

Giulia Bassi

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

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

- 2 -

## STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

### *Comitato di direzione*

Pierluigi Pellini, Università degli Studi di Siena, Italia  
Elena Spandri, Università degli Studi di Siena, Italia  
Nataschia Tonelli, Università degli Studi di Siena, Italia

### *Comitato Scientifico*

Christine Berberich, University of Portsmouth, Regno Unito  
Federico Bertoni, Università di Bologna, Italia  
Rossana Bonadei, Università di Bergamo, Italia  
Luciano Curreri, Université de Liège, Belgio  
Donatella Izzo, Università di Napoli L'Orientale, Italia  
Michael Jakob, Université de Grenoble-Alpes, Francia  
Danilo Manera, Università di Milano, Italia  
Franziska Meier, Georg-August-Universität Göttingen, Germania  
Roberta Morosini, Università di Napoli L'Orientale, Italia  
Florian Mussgnug, University College London, Regno Unito  
Luca Pietromarchi, Università di Roma Tre, Italia  
Marco Rispoli, Università di Padova, Italia  
Daniela Rizzi, Università Ca' Foscari, Italia  
Paolo Tortonese, Université Sorbonne Nouvelle, Francia  
Juan Varela-Portas de Orduña, Universidad Complutense Madrid, Spagna  
Alessandro Vescovi, Università di Milano, Italia

Giulia Bassi

«Con assoluta sincerità»

Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg  
(1943-1952)

FIRENZE UNIVERSITY PRESS | USIENA PRESS

2023

«Con assoluta sincerità» : il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952) / Giulia Bassi. – Firenze : Firenze University Press ; Siena : USiena PRESS, 2023.  
(Studi di letterature moderne e comparate ; 2)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221500646>

ISBN 979-12-215-0063-9 (Print)  
ISBN 979-12-215-0064-6 (PDF)  
ISBN 979-12-215-0065-3 (ePUB)  
ISBN 979-12-215-0066-0 (XML)  
DOI 10.36253/979-12-215-0064-6

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Volume published with the support of the Programme for Open Access Publications, University of Siena.  
Volume pubblicato con il contributo del Programma per le pubblicazioni in Open Access dell'Università di Siena.

#### *Peer Review Policy*

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP - USiena PRESS's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup\_best\_practice.3).


#### *Referee List*

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP - USiena PRESS's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP - USiena PRESS's website (DOI 10.36253/fup\_referee\_list).

#### *USiena PRESS Editorial Board*

Roberta Mucciarelli (President), Federico Barnabè (Economics Sciences), Giovanni Minnucci (Law and Political Science), Emilia Maellaro (Biomedical Sciences), Federico Rossi (Technical Sciences), Riccardo Castellana (Humanities), Guido Badalamenti (Head of Library System), Marta Bellucci (Managing editor).

*Best Practice in Scholarly Publishing* (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on [www.fupress.com](http://www.fupress.com).

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2023 Author(s)

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

*This book is printed on acid-free paper  
Printed in Italy*

# Sommario

Nota	7
INTRODUZIONE	
«Due vecchie parole». Il lessico editoriale di Natalia Ginzburg	9
Archivi e documenti	23
Ringraziamenti	27
CAPITOLO 1	
1937-1944. «Un'età perduta». Prima del lavoro editoriale	29
CAPITOLO 2	
Da Roma a Torino. I primi anni in redazione	43
CAPITOLO 3	
Il carteggio con Silvio Micheli	55
3.1 Come lavorava Natalia Ginzburg	65
CAPITOLO 4	
Attraverso le lettere e i pareri di lettura: i criteri editoriali	69
4.1 Raccontare la realtà	69
4.2 Costruire i personaggi	75
4.3 Densità del romanzo	81

CAPITOLO 5	
«Della narrativa si occupa soltanto Natalia»	87
CAPITOLO 6	
Natalia Ginzburg e le collane Einaudi	101
6.1 Le traduzioni e la poesia	101
6.2 La narrativa	106
CAPITOLO 7	
I “Gettoni”	113
CAPITOLO 8	
Una donna coordina la traduzione della <i>Recherche</i>	131
CAPITOLO 9	
La «fedeltà più scrupolosa al testo». I carteggi con i traduttori di Proust	147
Conclusioni	169
Opere, traduzioni e scritti essenziali di Natalia Ginzburg	173
1. Opere di narrativa, saggistica e teatro	173
2. Traduzioni, introduzioni, prefazioni, postfazioni e curatele	174
Riferimenti bibliografici	177
Indice dei nomi	191

# Nota

La ricerca dei documenti citati in questo libro si è svolta nei seguenti archivi: Archivio Einaudi, depositato presso l'Archivio di Stato di Torino. L'indicazione in nota del fascicolo consultato è data con la sigla AE, cognome, nome dell'autore o del collaboratore a cui appartiene il fascicolo, seguita da mittente, destinatario e data della lettera in esame.

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

Quando la citazione proviene dal Giornale di Segreteria si è indicato invece «AE, G.d.S.» e la data dell'annotazione.

Fondo Silvio Micheli, depositato all'Archivio del Novecento, presso il Dipartimento di Studi Europei Americani e Interculturali dell'Università di Roma Sapienza. L'indicazione in nota è data con la sigla AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, mittente, destinatario e data della lettera.

Es: AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 31 gennaio 1946.

Archivio Franco Fortini presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università degli Studi di Siena. L'indicazione in nota è data con la sigla AFF, indicazione del Fondo, mittente, destinatario e data della lettera.

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





## «Due vecchie parole». Il lessico editoriale di Natalia Ginzburg

È il luglio del 1980 quando Natalia Ginzburg scrive a Franco Fortini:

Caro Fortini,  
ti ringrazio tanto della tua lettera. Quando ti vedo, ti capisco quasi sempre, in un modo o nell'altro; ma questa lettera, a dirti il vero, mi riesce abbastanza oscura. Non arrabbiarti; non arrabbiarti. Io non voglio impuntarmi sulle poesie di Silvia Batisti. Io le trovo belle; se fosse in mio potere, le pubblicherei. Però mi posso sbagliare; spesso prendo granchi, nei poeti; non mi sento tanto sicura. Ma capisco solo il linguaggio del bello e del brutto; sono due vecchie parole, spesso male adoperate o male intese; però mi sembrano le sole parole su cui riesco a muovermi [...]¹.

L'aspetto più rilevante di questa lettera non è tanto il parere positivo o meno sulle poesie in esame, quanto la sicura affermazione da parte di Ginzburg di saper comprendere solo «il linguaggio del bello e del brutto», la consapevolezza che tali sono i termini su cui orienta il proprio giudizio.

Bello e brutto sono in effetti «due vecchie parole» del vocabolario di Natalia Ginzburg, in particolar modo di quello editoriale. Sono termini che si ritrovano nei suoi giudizi e nei suoi pareri di lettura fin dagli anni Quaranta, quando lavorava attivamente nella redazione romana e poi torinese della casa editrice Einau-

<sup>1</sup> AFF, Fondo Fortini, Natalia Ginzburg a Franco Fortini, luglio 1980.

di. Le lettere e i documenti di quel periodo mostrano, infatti, come Ginzburg vi facesse spesso ricorso per valutare i manoscritti: sul Giornale di Segreteria del 1946, ad esempio, sono annotati i suoi giudizi su *Pierrot mon ami* di Queneau, «bello e divertente»<sup>2</sup>, e su *San Silvano* di Dessi, «abbastanza bello ma smorto»<sup>3</sup>; a Silvio Micheli scrive che nel romanzo di Marcello Venturi ci sono «dei pezzi molto belli»<sup>4</sup>, mentre il suo *Sono un povero cane italiano* «è un brutto libro. Un gran brutto libro»<sup>5</sup>. Un altro esempio riguarda proprio Franco Fortini, il cui romanzo *Giovanni e le mani* nel 1947 viene giudicato negativamente da Ginzburg, che pure ci trova «qualcosa di un po' bello in ultimo»<sup>6</sup>. Più attenuati sono i giudizi su *La nuit et le manteau des pauvres* di Claude Roy, che trova «non brutto, ma futile»<sup>7</sup> e su *Amore difficile* di Libero Bigiaretti, al quale dice che «non è che il suo libro mi sembri inutile e brutto»<sup>8</sup>. Al contrario a Renata Viganò scrive che «l'*Agnese va a morire*, è molto bello»<sup>9</sup>, come lo sono i «Gettoni» di Antonio Guerra («molto bello davvero»<sup>10</sup>) e di Remo Lugli («molto bello e m'ha fatto impressione»<sup>11</sup>). Fino al superlativo, estremamente raro nei suoi giudizi editoriali, ma usato nel caso di *Menzogna e sortilegio* che trova «bellissimo, indicibilmente bello»<sup>12</sup>, come scrive nel 1948 a Elsa Morante.

L'accostamento di queste brevi valutazioni mostra come fin dall'inizio della sua attività editoriale Ginzburg fondi molti dei suoi pareri su queste due semplici parole, bello e brutto. Sebbene estrapolate dal contesto tali annotazioni non spieghino né i motivi su cui si basavano tali giudizi né le vicende dei libri in questione (spesso seguiti da lei fino alla stampa), delineano tuttavia già uno stile editoriale impostato su criteri qualitativi semplici e ricorrenti. La complessità stava semmai nell'uso e nell'interpretazione di tali espressioni, «spesso male adoperate o male intese»<sup>13</sup>, come scriverà a Fortini molti anni dopo. La lettera del 1980 è in questo senso emblematica, perché esprime la consapevolezza di Ginzburg sui propri parametri, come chiarisce nella medesima lettera poche righe dopo, attraverso una seconda basilare dicotomia: vero e falso. Scrive infatti a Fortini:

<sup>2</sup> AE, G.d.S., 26 marzo 1946.

<sup>3</sup> Ivi, 28 marzo 1946.

<sup>4</sup> AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma dicembre 1946.

<sup>5</sup> Ivi, Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947.

<sup>6</sup> AE, Pavese, Cesare. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Giovanni e le mani* di Franco Fortini, 17 luglio 1947; in L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 416n.

<sup>7</sup> AE, Serini, Paolo. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su Claude Roy, *La nuit et le manteau des pauvres*, s.d. ma 1948.

<sup>8</sup> AE, Bigiaretti, Libero. Ginzburg a Bigiaretti, 25 novembre 1948.

<sup>9</sup> AE, Viganò, Renata. Ginzburg a Viganò, 27 ottobre 1948.

<sup>10</sup> AE, Guerra, Antonio. Ginzburg a Guerra, 28 novembre 1950.

<sup>11</sup> AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 6 dicembre 1950.

<sup>12</sup> AE, Morante, Elsa. Ginzburg a Morante, Torino, 3 marzo 1948.

<sup>13</sup> AFF, Fondo Fortini, Ginzburg a Fortini, luglio 1980.

Se tu mi dicessi: non mi piace Silvia Batisti, scrive falso, io capirei. Non capisco invece quando tu mi dici è dugento; è dugento, sì, va bene, ma se è vero dugento, se sono vere bestie, se è vera campagna, perché dobbiamo respingere queste poesie?<sup>14</sup>

La ricerca di una rappresentazione ‘vera’ nei testi di poesia e di narrativa è forse la principale costante del suo lavoro editoriale. Questa «ossessione per la verità»<sup>15</sup>, che orienta prima di tutto il suo mestiere di scrittrice, nell’attività redazionale diventa infatti sia un fattore di valutazione dei manoscritti sia un tratto stilistico nella formulazione dei pareri. In altre parole, l’«assoluta sincerità» con cui Natalia Ginzburg si accingeva a scrivere agli autori e ai traduttori è il criterio cardine del suo giudizio editoriale: un vero e proprio «dovere», come mostra ad esempio una lettera di rifiuto a Marcello Venturi, a cui il 29 dicembre 1947 scrive:

Io sono sicura che Lei farà ancora qualcosa di buono: proprio perché ne sono convinta, credo sia mio dovere scriverLe con assoluta sincerità<sup>16</sup>.

«Forse sono stata troppo sincera»<sup>17</sup> scrive a Silvio Micheli quando rifiuta un suo manoscritto, aggiungendo «Ma non mi è stato possibile addolcire nemmeno un poco le mie impressioni»<sup>18</sup>; sincerità che richiedeva a sua volta ai collaboratori e ai traduttori: «vorrei che tu mi dicessi con sincerità quanto hai già tradotto delle *Jeunes filles*»<sup>19</sup> scrive ad esempio a Franco Calamandrei nel 1946, quando coordina la prima traduzione integrale della *Recherche*.

I materiali di questo periodo, dunque, rivelano alcuni tratti decisivi del lavoro di Ginzburg e reagiscono in modo particolare con la sua produzione letteraria: da un lato sono delle vere e proprie testimonianze delle riflessioni di poetica tra la redattrice e i destinatari; dall’altro, invece, sono fonti storiche che in alcuni casi hanno messo in crisi la rappresentazione di sé che l’autrice ha dato negli scritti autobiografici. Come si mostrerà, attraverso il confronto fra testi narrativi e documenti editoriali, la percezione della dissonanza fra l’autoritratto di Ginzburg, affidato a scritti come il racconto *La pigrizia* (1969), e la sua concreta attività è la condizione necessaria per restituire un’immagine nuova sia della scrittrice sia della redattrice. Da questo punto di vista, una fonte preziosa è stata il Giornale di Segreteria della sede di Torino, composto da quattro registri compilati tra il 1945 e il 1946, su cui gli einaudiani solevano annotare informazioni circa i libri

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> È la formula con cui è intitolato il capitolo *Natalia Ginzburg e l’ossessione della verità* in E. Ferrero, *Album di famiglia*, Einaudi, Torino 2022, pp. 160-167.

<sup>16</sup> AE, Venturi, Marcello. Ginzburg a Venturi, 29 dicembre 1947. La lettera è pubblicata in V. Camerano, R. Covi, G. Grasso (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Nino Aragno Editore, Torino 2007, pp. 1227-1228.

<sup>17</sup> AE, Micheli, Silvio. Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947. La copia originale con firma autografa è in AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> AE, Calamandrei, Franco. Ginzburg a Calamandrei, 8 novembre 1946.

in lavorazione e che serviva come strumento di comunicazione tra le tre sedi di Roma, Torino e Milano<sup>20</sup>. Questi materiali sono inediti e non sono mai stati studiati prima in relazione al lavoro editoriale di Natalia Ginzburg: il loro spoglio ha fatto emergere l'enorme numero di manoscritti che aveva in lettura fin dal primo anno, soprattutto dal francese, la ricorrenza dei rifiuti dei testi sulla base della formula «Natalia legge e boccia» con cui un manoscritto veniva restituito all'autore e le sue modalità d'intervento. Rispetto al personaggio insicuro dei racconti autobiografici, infatti, dal Giornale di Segreteria emerge il profilo di una redattrice determinata, che rifiuta con sicurezza i manoscritti e non esita a insistere con perentorietà per portare avanti una proposta che ritiene valida. Il confronto fra i documenti e i testi ha permesso, inoltre, di valutare con maggiore consapevolezza il ruolo che Ginzburg ha avuto nella redazione einaudiana fin dal primissimo periodo.

Quando si descrive Natalia Ginzburg come protagonista della storia della casa editrice, infatti, si citano spesso le risposte di Giulio Einaudi a un'intervista del 1990: è stata «un perno del lavoro editoriale negli anni dopo la Liberazione» e la «coscienza critica»<sup>21</sup> della casa editrice. Ma la rilevanza del suo lavoro e il carattere di eccezionalità che il suo caso ha rappresentato nella storia dell'editoria italiana rischiano di rimanere cristallizzati proprio in queste frasi, così spesso citate ma poco indagate e contestualizzate attraverso un'analisi sistematica dei documenti d'archivio. Mentre i profili editoriali dei suoi colleghi uomini sono stati delineati con precisione<sup>22</sup>, quello di Natalia Ginzburg è rimasto a lungo «nell'ombra»<sup>23</sup>, nonostante sia stata spesso citata come parte attiva della redazione einaudiana del secondo dopoguerra in quasi tutti i principali studi

<sup>20</sup> AE, Segreteria editoriale, Verbali editoriali, Giornale di Segreteria. Cartella 1, registro 1 (1° giugno 1945-31 ottobre 1945); registro 2 (2 gennaio 1946-28 febbraio 1946); registro 3 (1° marzo 1946-31 maggio 1946); registro 4 (2 giugno 1946-11 ottobre 1946). Su questo strumento cfr. T. Munari, «Ci metteremo a stampare verbali», in *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, a cura di T. Munari, prefazione di L. Mangoni, Einaudi, Torino 2011, pp. LV-LVI.

<sup>21</sup> 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, pp. 88-89.

<sup>22</sup> Sugli einaudiani di quel periodo, si pensi ad esempio ai seguenti studi: L. Clerici e B. Falchetto (a cura di), *Calvino & l'editoria*, Marcos Y Marcos, Milano 1993; E. Esposito (a cura di), *Il demone dell'anticipazione: Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, il Saggiatore, Milano 2009; A. Cadioli, *Il saggista nascosto. Le lettere editoriali di Italo Calvino*, in A. Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 209-223; G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino 1992 e Id. *L'editore Cesare Pavese*, Einaudi, Torino 2017; su Vittorini si veda anche lo studio di M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»: Cronaca e struttura di una rivista*, Marsilio, Venezia 1984.

<sup>23</sup> Come spiegano Gian Carlo Ferretti nell'introduzione del volume a sua cura *Protagonisti nell'ombra. Bonchio Brega Ferrata Gallo Garboli Ginzburg Mauri Pocar Porzio*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Edizioni Unicopli, Milano 2012 e Laura Di Nicola nel saggio *Dalla parte dell'ombra. Donne ed editoria*, «Nuovi Annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari», XXVI, Leo Olschki, Firenze 2012, pp. 157-171 e nel suo volume *Intellettuali italiane del Novecento: una storia discontinua*, Pacini, Pisa 2012.

di editoria italiana<sup>24</sup>. Solo recentemente alcuni importanti saggi ne hanno tracciato la traiettoria professionale lungo il secondo Novecento attraverso lettere e pareri rappresentativi<sup>25</sup>. Tuttavia, sia per lo spazio richiesto dalla forma del saggio sia per la novità dell'indagine, tali trattazioni rimangono necessariamente complessive e non sistematiche. L'obiettivo di questo studio è appunto quello di approfondire il lavoro editoriale dell'autrice attraverso l'analisi capillare dei materiali d'archivio, e di illustrare meglio il ruolo pionieristico che ha avuto in quanto unica donna a far parte della redazione Einaudi di quel tempo, esaminando le questioni implicate da questa eccezionalità.

Sulla base di tali spinte è nato questo libro, che racconta la storia di Natalia Ginzburg nella redazione Einaudi nel periodo del dopoguerra attraverso i carteggi spesso inediti con gli autori, i traduttori e i collaboratori con cui, di volta in volta, ha lavorato<sup>26</sup>. Si è scelto di prendere in considerazione il periodo di at-

<sup>24</sup> Si vedano G. Turi, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, il Mulino, Bologna 1990; Mangoni, *Pensare i libri*, cit.; A. Cadioli, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, il Saggiatore, Milano 2017 (prima ed. 1995) e Id. *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, il Saggiatore, Milano 2012; G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004; Id. *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2012; D. Scarpa, *L'Editore, uno e trino*, in *Atlante della letteratura italiana*, diretto da S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 800-806 e Id., *Storie avventurose di libri necessari*, Alberto Gaffi editore, Roma 2010; A.A.VV., *Una collana tira l'altra: dodici esperienze editoriali*, presentazione di A. Longoni, Edizioni Santa Caterina, Pavia 2009; G.C. Ferretti, G. Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, minimum fax, Roma 2014; I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri: Una storia dell'editoria in Italia*, Carocci, Roma 2021.

<sup>25</sup> Si tratta dei seguenti studi: G. Canni, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi. "Una redattrice pigra e incompetente?"*, in P. Gabrielli (a cura di), *Vivere da protagoniste. Donne tra politica, cultura e controllo sociale*, Carocci, Roma 2001, pp. 159-190; N. Saita, *Natalia Ginzburg: la fedeltà di una vita con «passo da soldato»*, in R. Cicala e V. La Mendola (a cura di), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, EDUCatt, Milano 2009; G. Iannuzzi, *Natalia Ginzburg. Una linea editorial-creativa*, in Ferretti (a cura di), *Protagonisti nell'ombra*, cit., pp. 115-134; L. Di Nicola, *Alle origini dei libri. Autrici, editrici, letterate editrici*, in Ead. (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste, sceneggiatrici italiane*, Carocci, Roma 2021, pp. 64-98; L. Antonietti, *Una lettrice formidabile: Natalia Ginzburg e la casa editrice Einaudi*, «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021, <<https://journals.openedition.org/cei/8590>> (12/22). Si veda anche il recente volume di R. Cesana, I. Piazzoni (a cura di), *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*, Ronzani Editore, Vicenza 2022 e, per un approfondimento sui lavori di traduzione, T. Franco, *A Voice for the partisans. Natalia Ginzburg, Translator and Writer in the Post-War Years*, in *Women and Translation in the Italian Tradition*, ed. by H. Sanson, Classiques Garnier, Paris 2022, pp. 315-334. Particolarmente utile per lo studio del lavoro editoriale di Ginzburg è inoltre il numero monografico *Natalia Ginzburg* di «Autografo», 58, 2017 a cura di D. Scarpa e M.A. Grignani, dove sono stati pubblicati diversi materiali e lettere.

<sup>26</sup> Alcune lettere e diversi materiali sono pubblicati negli apparati delle edizioni tascabili Einaudi delle opere di Natalia Ginzburg curate da Domenico Scarpa; negli studi su Ginzburg o sulla casa Einaudi; nei carteggi degli altri einaudiani. Si veda, ad esempio: Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 446-455; Grignani, Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, cit.; T. Munari (a cura di), *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991*, prefazione di E. Franco, Einaudi, Torino

tivo lavoro redazionale: dalla fine del 1952 in poi, infatti, Ginzburg si trasferisce a Roma<sup>27</sup>. Li proseguirà la collaborazione con la Einaudi in qualità di consulente editoriale, continuando sì a leggere manoscritti, rivedere traduzioni e bozze, soprattutto di narrativa italiana e dal francese, ma senza mantenere un ruolo attivo in redazione<sup>28</sup>. Nell'Archivio Einaudi, dove la maggior parte delle sue lettere editoriali sono conservate, non mancano documenti successivi ai primi

2015. Gli unici veri e propri carteggi di Natalia Ginzburg editi fanno parte di altri volumi e si trovano in: C. Pavese, F. Balbo, N. Ginzburg, *Lettere a Ludovica*, a cura di C. Ginzburg, Archinto, Milano 2008 e in E. Morante, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante e G. Zagra, Einaudi, Torino 2012 con cui è stata integrata l'analisi del faldone Morante conservato nell'Archivio Einaudi.

<sup>27</sup> Le informazioni sulla vita di Leone e Natalia Ginzburg a cui si fa riferimento provengono da biografie e studi, tra cui: M. Pflug, *Natalia Ginzburg: Una biografia*, trad. di Barbara Griffini, La tartaruga, Milano 2004 (prima ed. it. 1997); D. Scarpa, *Natalia Ginzburg. Pour un portrait de la tribu*, trad. di M.J. Tramuta, prefazione di R. Loy, Istituto Italiano di Cultura, Parigi 2010; Id. *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, «Griseldaonline», V, 16, 2016-2017; Id. *Il nome invisibile. Leone Ginzburg e la casa editrice Einaudi, 1933-1944*, in *Amici e compagni. Con Norberto Bobbio nella Torino del fascismo e dell'antifascismo*, a cura di G. Cottino e G. Cavaglià, Bruno Mondadori, Milano 2012, pp. 186-218; Id., *Vigile eleganza. Leone Ginzburg e il progetto di un'editoria democratica*, in *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, Atti del convegno della Fondazione Giulio Einaudi e della Fondazione Luigi Einaudi Onlus (Torino, 25-26 ottobre 2012), a cura di P. Soddu, Leo S. Olschki editore, Firenze 2015, pp. 109-140; G. Canni, *Natalia Ginzburg* in G. Canni, E. Merlo, *Atlante delle scrittrici del Novecento*, prologo di L. Pariani, nota di A. Andreini, Edizioni SEB 27, Torino 2007, pp. 121-126; L. Baranelli, *Leone Ginzburg editore*, in *Editoria e industria culturale «L'ospite ingrato»*, VII, 2, 2004, pp. 299-306; N. Tranfaglia (a cura di), *L'itinerario di Leone Ginzburg*, Bollati Boringhieri, Torino 1996; S. Petrignani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2018; A. D'Orsi, *L'intellettuale antifascista. Ritratto di Leone Ginzburg*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2019. Si è fatto riferimento, inoltre, alla cronologia in N. Ginzburg, *Opere*, raccolte e ordinate dall'Autore, 2 voll., pref. di C. Garboli, Mondadori, Milano 1986-1987, pp. XLVII-LI e agli apparati delle edizioni tascabili Einaudi delle opere di Natalia Ginzburg; agli apparati curati da D. Zucàro per l'edizione di L. Ginzburg, *Scritti*, Einaudi, Torino 2000 e da L. Mangoni in L. Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, a cura di L. Mangoni, Einaudi, Torino 2004.

<sup>28</sup> Alcuni casi specifici della sua collaborazione con la casa editrice nel periodo successivo vengono analizzati in G. Mattarucco, *Natalia Ginzburg e i libri per ragazzi*, in Grignani, Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, cit., pp. 97-108; G.B. Erriu, *L'incontro letterario tra Natalia Ginzburg, Ivy Compton-Burnett e Harold Pinter* in *ivi*, pp. 139-157; T. Franco, *Natalia Ginzburg e Adriana Motti: due traduttrici per i romanzi di Ivy Compton-Burnett*, «The Italianist», 41, 3, 2021, pp. 406-423; L. Federico, *Le voci del silenzio. Natalia Ginzburg e Ivy Compton-Burnett*, in *Con altra voce. Echi, variazioni e dissonanze nell'espressione letteraria*, a cura di G. Bassi, I. Duretto, A. Hijazin, M. Riccobono, F. Rossi, Edizioni della Normale, Pisa 2022, pp. 131-144. Sugli anni in Inghilterra si veda anche T. Munari, *L'Inghilterra ha riscoperto Natalia Ginzburg*, «Il Sole 24ore» supplemento domenicale, 5 aprile 2020; ora in <New Italian Books>, 17 aprile 2020, <<https://www.newitalianbooks.it/it/linghilterra-ha-riscoperto-natalia-ginzburg/>> (11/22). Per avere un'idea di come Ginzburg avesse continuato a mantenere i rapporti con la casa editrice dopo i primi anni Cinquanta sono utili le *Notizie sul testo* a cura di D. Scarpa in N. Ginzburg, *Valentino La madre Sagittario*, nuova edizione, Einaudi, Torino 2011, pp. 141-150 e D. Scarpa, *L'offerta* (2010), in N. Ginzburg, *Famiglia*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2018, pp. V-XIII.

anni Cinquanta: il carteggio è molto ricco e merita a sua volta uno studio sistematico che includa lettere, opere e traduzioni. Ma il lavoro di trasformazione di un testo manoscritto in romanzo, i contatti con gli autori e con i traduttori, il rapporto con gli altri einaudiani e tutti gli aspetti del lavoro di redattrice sono esclusivi degli anni trascorsi nella sede romana e soprattutto in quella torinese.

