Difatti, nel nostro tempo, essa appare nebbiosa, confusa, caotica, indecifrabile. Ognuno ne può conoscere soltanto una piccolissima sezione. Perciò, oggi, credo si possa scrivere soltanto dicendo "io". Il difficile è cercare, nella piccolissima sezione di realtà che ognuno può conoscere, ciò che è vero per tutti. Perché uno che dice "io" può essere bambinescamente indotto a smarrirsi in particolari minuscoli e infimi, a seguire il volo di una mosca, a fissare la propria attenzione sulle crepe del suolo. Difficile è cercare, nella piccolissima sezione di realtà che ognuno può conoscere, qualcosa che non sia né il volo di una mosca, né il vuoto. Qualcosa che non ispiri solo tedio, ribrezzo o spavento. Qualcosa che sia degno d'amore.

Si tratta di un rovello generazionale. Il reale appare già in quegli anni avvolto dalla nebbia per molti scrittori suoi coetanei e obbliga chi scrive a ridefinire la posizione del suo sguardo; così Ginzburg cerca in mezzo ai propri comandamenti fragili e incerti la strada che conduce ancora alla poesia, una strada capace di elevare i destini particolari verso l'universale, invitando lo scrittore che è in lei a tenere i piedi e le mani ben piantati nelle viscere della realtà, ma ad alzare gli occhi oltre le vette sfiorate dal «volo delle mosche». Comanda alla sua voce di mutare il suo 'io' in un 'noi', che, pur restando fedele alle «crepe del suolo» contemplato nella sua piccola sezione di realtà, sia capace di parlare della crosta che ricopre il globo terrestre:

27. Non si possono raccontare le cose che non si sanno. Si possono raccontare soltanto le cose che si sanno, che si sanno proprio bene.

Non si possono raccontare le cose che si guardano solo dall'esterno. Quello sguardo lontano, distaccato, distratto, non può cogliere la realtà. La realtà dev'essere penetrata in noi, dev'essere una cosa sola con noi, perché sia possibile raccontarla.

Oggi più che mai, perché diciamo "io". A questo "io" viene chiesta una stretta e profonda intimità col reale. "Io" non può dare che una sezione di realtà molto piccola, ma quella, deve darla per intero.

Lo scrittore modello deve avere dunque uno sguardo rivolto in basso, conficcato nella propria realtà particolare e, al tempo stesso, posto in alto così da poter vedere attraverso lo spiraglio della sua persona l'integrità del reale; deve forse trovare una postazione a mezz'aria in modo da non tenere i suoi occhi né piantati al suolo né rivolti al cielo, o forse deve costruirsi una lente multifocale che consenta di proiettare nella scrittura questa duplice e ambivalente relazione visiva con al realtà. Gli articoli finali di questo documento programmatico affrontano la questione del rapporto con la critica («31. Lo scrittore non chieda mai, ai critici, recensioni. Non per orgoglio, ma perché è inutile. […] Come i libri, anche i commenti ai libri dovrebbero essere scritti quando non se ne può fare a meno»), confermando anche per questa tipologia di scrittura il carattere di necessità riconosciuto a quella creativa e invitando lo scrittore a rompere il legame che lo unisce alla sua opera una volta pubblicata, a consegnarlo al tribunale dei lettori e a riprendere la sua vita quotidiana («Vada in giro, cerchi i suoi amici, faccia i fatti suoi, pensi ad altro, niente avanguardia, retroguardia, scuola informale, niente, cose inutili, discorsi inutili, pensi ad altro, ad altro»).

Dodici anni dopo la stesura di questo prontuario, in un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 25 marzo 1976 con il titolo *Come dev'essere un critico*, Ginzburg disegna l'immagine del critico ideale riproponendo la stessa inconciliabilità di sguardi, la stessa contraddittoria esigenza di un giudizio che nasca dalla visceralità e dalla lontananza, dalla frequentazione più intima con l'umanità e dal distacco e dall'isolamento monastico:

Un critico dovrebbe avere in testa, secondo me, una visione del mondo netta e limpida, dove fossero nettamente presenti l'idea del grande e del piccolo, e del vero e del falso, non già dei loro aspetti quotidiani e contingenti ma nella loro essenza eterna e infinita. Egli dovrebbe stare insediato nelle viscere di ciò che giudica, ma nello stesso tempo appollaiato nell'alto, e il grande e il piccolo, e il vero e il falso, dovrebbero essere nel suo sguardo netti, separati e distinti come il bianco e il nero. Egli dovrebbe stare più in alto di noi. Dovrebbe essere più forte e migliore di noi.