Lo studio dei materiali d'archivio ha messo in luce la specificità e la complessità del suo caso, che è stato necessario indagare tenendo conto di molteplici aspetti. Il primo è la rete familiare in cui è inserita e il suo accesso al mondo della traduzione e dell'editoria come moglie di Leone Ginzburg che, con Giulio Einaudi, nel '33 aveva fondato la casa editrice<sup>29</sup>. Quando Natalia Ginzburg inizia a lavorare nella redazione romana della Einaudi, nell'autunno del 1944, è la vedova di uno dei fondatori che, l'estate precedente, subito dopo la caduta del regime fascista e poco prima dell'armistizio italiano con gli Alleati e l'invasione dell'Italia da parte dell'esercito tedesco, era stato nominato direttore di quella stessa sede. La sua affermazione all'Einaudi è avvenuta quindi anche grazie alla storia e alla rilevanza del suo nome: questo aspetto va valutato considerandolo soprattutto come uno dei fattori che le hanno permesso di rovesciare i rapporti di potere tra uomo e donna nel contesto lavorativo; rovesciamento che tuttavia non sarebbe avvenuto se lei stessa non avesse avuto le competenze e un'identità in grado di affermare con forza il proprio giudizio e il proprio ruolo. Contemporaneamente, infatti, il nome rischiava di sopraffare il suo stesso lavoro, giustificando la sua presenza solo in quanto vedova di Leone Ginzburg ed eclissando così il suo ruolo dietro l'importanza che il marito aveva avuto nella storia della casa editrice. Anche per questo nelle lettere e nei *Verbali* «Natalia» (unica donna a partecipare alle riunioni del Consiglio editoriale) è anche l'unica ad essere citata sempre con il nome proprio, e mai attraverso il solo cognome, come invece accade per gli altri einaudiani. I documenti raccontano come Natalia Ginzburg

<sup>29</sup> Oltre che dagli studi citati, i riferimenti sulla storia della casa editrice Einaudi provengono da interviste e memorie tra cui: L. Baranelli, F. Ciafaloni, *Una stanza all'Einaudi*, a cura di A. Saibene, Quodlibet, Macerata 2013; W. Barberis, *Ricordo di Giulio Einaudi*, «Studi Storici», 40, 4, ottobre-dicembre 1999, pp. 941-944 e Id. *Giulio Einaudi: Un ritratto*, Einaudi, Torino 2012; N. Bobbio, *Maestri e compagni: Piero Calamandrei, Aldo Capitini, Eugenio Colomi, Leone Ginzburg, Antonio Giuriolo, Rodolfo Mondolfo, Augusto Monti, Gaetano Salvemini*, Passigli Editore, Firenze 1984; G. Bollati, *Intermittenze del ricordo. Immagini di cultura italiana*, a cura di R. Tamborrino, Edizioni Fondazione Torino Musei, Torino 2006; S. Cesari (a cura di), *Colloquio con Giulio Einaudi*, Einaudi, Torino 2018 (prima ed. Theoria, 1991); G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, Rizzoli, Milano 1988 e Id., *Tutti i nostri mercoledì*, interviste di P. Di Stefano, Casagrande, Bellinzona 2001; C. Muscetta, *L'erranza. Memoria in forma di lettere*, a cura di S. S. Nigro, Sellerio editore, Palermo 2009 (prima ed. Il Girasole edizioni, 1992); C. Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, introduzione di D. Starnone, ed. a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, con una nota introduttiva di C. Segre, Einaudi, Torino 2020 (prima ed. 1952) e Id. *Il taccuino segreto*, a cura di F. Belviso, Arago, Torino 2020; D. Ponchiroli, *La parabola dello Sputnik. Diario 1956-1958*, a cura di T. Munari, Scuola Normale Superiore, Pisa 2017; G. Pintor, *Doppio Diario 1936-1943*, a cura di M. Serri, Einaudi, Torino 1978, E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1970 (prima ed. 1957).



si sia autodeterminata progressivamente attraverso un'identità specifica, legata al nome del marito ma riconoscibile nella propria unicità e autonomia.

Il secondo aspetto che è stato essenziale considerare nel caso di Natalia Ginzburg all'Einaudi è il dialogo costante tra i documenti editoriali e la sua scrittura. In questa prospettiva, lo studio critico dei suoi materiali d'archivio si inserisce pienamente in quel filone di studi su altri «letterati editori»<sup>30</sup> del Novecento per i quali il mestiere editoriale è inscindibile da quello di scrittore. Come per Calvino, Pavese e Vittorini, per fare alcuni esempi einaudiani, le lettere editoriali e i pareri di lettura di Natalia Ginzburg sono una vera e propria officina per la sua scrittura e trascurarli lascerebbe quantomeno una zona d'ombra nell'analisi della sua poetica. Ma rispetto ai suoi colleghi uomini, il suo caso esige un'indagine diversa dei materiali, poiché implica aspetti che non si verificano per nessuno dei letterati editori, e che sono propri dell'esperienza lavorativa di Ginzburg. Il suo carteggio, ad esempio, va indagato anche tenendo conto dello stile editoriale delle lettere come strumento di affermazione della sua autorità in un contesto quasi esclusivamente maschile. Così come sceglie di allontanare il più possibile la sua narrativa da una scrittura «attaccaticcia e sentimentale»<sup>31</sup> (difetti considerati 'femminili' e che quindi avrebbero screditato la sua produzione in un contesto in cui anche solo la parola «scrittrice» rimandava ai 'romanzetti rosa'), anche nel lavoro editoriale Ginzburg sceglie di adottare uno stile tanto disadorno e spoglio da assumere tratti di asprezza, severità e laconicità, proprio per privare la sua modalità di intervento di qualsiasi aspetto che la relegasse a uno stereotipo di genere, togliendole autorità. Rischio facile in questo contesto: si pensi ad esempio a quando si trasferisce a Torino e alla nota lettera di presentazione inviata da Cesare Pavese a Massimo Mila. Sebbene Pavese attribuisca a Natalia Ginzburg la responsabilità di «fare in tutto e per tutto» le veci di Mila come direttore di sede, infatti, aggiunge anche scherzosamente che la sua presenza apporterà «finalmente una dolce nota di femminilità in quella rude atmosfera di corso Re Umberto che le donnette non sono sinora bastate a dissipare»<sup>32</sup>. Pavese si riferisce alle donne che lavoravano negli uffici della Einaudi come segretarie, dattilografe o impiegate: ruoli evidentemente considerati di minor prestigio rispetto a quelli redazionali che, in quel periodo, con l'unica eccezione di Natalia Ginzburg appunto, erano ricoperti soltanto da uomini. È chiaro, dunque,

<sup>30</sup> La definizione è di Cadioli, *Letterati editori*, cit.

<sup>31</sup> Come Ginzburg afferma nella *Prefazione* del 1964 a *Cinque romanzi brevi e altri racconti*: «Avevo un sacro orrore dell'autobiografia. Ne avevo orrore, e terrore: perché la tentazione dell'autobiografia era in me assai forte, come sapevo che avviene facilmente alle donne: e la mia vita e la mia persona, bandite e detestate, potevano irrompere a un tratto nella terra proibita del mio scrivere. E avevo un sacro terrore di essere "attaccaticcia e sentimentale", avvertendo in me con forza un'inclinazione al sentimentalismo, difetto che mi sembrava odioso, perché femminile: e io desideravo scrivere come un uomo», in N. Ginzburg, *Prefazione* (1964) in Ead., *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Einaudi, Torino 1993, p. 8.

<sup>32</sup> C. Pavese, *Officina Einaudi. Lettere 1940-1950*, a cura di S. Savioli, introduzione di F. Contorbis, Einaudi, Torino 2008, p. 190.

che l'atteggiamento di Ginzburg come redattrice si orienti con più spontaneità verso modi tradizionalmente 'maschili' per affermare la propria autorità e credibilità, e sottrarsi all'etichetta della 'donnetta' o della 'signorina'; e anzi nel suo lavoro non sempre è riuscita ad evitare quest'ultima connotazione, come si vedrà in particolar modo per la sua traduzione della *Strada di Swann*. Inoltre, è a tali questioni che si collegano le definizioni che, nelle lettere, Ginzburg stessa adotta di «romanziera», «traduttore», «collaboratore» interno alla casa editrice; l'uso del maschile è sia segno dei tempi in cui si trova ad agire per affermare la propria autorità, sia espressione della volontà di definire quest'autorità soltanto sulla base del mestiere svolto, allontanando una connotazione basata su uno stereotipo di genere. Il sostantivo maschile diventa allora necessario in un contesto storico e culturale in cui «per essere presa sul serio e sentirsi libera una donna doveva assomigliare più che poteva a un uomo» e che «in nessuna maniera prendeva sul serio le donne in quanto soggetti capaci di autodeterminarsi»<sup>33</sup>.

È proprio questo naturalmente il carattere più eccezionale dell'esperienza lavorativa di Natalia Ginzburg: l'essere stata, negli anni del dopoguerra, l'unica donna all'interno della redazione Einaudi ad avere delle responsabilità editoriali. Per tutti gli aspetti che questa condizione ha implicato, il suo caso ha rappresentato un cambio di paradigma: il suo lavoro ha modificato le dinamiche fino ad allora (e spesso anche in seguito) consuete tra traduttrice e traduttore e tra redattrice e autore, comportando un riconoscimento di potere non sempre immediato nelle mani di una donna. I documenti editoriali sono stati strumenti indispensabili per riportare alla luce la rottura di questi equilibri e capire quali dinamiche fossero di volta in volta implicate. Non si è trattato, infatti, soltanto di ricostruire i progetti che Natalia Ginzburg ha seguito da vicino e il suo ruolo di protagonista nella storia della casa Einaudi, che pure erano stati in parte delineati dagli studi precedenti. L'analisi dei documenti, messi a confronto con i carteggi degli altri collaboratori e autori della Einaudi, con il *Giornale di Segreteria*, con i verbali delle riunioni della redazione, con le memorie di Ginzburg e degli altri einaudiani, ha di volta in volta mostrato discrepanze e incongruenze. Erano questi i casi in cui alle competenze, alle responsabilità editoriali e alla documentazione si aggiungeva un altro fattore, quello di genere, che cambiava sottilmente le dinamiche del caso in esame.

Tali questioni si sono sovrapposte e intrecciate. Ad esempio, il fatto che il contesto della Einaudi rappresentasse, almeno nei primi anni, prima di tutto una rete di relazioni famigliari, implica un problema di periodizzazione: quando inizia il lavoro di Natalia Ginzburg all'Einaudi? Da un punto di vista cronologico, è assunta nella sede romana nell'autunno del 1944; ma la traduzione di

<sup>33</sup> Come analizzato in D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022, p. 71. Su tali questioni, soprattutto in relazione alla scrittura delle autrici, si rimanda anche agli studi di M. Zancan: *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1998; *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2000, pp. 87-135; *Le scrittrici italiane del Novecento*, «Russica romana», IX, 2002, pp. 1-9; e il recente *Le protagoniste* in Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica*, cit., pp. 21-63.

Proust, che è il suo primo progetto con la casa editrice, le fu affidata già nel '37; sappiamo inoltre che in quel periodo era presente alle primissime riunioni Einaudi come «ospite non richiesto e casuale»<sup>34</sup> proprio in quanto moglie di Leone Ginzburg. Nel determinare una periodizzazione, a questi fattori si aggiunge quello dell'effettiva documentazione archivistica: la sua prima lettera editoriale conservata<sup>35</sup> risale all'estate del 1943 ed è indirizzata a Pizzoli, in Abruzzo, dove Natalia segue Leone Ginzburg al confino tra il 1940 e il 1943 e dove porta avanti il suo lavoro di traduttrice, esordendo anche come romanziera con *La strada che va in città*, sotto lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte.

Prima del suo vero e proprio lavoro in redazione, dunque, è stato necessario ricostruire il contesto personale e storico delle sue prime traduzioni: a ciò è dedicato il capitolo iniziale «*Un'età perduta*». *Prima del lavoro editoriale*, che nel titolo riprende la formula con cui Natalia Ginzburg ha ricordato «la quiete di quei pomeriggi»<sup>36</sup> passati a tradurre Proust nella casa di Pizzoli<sup>37</sup>. Questo è il periodo in cui si forma come traduttrice sotto la guida del marito, lavorando con lui sia a *La strada di Swann* sia a *Riflessioni e pensieri inediti* di Montesquieu. È una premessa decisiva al suo lavoro successivo: per questo, si è voluto mettere in evidenza il ruolo fondamentale di Leone Ginzburg e restituire l'intensità dell'attività di Natalia come traduttrice già in questi anni.

Con il secondo capitolo, *Da Roma a Torino. I primi anni in redazione*, inizia il racconto del vero e proprio lavoro editoriale di Natalia Ginzburg, dall'assunzione nella redazione romana nell'autunno del 1944 al trasferimento nella sede di Torino nell'ottobre del 1945, dove inizia a collaborare con Massimo Mila<sup>38</sup>. Attraverso fonti inedite come i Giornali di Segreteria, il capitolo si concentra sui libri che Ginzburg ha proposto o aveva in lavorazione tra il 1945 e il 1946, tra cui *Pane duro* di Silvio Micheli, intellettuale viareggino e direttore della rivista «*Darsena nuova*»<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> N. Ginzburg, *Memoria contro memoria*, «Paragone», XXXIX, 462, 1988, p. 4; ora in Ead., *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2001, pp. 133-140.

<sup>35</sup> Come notato da Domenico Scarpa, che ringrazio per l'indicazione, è probabile che questa sia effettivamente la prima lettera editoriale ricevuta da Natalia Ginzburg, ma occorre ricordare che una parte notevole dell'archivio Einaudi fino al 1944 incluso è andata distrutta o dispersa a causa della guerra.

<sup>36</sup> N. Ginzburg, *Nota del traduttore* (1990), in M. Proust, *La strada di Swann*, trad. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 2016, p. XXI.

<sup>37</sup> Per un'analisi di questo periodo attraverso gli scritti di Natalia Ginzburg si rimanda a A. Ginzburg, «È difficile parlare di sé», in Grignani, Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, cit., pp. 11-14.

<sup>38</sup> Per una ricostruzione del contesto culturale torinese si rimanda a A. D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino 2000 e a N. Bobbio, *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Einaudi, Torino 2002 (prima ed. 1977); per un'analisi degli einaudiani nella sede di Torino durante il secondo dopoguerra, invece, si veda A. Baldini, *La Torino dell'industria culturale*, in *Atlante della letteratura italiana*, cit., vol. III, pp. 849-869.

<sup>39</sup> Per la figura di Micheli si veda S. Bucciarelli, *Silvio Micheli, il direttore*, in «*Darsena Nuova*», ristampa anastatica dei cinque numeri, Mauro Baroni editore, Viareggio-Lucca 1997, pp. 7-17 e M. Ciccutto, *Per una lettura interna di «Darsena Nuova»*, ivi, pp. 25-35 dove sono anche pubblicati estratti delle lettere di Natalia Ginzburg all'autore.

Sulle lettere con questo autore è incentrato il capitolo terzo, *Il carteggio con Silvio Micheli*. Si è scelto di isolare questo carteggio rispetto agli altri anche per la sua diversa collocazione: la maggior parte delle lettere con Micheli, infatti, si trova nel Fondo Silvio Micheli dell'Archivio del Novecento all'Università di Roma Sapienza. Queste lettere si distinguono, inoltre, per aspetti di forma e contenuto da quelle dell'Archivio Einaudi, dove pure esiste una cartella che conserva perlopiù copie dattiloscritte dei documenti editoriali relativi all'autore. Le lettere custodite all'Archivio del Novecento, invece, sono principalmente manoscritte (quando sono dattiloscritte la copia è conservata anche all'Archivio Einaudi) e quasi sempre prive di data. In queste lettere Natalia Ginzburg si rivolge a Micheli in modo più personale, riflettendo spesso sulla propria scrittura attraverso il confronto con quella dell'autore: si capisce dunque come il carteggio con Micheli sia stato di primaria importanza per l'analisi del rapporto fra scrittura editoriale e narrativa. Nel corso del capitolo terzo, questa interazione viene sviluppata relativamente ai testi che hanno rappresentato per la scrittrice «quello che di solito si chiama “una svolta”»<sup>40</sup>, come Ginzburg scrive all'autore. Si esamina questa trasformazione in particolar modo nei racconti *Le scarpe rotte* e *Estate*, di cui si propone un'analisi. Il carteggio permette inoltre di individuare gli elementi, soprattutto stilistici, di questa «svolta» e di contestualizzarla rispetto alla produzione letteraria e saggistica di quel periodo.

Il capitolo quarto, *Attraverso le lettere e i pareri di lettura*, è incentrato sui criteri che emergono dalle lettere editoriali di Natalia Ginzburg. A partire dall'analisi dei carteggi, vengono proposte tre macrocategorie che descrivono i criteri da lei adottati nel valutare le modalità con cui gli autori raccontano la realtà, costruiscono i personaggi e il concetto di densità con cui Ginzburg individua il genere del romanzo. In questo capitolo si analizzano specialmente le lettere del periodo 1946-1948, uno dei più intensi per il suo lavoro sulla narrativa Einaudi. Il progressivo passaggio di responsabilità editoriali, infatti, che nel 1949 la porta ad essere indicata come consulente delle collane dei “Narratori stranieri tradotti”, dei “Coralli” e dei “Supercoralli”, fa sì che gran parte dei manoscritti di narrativa in quel periodo passino attraverso la sua valutazione.

Esemplificativa di questa trasformazione è la frase che Pavese scrive a Muscetta nell'agosto del '48, «*Della narrativa si occupa soltanto Natalia*», con cui è intitolato il capitolo quinto. Nel capitolo si approfondiscono le modalità attraverso cui questo passaggio di responsabilità è avvenuto e due casi esemplari, per l'importanza che hanno avuto nel contesto culturale e letterario, tra i libri seguiti da Ginzburg in quel periodo: *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante<sup>41</sup>, con cui si inaugura la nuova collana dei “Supercoralli”, e *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò<sup>42</sup>, entrambi libri vincitori del Premio Viareggio.

<sup>40</sup> AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 31 gennaio 1946.

<sup>41</sup> E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 1948 (“Supercoralli”).

<sup>42</sup> R. Viganò, *L'Agnese va a morire*, Einaudi, Torino 1949 (“Coralli”).

Il capitolo sesto, *Natalia Ginzburg e le collane Einaudi*, amplia l'indagine sul suo ruolo editoriale includendo i carteggi sulle traduzioni e sulla poesia. In questo capitolo emerge la consapevolezza che Ginzburg aveva della struttura della Einaudi sulla base delle sue collane: sia per quanto riguarda la progettazione di nuove collezioni sia per le caratteristiche che definivano quelle già esistenti. Quest'ultimo aspetto si evince soprattutto dai carteggi sui "Coralli", e in particolar modo dai rifiuti di Natalia Ginzburg dei manoscritti che non incontravano i criteri specifici della collana. La ricorrenza di questi rifiuti mette in luce anche la progressiva necessità, percepita da Ginzburg, Vittorini, Calvino e Einaudi stesso, di una collana aperta alla narrativa più sperimentale. Il capitolo indaga l'importanza dei carteggi tra Natalia Ginzburg e Elio Vittorini nel definire il passaggio da una collana all'altra: è noto, infatti, come la lettera del 2 dicembre 1949, in cui Ginzburg riferisce a Vittorini la proposta di Einaudi di «iniziare, a fianco dei "Coralli", una collana di italiani giovani, sperimentali, che porti il tuo nome»<sup>43</sup>, possa essere considerata l'atto di nascita dei "Gettoni" già a quell'altezza cronologica, contestualmente all'accettazione dei *Compagni sconosciuti* di Franco Lucentini, che costituirà il primo volume<sup>44</sup>. Molto prima, cioè, della definizione del titolo della collana di cui, invece, dà testimonianza la lettera di Vittorini a Calvino del 25 febbraio 1951<sup>45</sup>.

Allo studio dei carteggi tra Natalia Ginzburg e gli autori che entrarono a far parte della collana di Vittorini è dedicato il capitolo settimo, *I "Gettoni"*. Ciò che è emerso dall'analisi di queste lettere è il ruolo molto più rilevante che Natalia Ginzburg ha avuto nella definizione dei "Gettoni" di quanto non sia stato messo in luce in precedenza. Soprattutto nei primi anni della collana, infatti, insieme a Calvino è un'interlocutrice fondamentale per Elio Vittorini: valuta i manoscritti, mantiene la corrispondenza con autori come Remo Lugli, Antonio Guerra e Fortunato Seminara; scrive la bozza di alcuni risvolti; ha un ruolo di mediazione e revisione anche negli scambi con i traduttori, come avviene ad esempio con il 'gettone' di Marguerite Duras, di cui sono conservate le sue lettere con la traduttrice Giulia Veronesi. Tutti i principali studi sulla collana<sup>46</sup> hanno trascu-

<sup>43</sup> AE, Vittorini, Elio, Ginzburg a Vittorini, 2 dicembre 1949. In E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*. *Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Torino 1977, pp. 282-283.

<sup>44</sup> Per una completa ricostruzione della nascita dei "Gettoni" attraverso il testo di Lucentini, e il ruolo avuto dai diversi einaudiani tra cui anche Natalia Ginzburg, si veda la prefazione di Domenico Scarpa a F. Lucentini, *I compagni sconosciuti*, Einaudi, Torino 2006, pp. V-XII; poi con il titolo *Numero uno* in D. Scarpa, *Uno. Doppio ritratto di Franco Lucentini*, duepunti, Palermo 2011, pp. 67-93.

<sup>45</sup> Scrive Vittorini a Calvino: «propongo per titolo "I gettoni" per i molti sensi che la parola può avere di gettone per il telefono (e cioè di chiave per comunicare), di gettone per il gioco (e cioè con valore che varia da un minimo a un massimo) e di gettone come pollone, germoglio ecc. - Poi suscita immagini metalliche e cittadine» (Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 363). Cfr. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 212 e G. Lupo, *Introduzione*, in Camerano, Crovi, Grasso (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. X.

<sup>46</sup> Oltre che agli studi di Ferretti e di Lupo sopracitati, si fa riferimento a C. De Michelis, *Prefazione*, in E. Vittorini, *Irisvolti dei «Gettoni»*, a cura di C. De Michelis, Libri Scheiwiller,

rato la figura di Ginzburg come parte rilevante del dialogo sui “Gettoni” all’interno alla redazione e del lavoro redazionale sui testi: Ginzburg viene sì citata (non sempre), ma senza mai approfondire le modalità con cui ha collaborato alla definizione della collana da prima della sua nascita e fino almeno a tutto il 1952. Inoltre, fra gli aspetti più rilevanti che emergono da questi carteggi vi sono gli elementi di poetica su cui Ginzburg si sofferma leggendo i manoscritti, in dialogo sia con i criteri individuati nelle lettere del periodo precedente sia con l’evoluzione della sua stessa scrittura<sup>47</sup>.

Il dialogo tra le opere e i documenti editoriali è certamente una delle linee di ricerca più feconde che si è cercato di approfondire in questo lavoro. Non solo l’interazione tra le lettere editoriali e le sue opere ha portato a risultati significativi per l’analisi della sua poetica, ma anche il confronto con le traduzioni. Una in particolare ha rappresentato una costante nel suo lavoro editoriale: la *Recherche* di Proust. Con la traduzione della *Strada di Swann*, come si è detto, inizia infatti la sua collaborazione con la casa editrice alla fine degli anni Trenta; dopo la pubblicazione del primo volume, nell’aprile del 1946, Ginzburg continua ad occuparsi di Proust, coordinando per Einaudi la prima traduzione integrale dell’opera, conclusa nel 1951. A questo doppio ruolo di traduttrice e coordinatrice della traduzione di Proust sono dedicati gli ultimi due capitoli del libro. Il capitolo ottavo, *Una donna coordina la traduzione della Recherche*, indaga in che modo gli aspetti legati al genere abbiano definito la sua autorialità, attraverso due casi: il primo è il carteggio con Beniamino Dal Fabbro, inizialmente incluso nel gruppo dei traduttori proustiani; il secondo è la lettura critica di Giacomo Debenedetti sulla traduzione di Natalia Ginzburg della *Strada di Swann*. Entrambi questi casi mostrano come il suo lavoro di coordinatrice e traduttrice non sia sfuggito a una connotazione di genere.

L’ultimo capitolo, *La «fedeltà più scrupolosa al testo»*. *I carteggi con i traduttori di Proust*, analizza il criterio adottato da Natalia Ginzburg nella traduzione della *Recherche*, sia come traduttrice del primo volume sia come coordinatrice dell’intera edizione. Tale criterio, che Ginzburg stessa indica a Dal Fabbro come quello della «fedeltà più scrupolosa al testo»<sup>48</sup>, viene contestualizzato rispetto all’idea di traduzione che Natalia eredita da Leone Ginzburg e da Cesare Pavese,

Milano 1988, pp. 11-30; C. Minoia, *Nota introduttiva*, in E. Vittorini, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Einaudi, Torino 2006, pp. V-XIII; G.C. Ferretti, *Dentro il laboratorio dei «Gettoni»*, in Esposito (a cura di), *Il dèmone dell’anticipazione*, cit., pp. 101-108.

<sup>47</sup> Tra gli studi sull’opera letteraria di Natalia Ginzburg, si rimanda almeno a: C. Garboli, *Prefazione*, in Ginzburg, *Opere*, cit., vol. I, pp. XI-XLVI; M.A. Grignani, G. Luti, W. Mauro, F. Sanvitale (a cura di), *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986; G. Ioli (a cura di), *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia*, Atti del Convegno internazionale (San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993) Edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura», San Salvatore Monferrato 1995; B. Manetti, *Natalia Ginzburg*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, vol. III *Il primo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 385-400; G. Bertone, *Lessico per Natalia: brevi voci per leggere l’opera di Natalia Ginzburg*, Il melangolo, Genova 2015.

<sup>48</sup> AE, Dal Fabro, Beniamino. Ginzburg a Dal Fabbro, 12 settembre 1945.

e che confluisce nella collana che per prima accoglie Proust, i “Narratori stranieri tradotti”. Si indaga come Ginzburg abbia applicato tale criterio nella propria traduzione, non senza alcune contraddizioni, e nelle revisioni riportate nelle lettere ai traduttori. Infine, si delinea l’incidenza che complessivamente Proust ha avuto nella sua poetica, in particolar modo in relazione a *Lessico familiare*.

Come è noto, è specialmente questo romanzo a raccontare la sua storia di Natalia Ginzburg, molto conosciuta anche per i legami che ha avuto con le personalità e gli avvenimenti della politica e della cultura italiane. Lei stessa la descrive anche in alcuni saggi e racconti; ci sono biografie e studi sulla sua opera e oggi Ginzburg è considerata, sia in Italia sia all’estero, una delle più importanti autrici del Novecento. In questo libro si è voluto indagare un aspetto meno noto e studiato della sua attività: la quotidianità del lavoro in redazione, tra manoscritti, progetti e confronti con gli einaudiani e gli scrittori e le scrittrici con cui ha collaborato. Dialoghi che ci sono in parte giunti grazie alle lettere e ai documenti conservati negli archivi e che costituiscono un vero e proprio ‘lessico editoriale’ di Natalia Ginzburg: un’altra sfumatura della sua voce, che arricchisce lo studio della sua opera e la conferma come una delle personalità più rilevanti della cultura italiana del Novecento.

# Archivi e documenti

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

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

L'analisi di questi documenti, che si è concentrata su un periodo esteso ai primi anni Cinquanta, ha subito messo in luce la necessità di un confronto quantomeno con le lettere dei collaboratori e redattori Einaudi; in alcuni casi i carteggi sono integralmente o in parte editi<sup>1</sup>. In particolare, sono stati consultati i faldoni

<sup>1</sup> Oltre alle citate *Lettere dal confino* di Leone Ginzburg, di cui si veda anche L. Ginzburg, *Lettere di un antifascista*, a cura di M.C. Avalle, «Nuova Antologia», 2175, luglio-settembre 1990, pp. 179-200, si fa riferimento ai seguenti carteggi: C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura



relativi ai seguenti redattori e collaboratori: Giulio Einaudi, Leone Ginzburg, Cesare Pavese, Elio Vittorini, Italo Calvino, Bruno Fonzi, Felice Balbo, Massimo Mila, Carlo Muscetta, Luciano Foà, Gabriele Baldini, Angela Zucconi.

Ma l'analisi che ha prodotto maggiori risultati è stata quella sugli autori e i traduttori seguiti da Natalia Ginzburg come redattrice Einaudi: si è trattato di capire quali progetti di narrativa e di traduzione fossero attivi in un certo periodo e in che modo implicassero il suo intervento, attuando poi una ricerca capillare delle sue lettere, generalmente copie non firmate ma siglate attraverso la caratteristica sigla usata dagli einaudiani in alto a sinistra sul documento. Gli autori e i traduttori di cui si sono consultati i faldoni sono: Sergio Antonielli, Giovanni Arpino, Libero Bigiaretti, Giorgio Cesarano, Giulio Crosti, Silvio D'Arzo, Libero de Libero, Ambrogio Donini, Gillo Dorfles, Beppe Fenoglio, Antonio Guerra, David Invrea, Remo Lugli, Maria Teresa Mandalari, Alda Manghi, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Giuseppe Raimondi, Marcella Rinaldi, Lalla Romano, Camillo Sbarbaro, Fortunato Seminara, Paolo Serini, Dante Troisi, Marcello Venturi, Giulia Veronesi, Renata Viganò. Un'indagine a parte, come si è accennato, ha riguardato il carteggio con Silvio Micheli, di cui esiste un faldone nell'archivio Einaudi, ma il cui fondo principale è conservato presso l'Archivio del Novecento del Dipartimento di Studi Europei Americani e Interculturali dell'Università di Roma Sapienza.

Una ricerca a sé stante ha riguardato il suo lavoro come traduttrice della *Strada di Swann* e coordinatrice dell'intera edizione di *Alla ricerca del tempo perduto*. Sono stati consultati i faldoni di tutti i traduttori dell'edizione e di coloro inizialmente coinvolti nel progetto. Si tratta di: Mario Bonfantini, Franco Calamandrei, Giorgio Caproni, Beniamino Dal Fabbro, Giacomo Debenedetti, Franco Fortini<sup>2</sup>, Elena Giolitti, Nicoletta Neri, Paolo Serini, Diego Valeri.

di L. Mondo, Einaudi, Torino 1966; Id., *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Einaudi, Torino 1966 e Id. *Officina Einaudi. Lettere 1940-1950*, cit.; C. Pavese, B. Garufi, *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, a cura di M. Masoero, Leo S. Olschki, Firenze 2020 (prima ed. 2011); I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000; E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit.; Id. *Lettere 1952-1955*, cit. e Id., *Dai «Gettoni» al «Menabò»*. *Lettere 1956-1965*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Scalpendi editore, Milano 2021; Camerano, Covi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit.; M. Mila, *Lettere editoriali*, a cura di T. Munari, Einaudi, Torino 2010. Altri carteggi utili per una ricostruzione generale del contesto della Einaudi sono: R. Cerati, *Lettere a Giulio Einaudi e alla casa editrice (1946-1979)*, a cura di M. Bersani, Einaudi, Torino 2014; G. Contini, *Lettere per una nuova cultura: Gianfranco Contini e la casa editrice Einaudi (1937-1989)*, a cura di M. Villano, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2019; B. Fenoglio, *Lettere (1940-1962)*, a cura di L. Bufano, Einaudi, Torino 2002; C. Muscetta, L. Ginzburg, *Carlo Muscetta, Leone Ginzburg*, a cura di V. Frustaci, Il Girasole edizioni, Valverde 2012.

<sup>2</sup> L'analisi delle lettere del faldone Fortini è stata integrata e confrontata con la tesi di E. Arnone, *Franco Fortini e casa Einaudi attraverso le lettere. Edizione e studio*, tesi di Dottorato (Università de Lausanne-Università degli Studi di Siena, dir. N. Scaffai, P. Pellini), 2020, la cui ricerca si basa sia sul faldone Fortini dell'Archivio Einaudi sia sui documenti conservati all'Archivio Franco Fortini presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università degli Studi di Siena.

Si è sempre cercato di contestualizzare l'analisi delle lettere con la storia e i documenti ufficiali della Einaudi: dai verbali delle riunioni editoriali editi a cura di Tommaso Munari<sup>3</sup>; al Catalogo Einaudi<sup>4</sup>, all'inventario dell'Archivio Einaudi dell'Archivio di Stato di Torino. Tra gli strumenti un caso eccezionale, come si è accennato, è rappresentato dal *Giornale di Segreteria*, inedito e conservato nell'Archivio Einaudi. Indispensabili, per l'analisi delle opere e dei materiali già editi, sono stati gli studi e gli apparati curati da Domenico Scarpa nelle nuove edizioni Einaudi delle opere di Natalia Ginzburg.

<sup>3</sup> *I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit. e *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, a cura di T. Munari, Einaudi, Torino 2013.

<sup>4</sup> I Cataloghi consultati sono stati: *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983: breve iconografia, seguita dall'indice bibliografico degli autori e collaboratori, dall'elenco delle collane, dagli indici per argomenti e per titoli*, Einaudi, Torino 1983; e *Le Edizioni Einaudi 1933-2018*, prefazione di E. Franco, Einaudi, Torino 2018.



# Ringraziamenti

I primi ringraziamenti vanno a Laura Di Nicola, che ha ispirato l'origine della ricerca, e a Niccolò Scaffai, che ne ha incoraggiato e seguito lo sviluppo come relatore della tesi di dottorato in Filologia e critica (Università degli Studi di Siena) da cui nasce questo lavoro.

Desidero inoltre ringraziare, per la lettura e i consigli preziosi, Anna Baldini, Angela Borghesi, Robert S.C. Gordon, Tommaso Munari e Domenico Scarpa. Un ringraziamento speciale va a Luca Baranelli per l'attenzione, il dialogo e l'amicizia di questi anni.

Ringrazio Lisa, Alessandra e Carlo Ginzburg; l'Archivio Einaudi all'Archivio di Stato di Torino, nelle persone di Walter Barberis, Luisa Gentile e Irene Scalco; l'Archivio del Novecento dell'Università di Roma "Sapienza", nella persona di Cecilia Bello; l'Archivio Franco Fortini presso la Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena, nelle persone di Eleonora Bassi, Elisabetta Nencini e Luca Lenzini.

Sono grata infine alla Direzione e al Comitato scientifico della Collana di Letterature moderne e comparate, che mi hanno dato l'opportunità di pubblicare questo libro.

G.B.  
Siena, gennaio 2023

Giulia Bassi, University of Siena, Italy, giulia.bassi@student.unisi.it, 0000-0003-0741-361X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Giulia Bassi, «*Con assoluta sincerità*». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0064-6, DOI 10.36253/979-12-215-0064-6



## 1937-1944. «Un'età perduta». Prima del lavoro editoriale

Aprendo il dossier dell'Archivio Einaudi che conserva i carteggi editoriali di Natalia Ginzburg, il primo documento che si ha davanti è una lettera datata 11 agosto 1943:

Gentile Signora,

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

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

Colgo l'occasione per salutarla cordialmente<sup>1</sup>

Insieme alla lettera, sono conservate delle note di pagamento «per lavori eseguiti» nei mesi di maggio e giugno 1943, indirizzati alla «Sig.ra Pia Fabrizi»: solo l'ultimo, del mese di luglio, presenta il nome della vera destinataria dei compensi per le traduzioni svolte: «Natalia Ginzburg | Piazza Umberto | Pizzoli», nella calligrafia e con la firma di Einaudi.

<sup>1</sup> AE, Ginzburg, Natalia. Einaudi a Ginzburg, Torino, 11 agosto 1943. La lettera è pubblicata in E. Ferrero, *I migliori anni della nostra vita*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 71-72 e in Grignani, Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, cit., p. 49.

Che storia raccontano questi documenti? Sono in realtà più storie che si intrecciano nell'estate del '43: quella di Natalia Levi, che nel 1938 sposa Leone Ginzburg e allo scoppio della guerra lo segue al confino a Pizzoli, in Abruzzo; la storia della casa editrice fondata da Giulio Einaudi e Leone Ginzburg; e infine la storia della traduzione di un libro che questa casa editrice porta avanti durante gli anni della guerra, *La strada di Swann*, non senza difficoltà e rivalità con altri editori. Come scrive Einaudi nella lettera, il primo volume del progetto che sarebbe sfociato nella prima traduzione integrale della *Recherche* in italiano fu affidato a Natalia Ginzburg già nel 1938, o poco prima, come invece ricorda lei:

Nel '37, mi venne fatto un contratto: era il primo contratto della mia vita. C'era scritto che mi impegnavo a consegnare l'intera traduzione della *Recherche* nel '47. Il '47 mi sembrava lontanissimo. Non presi denari (la casa editrice era, in quel tempo, molto povera) e il fatto di non prendere denari mi assicurava perché così ero libera di smettere quando avessi voluto<sup>2</sup>.

Natalia inizia dunque a tradurre la *Recherche* a Torino alla fine degli anni Trenta, quando la casa editrice Einaudi, dopo il ritorno di Leone Ginzburg dal carcere e di Cesare Pavese dal confino nel 1936, è «benché ancora così piccola e povera, tuttavia rigogliosa di energie promettenti»<sup>3</sup> che si traducono in un ampliamento significativo del catalogo:

In quegli anni, fra il '37 e il '40, sono state ideate le prime collane: i Saggi, la Collana Storica, i Narratori Stranieri. Io ricordo di essere stata presente qualche volta a quelle prime piccole riunioni editoriali. Eravamo in quattro: io come ospite non richiesto e casuale; Einaudi come editore; Leone e Pavese. Leone sapeva tutto sulla narrativa tedesca, francese e russa; Pavese sapeva tutto sulla narrativa inglese e americana; e l'uno e l'altro avevano la religione delle traduzioni, all'uno e all'altro nulla sembrava mai tradotto abbastanza fedelmente e felicemente; e così è nata la collana dei Narratori Stranieri<sup>4</sup>.

Durante queste riunioni prendono quindi forma le principali collane Einaudi, fra cui nel 1938 i "Narratori stranieri tradotti", frutto dell'incontro editoriale tra Leone Ginzburg e Cesare Pavese e delle loro esperienze con la "Biblioteca europea" di Antonicelli per l'editore Frassinelli e con la casa editrice Slavia di Polledro<sup>5</sup>. I criteri adottati nella collana uniscono la minuziosità di Ginzburg agli elementi più creativi e stilisticamente espressivi di Pavese: la comune «re-

<sup>2</sup> Ginzburg, *Nota del traduttore* (1990), in Proust, *La strada di Swann*, cit., p. XIX.

<sup>3</sup> Ead., *Lessico familiare* (1963), in Ead., *Opere*, cit., vol. I, p. 1026.

<sup>4</sup> Ead., *Memoria contro memoria*, cit., p. 5.

<sup>5</sup> La Slavia chiuse le sue edizioni proprio nel 1936 e Leone Ginzburg riuscì ad acquisire alcuni titoli per le pubblicazioni Einaudi. Sulla casa editrice cfr. S. Adamo, *La casa editrice Slavia, in Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di L. Finocchi e A. Gigli Marchetti, redazione e apparati a cura di P. Landi, FrancoAngeli, Milano 2000, pp. 53-98. Per il catalogo storico si veda L. Béghin, F. Rocci (a cura di), *Slavia. Catalogo storico*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2009.

ligione delle traduzioni», di cui parla Natalia, per Leone Ginzburg si esprime in un'attenzione filologica all'opera originale da rendere in modo esatto e puntuale, rispettando il principio cardine di «intendere lo spirito del testo»<sup>6</sup>. È questo il vero punto d'incontro con Pavese che, come scrive a Bemporad, nelle sue traduzioni si allontana da una «letterale equivalenza linguistica» per «intendere il più fedelmente possibile il testo»<sup>7</sup>. Seguendo un principio di accuratezza rispetto al testo originale, i due editor propongono una «biblioteca ideale di classici moderni»<sup>8</sup> destinata a lettori non solo specialisti che spazia tra le letterature tedesca, inglese, francese, americana e russa prevalentemente sette-ottocentesche, fino a comprendere il Novecento: «cominciando da *Werther* per finire con *Du côté de chez Swann*»<sup>9</sup>, come scriveva Einaudi a Luigi Berti il 4 ottobre 1937. *La strada di Swann* si pone fin dall'inizio come testo cardine del progetto, primo punto d'arrivo di una collana che, da Goethe a Proust, «comprende solo opere classiche e degne, per qualche ragione, di diventare classiche, cioè fin da ora, esemplari», come scriveva invece nel gennaio del '40 Ginzburg ad Alberto Spaini, traduttore dei *Dolori del giovane Werther* e della *Principessa Brambilla* di Hoffmann<sup>10</sup>. È questa, dunque, la cornice che nel 1946 accoglie il primo volume della *Recherche*, almeno prima della nascita della collana dei «Supercoralli» in cui, a partire dal 1949, sono pubblicati tutti i sette libri. Ed è forse durante una di quelle ristrette «prime piccole riunioni editoriali»<sup>11</sup> tra Einaudi, Pavese, Leone e Natalia Ginzburg che la traduzione viene affidata a quest'ultima, probabilmente su suggerimento dello stesso Leone che doveva ripromettersi di aiutarla: «Finché gli fu possibile, lo fece» ricorda Natalia «Le prime cinquanta o sessanta pagine del primo volume di *Du côté de chez Swann*, io le ho tradotte sotto il suo controllo»<sup>12</sup>.

Il primo elemento che caratterizza l'inizio del lavoro di Natalia Ginzburg, dunque, è un ruolo allo stesso tempo di *insider* e *outsider* rispetto al contesto einaudiano: Natalia è interna a questa rete, ma con una posizione marginale di

<sup>6</sup> Ginzburg, *Scritti*, cit., p. 162. Un esempio dell'idea di traduzione che aveva Leone Ginzburg si riscontra nelle sue note alla traduzione di Pacini Savoy di *Gore ut uma* di Griboedov, edita nel 1932: secondo Ginzburg il traduttore, nonostante una discreta conoscenza della lingua, si rifiutava «a un tratto d'intendere, nella sua assoluta indifferenza per il mondo storicamente concreto del Griboedov» limitandosi infine a «ripetere i luoghi comuni della critica russa» sull'autore e mantenendo di fatto l'interpretazione della traduzione francese del 1925 di Federico Verdinois. «Però non si trattava solo di non aggiungere nulla» commenta Ginzburg «bisogna anche intendere bene» (ivi, pp. 135-137).

<sup>7</sup> Pavese, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 290.

<sup>8</sup> Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 31.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Ivi, p. 32n.

<sup>11</sup> Ginzburg, *Memoria contro memoria*, cit., p. 5.

<sup>12</sup> Ead., *Nota del traduttore*, in Proust, *La strada di Swann*, cit., p. XIX. Cfr. anche C. Ginzburg, *L'étranger qui n'est pas de la maison*, in *Lire et relire Proust*, textes réunis et présentés par A. Compagnon, Éditions nouvelles Cécile Defaut, Nantes 2014, pp. 183-209, in cui ricorda come l'«initiative de traduire Proust en italien revient sûrement à mon père» (p. 184).



«ospite non richiesto e casuale» e moglie di uno dei fondatori. Il suo inserimento nel mondo editoriale, cioè, è determinato da questo ruolo, prima ancora che da quello di traduttrice: è in fondo in questa forma e nello spazio familiare che acquisisce le competenze su cui si baserà il suo lavoro successivo. Un'immagine di come questi due piani, personale e lavorativo, si confondano nel caso di Natalia Ginzburg si ritrova in una lettera di Leone a Luigi Salvatorelli:

Per fortuna c'è Natalia; ma stare continuamente con i bambini la assorbe molto, e spesso la stanca; ciò non le impedisce però di vincere spesso la stanchezza e – la sera, quando i bambini sono a letto – mettersi a tavolino davanti a me, che traduco o correggo bozze, e lavorare per conto suo a una novella o a una traduzione: sono, quelle, le nostre ore migliori<sup>13</sup>.

La lettera, datata 14 giugno 1941, ritrae lo scenario di Pizzoli, dove Natalia prepara la maggior parte della traduzione di Proust e Leone porta avanti, seppur con difficoltà, i suoi lavori con la Einaudi. Proprio dai suoi carteggi emergono infatti il senso di isolamento dalla vita culturale torinese durante gli anni del confino e un progressivo inasprimento dei rapporti con la casa editrice nel corso del 1941: per correzioni o interventi non tenuti in conto<sup>14</sup>, per la «negligenza» con cui si pubblicano edizioni scorrette e trascurate «nelle piccole cose (punteggiatura, segni diacritici nelle note)»<sup>15</sup>, per la non accuratezza della tipografia<sup>16</sup>, fino a interventi maggiori che non prendono in considerazione il suo lavoro sulle bozze, come nel caso dell'edizione dell'*Idiota*<sup>17</sup>. La casa editrice rimprovera invece a Leone Ginzburg il rallentamento nella pubblicazione di alcune edizioni, come quella di *Guerra e pace*<sup>18</sup>, dovuto a quella puntigliosità nella sua revisione che pure è garanzia di un buon lavoro: «la mia rapidità di lavoro» fa notare Ginzburg a Einaudi «ha un limite invalicabile, quello dell'esattezza»<sup>19</sup>. Il discorso, tuttavia, travalica la correttezza delle edizioni, riguardando direttamente la posizione di Leone Ginzburg il quale, come ha notato Mangoni, «ha la sensazione che, con la lontananza, vada impallidendo il suo ruolo nella casa editrice», o meglio «quella che a buon diritto egli considera anche come “sua”

<sup>13</sup> Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, cit., p. 61.

<sup>14</sup> Cfr. *ivi*, p. 40.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, p. 50.

<sup>17</sup> Scrive Ginzburg alla casa editrice: «Mi sono accorto che l'ultimo capitolo dell'*Idiota* è stato staccato dal resto della Parte IV del libro. Immagino che sia stata un'idea – infelice – del traduttore. Bisognava stampare come sulle bozze, il capitolo di conclusione di seguito agli altri: così voleva l'autore, che evidentemente voleva evitare una chiusa troppo teatrale. Pazienza» (*ivi*, p. 48).

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, pp. 92-93. Leone Ginzburg stava rivedendo la traduzione di *Guerra e Pace* della Duchessa d'Andria, originariamente edita da Slavia: si veda, a tal proposito, G. Marcucci, *Traduzioni einaudiane di «Guerra e pace» (1942-2018)*, «Allegoria», 81, gennaio-giugno 2020, pp. 223-235. Su Leone Ginzburg traduttore dal russo cfr. anche S. Adamo, *Leone Ginzburg e le traduzioni dal russo*, «Il Risorgimento», LIV, 2, 2002, pp. 231-288.

<sup>19</sup> Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, cit., p. 88.

casa editrice»<sup>20</sup>. In un certo senso, la pubblicazione al principio del 1942 della *Strada che va in città*, il primo romanzo di Natalia Ginzburg, rientra in questa trama di rapporti sempre più complessi tra la casa editrice e Leone: è lui che, dopo aver trovato il titolo, si muove per collocare il romanzo prima come racconto su «Argomenti» e poi e tra le edizioni Einaudi, pensando a quella collana che, su suo suggerimento, cambierà il nome da “Biblioteca dello Struzzo” a “Narratori contemporanei”. A metà ottobre scrive a Einaudi:

Debbo dirVi che aspetto con impazienza il n. 2 della Biblioteca dello Struzzo, ma vedo che è ancora di là da venire. Oppure avete deciso di aspettare quel racconto lungo di A. Tornimparte? Io ne conosco dei pezzi, e mi paiono buoni<sup>21</sup>.

La garanzia della pubblicazione del romanzo è insomma un modo di distendere le asprezze tra Ginzburg e l'editore, acuitesi proprio nel mese di ottobre quando Einaudi, sollecitando l'invio di *Guerra e pace*, aggiunge:

Passando ad altro argomento più gradito, Vi comunichiamo che pubblicheremo certo un romanzo di A. Tornimparte. Ci risulta che le novelle di questo scrittore sono piaciute a «Lettere d'oggi» [...] che probabilmente ne pubblicherà una, e anzi attende da lui altri saggi in esame. Se V'interessa questo scrittore, lo leggerete presto<sup>22</sup>.

Va da sé, dunque, che Leone Ginzburg è una figura centrale per l'attività di Natalia in questo periodo: sia per la rete di relazioni lavorative che le apre; sia per il ruolo di guida nella scrittura e soprattutto nella traduzione proustiana, realizzata attraverso una minuziosa ricerca lessicale che in un certo senso corrisponde al «limite invalicabile»<sup>23</sup> di esattezza delle sue revisioni. Come ricorda Natalia Ginzburg in *Come ho tradotto Proust* (1963):

[...] quando ebbi finito di tradurre le prime quattro pagine, le diedi da vedere a mio marito, Leone Ginzburg, il quale mi disse che erano tradotte assai male. Allora, lentamente, ricominciai. Mio marito m'aveva spiegato che dovevo cercare ogni parola nel vocabolario, ogni parola, anche quelle di cui sapevo benissimo il significato, perché poteva, il vocabolario, suggerire una parola più precisa e migliore. [...] Così mi diedi a tradurre lentissimamente. Mi fermavo ora a lungo, interminabilmente, su ogni parola<sup>24</sup>.

*La strada che va in città* e *La strada di Swann*, nella somiglianza dei titoli entrambi suggeriti da Leone, hanno un ruolo incipitario fondamentale nel lavoro di Natalia Ginzburg: il primo in quanto esordio romanzesco, risultato compiuto di una ricerca che, fino a quel momento, aveva portato soltanto alla forma del

<sup>20</sup> Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. VIII-IX.

<sup>21</sup> Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. 88.

<sup>22</sup> Ivi, p. 99n.

<sup>23</sup> Ivi, p. 88.

<sup>24</sup> N. Ginzburg, *Come ho tradotto Proust*, «La Stampa», 11 dicembre 1963, p. 7.

racconto, pur importante nel percorso narrativo della scrittrice; il secondo come testo su cui impara a tradurre adottando un andamento di costante minuziosità più avanti formulato secondo la metafora del cavallo e della formica:

Imparai allora, sopra *Du côté de chez Swann*, che cosa significava tradurre: quel lavoro di formica e cavallo che è una traduzione. Quel lavoro che deve combinare insieme la minuziosità della formica e l'impeto del cavallo<sup>25</sup>.

Metafora che Natalia Ginzburg espone compiutamente nella *Nota del traduttore* all'edizione Einaudi "Scrittori tradotti da scrittori" della *Signora Bovary*, nel 1983<sup>26</sup>. Entrambe queste attività, di scrittrice e traduttrice, hanno inoltre in comune il fatto di rimanere celate, in questo primo periodo, dallo pseudonimo di Alessandra Tornimparte, con cui viene pubblicato il romanzo e con cui Leone Ginzburg nelle sue lettere si riferisce a Natalia traduttrice.

Il secondo elemento che contraddistingue il periodo iniziale del lavoro di Natalia Ginzburg riguarda dunque proprio la questione del nome. In questi anni, infatti, la sua identità è sempre celata dietro altri nomi: inventanti, come lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte; reali, come quello di Pia Fabrizi, la figlia della proprietaria dell'albergo Vittoria a Pizzoli, a cui sono intestati i pagamenti per le traduzioni nel periodo delle leggi razziali<sup>27</sup>. Ma anche il cognome dello stesso Leone Ginzburg corrisponde in modo complesso all'identità di Natalia. Da un lato sostituisce del tutto il cognome Levi, creando in un certo senso il nome autoriale di Natalia Ginzburg con cui, a partire dalla poesia *Memoria*, la scrittrice firma tutte le sue opere. Lo mantiene, infatti, anche quando si sposa con Gabriele Baldini, proprio perché è il nome che ormai la designa come autrice, come scrive in una lettera del 1950 a Sergio Antonielli:

Devo dire che mi farebbe piacere, se fosse possibile, che mi fossero tolti un po' di nomi: in «Belfagor» ho visto che mi chiamano Natalia Levi Ginzburg Baldini. È tutto verissimo: però siccome io scrivo firmando Natalia Ginzburg, e continuerò a firmare così anche se mi sono risposata, perché uno che scrive non può cambiare sempre di nome, non si potrebbe mettere solo Natalia Ginzburg? Mi sembra un po' buffa tutta quella fila di nomi<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Ead., *Nota del traduttore*, in Proust, *La strada di Swann*, cit., p. XX.

<sup>26</sup> «Tradurre significa appiccicarsi e avvinghiarsi ad ogni parola e scrutarne il senso. Seguire passo passo e fedelmente la struttura e le articolazioni delle frasi. Essere come insetti su una foglia o come formiche su un sentiero. Ma intanto tenere gli occhi alzati a contemplare l'intero paesaggio, come dalla cima d'una collina. Muoversi molto adagio, ma anche molto in fretta, perché in tanta lentezza è e deve essere presente anche l'impulso a divorare la strada. Essere formica e cavallo insieme» (Ead., *Nota del traduttore*, in G. Flaubert, *La signora Bovary*, trad. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1983, p. 433).

<sup>27</sup> Cfr. D. Scarpa, *Notizie sui testi*, in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2016, p. 343.

<sup>28</sup> AE, Antonielli, Sergio. Ginzburg a Antonielli, 7 dicembre 1950.

Dall'altro lato, se pure è vero che Natalia Ginzburg ha avuto la possibilità di entrare nel mondo dell'editoria per l'importanza che Leone ha avuto nella storia della Einaudi, e per la rete in cui lui stesso l'ha inclusa, una volta in questo contesto ha dovuto crearsi un'identità propria, non distaccata ma specifica rispetto a quella del marito: il cognome, infatti, quasi scompare nei carteggi e nei verbali editoriali, in cui «Natalia» è l'unica tra i collaboratori ad essere individuata con il nome proprio. In altre parole, se nell'ambito letterario il cognome Ginzburg rimanda immediatamente alla narratrice, nel contesto editoriale e einaudiano rimane legato a Leone, mentre Natalia trova la propria identità editoriale nel semplice nome (più familiare e quindi anche meno autorevole in un contesto prevalentemente se non esclusivamente maschile). Familiarità che è anche un retaggio della nascita di questi rapporti inizialmente come personali; è appunto con la pubblicazione della *Strada che va in città* che Natalia Ginzburg, sebbene sotto pseudonimo, diviene a tutti gli effetti un'autrice Einaudi.

Alla fine del 1941, Leone e Natalia riescono a tornare per un breve periodo a Torino, con un permesso per cure oculistiche che nasconde il vero intento del viaggio: «sistemare certi interessi di mia moglie», come scrive Leone a Santorre Debenedetti<sup>29</sup>. Occorre infatti trovare una sede per i racconti *Mio marito e Casa al mare*: Pavese si è interessato per la pubblicazione in «Lettere d'oggi», come risulta da un lungo scambio epistolare tra lo scrittore e il direttore della rivista, Giambattista Vicari; Leone invece ha preso contatti con Carocci per «Argomenti»<sup>30</sup>. Ma è soprattutto la pubblicazione del romanzo che preme: Natalia ha con sé il manoscritto, lo fa leggere a Pavese, «e Pavese ha detto che lo pubblicava, sì, che gli andava bene»<sup>31</sup>. Tornati a Pizzoli, Leone ha giusto il tempo di una breve ricerca per correggere la citazione in epigrafe:

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

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

Si tratta di un passo dell'Ecclesiaste, ma l'autore non indica la provenienza, sicché basterà riprodurre queste parole, così come stanno<sup>32</sup>.

Un mese dopo, il 10 gennaio 1942, *La strada che va in città* di Alessandra Tornimparte è pubblicato come terzo volume dei «Narratori contemporanei», in copertina un'immagine di Francesco Menzio. Del breve soggiorno a Torino rimane una memoria anche nel *Diario* di Giaime Pintor, a quel tempo traduttore delle poesie di Rilke e incaricato dei rapporti tra l'Einaudi e le case editrici francesi. Pintor conosce i Ginzburg proprio in quell'occasione, e ne delinea il ritratto:

<sup>29</sup> Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. 95.

<sup>30</sup> Cfr. D. Scarpa, *Notizie sul testo*, in N. Ginzburg, *La strada che va in città e altri racconti*, introduzione di C. Segre, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 108 sgg.

<sup>31</sup> Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 33.

<sup>32</sup> Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. 104.

Dopo cena sempre con Pavese da Ginzburg e sua moglie. Ginzburg sembra molto intelligente: marito e moglie hanno adottato il tono più polemico degli intellettuali ebrei: sono estremamente rappresentativi<sup>33</sup>.

Nel descrivere un «Grande pranzo Ein. con tutti i pilastri della casa e in più la moglie di Ein. e Natalia Ginzburg» aggiunge: «Natalia è strana ma deve avere un certo fascino: piace a Pav.»<sup>34</sup>. Come in passato nelle prime riunioni editoriali, Natalia è sempre presente in qualità di moglie di Leone Ginzburg; ma il 1941 ha determinato una svolta nei suoi rapporti con la casa editrice. La pubblicazione della *Strada che va in città* mostra inoltre le prime conseguenze: dai «probabili fastidi annunciati da Alicata per la Tornimparte», di cui Pintor scrive a Pavese<sup>35</sup>; a Natalia sofferente per la «morsicatura d'un gatto», espressione con cui Leone si riferisce alla stroncatura che Alfonso Gatto aveva fatto del romanzo su «Primato»<sup>36</sup>; fino alla vendita «buona» seppur tra «consensi e dissensi» del pubblico, di cui Einaudi informa Leone Ginzburg<sup>37</sup>. Il romanzo provoca pareri contrastanti, tra cui spicca quello positivo di Benedetto Croce, a cui Leone scrive all'inizio di aprile: «Sono lieto che quel racconto non le sia dispiaciuto: per l'autrice il suo interessamento è stato sicuramente la maggior soddisfazione possibile»<sup>38</sup>. L'affermarsi di Natalia Ginzburg come autrice esordiente le attribuisce credibilità e autorevolezza nei rapporti con Einaudi, che tiene sempre più in considerazione anche il suo lavoro di traduttrice, affidandole, insieme alla *Recherche*, anche la traduzione di *Riflessioni e pensieri inediti* di Montesquieu. Il progetto esemplifica bene anche la complessità dell'influenza della figura di Leone sul lavoro di Natalia: la traduzione di Montesquieu, infatti, che ancora negli *Scritti* di Leone Ginzburg è attribuita a lui<sup>39</sup>, fu in realtà realizzata da Natalia tra l'inizio del 1942 e il febbraio 1943; ma Leone non ha un ruolo secondario, ed è anzi invitato dallo stesso Einaudi a «attivamente collaborare alla versione del Montesquieu», scrivendo anche «una buona avvertenza, che renda conto dell'edizione»<sup>40</sup>. Preziose sono le sue competenze filologiche, necessarie non solo alla scelta dei criteri da adottare nell'edizione, da lui poi indicati nell'*Avvertenza*, ma anche per sciogliere alcuni punti. Il 2 giugno, ad esempio, si confronta con il filologo Santorre Debenedetti:

Che cosa significano, in un settecentista (che potrebbe essere Montesquieu), i termini *oubli* (p. es: écrire sur un oubli) e *baudoisiner* (= *rigoler?*)<sup>41</sup>.

<sup>33</sup> Pintor, *Doppio Diario*, cit., p.163.

<sup>34</sup> Ivi, p. 164.

<sup>35</sup> Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. 103n (e Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., pp. 625-626).

<sup>36</sup> Ivi, p. 121 e 122n. Cfr. su questo Turi, *Casa Einaudi*, cit., pp. 115-116. Per il testo della recensione di Alfonso Gatto, apparsa su «Primato», III, 5, 1° marzo 1942, p. 107, si veda la sezione *Antologia della critica* a cura di D. Scarpa in Ginzburg, *La strada che va in città e altri racconti*, cit., pp. 140-141.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 120 e 126n.

<sup>38</sup> Ivi, p. 124.

<sup>39</sup> Id., *Scritti*, cit., p. 375.

<sup>40</sup> Id., *Lettere dal confino*, cit., p. 173n.

<sup>41</sup> Ivi, p. 142.

Ciononostante, l'intervento di Leone Ginzburg sul testo è circoscritto a un lavoro di revisione, soprattutto filologica, ricopiatura a macchina da scrivere, stesura dell'*Avvertenza dell'editore* e correzione di bozze, come lui stesso precisa in una lettera del 27 gennaio 1943:

Fra cinque giorni conto di spedirVi la seconda (e ultima) mandata del Montesquieu. Per un tratto ho dovuto fare da amanuense; ma il mio intervento di revisore non è stato maggiore lì che nel resto del volume<sup>42</sup>.

La traduzione è da attribuire a Natalia Ginzburg, che lo stesso Leone indica più volte nelle lettere come «la traduttrice», anche se ancora nascosta dietro pseudonimo: il 29 giugno 1943 scrive a Debenedetti: «Ha avuto sottomano *Riflessioni e pensieri inediti* di Montesquieu? Le piace la versione? È di Alessandra Torn.»<sup>43</sup>. Come per la traduzione di Proust, gli stessi pagamenti della casa editrice sono diretti a lei attraverso il tramite di Pia Fabrizi e Leone, che a proposito di un assegno per il lavoro su Montesquieu, il 2 marzo 1943 scrive a Einaudi: «Ricevo in questo momento la Vostra cortese comunicazione, che trasmetterò alla signora Tornimparte»<sup>44</sup>. Il lavoro su Montesquieu deve aver rappresentato uno spazio comune di confronto sulla traduzione e sulla realizzazione editoriale di un testo; soprattutto, questa traduzione (prima ancora di quella proustiana che uscirà solo nel '46) le permette di affermarsi come traduttrice con l'editore, tanto da arrivare lei stessa a proporre alcuni progetti. Il 21 giugno 1943, infatti, Leone scrive a Einaudi:

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

Comunicare pure a me, che mi farò un dovere di trasmetterle, la Vostra decisione in merito e le condizioni che fareste alla traduttrice. Sarebbe necessario che le forniste Voi un buon testo, possibilmente quello della *Pléiade*. La consegna avverrebbe al più presto, compatibilmente con gli altri impegni della traduttrice<sup>45</sup>.

Sebbene la risposta di Einaudi sia positiva (il 5 luglio scrive: «Traduca pure la Signora, *On ne badine*, *Il ne faut jamais jurer* e *Fantasio*<sup>46</sup>), più impellenti sono «gli altri impegni della traduttrice», che deve tornare sulle pagine della *Recherche*. È infine questa traduzione il terzo elemento che definisce in modo decisivo il primo periodo del lavoro di Natalia Ginzburg, e l'importanza che tale edizione

<sup>42</sup> Ivi, p. 191.

<sup>43</sup> Ivi, p. 249.

<sup>44</sup> Ivi, p. 201.

<sup>45</sup> Ivi, p. 245.

<sup>46</sup> Ivi, p. 246.

ha avuto non solo per lei, ma anche per la casa Einaudi e per il contesto editoriale del tempo. Quella stessa primavera del 1943, infatti, è in corso un «*Kampf um Proust*», come scrive a Giaime Pintor Giacomo Antonini, responsabile della propaganda e diffusione del libro italiano in Francia. Per avere un'idea di come si stesse sviluppando la questione dei diritti di traduzione, si possono ricostruire alcune tappe dei rapporti editoriali di Gallimard con le case editrici italiane<sup>47</sup>. Einaudi ha in realtà stabilito un contratto con Gallimard già dal luglio del 1937, impegnandosi a pubblicare i volumi della *Recherche* entro 18 mesi: impegno che non era riuscito a mantenere. Tra i motivi del ritardo rientra la difficile situazione in cui si trovava al tempo l'opera di Proust in Italia, in particolar modo con l'istituzione nel 1938 della Commissione per la bonifica libraria, che avrebbe dovuto eliminare le opere giudicate in contrasto con i principi e l'etica fascisti, soprattutto quelle di scrittori ebrei. Nonostante Proust, pur essendo ebreo, non figurasse ancora tra gli elenchi degli scrittori sgraditi al regime, con l'entrata dell'Italia in guerra contro la Francia la situazione cambia: il Ministero della cultura popolare non ritiene opportuno concedere il benestare per la *Recherche* «almeno per tutta la durata della guerra», come scrive il direttore della Stampa italiana Gherardo Casini alla casa editrice Corbaccio il 16 febbraio 1942<sup>48</sup>. In un certo senso, tuttavia, la circostanza va a favore di Einaudi, che non ha pronta la traduzione di Natalia Ginzburg: come ha notato Mangoni, nei rapporti con il Ministero della cultura popolare «a mano a mano che più rigorosi e severi si facevano i controlli, la presentazione di opere della cui bocciatura si poteva essere quasi sicuri poteva anche divenire una sorta di prelazione per il futuro»<sup>49</sup>. Questa è la strategia adottata da Einaudi a cui, il 21 febbraio 1942, Alicata scrive: «La lettera per Proust è stata messa agli atti avendo, come prevedibile, il Ministero negato il permesso di traduzione: per ora»<sup>50</sup>. Ciò spiega sia perché Einaudi porti avanti la traduzione di Natalia Ginzburg nonostante il contratto del '37 fosse decaduto, sia come fosse possibile per Bompiani coinvolgere in quel periodo Giacomo Debenedetti, che inizia a tradurre *Un amore di Swann* nella primavera del 1942. Il 21 marzo, infatti, Elio Vittorini gli scrive:

Felice di sentire che saresti pronto a iniziare una traduzione di Proust, ti dirò che la casa editrice ha intenzione col tempo di tradurre tutta la *Recherche*. Siamo in trattative con Gallimard per i diritti, ma intanto, come il primo volume è fuori diritti, si potrebbe senz'altro tradurre e pubblicare l'episodio di *Un amour de Swann*. Lo metterei in una nuova collana di cui vedrai presto i nuovi esemplari<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> Per un'accurata ricostruzione dei rapporti di Einaudi con la casa editrice francese si rimanda al paragrafo *Einaudi e Gallimard* in T. Munari, *L'Einaudi in Europa. 1943-1957*, Einaudi, Torino 2016, pp. 36-50.

<sup>48</sup> Ivi, p. 38.

<sup>49</sup> Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 115.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Ivi, p. 132n.

È a questo punto che i due editori sembrano adottare strategie opposte: se all'inizio del giugno 1942 Bompiani dice a Debenedetti «di sospendere provvisoriamente il Proust, in attesa del permesso»<sup>52</sup>, per Einaudi il veto posto dal Ministero nei mesi di guerra diventa un pretesto per prendere tempo con Gallimard, a cui il 26 gennaio 1943 scrive di aver pronta la traduzione del primo volume, ma di non poterla stampare ancora per questioni di censura, rassicurandolo tuttavia che «la versione, dovuta alla penna di una delle nostre più brillanti scrittrici, promette di riuscire un vero avvenimento letterario»<sup>53</sup>. Einaudi, insomma, da un lato prende tempo con Gallimard, dall'altro rivendica il proprio diritto di prelazione soprattutto con Bompiani, probabilmente consapevole dei progetti di quest'ultimo su *Un amour de Swann*: il 16 marzo 1943, infatti, scrive a Vittorini che la sua opzione su Proust era scaduta solo perché il Ministero non ne aveva autorizzato la pubblicazione, ma che per questo era evidente una sua precedenza morale<sup>54</sup>. Sullo sfondo sembra apparire anche la minaccia di Mondadori che «avrebbe acquistato i diritti su tutta l'opera di Proust» come scrive Vittorini a Bompiani il 7 aprile 1943. Forse anche per questo gli accordi tra Bompiani e Debenedetti si fermano momentaneamente e Einaudi, nel delineare un progetto che includa «tutto ciò che la piazza offre di proustiano»<sup>55</sup>, può includere «il proustiano» per eccellenza in Italia, creando una vera e propria 'squadra' con cui convincere Gallimard: «Insisti» scrive a Pintor «a dirgli che i vari libri della *Recherche* saranno tradotti dai massimi calibri della nostra prosa, la Tornimparte, Giacomino Debenedetti (il proustiano), Valeri, Escobar (ottimo traduttore), Beniamino Dal Fabbro ecc»<sup>56</sup>. Come si vedrà più avanti, il gruppo di traduttori cambierà numerose volte, con la sola eccezione di Natalia Ginzburg.

Questo è dunque il contesto dell'estate del 1943, quando Einaudi, da via Lamarmora 82 dove la casa editrice si era trasferita dopo gli ultimi bombardamenti, scrive a Natalia Ginzburg la lettera dell'11 agosto: unico documento della scrittrice rimasto a raccontarci questa storia. Si capisce ora come, in seguito alle trattative che si erano svolte durante quella primavera, la domanda su *La strada di Swann* fosse il segno della necessità di stringere i tempi di uscita almeno del primo volume, indispensabile per porre una base salda nei rapporti editoriali con Gallimard; ed è più chiara anche la ragione per la quale Natalia Ginzburg, dopo il lavoro su Montesquieu, anziché rivolgersi alle commedie di Musset dovesse riprendere *La strada di Swann*. È probabile che Einaudi avesse riaperto la questione con Leone Ginzburg che, dopo la caduta di Mussolini, era tornato a Torino. Quello stesso 11 agosto 1943 scrive infatti alla madre:

<sup>52</sup> Per i rapporti tra Debenedetti e Bompiani si rimanda all'articolo di E. Morra, *Dalla musica alla nekuia. Appunti su Debenedetti traduttore di Proust*, «Ermeneutica letteraria», XIII, 2017, pp. 85-96: 86.

<sup>53</sup> Munari, *L'Einaudi in Europa*, cit., p. 38.

<sup>54</sup> Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 145.

<sup>55</sup> Einaudi a Pintor, 21 aprile 1943, in Munari, *L'Einaudi in Europa*, cit., p. 39.

<sup>56</sup> *Ibidem*.



Cara mamma, sono a Torino da ieri. Ho trovato la casa editrice nuovamente distrutta, donde il nuovo trasloco (questa è la casa del senatore, evacuata da lui e dall'inquilino del pianterreno). Sono qui che lavoro in una grande camera a pianterreno, che dà sul giardino. Alla mia destra c'è il tavolo di Pavese, che sta tormentandosi i capelli. Tutto è così normale, così pacifico qui; e invece c'è la guerra, ci sono i bombardamenti e la situazione è piena di incognite. Mi piacerebbe molto restare a Torino. Invece la mia presenza a Roma è necessaria per gli interessi della casa editrice [...]<sup>57</sup>.

Una decina di giorni dopo, Leone assume la direzione della sede romana dell'Einaudi<sup>58</sup>. Il racconto dei mesi che seguirono l'estate del '43 è frammentato in vari scritti di Natalia Ginzburg: l'arrivo dei tedeschi a Pizzoli dopo l'armistizio, ad esempio, ha generato due testi pubblicati nel gennaio e nel maggio 1945, *Cronaca di un paese* e *Passaggio di tedeschi a Erra*; dallo stesso nucleo memoriale-autobiografico nascono nel primo caso un racconto di memoria o una cronaca in prima persona, nel secondo un racconto d'invenzione. Come scrive Domenico Scarpa si tratta di «due testi simili, nati da una stessa radice, e hanno in comune svariati particolari. Eppure sono così diversi da non apparire ripetitivi: ci fanno capire anzi qualcosa di essenziale della scrittura della Ginzburg»<sup>59</sup>. Nel racconto *La paura* Natalia ricorda invece la fuga da Pizzoli, il 1° novembre:

M'aiutò a fuggire la gente di là; furon loro a decidere il modo e i particolari della mia partenza. Pia andò da quei tedeschi che mangiavano da lei, e chiese se non potevano portare a Roma, quando partiva un camion, una sua cugina, che aveva tre bambini piccoli e aveva perduto le sue carte in un bombardamento a Napoli. Così salimmo su un camion tedesco, una mattina, i bambini e io<sup>60</sup>.

Sono ancora testimonianze di diverso tipo che raccontano i venti giorni a Roma prima dell'arresto di Leone Ginzburg: dai suoi scritti politici, apparsi tra il settembre e l'ottobre del 1943 su «L'Italia libera», che lui e Carlo Muscetta stampano clandestinamente in una tipografia di via Basento, all'intervista del 1963 curata da Oriana Fallaci, in cui Natalia Ginzburg ricorda l'«agonia spaventosa di quella giornata. Torna, non torna. A un certo punto suonò il telefono, qualcuno disse: "Signora Ginzburg!", e subito riattaccò. Mi chiedo ancora chi fosse»<sup>61</sup>. Fino al ritratto memorabile di Adriano Olivetti in *Lessico familiare*:

<sup>57</sup> Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. 262.

<sup>58</sup> Il 20 agosto Einaudi inviava l'ordine di servizio: «Ai collaboratori e dipendenti della sede romana della Casa Editrice Einaudi. Si comunica che dal 20 agosto p.v. prenderà servizio, con funzioni direttive da esercitarsi su tutto il personale dipendente da codesta sede, il prof. Leone Ginzburg» (ivi, p. 264n).

<sup>59</sup> Scarpa, *Nota del curatore*, in Ginzburg, *Un'assenza*, cit., p. VI.

<sup>60</sup> N. Ginzburg, *La paura* (1965), in Ead., *Un'assenza*, cit., pp. 186-187.

<sup>61</sup> Ead., intervista con O. Fallaci dal titolo *Con molto sentimento* in O. Fallaci, *Gli antipatici*, BUR Rizzoli, Milano 2014 (prima ed. 1963), pp. 337-358: 354.

Io ricorderò sempre, tutta la vita, il grande conforto che sentii nel vedermi davanti, quel mattino, la sua figura che mi era così familiare, che conoscevo dall'infanzia, dopo tante ore di solitudine e di paura, ore in cui avevo pensato ai miei che erano lontani, al Nord, e che non sapevo se avrei mai riveduto; e ricorderò sempre la sua schiena china a raccogliere, per le stanze, i nostri indumenti sparsi, le scarpe dei bambini, con gesti di bontà umile, pietosa e paziente. E aveva, quando scappammo da quella casa, il viso di quella volta che era venuto da noi a prendere Turati, il viso trafelato, spaventato e felice di quando portava in salvo qualcuno<sup>62</sup>.

Leone Ginzburg viene portato al carcere di Regina Coeli: a inizio dicembre è scoperta la vera identità del prigioniero Leonida Gianturco, sulla base della reclusione del 1934:

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

In quel momento da una cella qualcuno cominciò a fischiare l'inno del Piave. Fu un fischio limpido e sicuro. I Tedeschi probabilmente non compresero, gli Italiani si commossero. Leone fu portato via<sup>63</sup>.

Lì morirà, in seguito alle torture subite, la notte tra il 4 e il 5 febbraio 1944, dopo aver scritto l'ultima lettera alla moglie. Natalia Ginzburg ricorda quei momenti nel racconto *Inverno in Abruzzo*:

Mio marito morì a Roma nelle carceri di Regina Coeli, pochi mesi dopo che avevamo lasciato il paese. Davanti all'orrore della sua morte solitaria, davanti alle angosciose alternative che precedettero la sua morte, io mi chiedo se questo è accaduto a noi, a noi che compravamo gli aranci da Girò e andavamo a passeggio nella neve. Allora io avevo fede in un avvenire facile e lieto, ricco di desideri appagati, di esperienze e di comuni imprese. Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che m'è sfuggito per sempre, solo adesso lo so<sup>64</sup>.

Nei mesi che seguirono, «mi ritrovai con mia madre a Firenze» racconta in *Lessico familiare* «Non scambiammo, sulla morte di Leone, molte parole»<sup>65</sup>. In autunno decide di tornare a Roma da sola, vuole lavorare e mantenere i suoi figli: «Da tempo, noi non avevamo più una casa»<sup>66</sup>. E l'idea di rivolgersi alla Einaudi, «mi parve a un tratto la più logica e attuabile, benché mi fossero pesanti i

<sup>62</sup> Ead., *Lessico familiare*, cit., p.1068.

<sup>63</sup> Ginzburg, *Lettere dal confino*, cit., p. 273.

<sup>64</sup> N. Ginzburg, *Inverno in Abruzzo* (1944), in Ead., *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 1962. Si cita il racconto dall'edizione dei Meridiani: Ginzburg, *Opere*, cit., vol. I, p. 792.

<sup>65</sup> Ead., *Lessico familiare*, cit., p.1061.

<sup>66</sup> N. Ginzburg, *La pigrizia* (1969) in Ead., *Un'assenza*, cit., p. 188.

motivi per cui m'avrebbero accolta»<sup>67</sup>. Dopotutto, Natalia deve ancora concludere la traduzione di Proust; ma i fogli protocollo su cui traduceva, il dizionario Ghiotti, i volumi di Gallimard sono rimasti a Pizzoli il giorno in cui è salita sul carro dei tedeschi con i bambini. E la traduzione della *Recherche*, portata avanti tra tante vicende, si è così fermata alle prime pagine di *Un amore di Swann*:

Per molto tempo, non pensai più a quei fogli protocollo. Li credevo perduti. Se a tratti m'avveniva di ricordarli, ricordavo soprattutto il tempo felice trascorso. Leone era morto e la quiete di quei pomeriggi che passavo a tradurre apparteneva a un'età perduta<sup>68</sup>.

«Un'età perduta» è la formula che riassume infine questo periodo caratterizzato, come si è visto, da tre elementi che lo hanno reso una premessa decisiva al lavoro editoriale di Natalia Ginzburg: il primo è la rete familiare di rapporti in cui è inserita, per cui è contemporaneamente interna all'Einaudi ma, per il momento, con un ruolo marginale e prevalentemente legato a quello del marito; il secondo riguarda l'importanza ma anche la complessità di essere la moglie di Ginzburg in tale contesto e le questioni implicate dal nome di Natalia Ginzburg; il terzo è il rilievo che la traduzione della *Recherche* ha avuto come progetto-chiave per l'inizio del suo lavoro con la Einaudi, progetto che sarà decisivo per la sua affermazione anche durante gli anni prima nella redazione romana e poi in quella torinese della casa editrice.

<sup>67</sup> Ivi, p. 189.

<sup>68</sup> Ead., *Nota del traduttore*, in Proust, *La strada di Swann*, cit., p. XXI.

## Da Roma a Torino. I primi anni in redazione

Nell'autunno del 1944 Natalia Ginzburg torna dunque a Roma, dove si rivolge a Carlo Muscetta, al tempo direttore della stessa sede della casa editrice che l'estate precedente era passata sotto la direzione di Leone. «Gli ho chiesto se mi assumeva» ricorda Natalia «e lui mi ha assunto. E ho cominciato a lavorare lì»<sup>1</sup>. Nel racconto *La pigrizia*, del 1969, descrive quei momenti e si ricorda determinata a voler lavorare, ma insicura rispetto alle proprie competenze: «L'ostacolo principale ai miei propositi di lavoro» scrive «consisteva nel fatto che non sapevo far niente [...] Non sapevo lingue straniere, a parte un po' di francese, e non sapevo scrivere a macchina»<sup>2</sup>. Stando al racconto, arrivata in redazione deve imparare il lavoro editoriale dalle basi:

Il mio amico [Muscetta] mi fece sedere a un tavolo e mi consegnò un foglio dov'era scritto «norme tipografiche». Seppi così che *perché* e *affinché* avevano l'accento acuto, ma *tè* e *caffè* e *lacchè* avevano l'accento grave<sup>3</sup>.

Il suo primo incarico è dunque una revisione degli accenti e della forma italiana della traduzione di Augusto Guidi della *Saga di Gösta Berling* di Selma

<sup>1</sup> Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 51.

<sup>2</sup> Ead., *La pigrizia* (1969), in Ead., *Opere*, cit., vol. II, p. 29. Per un'analisi di questo periodo in relazione anche al racconto *La pigrizia* cfr. M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, C.U.E.M. Edizioni, Catania 2004, pp. 22 sgg.

<sup>3</sup> Ginzburg, *La pigrizia*, cit., p. 31.

Lagerlöf. Dopo soli tre giorni ha concluso; lavora «con furia e vertigine, immersa in un totale isolamento e in perfetto silenzio»<sup>4</sup>. L'immagine di Natalia Ginzburg che il racconto delinea, tuttavia, non corrisponde pienamente a quella che i documenti d'archivio restituiscono: come si vedrà meglio più avanti analizzando il Giornale di Segreteria, fin dal primo periodo in redazione i documenti testimoniano di una redattrice molto più sicura di sé di quanto non appaia nel racconto. Un esempio dal testo di questo attrito tra il personaggio e la redattrice è l'affermazione della protagonista «in verità non sapevo neanche tanto bene il francese»<sup>5</sup>, che appare poco verisimile se si considera che Natalia Ginzburg a quel tempo aveva già tradotto Montesquieu e stava traducendo Proust. Tanto più che i primi incarichi sembrano valorizzare proprio le sue competenze nella traduzione: Muscetta le affida una copia francese delle memorie della moglie di Lenin: «Ne tradussi a precipizio una trentina di pagine» come scrive nel racconto «ma poi l'amico mi disse che aveva cambiato idea e non si faceva più quel libro»<sup>6</sup>; rivede le traduzioni di Arrigo Vita di *Homo ludens* di Huizinga, edito nel 1946 nei "Saggi", e di Prosper Mérimée, *Carmen e altri racconti*, tradotto da Sandro Penna, pubblicato invece solo nel 1977 da Calvino in "Centopagine"<sup>7</sup>; traduce *Il silenzio del mare* di Vercors, di cui Pavese le dirà, una volta edito: «stupido ma ben tradotto»<sup>8</sup>. Ginzburg valuta anche i testi di poesia: insieme a Muscetta giudica negativamente la raccolta *Il canto del gallo* di Beltrami che Pavese nel giugno 1945 invia alla sede di Roma con giudizio «favorevole, sono poesie notevoli. Occorre considerare se dobbiamo introdurle nei "Poeti"»<sup>9</sup> chiedendo una veloce risposta, che arriva il 22 giugno da Muscetta: «Non trovo invece giustificabile la tua imballatura<sup>10</sup> per le poesie della Beltrami. Anche Natalia è del mio parere»<sup>11</sup>. Gli ambiti su cui interviene sono quindi la traduzione e la poesia, a cui si affianca la narrativa italiana e straniera, attraverso la lettura di innumerevoli manoscritti. Il suo ruolo viene definito nell'estate del 1945 quando, nel *Pro-memoria della direzione* che riassume le responsabilità editoriali, è segnato «Pavese e Vittorini consulenti, Natalia vice-consulente» per le collane dei "Poeti", dei "Narratori contemporanei", dei "Giganti" e dei "Narratori stranieri tradotti"<sup>12</sup>.

Il primo anno alla redazione romana è dunque un periodo di apprendistato, attraverso la guida di Muscetta e soprattutto i progetti sulla narrativa e sulla

<sup>4</sup> Ivi, p. 33.

<sup>5</sup> Ivi, p. 31.

<sup>6</sup> Ivi, p. 32.

<sup>7</sup> Cfr. Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 51 sgg.

<sup>8</sup> AE, Pavese, Cesare. Pavese a Ginzburg, 7 giugno 1946, in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 290n.

<sup>9</sup> *I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. 19.

<sup>10</sup> I termini «imballatura» e «imballati», che ricorrono nei giudizi editoriali, sono un calco dall'aggettivo francese *emballé*, inteso come «entusiasta».

<sup>11</sup> Pavese, *Officina Einaudi*, cit., p. 158.