La scrittrice, immaginando la figura del critico ideale, lamenta in realtà, come ha fatto in altre occasioni e in ambiti differenti, la scomparsa di un mondo di valori a cui far riferimento, che consenta di orientare e giudicare le proprie azioni e le proprie opere secondo parametri che distinguano chiaramente il bene dal male, il vero dal falso, ed anche il bello dal brutto (a tal proposito si veda anche l'articolo intitolato *La critica* in *Mai devi domandarmi*). Tratteggiando il profilo del critico che non esiste la scrittrice dà voce alla nostalgia di una figura paterna ormai eclissata, che costituisca un'ancora a cui aggrapparsi nel caos del presente, «una roccia» la cui esistenza darebbe luce al cammino da intraprendere, «uno sguardo» che accogliesse, giudicasse e rivelasse «come noi siamo». Il 2 aprile, sulle pagine dello stesso quotidiano, Pietro Citati raccoglie l'appello e risponde con un pezzo intitolato *Il romanziere e il critico*. La replica potrebbe apparire l'opposto di ciò che si attendeva nella richiesta d'aiuto, ma in realtà non è così. Di fronte all'invocazione di un'immagine paterna, pacificatrice e giudicatrice, Citati oppone l'incontrovertibile natura filiale del critico, che non può farsi padre perché destinato dal suo *status* a vivere di luce riflessa, a riempire il proprio vuoto delle verità altrui:

Quando guarda in se stesso, un critico capisce di non possedere nulla di proprio. Egli non ha alcuna verità da rivelare al mondo […]. Tutto ciò che pensa e scrive ha centinaia di padri, di cui ha finito per dimenticare i nomi, tanta è la sua consuetudine con loro.

Solo il romanziere dunque può essere padre. Citati risponde al lamento dello scrittore orfano, mostrando il suo medesimo volto di orfano che attende il risveglio dei poeti, «divinità dimenticate», nascoste e invisibili nel presente, ma le sole capaci di racchiudere nel proprio sguardo prospettive estremamente distanti. Risponde insomma disegnando il ritratto del romanziere ideale, che Ginzburg conosce bene, avendolo già dipinto nel suo 'decalogo' tempo addietro con gli stessi tratti somatici, con le stesse tinte e tonalità, con le stesse proporzioni e distanze. Il critico scrive infatti:

Il romanziere vive nelle viscere della realtà: condivide i fatti presenti, i ricordi dell'ultimo passato e gli annunci del futuro, le vanità della moda, le apparenze e le illusioni del tempo, tutto ciò che accade nelle ultime regioni dell'atmosfera, tutto ciò che non riuscirà mai ad esistere e continua ad aggirarsi tra noi come un'ombra. Nessuno soffre, più di lui, le lacerazioni della storia; o patisce con la stessa intensità i dolori delle cose che tramontano e quelli delle cose che nascono. Ma egli abita contemporaneamente in due luoghi. Mentre sembra perduto nell'esistenza, con un'altra parte del suo spirito sta molto più in alto: come un guardiano o un veggente. E dal suo alto osservatorio, getta sulla realtà quotidiana dei bagliori di luce o di tenebra, che le conferiscono un senso misterioso ed evidente.

Nell'immagine del critico e del romanziere, sospirata e rimpianta da Natalia Ginzburg e da Pietro Citati per l'ubiquità che racchiude visceralità e lontananze, appartenenza al genere umano e superiorità morale e prospettica rispetto ad esso, si adombra una vaga coloritura divina. Dal confronto con altre pagine saggistiche ginzburghiane si scopre che questo antinomico modello di scrittura (creativa e critica) ha un'inattesa correlazione con l'idea di Dio da lei espressa in alcune sue pagine, nelle quali è evidente un'oscillazione fra l'aspirazione a una trascendenza assoluta e il riconoscimento di una necessaria immanenza. La scrittrice affronta esplicitamente il problema di Dio in due occasioni: in una poesia (*Non possiamo saperlo*), pubblicata per la prima volta su «Paragone» nel 1965 e riproposta nella raccolta a cui dà il titolo (*Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa, Einaudi 2001) e in un saggio (*Sul credere o non credere in Dio*), datato luglio 1970 e compreso nella raccolta *Mai devi domandarmi*.