<sup>12</sup> *I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. 47.

poesia con Pavese. È lui a trasmetterle l'«esperienza tipografico-consultiva»<sup>13</sup> che distingueva il suo lavoro. Nel nuovo riassetto della casa editrice, infatti, è Pavese a mantenere salda una 'linea torinese' che consiste nel rafforzare la sede di Torino come «campo tecnico della lavorazione»<sup>14</sup> mantenendo l'impostazione originaria data alla Einaudi dai suoi fondatori e collaboratori principali. In tale prospettiva si collocano i suoi interventi che riprendono i progetti curati da Leone Ginzburg e Giaime Pintor, la cui morte è stata una «perdita irrimediabile che ha subito la Casa»<sup>15</sup>. Pavese torna a lavorare, ad esempio, sulle *Poesie* di Rilke tradotte da Pintor, e sulla «Nuova raccolta di classici italiani annotati» ideata da Leone Ginzburg e diretta da Santorre Debenedetti a cui, il 29 maggio, scrive: «noi vecchi vorremmo soprattutto che con la persona fisica di Leone non scomparisse la sua opera. Perciò la Nuova Raccolta, pensata e curata da lui e da lei, non deve morire»<sup>16</sup>. Oltre a mantenere viva la memoria dei primi collaboratori della Einaudi, Pavese in questo modo rivendica in un certo senso l'importanza storica della sede di Torino rispetto a quella di Milano, ormai vero centro della casa editrice, simbolo di una linea innovatrice che fa capo a Vittorini e al suo «Politecnico». Come ha scritto Luisa Mangoni:

Ancora il 7 giugno 1945 aveva trasmesso alla sede di Roma le note di Ginzburg per gli Scrittori di storia e segnalato «ancora una volta il Löwith – *Von Hegel bis Nietzsche*, libro scelto da Pintor». C'era in questi interventi di Pavese un impasto di temi, tutti caratterizzati dal recupero – in un momento in cui anche per l'influenza di Vittorini la casa editrice sembrava proiettarsi decisamente verso una contemporaneità che tendeva a sottolineare le cesure tra passato e presente – del lavoro lasciato interrotto nel 1943, una continuità all'interno della quale la memoria di Ginzburg e Pintor riaffermava la sua presenza nella Einaudi<sup>17</sup>.

Non è solo Pavese a percepire una generale tendenza innovatrice: la stessa Natalia Ginzburg, quando la sede romana si trasferisce da via Claudio Monteverdi al palazzo di via Uffici del Vicario, si sente estranea al nuovo ambiente:

Il nuovo ufficio era nel centro. C'erano stanze immense, con tappeti e poltrone. Io chiesi di avere per me uno stanzino in fondo a un corridoio. Là sarei stata da sola, e potevo imparare a lavorare, perché la sensazione di non essere buona di lavorare mi perseguitava sempre. L'amico si era rifugiato anche lui in una stanza da solo»<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 34.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Ivi, p. 6.

<sup>16</sup> Ivi, p. 9.

<sup>17</sup> Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 232.

<sup>18</sup> Ginzburg, *La pigrizia*, cit., pp. 32-33.

Lo stesso vale infatti per Carlo Muscetta, che ne è distante soprattutto politicamente; come ricorda Natalia: «Capii che i nuovi impiegati avevano idee politiche diverse dalle sue»<sup>19</sup>. Lui stesso scrive a Pavese:

Natalia ti avrà accennato qualcosa della casa editrice. Il padrone è comunista, la sede si è trasferita al centro in un appartamento marchionale, dove si sfoggia un gran lusso proletario. Comunisti e cristiani di sinistra imperversano, ad eccezione di Natalia, Dionisotti e me. [...] M'immagino che da voi la vita sarà ora un allegro inferno, come era a Roma un anno fa dopo la liberazione<sup>20</sup>.

Il trasferimento di Natalia Ginzburg a Torino, nell'autunno del 1945, interagisce da un lato con gli equilibri politici tra le tre sedi, dall'altro rende operante lo specifico aspetto di «fattura di libri» della sede, rafforzandone dunque la posizione e l'impronta pavesiana e rappresentando, anche per la memoria stessa che il cognome Ginzburg evocava, una difesa della «piemontesità» della casa editrice dalle «intrusioni lombarde». In un'intervista del 1990 con Marino Sinibaldi, infatti, Einaudi le ricorda: «È stata proprio una difesa, difendevi la casa editrice da queste intrusioni lombarde, no? [...] Pavese difendeva la "piemontesità" della casa editrice contro Vittorini, era feroce contro Vittorini»<sup>21</sup>. Tutte queste dinamiche sono in filigrana alla lettera di presentazione che Pavese invia a Massimo Mila, il 10 novembre 1945:

Caro Massimo,

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

Ha l'incarico segreto d'indurvi a essere meno piantini, a rispondere subito picche al 90% delle proposte senza nemmeno segnalarle sul G.d.S., e insomma a orientare il nerbo del vostro lavoro soprattutto nel campo tecnico della lavorazione. Deve infatti, d'accordo con te, creare una rete di buoni umanisti esterni ai quali affidare revisioni. Tra voi due sapete tutte le lingue e potete giudicare<sup>22</sup>.

Dopo un solo anno di lavoro, Ginzburg ha la fiducia di Pavese nel rifiutare la maggior parte delle proposte e, soprattutto, deve orientare la sede torinese verso il «campo tecnico della lavorazione»:

Qui torna il discorso del deciso orientamento che dovete dare a Torino: fattura di libri. Tutta la sede deve essere orientata in questo senso, centro della giornata e delle preoccupazioni l'ufficio tecnico (Pierino), settimanali i rapporti scritti dell'ufficio tecnico alla Direzione editoriale (voi), e di qui, rielaborati e riassunti,

<sup>19</sup> Ivi, p. 33.

<sup>20</sup> Pavese, *Officina Einaudi*, cit., p. 156.

<sup>21</sup> Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 89.

<sup>22</sup> Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 34.

mensili, al vostro caro Direttore di sede (Cesarito<sup>23</sup>) e alla Direzione generale (Giulietta<sup>24</sup>). Natalia ti spiegherà l'importanza che è venuta assumendo l'O.P.<sup>25</sup> – non appena entra un libro in composizione, un ufficio apposta (lei stessa, magari) cominci a pensare alla raccolta del materiale, e di tutto, mandata copia all'O.P. di Milano, si conservi copia.

Per adesso la direttiva è economia all'osso – ma si potrà guardarsi intorno e preparare uno staff di revisori fissi interni che copra tutte le competenze e finalmente *faccia* i libri<sup>26</sup>.

Essenziali risultano anche le sue competenze nell'ambito della traduzione, non soltanto per il lavoro di traduttrice in sé, ma anche in vista della creazione, già prospettata da Pavese, e gestione di una rete di traduttori legati alla casa editrice:

Per intanto preparatemi al più presto un elenco consommé di traduttori della zona di Torino, di ognuno precisando attitudini, difetti e curriculum traduttorio. Si studia di uscire dall'empirico e legarci i traduttori degni col sistema di via un lavoro l'altro, onde permetter loro di vivere e produrre per noi<sup>27</sup>.

Il lavoro comune di Mila e Ginzburg sulle traduzioni emerge, ad esempio, in una nota manoscritta riferita al resoconto dei libri in lavorazione del 3 dicembre 1945, su cui Ginzburg aggiunge: «Quanto a quello che stiamo facendo noi: ci stiamo occupando delle bozze di Sofocle<sup>28</sup>. L'impressione nostra generale è che la traduzione sia mediocre e soprattutto le didascalie odiose e le letture immonde»<sup>29</sup>. Il resoconto è inviato da Mila a Pavese, ma fu evidentemente redatto insieme a Ginzburg: sul documento sono presenti delle note di sua mano e un elenco di «Manoscritti giacenti alla sede di Torino» a cui aggiunge a penna quattro titoli sfuggiti: le *Novelle* di Maupassant per i «Giganti», *La cugina Bette* di Balzac per i «Narratori stranieri tradotti», gli *Scritti* di Leone Ginzburg per i «Saggi», di cui ha ricevuto nell'estate l'introduzione di Norberto Bobbio<sup>30</sup>, e le *Dame galanti* di Brantôme sul quale invece, rivedendone la traduzione, avverte Pavese: «Secondo me la traduttrice<sup>31</sup> ha esagerato nei tagli. Mi dicono che era d'accordo con te nel tagliare. Mi pare però che abbia esagerato: e poi ci sono

<sup>23</sup> Pavese stesso.

<sup>24</sup> Giulio Einaudi.

<sup>25</sup> L'Organizzazione Propaganda della casa editrice.

<sup>26</sup> Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., pp. 34-35.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Sofocle, *Tragedie*, traduzione di G. Lombardo Radice, Einaudi, Torino 1948 («Millenni»).

<sup>29</sup> AE, Pavese, Cesare. Ginzburg a Pavese, s.d. ma relativo al resoconto del 3 dicembre 1945; pubblicata in parti in Pavese, *Officina Einaudi*, cit., p. 196.

<sup>30</sup> Il 24 agosto riceveva «un articolo che il Prof. Bobbio ha scritto in omaggio alla memoria di Leone Ginzburg e destinato al libro commemorativo» (AE, Ginzburg, Natalia).

<sup>31</sup> La traduzione delle *Dame galanti* di Brantôme era stata affidata a Vanna Carpegna (cfr. Pavese, *Officina Einaudi*, cit., p. 172).



degli inutili spostamenti»<sup>32</sup>. Già da queste poche note si avverte una sicurezza acquisita nel proprio giudizio editoriale; le correzioni e le aggiunte manoscritte sul documento mostrano inoltre la sua precisa conoscenza, condivisa con Mila, delle diverse fasi in cui si trovavano i libri in lavorazione: sarà proprio lui a informare Pavese di come «sotto la spinta di Natalia ci stiamo ora tutti occupando di quello che avviene nell'ufficio tecnico e nelle tipografie»<sup>33</sup>.

Quando Natalia Ginzburg arriva nella redazione torinese, dunque, le sue competenze principali riguardano gli aspetti di «fattura dei libri» e il suo lavoro di traduttrice, il cui più importante esito in quei mesi è la pubblicazione della *Strada di Swann* nell'aprile del 1946, che segue la traduzione del *Silenzio del mare* di Vercors e la proposta di tradurre *Le mur* di Sartre, libro poi lasciato a Elena Giolitti<sup>34</sup>. Fin dal primissimo giorno a Torino, tali competenze si riversano nei suoi compiti redazionali, come emerge dal Giornale di Segreteria della sede, su cui è segnato il suo arrivo e l'incarico subito assegnatole da Mila: «Natalia Ginzburg. Arrivata sabato 20 ottobre. Riparte per Ivrea dove resterà fin verso la fine del mese. Mila le ha dato alcuni testi francesi in esame»<sup>35</sup>. Il Giornale di Segreteria del periodo 1945-1946 è conservato presso l'Archivio di Stato di Torino e testimonia la quotidianità del lavoro in redazione: dal suo spoglio emerge non solo il continuo passaggio di libri che avviene tra Torino e Roma, ma anche, nel dettaglio, quali testi sono assegnati in lettura a Natalia Ginzburg. Spesso, nella semplice annotazione di un parere favorevole o meno, è riscontrabile tutto il suo particolare tono editoriale. Le bocciature della grande maggioranza dei libri che riceveva in lettura, infatti, testimoniate da questi documenti, mostrano la formazione della sua scrittura editoriale, caratterizzata da giudizi «sinceri» nel senso più diretto ma anche severo del termine. Se questi tratti possono essere considerati caratteristici dei suoi pareri di lettura alla fine degli anni Quaranta – quando, come si vedrà, ha anche la responsabilità diretta di alcune collane – risultano più sorprendenti durante il primo periodo in redazione, quando è ancora una semplice redattrice e non ha l'autorità assunta successivamente. Le bocciature sul Giornale di Segreteria, inoltre, sono un riscontro reale di ciò che Pavese aveva scritto a Mila, e cioè che Ginzburg aveva «il compito segreto di [...] rispondere subito picche al 90% delle proposte»<sup>36</sup>.

Per questo primo periodo torinese, dunque, occorrerà tenere in considerazione due elementi che entrano in relazione tra di loro: la conoscenza della lin-

<sup>32</sup> AE, Pavese, Cesare. Ginzburg a Pavese, s.d. ma relativo al resoconto del 3 dicembre 1945; in Pavese, *Officina Einaudi*, cit., pp. 195-196.

<sup>33</sup> Mila, *Lettere editoriali*, cit., p. 78.

<sup>34</sup> Il 16 gennaio 1946 Ginzburg chiedeva: «Fatemi sapere qualcosa del mio Sartre» (AE, Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Pavese, 16 gennaio [1946]). Alla data del 28 gennaio 1946 è segnato sul G.d.S.: «Natalia rinuncia alla traduzione di *Le mur* in favore di Elena Giolitti. Provvedete a far distruggere il contratto di Natalia e a farlo fare a Elena Giolitti» (AE, G.d.S., 28 gennaio 1946). Il contratto annullato è conservato nel fascicolo Ginzburg, Natalia dell'AE. La traduzione di *Le mur* di Sartre è infatti realizzata da Elena Giolitti nel 1947, ma esce firmata con le sole iniziali «E.G.».

<sup>35</sup> AE, G.d.S., 22 ottobre 1945.

<sup>36</sup> Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 34.

gua francese manifestata sia nelle traduzioni proprie, sia in quelle dei libri da valutare e assegnare ad altri; e il formarsi su questi stessi libri, oltre che sui manoscritti di narrativa e di poesia italiana, di una sicurezza, durezza e onestà di giudizio che diverranno la sua inconfondibile cifra di scrittura editoriale. L'interazione tra questi due aspetti risulta bene dall'ampio numero di testi in francese che Ginzburg esamina a partire dal gennaio 1946. Ad esempio, alla data del 12 gennaio una breve nota sul Giornale di Segreteria segna che *Le temps des assassins* di Philippe Soupault è stato «letto da Natalia e liquidato negativamente»<sup>37</sup>; allo stesso modo, anche *Le village pathétique* di André Dhôtel è bocciato dal suo parere negativo: «Abbastanza interessante, ma brutto, pesante e almanaccato. Direi di non farlo»<sup>38</sup>. Quando invece è lei stessa a proporre delle traduzioni il criterio è relativo in primo luogo al successo e alla qualità del testo, com'è il caso di *Geneviève* di André Gide, edito in Francia da Gallimard:

Mila e Natalia, imballati da questo libro, propongono che si traduca per l'Universale e che si chiedano quindi i diritti a Gallimard sempre che sia possibile dato che ne è stata fatta un'edizione francese in Italia nelle edizioni Uomo, 1944<sup>39</sup>.

Ma Ginzburg guarda anche all'effettiva riuscita della traduzione. Ad esempio, se è favorevole a far tradurre *Pierrot mon ami* di Queneau che «giudica bello e divertente», a patto di trovare «un traduttore in gamba, con la parlantina sciolta, con un vocabolario ricco, violento e volgare»<sup>40</sup>, lo stesso non si può dire per *La vie tranquille* di Marguerite Duras, anche questo edito da Gallimard, secondo lei «interessante, ma nell'insieme non realizzato»<sup>41</sup> e per il quale è la stessa traduzione a rappresentare l'ostacolo principale: «Se fosse un manoscritto italiano si potrebbe fare, ma tradurlo dal francese non mi pare il caso»<sup>42</sup>.

Tra i libri francesi che Ginzburg segnala, il caso di *Jeunesse sans Dieu* di Ödön von Horváth permette di porre in relazione i documenti editoriali con il citato racconto *La pigrizia*, in cui la scrittrice fa riferimento alla prima traduzione che avrebbe voluto proporre nella redazione romana:

Avevo letto in quell'epoca un libro, che mi sembrava bello: era *Jeunesse sans Dieu*, di Ödön von Horváth, autore di cui non sapevo nulla, se non che era morto giovane sotto il crollo d'un albero, a Parigi, uscendo da un cinema. Pensai che, non appena fossi entrata in quella casa editrice, avrei tradotto e fatto pubblicare quel libro che amavo molto<sup>43</sup>.

<sup>37</sup> AE, G.d.S, 12 gennaio 1946.

<sup>38</sup> Ivi, 28 marzo 1946.

<sup>39</sup> Ivi, 14 marzo 1946.

<sup>40</sup> Ivi, 26 marzo 1946. La traduzione sarà realizzata da Fabrizio Onofri e apparirà nella collana dei "Narratori contemporanei" nel 1947. Cfr. Munari, *L'Einaudi in Europa*, cit., p. 43.

<sup>41</sup> Ivi, 10 giugno 1946.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Ginzburg, *La pigrizia*, cit., p. 29.

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

Strozzata dalla timidezza e dall'emozione, gli dissi che si poteva forse tradurre e pubblicare *Jeunesse sans Dieu*. Non sapeva nulla di quel libro e gli dissi in fretta la storia del cinema e del crollo dell'albero. Aveva molte cose da fare e fuggì via subito<sup>44</sup>.

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

Mi sentivo molto sola in quell'ufficio e non rivolgevo mai parola a nessuno. La mia costante preoccupazione era che venisse scoperta la mia grande ignoranza e la mia grande pigrizia, e la mia assoluta assenza di idee. Quando riuscii a far chiedere i diritti di *Jeunesse sans Dieu*, seppi che erano già stati comprati da un altro editore. Era stata la mia sola idea e si era dispersa nel vento<sup>45</sup>.

L'esempio di *Jeunesse sans Dieu* è emblematico di come i documenti editoriali permettano un'analisi più profonda del rapporto tra scrittura e memoria: la memoria è evidentemente il nucleo generativo del racconto, ma Ginzburg le dà forma seguendo le esigenze narrative del testo che, per arrivare a descrivere il suo senso di solitudine e di non appartenenza al nuovo ambiente lavorativo, si concentra e si chiude nel contesto di Roma. Il Giornale di Segreteria testimonia infatti uno sfasamento cronologico rispetto al racconto: Ginzburg avrebbe insistito con la segreteria di Roma già a Torino, i primi giorni del gennaio 1946, pregando «di sollecitare con urgenza i diritti e i testi delle due opere di questo autore: *Jeunesse sans Dieu*, *Soldat du Reich*»<sup>46</sup>. Soprattutto, l'atteggiamento descritto è del tutto diverso: al personaggio insicuro del racconto si sostituisce una redattrice determinata e convinta del proprio giudizio, che insiste più volte sia per l'urgenza dei testi («Se si tarderà troppo a stamparli i libri perderanno ogni attualità»<sup>47</sup>), sia per ottenere nuovi diritti sulle opere dell'autore:

Odon de Horváth. *Soldat du Reich*. Sono profondamente addolorata di sapere che anche questo è perduto. Non si potrebbe scrivere chiedendo altre opere di questo autore? [...]<sup>48</sup>

Il Giornale di Segreteria, inoltre, mostra come la sua insistenza e determinazione si intensifichino quando il giudizio è negativo, come nel caso di *Il cammino verso*

<sup>44</sup> Ivi, p. 32.

<sup>45</sup> Ivi, p. 33.

<sup>46</sup> AE, G.d.S, 4 gennaio 1946.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Ivi, 28 marzo 1946.

la stella di Vercors. Su questo libro Ginzburg protesta «a gran voce», forte della conoscenza diretta della scrittura dell'autore, di cui ha tradotto *Il silenzio del mare*:

Vercors. La sede di Torino, e in particolare Natalia, protesta a gran voce per la decisione in merito alla *Marche à l'Étoile*, libro melenso, nazionalista, sconnesso, retorico, fastidioso, al di sotto d'ogni critica. Ci domandiamo che cosa abbia ispirato questa funesta decisione, e perché ci si butti così avidamente su tutti gli escrementi della letteratura europea<sup>49</sup>.

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

Perché non si fa *Éducation Européenne*, che Pavese dichiara bellissimo, e si fanno invece melensaggini senza costrutto come *La marche à l'étoile* di Vercors? Quali potenze oscure e diaboliche governano i nostri destini?<sup>50</sup>

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

Quando ci decidiamo a metter fuori le *Anime morte*? Facciamo osservare che è un libro di successo sicuro, che a qualunque altro editore può venire in mente di farlo e facciamo osservare che la collana *Narratori Stranieri* è in abbandono mentre i suoi volumi sono quelli che vanno di più. (Natalia)<sup>51</sup>.

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

Natalia, insieme a Mila e Nicosia è favorevole alla proposta di Rossi di tradurre una gran parte dell'*Ulisse* di Joyce «pur avendolo esortato a tradurre l'*Ulisse* tutto intero, siamo caldamente favorevoli. A guardar bene, far conoscere l'*Ulisse* è l'unica opera di grande utilità che si possa fare attualmente in favore della cultura moderna»<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Ivi, 2 luglio 1946.

<sup>50</sup> Ivi, 8 luglio 1946.

<sup>51</sup> Ivi, 9 aprile 1946.

<sup>52</sup> Ivi, 15 luglio 1946.

Il suo lavoro sui testi in traduzione, dunque, mette in luce uno sguardo editoriale attento sia all'andamento della collana, come nel caso di Gogol', sia all'azione positiva che l'editoria poteva favorire nel panorama culturale contemporaneo, come nel caso di Joyce. Fattori, tra l'altro, in dialogo e non in opposizione tra di loro. Gli interrogativi che caratterizzano i pareri di Ginzburg sul Giornale di Segreteria tradiscono anche la sua insofferenza nei confronti di questo strumento di comunicazione: la trasmissione dei giudizi da una sede all'altra era lenta e spesso restava senza un riscontro, tanto da apparire inutile. Nel segnalare, ad esempio, che alle «*Anime morte* manca la prefazione. Diteci, per favore, se Villa ha dichiarato di non farla o se si tratta di una dimenticanza e gli dobbiamo scrivere per chiedergliela» aggiunge la richiesta «di non fare come per tutte le domande dei G.d.S alle quali non rispondete mai»<sup>53</sup>.

In ultima analisi, l'aspetto più rilevante che emerge dal Giornale di Segreteria è proprio la formazione di uno stile editoriale diretto e severo negli interventi di Ginzburg che si consolida man mano che aumentano i manoscritti che ha in lettura. Sul Giornale di Segreteria, infatti, ricorre la formula «Natalia esamina e boccia», «Natalia esamina e dà parere negativo» o «Natalia legge e boccia il lavoro» nelle sue varie sfumature, che da sola sembra porre fine alle possibilità di pubblicazione di un libro. La semplice indicazione «Natalia legge e boccia» vale spesso come giudizio definitivo su un testo ed è infatti generalmente seguita dall'annotazione «Restituiamo il manoscritto». In questo senso, un così alto numero di rifiuti legato alle sue bocciature è anche rappresentativo di quanto fosse valutato il suo giudizio editoriale: libri come *Incontro alla svolta della strada* di Clara Ferrero o *La scheggia* e *La casa del pretoriano* di Ester Barbaglia, o ancora *L'uomo che voleva rivivere tre volte* di Mario Rasi Stradella<sup>54</sup> sembrano esser stati rifiutati soltanto sulla base del giudizio negativo di Natalia Ginzburg, senza una controlettura. In gran parte, inoltre, doveva essere vera la situazione che lei stessa ricorda in *Lessico familiare*, e cioè che la maggioranza dei libri ricevuti in redazione fosse di scarso valore letterario<sup>55</sup>. Scenario che emerge anche dal parere di lettura sul primo manoscritto che sembra piacerle realmente, *Maria* di Lalla Romano:

<sup>53</sup> Ivi, 16 aprile 1946.

<sup>54</sup> Gli esempi provengono tutti dal Giornale di Segreteria: alla data del 9 marzo 1946: «Clara Ferrero Corso Re Umberto 56 – Torino. *Incontro alla svolta della strada*. È una attrice della radio. Natalia legge e boccia il lavoro» e successivamente, alla data del 14 marzo 1946: «Natalia esamina e dà parere negativo. Restituiamo il manoscritto». La stessa frase è usata subito dopo, per *La scheggia* e *La casa del pretoriano* di Ester Barbaglia. Così si riportano anche gli esempi del 26 giugno 1946: «Pina Milani. Manda in esame il suo racconto: *Partigiano a 15 anni*. Natalia esamina e boccia»; «Prof. Mario Rasi Stradella. Manda in esame il suo romanzo dal titolo: *L'uomo che voleva rivivere tre volte*. Natalia legge e boccia: restituiamo il manoscritto». (AE, G.d.S., 9 e 14 marzo 1946, 26 giugno 1946).

<sup>55</sup> Ginzburg racconta infatti in *Lessico familiare*: «“Alla Cia venne male a un piede,| Pus ne sgorgava a volte la sera,| La Mutua la mandò a Vercelli.” Giovani poeti scrivevano, e portavano in lettura alla casa editrice, versi di questa specie. In particolare la terzina sulla Cia faceva parte d'un lungo poema sulle mondine. Era, il dopoguerra, un tempo in cui tutti pensavano d'essere dei poeti, e tutti pensavano d'essere dei politici; tutti s'immaginavano che si po-

Da quando sono qua dentro è questo il primo manoscritto che mi piaccia davvero. Mi ha preso sin dalle prime pagine, direi quasi fin dalle prime righe. Mi piace molto quel modo di scrivere. Mi fa venir voglia di scrivere anche a me: mentre abitualmente il primo fastidioso effetto dei noiosissimi manoscritti che arrivano è di far andare via tutta la voglia di scrivere. Tuttavia non dico di essere pienamente consenziente a quell'avvicinarsi alle cose senza penetrarle mai. Se ne hanno come delle ombre e nient'altro. È una delusione sottile che lascia un po' amari. Ma nello stesso tempo, quel mondo è ben vivo, pieno di cose che restano e di figure che non si dimenticano. A me sembra che questo autore riveli un campo vastissimo di possibilità<sup>56</sup>.

«Mi fa venir voglia di scrivere anche a me»: sembra questo il primo criterio su cui Ginzburg basa i suoi apprezzamenti, la capacità della scrittura di generare altra scrittura. La stessa motivazione si ritrova a proposito di un romanzo che legge e segue nelle varie fasi editoriali sempre nel 1946, *Pane duro* di Silvio Micheli. Come scriverà all'autore una volta stampato il libro:

[...] l'esperienza di *Pane duro* è stata per me un'esperienza molto significativa e importante. *Pane duro* mi piace immensamente e mi serve. Quando ci hanno portato il libro stampato mi son messa a sfogliarlo, e una volta di più ho capito com'è bello. Mi basta leggerne due o tre frasi per aver voglia di scrivere e di fare anch'io qualcosa di bello<sup>57</sup>.

Come interpretare l'affermazione che questo romanzo le «serve» per la propria scrittura? Come si vedrà nel prossimo capitolo, Ginzburg si riferisce soprattutto ad aspetti stilistici della prosa di Micheli: l'uso di un lessico disadorno, concreto e privo di abbellimenti retorici, unito a un elemento di musicalità dato dalla ricorrenza di elementi che si ripetono nella prosa<sup>58</sup>, devono aver trovato terreno fertile nella scrittrice che in quello stesso periodo si trova a un punto di svolta della sua ricerca letteraria, di cui dà conto proprio il carteggio con Silvio Micheli.

tesse e si dovesse anzi far poesia di tutto, dopo tanti anni in cui era sembrato che il mondo fosse ammutolito e pietrificato e la realtà era stata guardata come di là da un vetro, in una vitrea, cristallina e muta immobilità [...] Quanto ai versi della Cia che aveva male al piede, essi non ci sembrarono allora belli, anzi ci sembrarono, come sono, bruttissimi, ma oggi ci appaiono tuttavia commoventi, parlando alle nostre orecchie il linguaggio di quell'epoca» (Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., pp. 1064-1065).

<sup>56</sup> *Centolettori*, cit., p. 26. Parere di lettura del 1946.

<sup>57</sup> AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma primavera 1946.

<sup>58</sup> Si riporta come esempio un brano tratto da *Pane duro*: «Quando ero piccolo mia madre mi ripeteva: – Meglio un uovo oggi che una gallina domani –. Anche mia moglie una volta aveva detto cose simili, forse quando io sedevo davanti alla scrivania tutta tarmita e sgangherata. Poi mia moglie aveva smesso di dire anche quello. Mia moglie ora niente più diceva. Lavorava tutto il giorno, rattoppava, rammendava, accudiva al bimbo e sospirava a lungo» (S. Micheli, *Pane duro*, Einaudi, Torino 1946, p. 14).



## Il carteggio con Silvio Micheli

All'inizio del giugno 1945, Pavese chiede a Natalia Ginzburg di interessarsi a Silvio Micheli «giovane Dostoevskij italiano già accettato nel 43 [...] Sarebbe una nota nuova e acutissima nei “Narratori contemporanei”»<sup>1</sup>. La lavorazione del testo e i successivi rapporti con l'autore, mantenuti fino a quel momento da Pavese stesso<sup>2</sup>, passano quindi a Torino «direttamente a Natalia Ginzburg»<sup>3</sup> come scrive Pavese all'autore, avvertendolo «Ti avrò già scritto la sua ammirazione sconfinata per *Pane duro* e tienene molto perché è una donna che si entusiasma difficilmente»<sup>4</sup>. Le lettere di Natalia Ginzburg a Silvio Micheli testimoniano proprio questo entusiasmo da parte della scrittrice, estremamente raro nei suoi giudizi editoriali; ma anche, si vedrà, un'assoluta franchezza nel criticare le opere successive dell'autore, non all'altezza, secondo Ginzburg, del romanzo *Pane duro*. Il carteggio è conservato nel fondo Silvio Micheli dell'Archivio del Novecento, presso il Dipartimento di Studio Europei Americani e Interculturali dell'Università di Roma Sapienza. Si distingue dal fascicolo «Silvio Micheli» del Fondo Einaudi per la presenza di lettere manoscritte di Natalia Ginzburg

<sup>1</sup> AE, Pavese, Cesare. Pavese a Ginzburg, 7 giugno 1945, in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 290n.

<sup>2</sup> Sul carteggio tra Pavese e Micheli, oltre che Pavese, 1945-1950, cit. cfr. anche C. Pavese, S. Micheli, «Anche di romanzatura si deve vivere». *Carteggio Pavese-Micheli (1942-1950)*, a cura di F. Placidi, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2020.

<sup>3</sup> Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 47.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



all'autore, del periodo dell'immediato dopoguerra. Sono questi documenti manoscritti a raccontare l'aspetto più rilevante del carteggio, ovvero il confronto che Ginzburg aprì con Micheli sul proprio modo di scrivere e la presa di coscienza di una nuova fase verso cui intendeva orientare la propria scrittura: una vera e propria «svolta» narrativa e stilistica, come la definisce in una di queste lettere.

Alla fine del gennaio 1946, Ginzburg invia a Micheli *La strada che va in città*, con il seguente giudizio: «È un libro che tante volte mi piace, ma tante volte mi sembra futile e freddo»<sup>5</sup>. La nuova edizione presenta finalmente il vero nome dell'autrice e include i tre racconti *Un'assenza*, *Casa al mare* e *Mio marito*, che Ginzburg così commenta nella lettera a Micheli:

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

Io so scrivere molto bene. So fare delle belle frasi, una dopo l'altra, con un ritmo anche. Ma adesso invece m'è venuta voglia di fare delle brutte frasi. Chi sa che cosa vuol dire. Dev'esser quello che di solito si chiama «una svolta». Ho perso un po' il gusto d'inventare storie. Adesso m'è venuta voglia di parlare delle mie proprie scarpe<sup>6</sup>.

Il riferimento è a *Le scarpe rotte*, scritto a Roma nell'autunno del 1945 e che appare in quei giorni sul «Politecnico» di Vittorini<sup>7</sup>. Proprio da questo testo occorrerà partire per comprendere «la svolta» di cui parla Natalia Ginzburg, che riguarda prima di tutto il soggetto della narrazione. *Le scarpe rotte*, infatti, rappresenta il primo risultato di una ricerca che si sposta dai soggetti inventati dei racconti giovanili a sé stessa e alla propria autobiografia: le «mie proprie scarpe», come scrive a Micheli. In tal senso, il testo si pone sulla stessa scia dei racconti *Inverno in Abruzzo*, *Cronaca di un paese* e *Contadini*, scritti tra il 1944 e il 1945: tutti questi testi fanno ricorso a materiale autobiografico, anche in conseguenza a una «condizione terrestre» di profondo dolore in cui Ginzburg si trova dopo la morte del marito, come scrive nel saggio *Il mio mestiere*<sup>8</sup>. Ma per

<sup>5</sup> AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia. Ginzburg a Micheli, 31 gennaio 1946. Questo brano della lettera è pubblicato anche in «*Darsena Nuova*», ristampa anastatica dei cinque numeri, cit., pp. 28-29.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> «Il Politecnico», Milano, 16, 12 gennaio 1946, p. 4. Cfr. D. Scarpa, *Notizie sui testi*, in Ginzburg, *Un'assenza*, cit., p. 334.

<sup>8</sup> N. Ginzburg, *Il mio mestiere* (1949), in *Opere*, cit., vol. I, pp. 851-852: «La nostra personale felicità o infelicità, la nostra *condizione terrestre*, ha una grande importanza nei confronti di quello che scriviamo. [...] l'essere felici o infelici ci porta a scrivere in un modo o in un altro. Quando siamo felici la nostra fantasia ha più forza; quando siamo infelici, agisce allora più vivacemente la nostra memoria. La sofferenza rende la fantasia debole e pigra; essa si muove,

la prima volta nelle *Scarpe rotte* e nel racconto *Estate* la memoria non va troppo indietro nel tempo: è una memoria recente, di lei sola nella città. La sua scrittura cerca referenti immediati e trova la sua stessa persona; l'io diventa il personaggio principale della narrazione, non filtro d'osservazione per descrivere il paese e i suoi personaggi, come accade invece in *Inverno in Abruzzo*. La «sua propria voce» e la sua stessa persona s'impongono, nelle *Scarpe rotte*, dal momento iniziale del testo: «Io ho le scarpe rotte»; ribattuto di nuovo con forza e per opposizione, qualche riga dopo, nel secondo capoverso: «Io appartengo a una famiglia dove tutti hanno scarpe solide e sane»<sup>9</sup>. Questo «io» iniziale, così fortemente affermato, è significativo per una scrittrice che aveva «un sacro orrore dell'autobiografia»<sup>10</sup>. In tal senso, *Le scarpe rotte* rappresenta un vero momento di rottura e il punto di arrivo di una ricerca che parte dai racconti d'invenzione *Casa al mare* e *Mio marito*: nel primo la scoperta della prima persona avviene attraverso un io maschile atto a cercare il più possibile un «distacco»<sup>11</sup>; nel secondo, invece, l'io che parla appartiene a un'identità femminile ma di una donna, scrive Ginzburg, «quanto più possibile diversa e lontana da me»<sup>12</sup>. La «svolta» delle *Scarpe rotte* rispetto ai racconti giovanili consiste proprio nell'affermazione sicura di una persona autobiografica, tratto che caratterizzerà soprattutto la scrittura saggistica di Natalia Ginzburg arrivando fino al romanzo *Lessico familiare*<sup>13</sup>. Ad un patto però: che parlando di sé, Ginzburg non racconti «mai veramente nulla di sé stessa» come scrive Cesare Garboli, «dicendo continuamente "io", la Ginzburg sa parlare solo degli altri»<sup>14</sup>. Caratteristica che già emerge in questo racconto, che presenta due diversi meccanismi di spostamento attraverso cui l'io viene decentrato.

ma svogliatamente e con languore, con i deboli moti dei malati, con la stanchezza e la cautela delle membra dolenti e febbricitanti; ci è difficile distogliere lo sguardo dalla nostra vita e dalla nostra anima, dalla sete e dall'inquietudine che ci pervade. Nelle cose che scriviamo affiorano allora di continuo ricordi del nostro passato, la nostra propria voce risuona di continuo e non riusciamo ad imporle silenzio».

<sup>9</sup> N. Ginzburg, *Le scarpe rotte* (1945), in Ead., *Un'assenza*, cit., p. 131. Corsivo mio.

<sup>10</sup> Ead., *Prefazione* (1964) in Ead., *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 8.

<sup>11</sup> Ivi, p. 10.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Domenico Scarpa ha incluso *Le scarpe rotte* e *Estate* sotto la dicitura di «saggi morali», riprendendo un titolo di Ginzburg degli anni Cinquanta: scritti identificabili come «memorie» in cui «l'elemento autobiografico, quello descrittivo e quello morale-riflessivo tendono a mescolarsi insieme» (D. Scarpa, *Nota del curatore*, in Ginzburg, *Un'assenza*, cit., p. VII). Per l'intreccio tra scrittura narrativa, autobiografica e saggistica nelle opere di Ginzburg si rimanda allo scritto di D. Scarpa, *Vicende di una voce* nel citato volume *Un'assenza* (pp. 261-296) e ai suoi scritti: *Postfazione*, in Ginzburg, *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 199-210; *Le strade di Natalia Ginzburg*, in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, nuova ed. a cura di D. Scarpa, prefazione di A. Sofri, Einaudi, Torino 2015, pp. XI-XLII; *Appunti su un'opera in penombra*, in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, introduzione di C. Garboli, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2014, pp. 215-244.

<sup>14</sup> C. Garboli, *Diario d'amore ossessionato alla ricerca d'un padre* (1970), in Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, cit., p. VI.

Il primo consiste proprio nello spostare la narrazione sull'oggetto: «Adesso m'è venuta voglia di parlare delle mie proprie scarpe» scrive a Micheli. Attraverso un meccanismo metonimico, l'oggetto, la parte, identifica il soggetto: Ginzburg, cioè, pur muovendosi nella dimensione dell'autobiografia, non parla di sé se non attraverso i propri oggetti. Come scrive Calvino nella recensione a *È stato così* «dal vuoto emergono ogni tanto oggetti conosciuti e nominabili: bottoni, pipe; gli esseri umani esistono solo attraverso schematici segnali di concretezza: capelli, baffi, occhiali»<sup>15</sup>. Le scarpe rotte sono un esempio di questi oggetti mediatori del soggetto; mediazione che si manifesta prima sul piano del rapporto protagonista-deuteragonista, per cui i due soggetti si riconoscono a partire dalla condivisione dello stesso oggetto: «Io ho le scarpe rotte e l'amica con la quale vivo in questo momento ha le scarpe rotte anche lei»<sup>16</sup>. Successivamente, invece, la mediazione avviene sul piano della memoria personale, familiare e storica: «Io appartengo a una famiglia dove tutti hanno scarpe solide e sane [...] Ma io so che anche con le scarpe rotte si può vivere»<sup>17</sup>. È a questo punto che entra l'autobiografia vera e propria, l'anno trascorso a Roma durante l'occupazione tedesca. Attraverso la storia delle scarpe, la narrazione raggiunge i ricordi e le sensazioni del soggetto io; fermandosi proprio in questo punto: quando dalla storia delle scarpe si arriva ai motivi per cui «Roma mi è cara, sebbene carica di storia per me, carica di ricordi angosciosi, poche ore dolci. Anche la mia amica ha le scarpe rotte, e per questo stiamo bene insieme»<sup>18</sup>. Toccata la soglia dell'autobiografia, Ginzburg si ferma e sposta di nuovo, bruscamente, il centro della narrazione dal soggetto alla deuteragonista.

In ciò consiste il secondo meccanismo di decentramento dell'io: lo spostamento della narrazione verso un doppio femminile generalmente opposto. L'oggetto innesca in questo caso una riflessione su due modelli di donna, schematizzabili nelle figure della madre (la protagonista) e della donna libera e viaggiatrice (rappresentata dalla deuteragonista, in cui si può riconoscere l'amica Angela Zucconi)<sup>19</sup>. Il dualismo è estremizzato fino a spostare la riflessione su due modi di essere al mondo: l'altro femminile è un tipo di donna più sicura, libera e indipendente rispetto alla narratrice. Scrive infatti nel racconto:

La mia amica non ha figli, io invece ho dei figli e per lei questo è strano. Non li ha mai veduti se non in fotografia, perché stanno in provincia con mia madre, e anche questo fra noi è stranissimo, che lei non abbia mai veduto i miei figli. In un certo senso lei non ha problemi, può cedere alla tentazione di buttar la vita

<sup>15</sup> I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Mondadori, Milano 1995, p. 1085.

<sup>16</sup> Ginzburg, *Le scarpe rotte*, cit., p. 131.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Per la figura di Angela Zucconi e i suoi ricordi di Natalia Ginzburg cfr. A. Zucconi, *Cinquant'anni nell'utopia, il resto nell'aldilà*, L'Ankora del mediterraneo, Napoli 2000 e D. Sarpa, *Notizie sul testo*, in Ginzburg, *Le piccole virtù*, cit., pp. 117-118.

ai cani, io invece non posso. I miei figli dunque vivono con mia madre, e non hanno le scarpe rotte finora. Ma come saranno da uomini? Voglio dire: che scarpe avranno da uomini? Quale via sceglieranno per i loro passi? Decideranno di escludere dai loro desideri tutto quel che è piacevole ma non necessario, o affermeranno che ogni cosa è necessaria e che l'uomo ha il diritto di avere ai piedi delle scarpe solide e sane?

Con la mia amica discorriamo a lungo di questo, e di come sarà il mondo allora, quando io sarò una vecchia scrittrice famosa, e lei girerà per il mondo con uno zaino in spalla, come un vecchio generale cinese, e i miei figli andranno per la loro strada, con le scarpe sane e solide ai piedi e il passo fermo di chi non rinuncia, o con le scarpe rotte e il passo largo e indolente di chi sa quello che non è necessario<sup>20</sup>.

L'io, dunque, si rivela solo in relazione al proprio opposto: portato alle estreme conseguenze, e impostando l'alterità in modo assoluto con l'uomo, questo meccanismo genererà un testo come *Lui e io*<sup>21</sup>. Tale modalità d'osservazione del mondo, prima ancora che narrativa, viene esplicitata da Ginzburg nel racconto *Estate*: «ero stanca di pensare tanto a me stessa, avevo voglia di guardare gli altri e capire com'ero»<sup>22</sup>. *Estate* condivide con *Le scarpe rotte* gli stessi elementi autobiografici: c'è una continuità cronologica nei fatti raccontati, avvenuti nell'estate del 1945; nel personaggio di Giovanna è sempre riconoscibile Angela Zucconi come modello di un femminile diverso, alla quale si aggiunge il terzo personaggio della ragazza danese. Anche in questo testo troviamo degli oggetti mediatori: le lettere della madre, simbolo di una identità materna distante, per un certo periodo rifiutata e infine nuovamente accolta.

L'uso degli oggetti in questi due testi manifesta, inoltre, un tipo di inquadratura stretta che Ginzburg adotta quando racconta: seleziona e rappresenta, cioè, solo una precisa porzione di realtà, isolando pochi e determinati elementi, pochi oggetti, pochi personaggi ben definiti, magari in contrasto tra loro, pochissimi fatti e situazioni che, come si è visto, danno luogo a una riflessione morale e identitaria. Come emerge sempre dal carteggio con Silvio Micheli, questa particolare inquadratura è anche la conseguenza di una sorta di offuscamento nel rappresentare la realtà che l'autrice percepisce in quel periodo e fino al romanzo *È stato così*<sup>23</sup>. Scrive a Micheli:

Così ho come una nebbia nel cervello per tante cose. Mi pare che finché non avrò visto chiaro in tutto, finché non saprò com'è fatta un'automobile dentro e com'è fatto un paese, cosa sono le compagnie dei ferrovieri, non riuscirò a scrivere niente di serio<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Ivi, p. 132.

<sup>21</sup> Per il quale è da notare come sia determinante l'elemento stilistico dell'ironia.

<sup>22</sup> N. Ginzburg, *Estate* (1946), in Ead., *Un'assenza*, cit., p. 137.

<sup>23</sup> Nella *Prefazione a Cinque romanzi brevi*, a proposito di *È stato così* Ginzburg scrive: «Questo racconto è intriso di fumo, di pioggia e di nebbia. Che cosa mi flottasse in testa oltre al fumo e alla nebbia, non so» (N. Ginzburg, *Prefazione*, in Ead., *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 15).

<sup>24</sup> AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia. Ginzburg a Micheli, 26 febbraio 1946.

In un certo senso, l'uso degli oggetti che Natalia Ginzburg fa nei testi di questo periodo ha a che fare con questa 'nebbia': gli oggetti non la diradano, ma illuminano alcuni particolari di un personaggio o di un ambiente che quindi non rimangono offuscati, sbiaditi o poco definiti. Si vedrà che nei suoi pareri editoriali Ginzburg utilizza proprio l'aggettivo «nebbioso» quando il testo in lettura manca di definizione nella struttura o nei personaggi: le riflessioni che fa sulla propria scrittura dunque (soprattutto in questo periodo di trasformazione, al principio del '46) rappresentano il nucleo esperienziale su cui si basa la sua lettura editoriale. In altre parole, Ginzburg interroga i testi in lettura proprio su quegli aspetti su cui lei stessa ha maggiormente lavorato; ciò la porta spesso ad un confronto con gli autori non tanto, o non solo, in quanto figura editoriale ma proprio come scrittrice, ponendosi in questo senso sullo stesso piano del destinatario.

Lo stesso carteggio con Silvio Micheli cessa ben presto di essere un confronto di tipo editoriale, spostandosi sul tema della scrittura dei due autori. La «svolta» del '46, infatti, è per Ginzburg soprattutto stilistica, come dice a Micheli: «Io so scrivere molto bene. So fare delle belle frasi, una dopo l'altra, con un ritmo anche. Ma adesso invece m'è venuta voglia di fare delle brutte frasi»<sup>25</sup>. Nell'immediato dopoguerra, Ginzburg intensifica l'uso di un linguaggio disadorno, semplice e spoglio; nonostante un elemento di musicalità rimanga nella sua scrittura<sup>26</sup>, questo stile infrange sistematicamente l'armonia della prosa a favore della creazione di effetti di rottura, espressione della necessità di una nuova tonalità con cui raccontare una realtà frantumata<sup>27</sup>. Significativo in tal senso è il saggio del 1946 *Il figlio dell'uomo*, in cui scrive:

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

<sup>25</sup> Ivi, Ginzburg a Micheli, 31 febbraio [1946]. Questo brano è citato anche in D. Scarpa, *Città, strada, famiglia, casa*, in N. Ginzburg, *La città e la casa*, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2019, p. 254 a cui si rimanda anche per il legame tra la svolta stilistica di Ginzburg e il saggio *Il figlio dell'uomo*.

<sup>26</sup> In *Lui e io* Ginzburg scrive: «Mi sembra di seguire, nello scrivere, una cadenza e un metro musicale. Forse la musica era vicinissima al mio universo e il mio universo, chissà perché, non l'ha accolta» (N. Ginzburg, *Lui e io* (1962), in Ead., *Opere*, cit., vol. I, p. 828). Anche la critica si è soffermata spesso sulla musicalità del linguaggio di Ginzburg: Garboli, ad esempio, parla di «analogia col linguaggio musicale (e con l'esercizio della contemplazione)» (C. Garboli, *Prefazione*, in Ginzburg, *Opere*, cit., p. XXIII), mentre Scarpa di «solco acustico» riscontrabile nella stessa modalità di scrittura di Ginzburg (Scarpa, *Vicende di una voce*, cit., p. 273).

<sup>27</sup> Per un'analisi dello stile di Natalia Ginzburg cfr. il capitolo *Semplice e complesso* nel volume di E. Testa, *Lo stile semplice: Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 273-314 e F. Montuori, *Lingua e dialetto in Lessico familiare di Natalia Ginzburg* (1963), in *Saggi di linguistica e storia della lingua italiana per Rita Librandi*, a cura di D. D'Aguzzo, M. Fortunato, R. Piro, C. Tarallo, Franco Cesati Editore, Firenze 2022, pp. 237-252.

Noi non possiamo mentire nei libri e non possiamo mentire in nessuna delle cose che facciamo. E forse questo è l'unico bene che ci è venuto dalla guerra. Non mentire e non tollerare che ci mentano gli altri. Così siamo adesso noi giovani, così è la nostra generazione. Gli altri più vecchi di noi sono ancora molto innamorati della menzogna, dei veli e delle maschere di cui si circonda la realtà. Il nostro linguaggio li rattrista e li offende. Non capiscono il nostro atteggiamento di fronte alla realtà. Noi siamo vicini alle cose nella loro sostanza. È il solo bene che ci ha dato la guerra, ma l'ha dato soltanto a noi giovani<sup>28</sup>.

C'è dunque un fattore generazionale che determina il linguaggio di Ginzburg in quegli anni, come emerge bene anche dai documenti: tra le letture editoriali, infatti, predilige gli scrittori che adoperano lo stesso tipo di linguaggio, pur con le differenze stilistiche proprie di ciascun autore. Ad esempio, quando alla fine del 1948 scopre *L'Agnese va a morire*, «pescato su a caso»<sup>29</sup> dal mucchio di manoscritti accumulati sulla sua scrivania, ne loda il «magnifico stile, misurato, sobrio» e il fatto che la Resistenza sia vista «proprio con gli occhi dei contadini»<sup>30</sup>. Renata Viganò, a sua volta, le risponde di tenere particolarmente al suo giudizio, «anche per una certa, direi, affinità, che ho sempre sentito leggendo i suoi libri»<sup>31</sup>. Sull'*Agnese* si tornerà più avanti, essendo la vicenda editoriale particolarmente rappresentativa di come, nel biennio 1947-1949, Ginzburg assuma una centralità nei progetti di narrativa e di poesia e una conseguente sicurezza nel giudizio tali da poter rivendicare la 'scoperta' del romanzo senza interpellare Vittorini.

Anche il carteggio con Micheli manifesta la predilezione verso questo tipo di linguaggio: dell'autore, Ginzburg apprezza la «parola schietta»<sup>32</sup>, «abituale così dura e nuda»<sup>33</sup> e il ricorso nei dialoghi al registro proprio del parlato dei personaggi, come ad esempio nel romanzo *Falansterio*, che trova «bellissimo quando Asa parla con Evelina e Evelina le dice 'cagna bastarda'»<sup>34</sup>. Ma il caso di Micheli mostra anche come Ginzburg prenda le distanze dall'estremizzazione di questo stile. Ad esempio, il 7 agosto 1947 gli scrive che il suo nuovo romanzo *Sono un povero cane italiano* non solo non le è piaciuto, ma è anche «la peggior cosa che hai scritto [...] È tutto brutto, proprio senza rimedio»<sup>35</sup>. La critica di

<sup>28</sup> N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo* (1946), in Ead., *Opere*, cit., vol. I, p. 836.

<sup>29</sup> AE, Viganò, Renata. Ginzburg a Viganò, 27 ottobre 1948. Qualche giorno prima aveva invece scritto a Tito Manlio Manzella: «*Cantalanotte* non l'ho ancora letto perché ho sul tavolo una cinquantina di manoscritti e per non far torto a nessuno osservo scrupolosamente le precedenze» (AE, Ginzburg, Natalia. Ginzburg a Manzella, 16 ottobre 1948).

<sup>30</sup> AE, Viganò, Renata. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *L'Agnese va a morire*, s.d. ma ottobre 1948.

<sup>31</sup> Ivi, Viganò a Ginzburg, 31 ottobre 1948.

<sup>32</sup> AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia. Ginzburg a Micheli, 11 settembre [1946].

<sup>33</sup> Ivi, Ginzburg a Micheli, 22 marzo [1946].

<sup>34</sup> Ivi, Ginzburg a Micheli, s.d. ma 1946. La lettera è pubblicata in Pavese, Micheli, «*Anche di romanzzatura si deve vivere*», cit., p. 38n.

<sup>35</sup> AE, Micheli, Silvio, Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947. La copia originale con firma autografa è in AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia.

Ginzburg si basa proprio sullo stile, che in questo romanzo viene portato all'estremo, è «fradicio di retorica e non vale uno sputo»<sup>36</sup>. Da questo tipo di scrittura si creano immagini che, a suo giudizio, non hanno valore poetico o strutturale per esistere (altrove avrebbe detto che sono scritte «a caso»<sup>37</sup>), se non proprio a partire da quella retorica. Scrive a Micheli sul romanzo:

[...] ahi ahi, com'è brutto. E padre Isidoro *unto di antico verdastro sorriso*: una specie di Usambara<sup>38</sup>, ma anche peggio. Dieci volte peggio di Usambara, tutta questa roba qui.

Fa ridere. Dove non ti rivolta lo stomaco, fa ridere: e vien voglia di pigliarli tutti a calci nel sedere. È come se fossi andato a [g]rufolare con un legnetto nella merda delle vacche. Il bambino morto che puzza: orribile. C'è un gusto continuo di andare a grufolare nel macabro, una retorica del macabro, un continuo eccitarsi a freddo: fa una rabbia che non ti dico. Puzza. È un libro che puzza<sup>39</sup>.

È evidente da queste lettere il caratteristico tratto di «schiettezza» dei pareri editoriali di Ginzburg identificato spesso dalla critica<sup>40</sup>. Nei suoi giudizi, infatti, difficilmente sono presenti eufemismi o attenuazioni; poche volte il rapporto di confidenza con l'autore l'ha portata ad abbellire un'opinione negativa, come accade nel caso che si vedrà più avanti di *Amicizia difficile* di Libero Bigiaretti. Al contrario, quando c'è un legame di amicizia con l'autore, come nel caso di Micheli, Ginzburg può scrivere ad esempio che: «Questa è la mia opinione e non ho potuto né voluto tacerla [...] naturalmente è anche un'opinione che non tacerò con nessuno»<sup>41</sup>. L'«assoluta sincerità»<sup>42</sup> con cui si rivolgerà a Marcello Venturi, si rivela subito quale tratto determinante del suo giudizio editoriale; come scrive anche a Micheli:

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Così, ad esempio, dirà dell'incipit di *È stato così*: «Il colpo di pistola è nato dal caso. Desideravo scrivere e trovai un colpo di pistola, e gli andai dietro. Ma il colpo di pistola non risponde a una reale necessità della storia. La storia scorre a malgrado e al di fuori di esso» (N. Ginzburg, *Prefazione*, in Ead., *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 14).

<sup>38</sup> Usambara è un personaggio del romanzo di Micheli *Falansterio*, rimasto inedito. Più volte nelle lettere Ginzburg manifesta una sorta di antipatia verso questo personaggio – «Usambara invece non mi piace sempre. È troppo messianica» (AdN, Ginzburg a Micheli, s.d.) – a tal punto da insistere con Micheli affinché riscriva l'inizio del romanzo. In AdN sono conservate le due versioni dattiloscritte di *Falansterio*, con interventi manoscritti, attraverso cui è possibile osservare il cambiamento delle prime cento pagine circa.

<sup>39</sup> AE, Micheli, Silvio, Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947.

<sup>40</sup> Già Iannuzzi e Mangoni, ad esempio, hanno parlato della «franchezza e durezza» dei giudizi di Ginzburg (Iannuzzi, *Natalia Ginzburg. Una linea editorial-creativa*, cit., p. 125), «scoperti e senza giri di frasi, quasi brutali» (Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 425), tipicamente caratterizzati dalle formule «le scrivo con assoluta franchezza» e «schiettamente» come nel caso della lettera a Rosita Fusé dell'ottobre 1948. Sullo stile delle lettere e dei pareri cfr. anche G. Canni, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi. "Una redattrice pigra e incompetente?"*, cit.; Saita, *Natalia Ginzburg: la fedeltà di una vita con «passo da soldato»*, cit.; Di Nicola, *Alle origini dei libri. Autrici, editrici, letterate editrici*, cit., pp. 88 sgg.

<sup>41</sup> AE, Micheli, Silvio, Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947.

<sup>42</sup> AE, Venturi, Marcello. Ginzburg a Venturi, 29 dicembre 1947.

Forse sono stata troppo sincera. Ma non mi è stato possibile addolcire nemmeno un poco le mie impressioni. Questo per amicizia verso di te e per onestà e perché credo seriamente che tutti i pericoli della tua narrativa siano condensati in questo *Povero cane*. Ricorderai che quello che non mi piaceva in *Pane duro* era la storia del bambino che morde il pollice del piede al padre: quel pollice masticato è l'espressione di non sapere fermarsi a tempo, del gusto di grufolare nell'orrido, è un'incontinenza della vescica che non consente vita a nessuna poesia. Questo *povero cane* è una perenne incontinenza d'urina, le parole e le cose che vanno da sé dove vogliono, senza nessuna giustificazione umana, poetica, logica, emotiva, senza rispondere più a nessuna esigenza interiore<sup>43</sup>.

Nelle lettere, sembra usare lei stessa il linguaggio di Micheli, riconoscendo di essersi «espressa con tanta violenza»<sup>44</sup> quasi a voler così mostrare i limiti di questo tipo di scrittura, in cui le parole nascono a profusione. Scrittura che, fatta eccezione per casi estremi come questo, viene generalmente apprezzata da Natalia Ginzburg, anche se opposta al suo stesso modo di scrivere. Il confronto emerge bene in una lettera a Micheli della primavera del 1946, in cui Ginzburg afferma:

Ma io non scrivo con facilità. Le parole mi scoccano giù dalla testa una dopo l'altra e sono ognuna una specie di conquista importante. Tu scrivi come scroscia la pioggia. Non hai nessuna avarizia nello scrivere. È questo che fa di *Pane duro* qualcosa di profondamente diverso e nuovo rispetto a tutti gli altri libri belli usciti in Italia. Io sono avara, avara di parole e di frasi, e ho paura che lo sarò sempre. (Non sono niente avara come persona ma come scrittore sì). Io mi controllo sempre, ho sempre paura di dire delle cose noiose o futili. Come è per me, così è anche per gli altri in Italia; almeno mi pare. E tu invece non hai paura di niente, le tue frasi non si fermano mai, c'è sempre nuove cose inventate e forse è questo che mi piace tanto<sup>45</sup>.

In questo primo periodo, Ginzburg identifica dunque la propria scrittura con il concetto di «avarizia»<sup>46</sup>, apprezzando allo stesso tempo un tipo opposto di scrittura rigogliosa, come quello di Micheli in *Pane duro*. Negli anni successivi, saranno soprattutto le opere di Elsa Morante a rappresentare, invece, il valore della «generosità» nella scrittura: come nel caso di *Menzogna e sortilegio* («fu per me una grande emozione – ricorderà Ginzburg – scoprire che era possibile, nella nostra epoca dove i libri erano annodati e avari, dare al prossimo un'opera così luminosa e generosa»<sup>47</sup>) e della *Storia*, romanzo di «parole spese a profu-

<sup>43</sup> AE, Micheli, Silvio. Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia. Ginzburg a Micheli, s.d. ma primavera 1946; questo brano della lettera è pubblicato in «*Darsena Nuova*», ristampa anastatica dei cinque numeri, cit., p. 29.

<sup>46</sup> Su questo tratto della sua scrittura cfr. anche il ricordo di G. Davico Bonino in *Alfabeto Einaudi: scrittori e libri*, Garzanti, Milano 2003, p. 103.

<sup>47</sup> N. Ginzburg, *Menzogna e sortilegio* (1985), in G. Fofi, A. Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, Sellerio Editore, Palermo 2011, p. 27.



sione, *per gli altri*, con immensa generosità e umiltà»<sup>48</sup>. Tuttavia, proprio il confronto con Micheli mette in luce gli aspetti positivi dell'essere «avara di parole e di frasi»<sup>49</sup>, primo fra tutti un controllo sulle parole e sulla struttura che sfugge all'autore sia in *Un povero cane italiano* sia nel romanzo successivo, *Un figlio ella disse*. In una lettera del maggio 1947, infatti, Ginzburg gli scrive:

Sai qual è il punto più bello di *Un figlio*? il punto più bello di *un figlio* è quando dice: Paolo fa grembiule del proprio insospettato dolore. Avrei un sacco di cose da dirti su questo libro: difficile scriverle. Mi pare che tante volte ti montano a cavallo le parole, invece di essere tu a montare a cavallo loro. Le parole ti dilisciano via dalle mani. Non è forse così? è proprio così e pensaci, perché questa che ti ho detto è una cosa [molto] importante. Cerca di essere cattivo con [q]uello che ti viene in testa di scrivere: cattivo, feroce, spietato, cattivo come una pantera, e le parole cavalca tu, tienle ben ferme in mano con le redini, e non lasciare che ti diliscino via. Non credo di sbagliarmi. Lì quando dice: Paolo fa grembiule del proprio insospettato dolore, è tutto bello, non c'è niente che dilisci. Ma in tanti altri punti diliscia.

Ho ragione, o no? è importante<sup>50</sup>.

Dunque l'avarizia corrisponde anche a una scelta lessicale positivamente controllata, in cui ciascuna parola è stata soppesata e selezionata: è «esatta» nel senso che Calvino darà a questo termine nelle *Lezioni americane*<sup>51</sup>. Significato che, oltre al lessico, abbraccia anche altri aspetti del testo, come la struttura e le immagini; anche per questo motivo, la lezione calviniana di *Esattezza* risulta efficace per una maggiore comprensione della poetica di Natalia Ginzburg: quando fa riferimento a una scrittura 'avara', infatti, Ginzburg implica anche un'idea di controllo nella creazione dell'immagine e nell'andamento stesso del romanzo, che viene «preso per le redini»<sup>52</sup> e non lasciato andare alla deriva. Ma l'avarizia le appare presto un limite generazionale, giudicato non più secondo una prospettiva stilistica o strutturale, ma esclusivamente morale: le «poche, sterili parole della nostra epoca» non sono sufficienti a infrangere il silenzio comune che si è imposto, frutto del senso di colpa di una generazione che non è riuscita, con queste parole, «a stabilire rapporti [...] a tener legata a noi una persona cara, non a salvare un amico»<sup>53</sup>. È il 1951 quando Natalia Ginzburg scri-

<sup>48</sup> N. Ginzburg, *Appunti sulla «Storia»* (1974), in Ead., *Opere*, cit., vol. II, p. 580.

<sup>49</sup> AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia. Ginzburg a Micheli, s.d. ma primavera 1946.

<sup>50</sup> Ivi, Ginzburg a Micheli, 21 maggio [1947].

<sup>51</sup> «Esattezza vuol dire per me soprattutto tre cose: 1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato; 2) l'evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, "icastico", dal greco εικαστικός; 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione» (Calvino, *Saggi*, cit., p. 677).

<sup>52</sup> AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 21 maggio [1947].

<sup>53</sup> N. Ginzburg, *Silenzio* (1951), in Ead., *Opere*, cit., vol. I, p. 856.

ve il saggio *Silenzio*: Pavese è morto da un anno. Quel «noi» generazionale che aveva usato con fierezza nel *Figlio dell'uomo*, è qui condannato per la pochezza del linguaggio, per aver usato parole «acquatiche, fredde, infeconde»<sup>54</sup>, insufficienti contro una reticenza dilagante e colpevole di aver permesso l'affermarsi di altre parole, false e fuorvianti, quelle dei totalitarismi. E proprio nel momento in cui la Storia per la prima volta entra con forza in un suo romanzo, *Tutti i nostri ieri*<sup>55</sup>, Natalia Ginzburg trasforma ancora una volta il suo stile, lavorando di nuovo sul limite dell'avarizia. Avarizia che, alle soglie del 'grande' romanzo, si è fatta silenzio. E il silenzio, nelle parole di Ginzburg, «va contemplato, e giudicato, in sede morale»<sup>56</sup>.

### 3.1 Come lavorava Natalia Ginzburg

Un aspetto rilevante che emerge dalle lettere con Silvio Micheli è il modo in cui Natalia Ginzburg scriveva. Dal carteggio, ad esempio, sappiamo che in quel periodo ha «l'abitudine di fare e rifare certe scene, magari tre o quattro volte»<sup>57</sup> e che le è «impossibile correggere un libro dopo averlo tutto scritto»<sup>58</sup>. Ginzburg si riferisce a un nuovo romanzo a cui sta lavorando, mai pubblicato: «si chiama *Terranera* [...] Terranera è un paese molto piccolo e sporco. Ogni tanto mi perdo di coraggio, poi mi piace di nuovo»<sup>59</sup>. A Micheli racconta che il romanzo «va avanti, con grandi variazioni di umore e di apprezzamenti da parte mia»<sup>60</sup>; la scrittura procede «a sbalzi»<sup>61</sup>, e gli confessa le difficoltà che ogni giorno la rallentano:

La mia tragedia è non poterci lavorare di giorno. Le acque si raffreddano durante il giorno, la sera ripiglio di malavoglia, poi mi scaldo a poco a poco poi vado a dormire perché bisogna anche dormire, poi ricomincia un altro giorno e così via. È una scarogna<sup>62</sup>.

Ne emerge il ritratto di una scrittrice in piena fase di sperimentazione, il cui 'vero mestiere' è svolto a fatica nelle ore serali, e limitato da contingenze e necessità quotidiane (quella semplice frase «bisogna anche dormire», che richiama

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Ead., *Tutti i nostri ieri*, Einaudi, Torino 1952 ("Supercoralli").

<sup>56</sup> Ead., *Silenzio*, cit., p. 859.

<sup>57</sup> AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia. Ginzburg a Micheli, 2 maggio [1946].

<sup>58</sup> Ivi, Ginzburg a Micheli, s.d. ma primavera 1946. Nel 1962, raccogliendo i saggi per *Le piccole virtù*, Ginzburg ribadisce lo stesso concetto: «Io non ho apportato correzioni a quasi nessuno di questi scritti, essendo incapace di correggere un mio scritto, se non nel preciso momento in cui lo sto scrivendo. Passato del tempo, non so correggere più (N. Ginzburg, *Nota a Le piccole virtù* (1962), in Ead., *Opere*, cit., vol. I, pp. 783-784).

<sup>59</sup> AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia. Ginzburg a Micheli, 2 maggio [1946].

<sup>60</sup> Ivi, s.d. ma giugno 1946.

<sup>61</sup> Ivi, Ginzburg a Micheli, 5 luglio 1946.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

nel saggio *Il mio mestiere* l'intrecciarsi tra cure materne e scrittura: «Preparavo ancora il sugo di pomodoro e il semolino, ma pensavo intanto a delle cose da scrivere»<sup>63</sup>). Le lettere mostrano lo sforzo di Ginzburg nella ricerca del romanzo: più volte si scoraggia, riprova e torna ad entusiasinarsi per la propria scrittura. In una lettera arriva addirittura a includere l'essere una donna tra i motivi per cui ha «i polsi deboli» e non riesce a tenere insieme una narrazione:

Mi pare che non riuscirò mai a finire il romanzo perché sono una donna e le donne non sanno costruire, hanno i polsi deboli le donne [...] Il mio romanzo quelle pagine che ho scritto non sono brutte, ieri sera me lo son letto, ma sono avvilita perché mi pare che ho i polsi deboli<sup>64</sup>.

Ben sapendo tuttavia che è un rischio in cui possono incorrere tanto le scrittrici quanto gli scrittori, come dice allo stesso Silvio Micheli a proposito del suo romanzo *Scriverò di quel Dio*: «Mi piace e non mi piace. Potrei farti vedere dove mi piace e dove invece hai avuto i polsi deboli. Anche a te ti succede d'avere i polsi deboli qualche volta, no?»<sup>65</sup>. Con l'arrivo dell'autunno – «la mia stagione migliore per scrivere»<sup>66</sup> – la scrittura riprende di getto, Ginzburg può finalmente dire «io scrivo un bellissimo romanzo e me ne infischio di tutto»<sup>67</sup>, e in pochi mesi, tra l'ottobre 1946 e il gennaio 1947, la genesi di *È stato così*: le parole riescono finalmente a «sdrucchiolare giù»<sup>68</sup>, senza o quasi alcuna virgola. Il ritorno al romanzo dopo cinque anni e la nascita di *È stato così* si pongono dunque in relazione con i tentativi e le riflessioni di questo periodo<sup>69</sup>. Tra queste, la domanda posta in un articolo che le piace «abbastanza»<sup>70</sup>: *Per chi scriviamo*, apparso sull'«Unità» il 4 giugno 1946<sup>71</sup>. Domanda che rimane intessuta nella filigrana del romanzo, diventando il punto d'origine dell'atto stesso della scrittura, come racconta in conclusione la protagonista:

<sup>63</sup> Ginzburg, *Il mio mestiere*, cit., p. 849.

<sup>64</sup> AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma estate 1946.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Ivi, Ginzburg a Micheli, 11 settembre [1946].

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> N. Ginzburg, *Prefazione*, in Ead., *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 15.

<sup>69</sup> Anche una lettera di Calvino a Silvio Micheli testimonia la stesura del nuovo romanzo di Ginzburg. Il 23 dicembre 1946, infatti, Calvino scrive: «Natalia continua il suo ancora senza titolo, una storia sommessata e piovigginosa che sembra prometta bene». La lettera contiene anche delle illustrazioni, tra cui quella di Natalia Ginzburg con una pistola in mano protesa verso il Premio Vendemmia che afferma «Poi gli sparai negli occhi (dalla prima pagina del nuovo romanzo)». La lettera e le illustrazioni sono riprodotte in P. di Stefano, *I «Nidi di ragno erano un bebè»*. Così Calvino festeggiò il «parto», «Corriere della Sera», 11 marzo 2018, p. 35.

<sup>70</sup> AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma giugno 1946: «Ho scritto un articolo sull'Unità che ti mando, mi piace abbastanza».

<sup>71</sup> Si cita l'articolo dalla sua recente ripubblicazione: N. Ginzburg, *Per chi scriviamo* (1946), «L'Indice dei libri del mese», XXXIII, 10, ottobre 2016, p. 24.

Ho preso l'inchiostro e la penna e mi son messa a scrivere sul libretto della spesa. Tutt'a un tratto mi son chiesta per chi scrivevo. Non per Giovanna e non per Francesca e neppure per mia madre. Per chi?<sup>72</sup>.

Nell'articolo *Per chi scriviamo*, Ginzburg analizza il diverso rapporto con le parole che lo scrittore ha quando non svolge il suo mestiere, attraverso l'emblematica immagine degli scrittori come «grossi bachi da seta che sputano pensieri e problemi»<sup>73</sup> quando non inventano storie, immagine rappresentativa della difficoltà di trovare le parole e che si può affiancare a ciò che scrive a Micheli in quei mesi: «Le parole mi scoccano giù dalla testa una dopo l'altra e sono ognuna una specie di conquista importante»<sup>74</sup>. Come l'articolo, anche le lettere di questo periodo testimoniano il difficile equilibrio tra il mestiere di scrittrice e il lavoro in redazione, che la occupa tutto il giorno e che ha anche degli aspetti ripetitivi, come scrive a Micheli: «sapessi quante bozze ho da correggere e tante volte mi pare un lavoro cretino e ho paura di diventare cretina del tutto»<sup>75</sup>. Il rapporto con le parole si fa infertile e arido quando queste sono *prodotte* (l'articolo avrà un secondo titolo: *Produrre parole*<sup>76</sup>) come si produce «il pane o le scarpe». *Per chi scriviamo* racconta il difficile rapporto che in quel periodo Ginzburg ha con tutto ciò che circonda il suo lavoro di scrittrice, compreso il mestiere editoriale. Scrive infatti:

Tante volte il suo lavoro è di scrivere ma non dei libri, lettere invece o articoli per dei giornali, parole non inventate e nemmeno pensate lui deve scrivere, parole e frasi che deve strappare a fatica da qualcosa che non è la sua testa. È un po' come strappar patate da un campo. La sua testa e tutto il suo corpo si rifiutano di produrre parole, e ancora una volta lo scrittore ha il senso di quello che è un gioco da ragazzi per gli altri uomini, scrivere parole e frasi che non sono inventate né pensate riesce facile a chi non è uno scrittore, e invece a lui questo costa fatica, e la testa gli pare sia divenuta dura e piccola come un nocciolo di ciliegia, il suo corpo si fa duro e rigido e si rifiuta di produrre parole<sup>77</sup>.

*Per chi scriviamo* è un testo decisivo nella poetica di Ginzburg, non solo perché è il primo che riflette direttamente sulla scrittura, ma anche perché qui inizia a interrogarsi sull'importanza della ricezione del testo: la domanda che apre l'articolo e chiude il romanzo *È stato così* può essere tradotta in «chi ha bisogno della mia scrittura?» e è espressione di una poetica che si sta interrogando sulla scrittura come bene necessario e come attività primaria dell'uomo e che per questo può creare una connessione tra gli esseri umani:

<sup>72</sup> Ead., *È stato così* (1947), in Ead., *Opere*, cit., vol. I, p. 167.

<sup>73</sup> Ead., *Per chi scriviamo*, cit., p. 24.

<sup>74</sup> AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia. Ginzburg a Micheli, s.d. ma primavera 1946.

<sup>75</sup> Ivi, Ginzburg a Micheli, s.d. ma luglio 1946.

<sup>76</sup> Con questo titolo sarà ripubblicato su «Milano sera» il 19-20 novembre 1948.

<sup>77</sup> Ginzburg, *Per chi scriviamo*, cit., p. 24.

Sapere per chi scrivere è importante, perché vuol dire anche sapere per chi pensare e parlare. Vuol dire non sentirsi tanto soli quando si va per la strada. Scoprire una piccola scintilla di vita in ogni uomo che incontriamo. Una piccola scintilla di vita in ognuno – e poi allora si sa per chi scrivere. Si sa per chi pensare e parlare. Scoprire che ogni uomo dopo tutto, ha bisogno di qualche cosa. Che tutti hanno fame e sete in un certo modo. Tante volte è vera fame e vera sete, e tante volte è invece un'altra cosa, ma insomma sempre qualcosa a cui è necessario rispondere. E rispondiamo ciascuno come sa e come può, magari anche con un romanzo, con un piccolo romanzo da niente<sup>78</sup>.

È quella «piccola scintilla di vita in ogni uomo» ad essere sempre centro del raccontare di Natalia Ginzburg. Ecco perché la domanda «per chi?» che si pone la protagonista di *È stato così* risulta generativa della scrittura stessa non solo nella finzione della narrazione, nell'atto della protagonista di iniziare a scrivere la sua storia sul libretto della spesa, ma metaforicamente di tutta la poetica della scrittrice. Mentre il romanzo si conclude senza una risposta («era troppo difficile deciderlo e sentivo che il tempo delle risposte limpide e consuete s'era fermato per sempre dentro di me»<sup>79</sup>), la domanda mette le sue radici, cresce, diventa il centro della scrittura di Natalia Ginzburg. La risposta si ritrova a distanza di anni, nel *Breviario di uno scrittore*:

Lo scrittore non può, mai, dimenticarsi della richiesta. Essa deve stare al centro del suo lavoro. Lo scrittore ha dentro di sé una folla di interlocutori invisibili, una folla indistinta e composita, fra cui ci sono volti di suoi amici, volti di ignoti, volti di famigliari, volti di morti. Il rapporto con questa folla oscura, indistinta, muta e vigile dentro di lui, è al centro del suo lavoro<sup>80</sup>.

La «svolta» di questi anni dell'immediato dopoguerra include dunque più aspetti che rimarranno costanti nella narrativa di Ginzburg: l'uso della prima persona autobiografica pur limitato da alcuni meccanismi di decentramento, di cui i racconti *Le scarpe rotte* e *Estate* sono la prima manifestazione, ma che si ritroverà fino a *Lessico famigliare*; quella che si è chiamata 'inquadratura', ovvero la porzione di realtà che la scrittrice delimita quando racconta; lo stile, che tende a quello di Micheli negli aspetti di durezza e schiettezza, distanziandosene invece per quanto riguarda il concetto di avarizia nella scrittura; e infine la riflessione sulla ricezione del testo di cui *Per chi scriviamo*, nella primavera del '46, rappresenta il primo esito, e che sarà sempre centrale nella poetica dell'autrice. Tali aspetti, di cui dà conto il carteggio con Silvio Micheli, si ritrovano anche nei pareri editoriali e nelle lettere agli autori di questo periodo: segno che le riflessioni di Ginzburg sulla propria scrittura, di cui Micheli è un interlocutore privilegiato, si riversano anche nel suo lavoro di redattrice.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Ead., *È stato così*, cit., p. 167.

<sup>80</sup> Ead., *Breviario di uno scrittore* (1964) in Grignani, Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, cit., p. 180.

## Attraverso le lettere e i pareri di lettura: i criteri editoriali

I carteggi dell'Archivio Einaudi di Natalia Ginzburg relativi agli anni 1946-1948, il primo periodo del suo lavoro nella redazione torinese, dialogano con le carte del fondo Silvio Micheli per la ricorrenza di alcuni aspetti di poetica che Ginzburg discute con l'autore e che si ritrovano come paramenti del suo giudizio editoriale anche nelle lettere ad altri scrittori. Confrontando i documenti, infatti, è possibile individuare alcune costanti nella modalità di lettura redazionale di Natalia Ginzburg: l'attenzione, cioè, alle diverse modalità con cui un autore racconta la realtà, costruisce i personaggi e il ricorso frequente al concetto di «densità» in base al quale valuta un romanzo. I carteggi di questo periodo possono essere dunque letti alla luce di queste tre macrocategorie, distinguendo per ciascuna gli elementi che la compongono: raccontare la realtà comprende, ad esempio, l'individuazione della visuale che lo scrittore sceglie di adottare quando racconta, aspetto che per Ginzburg implica anche un lavoro sulla struttura del testo; per quanto riguarda la costruzione dei personaggi, invece, Ginzburg si sofferma sull'equilibrio tra ciascuna figura, sulla loro pluridimensionalità e sul loro linguaggio; infine, la terza macrocategoria di «densità» raccoglie quegli elementi necessari, a suo giudizio, affinché si possa parlare di romanzo.

### 4.1 Raccontare la realtà

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

Si capisce che i modi per raccontare la realtà sono innumerevoli e infiniti<sup>1</sup>.

La prima costante che emerge dai documenti editoriali di Natalia Ginzburg è la sua attenzione, quando legge e valuta un manoscritto, al modo in cui gli scrit-

<sup>1</sup> Ginzburg, *Breviario di uno scrittore* (1964) in Grignani, Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, cit., p. 183.

tori raccontano la realtà. Tale macrocategoria può essere precisata accostandola alle lettere a Silvio Micheli in cui la scrittrice mette in luce il passaggio della sua narrativa da una realtà inventata a una memoriale-autobiografica, e la conseguente necessità di vedere «chiaro in tutto», ovvero di diradare una sorta di nebbia «nel cervello per tante cose» per poter scrivere qualcosa «di serio»<sup>2</sup>. Contro questa indeterminatezza di visione, come si è visto, Ginzburg adotta la prima persona, segno anche di un'inquadratura 'stretta' attraverso cui ha scelto di raccontare, inserendo nel testo oggetti la cui concretezza definisce in modo netto ambienti e personaggi. Tre ingredienti, dunque, sono centrali nel mondo narrativo di Ginzburg in questo periodo: la dimensione memoriale-autobiografica, gli stretti angoli visuali e la tangibilità degli oggetti descritti.

Questi aspetti si ritrovano nei consigli che dà agli autori da cui riceve i testi in lettura, a volte attraverso un confronto esplicito tra la propria scrittura e quella dell'autore, come nel caso abbastanza noto della lettera a Rosita Fusé, autrice del romanzo *La morte non si è seduta sulle foglie secche*. Dopo aver letto il manoscritto, nell'ottobre del 1948 Ginzburg le scrive:

[...] ci sono delle persone – lei e anch'io – che non sanno raccontare bene se non quello che conoscono a fondo: non sanno inventare se non su quanto è molto a portata di mano; altri scrittori riescono a inventare sul niente, ma è un altro modo di scrivere. Dei tipi come me o come lei non possono che concedersi degli angoli visuali molto piccoli: non importa: soltanto bisogna saperlo e lavorare solo in questo senso. Le sue baracche non hanno nessuna evidenza poetica: sono pallide baracche, uno sfondo nebbioso con vaghe intenzioni sociali o realistiche (il bidone) ma non hanno una vera vitalità. Quello che è vitale nel suo romanzo è la storia intima di alcuni personaggi e di alcuni rapporti – le ragazze, la madre, il padre, anche le vecchie; la storia d'amore della ragazza e i pensieri della ragazza sono cose molto belle, raccontate con una grande misura. Anche quando la madre scopre che la ragazza è incinta è molto bello<sup>3</sup>.

La lettera include alcuni elementi già emersi dal confronto con Micheli: la predilezione per «angoli visuali molto piccoli» e la tendenza a non inventare «se non su quanto è molto a portata di mano» che emerge anche dal suggerimento che dà all'autrice di «inventare il meno possibile, di tenersi il più possibile vicino alla realtà della sua stessa vita». Sono interessanti anche le critiche che le pone: l'assenza di un'«evidenza poetica» degli oggetti narrati ricorda la scarsa «giustificazione umana, poetica, logica, emotiva»<sup>4</sup> che Ginzburg aveva riscontrato nel romanzo di Silvio Micheli *Sono un povero cane italiano*; e la mancanza di una «vera vitalità» degli oggetti nel testo che, si vedrà, è un criterio ri-

<sup>2</sup> AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 26 febbraio 1946.

<sup>3</sup> AE, Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Fusé, 5 ottobre 1948. La lettera è pubblicata in Canni, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi*, cit., pp. 169-170 e in «Autografo», 58, cit., pp. 192-193.

<sup>4</sup> AE, Micheli, Silvio, Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947.

corrente nella sua lettura editoriale. Soprattutto, sono rilevanti le immagini di indeterminatezza («uno sfondo nebbioso») e di pallore dell'oggetto («le pallide baracche») a cui ricorre per definire questi aspetti, che corrispondono a quanto scritto a Micheli in precedenza. Anche in altre lettere editoriali gli aggettivi «nebbioso», «fumoso», «fuligginoso», fino anche a «piovigginoso», connotano un testo privo di chiarezza di immagini oppure di coerenza di trama o anche dei personaggi poco definiti. Ad esempio, nel dicembre del 1947 Ginzburg rifiuta *I maledetti* di Marcello Venturi con il seguente parere di lettura:

Marcello Venturi: *I Maledetti*

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

(Ginzburg – 29/12/47)<sup>5</sup>

All'autore riporta le stesse impressioni scrivendogli, sempre con «assoluta sincerità»<sup>6</sup> che il romanzo non le sembra «soddisfacente» perché, sebbene stia «in piedi meglio dell'altro come struttura», è «banale e fuligginoso»<sup>7</sup>. Rispetto al romanzo precedente, infatti, valutato un anno prima sempre da Natalia Ginzburg<sup>8</sup>, nei *Maledetti* «non c'è più neppur una di quelle fresche e felici scoperte che nell'altro colpivano. L'altro aveva un sacco di difetti ma restava impresso: questo invece è forzato e libresco»<sup>9</sup>. L'immagine della nebbia come espressione di una sfocatura generale della narrazione riguarda anche la struttura del romanzo, quando è poco controllata da parte dell'autore: difetto decisivo che la porta a rifiutare, ad esempio, *Giovanni e le mani* di Franco Fortini. Nel suo parere di lettura, la struttura poco governata del romanzo viene resa attraverso gli aggettivi «piovigginosa e lumacosa» attribuiti alla prima parte. Scrive infatti:

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

<sup>5</sup> AE, Venturi, Marcello. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *I Maledetti* di Marcello Venturi, 29 dicembre 1947.

<sup>6</sup> Ivi, Ginzburg a Venturi, 29 dicembre 1947.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Il 5 gennaio del '47 Calvino scriveva a Venturi che «*La mia vita* l'ha letto Natalia Ginzburg da Einaudi e non le è dispiaciuto» (Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 176). Per il carteggio tra Venturi e Calvino in quel periodo si veda L. Surdich, *Calvino a Praga*, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, a cura di G. Bertone, Atti del Convegno internazionale di studi di Sanremo, Edizione dell'Orso, Alessandria 1998, pp. 313-319 e (anche per le lettere di Calvino con Silvio Micheli) M. Trevisan, *Da "modesto agronomo" a "uno dei nomi noti della nuova generazione". Gli esordi di Calvino attraverso la corrispondenza*, «Bollettino di Italianistica», X, 1, 2013, pp. 215-244.

<sup>9</sup> AE, Venturi, Marcello. Ginzburg a Venturi, 29 dicembre 1947.



ora in terza persona ora in prima persona, è governata molto straccamente. Mi pare una storia senza nessun sugo, mi sono annoiata a morte mentre la leggevo, e sono contraria. Mi pare che sappia di muffa e trovo che è in stile da “Riforma letteraria” (Rivista fiorentina di Noventa del 1935-’36) *Natalia*<sup>10</sup>

Parere contrario a quello di Pavese che, pur individuando alcune debolezze, ne lodava gli aspetti più simbolici e kafkiani, senza tuttavia soffermarsi su quelli strutturali, decisivi invece per il giudizio negativo di Ginzburg<sup>11</sup>. In tal senso, i due redattori sembrano porre un’attenzione diversa alla struttura del testo come elemento da valutare: proprio sulla coerenza strutturale, infatti, Ginzburg aveva richiamato l’attenzione leggendo i due racconti di Mario Tobino *L’angelo* e *La guerra*<sup>12</sup>, valutati anche in questo caso da entrambi. Il 22 marzo 1946 Pavese scrive all’autore il suo giudizio:

Caro Tobino,  
ho letto *L’Angelo* e *la Guerra*. Ottimo il secondo, che per certa sua forza sarcastica ricorda Jahier. Meno mi convince il linguaggio dell’*Angelo*. La storia è bella, ma ci sono degli ingorghi, delle compiacenze calligrafiche. Mi dà noia poi un certo tono idillico – l’“angelicità” appunto di molte sue immagini. Comunque i due racconti sono tali che mi propongo senz’altro di consigliarli a Einaudi. Piuttosto, non Le pare che ne verrebbe un libro troppo smilzo? Non ha almeno un altro racconto della stessa lunghezza da aggiungere?<sup>13</sup>

I racconti passano quindi in lettura a Natalia Ginzburg, di cui è segnato il parere sul Giornale di Segreteria alla data del 28 marzo:

Mario Tobino. Natalia trova che i due racconti sono abbastanza belli, senza però condividere l’entusiasmo di Pavese. Ma non riesce a vedere un libro fatto di questi due soli racconti, fra i quali non esiste la più lontana coerenza, e prega Pavese di ricordare quel che lui ha detto un giorno in sua presenza sulle raccolte di racconti, che non devono essere accostamenti casuali. Ora proprio questi due

<sup>10</sup> AE, Pavese, Cesare. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Giovanni e le mani* di Franco Fortini 17 luglio 1947; pubblicato in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 416n e in *Centolettori*, cit., p. XVII.

<sup>11</sup> Il parere di Pavese si legge sullo stesso documento e in *Centolettori*, cit., p. XVII: «Antipatico, ma notevole. Antipatica l’insistenza sulle cose tristi e schifose, ma notevole il senso simbolico che questo mondo assume, specie verso la fine. È chiaramente kafkiano; la malattia è la condizione umana, la colpa originaria; la redenzione è vista con senso corale con la fusione dell’umanità della periferia. Ci sono pagine buone in questo senso. Irritante è invece tutto il maneggio con la ragazza. L’incantata è banale e contorta atmosfera in casa di lei e la sua lettera (qui Kafka mostra la coda) ma – una volta che il manoscritto sia stato ripulito per la stampa, che ora non è – non mi oppongo alla pubblicazione».

<sup>12</sup> Si tratta della prima stesura dell’*Angelo del Liponard* e della prima sezione del *Deserto della Libia*, come indicato da Paola Italia nelle *Notizie sui testi* in M. Tobino, *Opere scelte*, a cura di P. Italia, con un saggio introduttivo di G. Magrini e uno scritto di E. Borgna, Mondadori, Milano 2007, p. 1765 e sgg. a cui si rimanda per i rapporti editoriali tra Tobino e la casa editrice Einaudi.

<sup>13</sup> Pavese a Tobino, 22 marzo 1946; si cita da ivi, p. 1766.

racconti stanno insieme non si sa perché. Se il libro si dovesse stampare sarebbe forse utile chiedere un terzo e magari un quarto racconto all'autore, in modo da creare un equilibrio fra i due modi diversi e anzi discordi qui presenti<sup>14</sup>.

Nel rifiuto comunicato all'autore l'11 maggio<sup>15</sup>, Pavese si riferisce soprattutto a questo parere di Ginzburg, rappresentativo di come spesso l'elemento determinante per bocciare un manoscritto fosse la mancanza di una più generale e coerente forma che il libro avrebbe assunto una volta stampato. Rispetto ad altri redattori, dunque, è evidente la sua insistenza sull'aspetto strutturale dei testi; non solo rispetto a Pavese, come in questo caso, ma anche a Carlo Muscetta, la cui opinione su *Vento caldo* di Ugo Moretti non era condivisa da Natalia Ginzburg proprio per alcuni difetti di controllo della struttura del testo. La lettera contenente il suo parere di lettura, scritta da Pavese a Muscetta il 26 agosto 1948, testimonia inoltre di come Pavese avesse ormai lasciato a Natalia Ginzburg le decisioni sulla narrativa:

Caro Musc,

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

“È la storia di uno che fa un po' tutti i mestieri, poi va in guerra e torna a Roma a rifare tutti i mestieri. C'è un bell'ambientino di pittori e straccioni e pederasti, che è la cosa più felice del libro. Il libro ha dei difetti grossi come case; è scritto da uno molto in gamba, è pieno di trovate geniali ma è sovrabbondante, smodato, poi la storia d'amore che dovrebbe essere il centro del libro non sa di niente assolutamente. E poi non c'è nessuna ragione seria perché il libro cominci a un dato punto e finisca a un dato punto; per non parlare della conclusione che è idiota<sup>16</sup>. L'illusione di Muscetta che ce la faccia a correggerlo mi pare assurda. Secondo me non è da fare; si capisce che l'autore non bisogna perderlo di vista perché domani può darsi che scriva un bel libro.”

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

D'or innanzi sei avvertito: della narrativa si occupa soltanto Natalia. Va bene!<sup>17</sup>

La lettera racconta il contesto del 1948: quando, cioè, Pavese si sposta sulla “Collana viola” da lui ideata insieme a Ernesto de Martino, lasciando a Natalia Ginzburg la responsabilità sulle collane di narrativa, tra cui i neonati “Supercollanti”. Più avanti si analizzerà nel dettaglio questo passaggio di responsabilità,

<sup>14</sup> AE, G.d.S, 7 maggio 1946.

<sup>15</sup> «Caro Tobino, finalmente è giunta la sentenza del Nord (collegli consulenti e Direzione). Dunque. Apprezzano le due novelle, ma – era da prevedersi – trovano inesistente il loro nesso e quindi richiedono altri pezzi che formino un libro più ricco, nutrito e panoramico. Veda cosa può suggerirci». (Pavese a Tobino, 11 maggio 1946; si cita da Tobino, *Opere scelte*, cit., p. 1766).

<sup>16</sup> Cassato a penna.

<sup>17</sup> AE, Muscetta, Carlo. Pavese a Muscetta, 26 agosto 1948, in Pavese, *Officina Einaudi*, cit., pp. 345-346.

che coincide con l'intensificarsi delle letture redazionali da parte di Ginzburg e con una sua conseguente maggiore sicurezza di giudizio, sempre più tenuto in conto dagli altri redattori, come emerge bene già in questa lettera. Si notano, inoltre, alcuni tratti tipici della sua scrittura editoriale, come il delineare la trama e i personaggi in modo stilizzato e appena accennato. In particolar modo nei giudizi negativi, queste strategie di scrittura enfatizzano gli aspetti di banalità della trama e di inutilità o futilità del romanzo, che spesso si accompagnano a una lettura noiosa. Se ne riportano due esempi, entrambi del 1948:

Claude Roy: *La nuit et le manteau des pauvres*<sup>18</sup>

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

Guglielmo Petroni – *Botteghe Oscure*<sup>19</sup>

Giudizio di Natalia:

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

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

L'attenzione alla sensazione di noia durante lettura o di futilità del libro sono elementi tanto semplici quanto ricorrenti nei giudizi negativi di Natalia Ginzburg: aspetti da non sottovalutare, se si considera che rivolgeva le stesse critiche ai suoi romanzi, come quando scrive a Micheli che la *Strada che va in città* le appare «futile e freddo»<sup>20</sup>. Con il tempo Ginzburg rielaborerà questi elementi fino a includerli e esplicitarli nel *Breviario di uno scrittore*, in cui le sensazioni di noia e di inutilità nella lettura sono descritte più chiaramente come la conseguenza di un esercizio di stile da parte dell'autore, spie dunque di un testo non riuscito. Scrive infatti nel *Breviario*:

<sup>18</sup> AE, Serini, Paolo. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su Claude Roy, *La nuit et le manteau des pauvres*, s.d. ma 1948. Dattiloscritto con aggiunta manoscritta probabilmente di Serini: «Chiedere giudizio anche a Vittorini. Per mio conto sono d'accordo con Natalia».

<sup>19</sup> AE, Pavese, Cesare. Parere di lettura di Natalia Ginzburg probabilmente su *La casa si muove* di Guglielmo Petroni, s.d. ma 1948.

<sup>20</sup> AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 31 gennaio [1946]. Sul commento di Ginzburg sulla *Strada che va in città*: «È un libro che tante volte mi piace, ma tante volte mi sembra futile e freddo», cfr. l'introduzione di Cesare Garboli all'edizione del 1993 di *Cinque romanzi brevi*, di cui un estratto è pubblicato nell'edizione del 2012 di *La strada che va in città e altri racconti* a cura di D. Scarpa (pp. V-VII).

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

15. Se si accorge, scrivendo, di annoiarsi, è bene che smetta subito. Difatti se si annoia lui stesso, può essere assolutamente sicuro che la gente, leggendolo, si annoierà sette volte di più<sup>21</sup>.

Nell'ultimo parere citato sul testo di Guglielmo Petroni, infine, emerge già la seconda costante nella lettura redazionale di Natalia Ginzburg: l'attenzione alla costruzione dei personaggi.

#### 4.2 Costruire i personaggi

La realtà di un personaggio, in un romanzo, si scorge nella realtà e concretezza che diffonde intorno a sé<sup>22</sup>.

Nel caso del romanzo di Petroni, Ginzburg nota che il protagonista è l'«unico personaggio che aveva qualche possibilità di riuscire», aggiungendo però che «tutto sommato non è riuscito nemmeno lui»<sup>23</sup>: quali fattori ne hanno determinato il fallimento? Le lettere di Natalia Ginzburg permettono di individuare alcuni 'errori' ricorrenti su cui soffermava la sua lettura editoriale e che, a suo giudizio, concorrevano a inficiare la riuscita di un personaggio, spesso decretando la bocciatura del manoscritto. Il primo di questi è la mancanza di una distinzione netta tra i personaggi; il secondo riguarda la veridicità dei loro dialoghi; mentre il terzo è l'assenza di una dimensione plurima che li caratterizzi, aspetto che può includere anche una lacuna sul piano politico-sociale del personaggio stesso. Tre fattori, dunque, risultano decisivi per la costruzione dei personaggi: il loro equilibrio, la loro pluridimensionalità e il loro linguaggio.

Sul primo aspetto torna di nuovo utile il carteggio con Silvio Micheli degli anni dell'immediato dopoguerra. Natalia Ginzburg, infatti, valuta le prime cento pagine del romanzo *Falansterio* come «un po' deboli», proprio perché «non si distinguono subito bene tutti i personaggi»<sup>24</sup>; soprattutto quello di Usambara, vecchia «troppo messianica», è riuscito male a tal punto da farle affermare che tutto ciò che Micheli farà «contro Usambara» le «sarà bene accetto»<sup>25</sup>. Giudizio condiviso anche da Pavese, che il 9 novembre 1945 scrive all'autore:

<sup>21</sup> Ginzburg, *Breviario di uno scrittore*, cit., p. 181.

<sup>22</sup> N. Ginzburg, *La madre di Portnoy* (1970), «L'Indice dei libri del mese», XXXIII, 10, ottobre 2016, p. 25.

<sup>23</sup> AE, Pavese, Cesare, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Botteghe Oscure* di Guglielmo Petroni, s.d. ma 1948.

<sup>24</sup> AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d.

<sup>25</sup> AdN, Ginzburg a Micheli, 5 luglio 1946.

Caro Micheli, ti rimando *Il Falansterio*, secondo l'intesa, perché vi porti i tuoi ritocchi. Insisto per due cose: l'inizio, che va reso il più chiaro ed elementare possibile, onde sedurre il lettore. Se invece lo spaventi sulla soglia con cose troppo misteriose e gratuite, quello butta il libro. Usambara che è veramente eccessiva nella sua parte di bocca della verità. So tutto quello che si può dire in sua difesa, ma so anche che, quando apre bocca, a me – lettore tutt'altro che sprovveduto – viene ogni volta mal di pancia. Non so come si possa fare. Forse diradare i suoi interventi, forse renderli più realistici, forse farne una matta. Vedi tu<sup>26</sup>.

I due pareri negativi portano infine Micheli a riscrivere la prima parte del romanzo. La sfumatura forzatamente religiosa di alcuni personaggi e soprattutto lo squilibrio tra il protagonista e i personaggi secondari sono difetti che Natalia Ginzburg individua anche nel romanzo *Giordano e la paura* di David Invrea, che pure in parte apprezza dandone il seguente parere di lettura:

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

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

Il personaggio principale, tutto sommato, mi pare valido. Bella la fine. Siccome c'è qualcosa che decisamente non quadra, direi di non farlo. È vero che abbiamo fatto dei libri *molto* peggiori (*Rancore*<sup>27</sup> ecc.). Però credo che quel qualche cosa che a noi non va, lo renda ostico alla lettura di un pubblico di non-scrittori, cioè di persone meno disposte a cogliere quanto di bello c'è in questo aspro terreno<sup>28</sup>.

I due principali aspetti su cui Natalia Ginzburg si sofferma in questo parere di lettura sono quindi l'equilibrio tra i personaggi e il linguaggio; il riferimento alla «trovata stilistica del linguaggio dialettale e analitico» risponde direttamente al parere di lettura di Pavese, che giudica «lo stile, dialettale e analitico» come «una trovata, se pure qualche rara volta stonato con la psiche del protagonista»<sup>29</sup>. I giudizi di Ginzburg e Pavese, contrari alla pubblicazione, si oppongono a quello positivo di Vittorini, che pure ammette come «non tutti i personaggi siano conchiusi» anche se, aggiunge, «Severina è la migliore compensazione a que-

<sup>26</sup> Pavese, Micheli, «*Anche di romanzatura si deve vivere*», cit., p. 38.

<sup>27</sup> S. Terra, *Rancore*, Einaudi, Torino 1946 («Narratori contemporanei»).

<sup>28</sup> AE, Vittorini, Elio, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Giordano e la paura* di David Invrea, s.d. ma gennaio 1947. Il parere di lettura non è datato, ma è allegato, insieme a quello di Pavese che invece reca la data del 18 gennaio 1947, alla lettera del 20 marzo 1947 di Elio Vittorini alla sede torinese della casa editrice: «Vi rendiamo i giudizi di Pavese e Ginzburg sul manoscritto di Invrea a cui è stata scritta la lettera acclusa. La decisione sulla pubblicazione è legata alla decisione di elevare la qualità della collana».

<sup>29</sup> Ivi, parere di lettura di Cesare Pavese su *Giordano e la paura* di David Invrea, 18 gennaio 1947.

ste incertezze. Personaggio veramente felice, uno dei più importanti nella letteratura italiana»<sup>30</sup>. Il caso di Invrea, dunque, permette di comprendere meglio come venivano valutati questi due elementi nella lettura editoriale degli einaudiani: da un lato la necessità di un equilibrio tra i personaggi, conchiusi e a tutto tondo anche quando secondari, come criterio generalmente condiviso almeno per quanto riguarda le letture di Ginzburg, Pavese e Vittorini; dall'altro, invece, l'elemento linguistico come fattore tanto di coesione tra i pareri, come per i giudizi di Ginzburg e di Pavese, quanto di contrapposizione tra le diverse personalità interne alla Einaudi. Quest'ultimo caso emerge, ad esempio, con un altro romanzo di David Invrea, *Renata della vita*<sup>31</sup>, sul quale Pavese e Ginzburg sono favorevoli, come scrive Pavese all'autore il 29 agosto 1947: «A me e a Natalia, il libro ha interessato e stupito (stupito per la sua audacia e per la sua ricchezza "clinica"), qualche volta commosso (soprattutto dov'è in scena Renata), ma sovente irritato»<sup>32</sup>. Decisamente contrario, invece, è Vittorini, che preferisce allontanarsi da una letteratura che, proprio da un punto di vista linguistico, fa capo a Torino: Calvino infatti riferisce a Vittorini del linguaggio letterario e dialettale del romanzo che si richiama, a suo giudizio, a quello pavese, e che Vittorini giudica «superato»: «È un gusto, purtroppo, che riprende piede intorno a Torino: un neo-naturalismo di portata regionalistica»<sup>33</sup>.

È proprio il linguaggio il secondo elemento relativo ai personaggi su cui si soffermano i pareri di Natalia Ginzburg, e in particolar modo l'attenzione alla coerenza tra il personaggio che parla e i suoi dialoghi. Anche questo criterio emerge già dal carteggio con Silvio Micheli, quando Ginzburg gli scrive che *Falansterio* «è bellissimo quando Asa parla con Evelina e Evelina le dice 'cagna bastarda'»<sup>34</sup>. Le lettere editoriali agli altri autori mostrano come la veridicità dei dialoghi possa venir meno in due casi opposti, che risultano entrambi in un linguaggio distante dalla realtà del parlato. Da un lato, il primo caso è quello del citato romanzo di Rosita Fusé: nel parere di lettura, Natalia Ginzburg nota che il «difetto principale sta nei dialoghi: questi straccioni delle baracche si dicono: "non so ciò che posso fare per lei" e "fra voi donne vi potrete sempre intendere". Non so come dovrebbero parlare, ma non così»<sup>35</sup>. In questo caso, dunque, i dialoghi troppo letterari sono inconciliabili con i personaggi che li pronunciano e l'assenza di una simmetria tra linguaggio e ceto sociale del parlante rende il testo non veritiero e poco credibile. Come scrive Ginzburg nel parere, anche se «non ci sono goffaggini o stranezze o sbavature liricheggianti»<sup>36</sup>, l'autrice rima-

<sup>30</sup> Ivi, Vittorini a Invrea, 19 marzo 1947.

<sup>31</sup> Sul 'caso Invrea' cfr. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 450 sgg.

<sup>32</sup> Ivi, p. 451. Pavese a Invrea, 29 agosto 1947.

<sup>33</sup> *Ibidem*. Vittorini a Invrea, 16 ottobre 1947.

<sup>34</sup> AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, s.d. ma inizio 1946. Lettera pubblicata in Pavese, Micheli, «Anche di romanzatura si deve vivere», cit., p. 38n.

<sup>35</sup> AE, Ginzburg, Natalia, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *La morte non si è seduta sulle foglie secche* di Rosita Fusé, s.d. ma autunno 1948. In «Autografo», 58, cit., p. 191.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

ne «troppo legata a schemi convenzionali e letterari»<sup>37</sup>, mentre l'appartenenza sociale dei personaggi avrebbe dovuto accordarsi a un linguaggio più espressivo e vicino al parlato. Dall'altro lato, il caso opposto è l'estremizzazione retorica proprio di questo stile del parlato, di cui è un esempio rappresentativo, come si è visto, il romanzo *Sono un povero cane italiano* di Silvio Micheli, in cui Natalia Ginzburg trova «una sola pagina bella. È quella del nonno che dice *ostrega*. È piaciuta a me e a Pavese: è una pagina fresca, che si gode a leggerla, vergine di retorica. Tutto il resto è fradicio di retorica e non vale uno sputo»<sup>38</sup>. Ginzburg, dunque, individua due difetti relativi ai dialoghi, che hanno in comune un elemento di retorica come fattore che porta il linguaggio ad essere forzatamente letterario in un caso, «fradicio» o «sfasciato» nell'altro. Come ricorderà infatti molti anni dopo nell'intervista con Marino Sinibaldi, i testi che riceveva in lettura nel dopoguerra seguivano queste due strade:

Io ho avuto l'impressione che alcuni manoscritti che leggevo fossero scritti da persone che non avevano nessun... che in verità non avevano letto, scrivevano senza leggere. E c'era qualcosa di sfasciato nella scrittura; oppure invece c'era qualcosa di troppo... consapevole, troppo letterario, troppo pietrificato; e c'erano queste due vie, mi sembra<sup>39</sup>

Se equilibrio e linguaggio sono i primi due elementi determinanti quando Natalia Ginzburg valuta i personaggi di un romanzo, il terzo aspetto riguarda la loro caratterizzazione su più piani e, in particolar modo, su quello politico-sociale. Il rischio, infatti, è quello di creare personaggi monodimensionali, piatti e addirittura «tutti senza faccia»<sup>40</sup>, come nel caso citato del romanzo di Fusé, di cui scrive: «Il vecchio Sebastiano invece non esiste: la storia del suo delitto lascia abbastanza indifferenti»<sup>41</sup>. Rappresentativo di questo terzo punto è il caso del romanzo *Il Campo 29* di Sergio Antonielli, che vede nuovamente contrapposti i giudizi di Ginzburg, Pavese e Vittorini. Mentre i primi due sono concordi sulle difficili possibilità di successo, Vittorini ha già dato all'autore «molte speranze sulla pubblicazione del libro»<sup>42</sup>. Il romanzo è comunque stato apprezzato, generando tuttavia diversi dubbi: i pareri di Ginzburg e Pavese, sebbene concordi sulla impossibilità di successo del libro, riportano motivazioni quasi opposte proprio rispetto all'assenza di una sfumatura politica nel personaggio principale. Per Pavese questa lacuna rappresenta un elemento a favore del romanzo

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> AE, Micheli, Silvio, Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947. La copia originale con firma autografa è in AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia.

<sup>39</sup> Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., pp. 116-117.

<sup>40</sup> AE, Ginzburg, Natalia. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *La morte non si è seduta sulle foglie secche* di Rosita Fusé, s.d. ma autunno 1948. In «Autografo», 58, cit., pp. 191.

<sup>41</sup> Ivi, Ginzburg a Fusé, 5 ottobre 1948. In Canni, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi*, cit., pp. 169-170 e in «Autografo», 58, cit., pp. 192-193.

<sup>42</sup> AE, Vittorini, Elio. Vittorini a Ginzburg, 11 luglio 1948.

(«un sano infischarsi della politica»), il cui problema è semmai l'andamento lento e le difficoltà di successo. Scrive nel suo parere di lettura:

Ne ho letto 12 pagine e mi sembra buono e serio. Un po' lento. Ma c'è senza dubbio il dramma della prigionia e c'è un sano infischarsi della politica. Un *Cristo Eboli* che non avrà successo<sup>43</sup>.

Il parere di Natalia Ginzburg condivide con quello di Pavese alcuni aspetti, come la resa riuscita del senso di prigionia e la lentezza stilistica, ma se ne distanzia sulla valutazione dell'elemento politico, la cui assenza viene considerata un difetto proprio perché genera personaggi monodimensionali. Scrive infatti:

Un libro notevole. La storia di un campo di prigionieri in India: molto vivo il paesaggio; un senso preciso e fisico della vita di prigionia. Stilisticamente felice. Nessuna, o quasi, valutazione politica: il che secondo me è un difetto, perché i personaggi ne risultano a una dimensione sola. Lento e non divertente come lettura, ma certo notevole. Chiediamo il parere di Vittorini<sup>44</sup>.

Con tre pareri dubbi alla fine il romanzo non viene accettato, come scrive Ginzburg a Vittorini: «non c'era entusiasmo da nessuna parte. Tutti l'abbiamo trovato buono, ma noioso, e sarebbe stato di difficile vendita. Siccome anche tu eri fra il sì e il no, abbiamo stabilito di no»<sup>45</sup>. Vittorini rimane incerto sulla decisione presa, chiedendole di trovare «una ragione editoriale che ci salvi la faccia. La non-causa di entusiasmo in noi può anche essere un difetto nostro e non del libro»<sup>46</sup>; ma Ginzburg risponde con sicurezza due giorni dopo: «non credo che abbiamo fatto male a dirgli di no. Ripensandoci mi pare che abbiamo fatto bene. Se siamo tre persone a leggere un libro e tutti e tre dubitiamo, perché deve essere difetto nostro?»<sup>47</sup>. Nella lettera all'autore, raccoglie gli elementi che sono stati valutati, come il difficile successo editoriale nonostante il valore poetico dell'opera e le considerazioni condivise con Pavese sulla lentezza della narrazione:

L'eccessiva lentezza nel raccontare, la scarsa drammaticità, ne rendono poco agevole la lettura; e noi abbiamo l'impressione che un movimento più rapido, una narrazione più succinta, avrebbe senz'altro giovato, anche poeticamente, al suo lavoro<sup>48</sup>.

Infine, riporta quegli aspetti che lei stessa ha notato sulla creazione di un paesaggio e un «senso della vita di prigionia» come «assai vivi ed efficaci» rispetto invece al giudizio sui personaggi «meno vivi e più convenzionali, meno

<sup>43</sup> AE, Pavese, Cesare. Pareri di lettura di Cesare Pavese e di Natalia Ginzburg su *Il Campo* 29 di Sergio Antonielli, s.d. ma 1948.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> AE, Vittorini, Elio, Ginzburg a Vittorini, 8 luglio 1948.

<sup>46</sup> Ivi, Vittorini a Ginzburg, 11 luglio [1948].

<sup>47</sup> Ivi, Ginzburg a Vittorini, 13 luglio 1948.

<sup>48</sup> AE, Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Antonielli, 9 luglio 1948.



approfonditi»<sup>49</sup>. Come per altri aspetti che si sono visti, anche le notazioni sull'elemento politico-sociale provengono da un'interrogazione che Natalia Ginzburg rivolge prima di tutto verso i propri romanzi, sollecitata in particolar modo da alcune critiche ricevute da Silvio Micheli sulla *Strada che va in città*. Nel primavera del 1946, infatti, gli scrive:

Pavese dice che soltanto le lodi aiutano a scrivere, e le critiche non servono a niente: non è vero, ma c'è anche del vero: ma a me le sue critiche – riguardo al limite etico-sociale – hanno fatto un'impressione profonda. È vero. Io ho questo limite. Non vedo come potrò liberarmene in qualche modo<sup>50</sup>.

L'elemento etico-sociale è un aspetto su cui Ginzburg continua a interrogarsi se Calvino, ancora nel gennaio del 1947, scrive a Micheli che «Natalia si tormenta perché non è capace di scrivere romanzi sociali»<sup>51</sup>. In tal senso, è interessante ancora una volta la lettera a Rosita Fusé dell'ottobre 1948 quando, come si è visto, Ginzburg le scrive che:

Le sue baracche non hanno nessuna evidenza poetica: sono pallide baracche, uno sfondo nebbioso con vaghe intenzioni sociali o realistiche (il bidone) ma non hanno una vera vitalità. Quello che è vitale nel suo romanzo è la storia intima di alcuni personaggi e di alcuni rapporti – le ragazze, la madre, il padre, anche