Nel primo di questi scritti l'indecisione e la sospensione del giudizio, che reggono la struttura sintattica e semantica dell'intero componimento, investono proprio la collocazione della figura divina. All'immagine di un Dio che attende diffidente e pauroso l'arrivo d'improbabili visitatori nei cieli di una soffitta e offre agli uomini uno sguardo «immobile» e proveniente «da un punto lontano» si alterna quella di un Dio che abita le viscere della materia nelle sembianze di un «granello di polvere». Alla figura di un Dio che fa passeggiare i suoi cani per strada si contrappone quella di un Dio che passa le giornate ad abbronzarsi «sul tetto di un grattacielo». Alla visione di un Dio che si affaccia «a guardare la notte e la strada» da un'alta finestra si accosta quella di un Dio sporco, affamato e malato, abbandonato nell'angolo di una via, che chiede aiuto. Ma al di là delle similitudini, il nucleo generatore appare racchiuso nell'interrogativo che lega a sé ciascuna delle immagini rappresentate nella successione alterna delle strofe. Ciò che «non possiamo sapere» e che però «di tutte le cose / che vorremmo sapere, è la sola veramente essenziale» è se Dio abita in cielo o in terra, se è assente o presente, se possiamo incontrare i suoi occhi rivolgendo i nostri in alto o in basso.

Il saggio *Sul credere o non credere in Dio* si apre con un'epigrafe tratta da *L'ombra e la grazia* di Simone Weil («*Il Dio che dobbiamo amare è assente*»), che sembra dare una risposta a questa fondamentale interrogazione, ma il discorso è molto più complesso di come può apparire in prima battuta. La scrittrice francese sembrerebbe l'interlocutrice implicita di queste pagine. La conciliazione delle due dimensioni della visione inseguite dall'immagine dello scrittore e del critico ideale trovano in queste riflessioni il loro modello in quella che è ritenuta da Weil e da Ginzburg la virtù più alta e pregevole, ovvero l'attenzione. Ginzburg scrive:

Chi crede, se dovesse dire la cosa che più ama di Dio, è la sua straordinaria attenzione ad ogni minimo pensiero o lampo di pensiero che attraversa lo spirito di ogni uomo. Egli si sente sicuro che, se Dio esiste, non gli sfugge nulla di nessuno. Questa attenzione straordinaria nel raccogliere in ogni essere umano tutto il bene e tutto il male, in ogni attimo, così che nulla ma proprio nulla cada mai nel vuoto né sia mai inutile, nei momenti che più egli ama Dio gli sembra una cosa meravigliosa tanto che gli piacerebbe imitarla.

Per Weil l'attenzione è il frutto di un addestramento ascetico che nasce da un iniziale distacco, da un esercizio di svuotamento assoluto a partire dal quale si può accogliere la grazia divina: «L'attenzione sola mi è richiesta, quell'attenzione tanto piena che l'io vi scompare. Privar tutto quel che chiamo "io" della luce dell'attenzione e proiettarla sull'incomprensibile. La capacità di scacciare una volta per tutte un pensiero è la porta dell'eternità. L'infinito in un istante» (*L'ombra e la grazia*). Per Ginzburg è l'ideale di uno sguardo che si allontana dalla superficie terrestre per un istante per poter far posto dentro di sé al bene e al male di ogni essere umano, per poter chinarsi successivamente a raccogliere con le sue parole il dolore e la gioia del mondo. Si tratta di attimi, di ombre colte nel buio della notte ma alle quali si può rimanere fedeli in eterno:

Se Dio esiste, si trova sempre negli istanti e nei luoghi dove uno abbandona il peso plumbeo del proprio essere, e solleva lo sguardo dal ribollire buio e velenoso della sua cupa coscienza; guarda se stesso come se fosse un altro; guarda il suo prossimo come il suo prossimo, e guarda Dio come Dio.

I segni tracciati dalla penna della Ginzburg ad imitazione dell'attenzione divina nei saggi e nei romanzi, nelle commedie, nei racconti e nelle poesie, dovunque il suo stile abbia scelto di vagabondare, hanno origine in un momento della sua storia, in un luogo del suo percorso in cui ha sperimentato questo misterioso equilibrio, in quell'«attenzione di una qualità speciale» che è «una maniera insieme imperiosa e devota di muovere dentro di noi i fatti reali» (*Vita immaginaria*); in quello sguardo adulto acquisito il giorno in cui ha restituito tutte le cose della terra alla volontà di Dio, ricevendo così la possibilità di osservare il mondo dal proprio «giusto

posto sotto il cielo» (*I rapporti umani*, in *Le piccole virtù*).

Leggi anche

Natalia Ginzbug, L’onestà

Natalia Ginzburg, La qualità della vita

Natalia Ginzburg, Parise. “Eravamo diversi ma gli volevo bene.”

Natalia Ginzburg, La polvere e il disordine

Natalia Ginzburg, Pagate i maestri come i ministri

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO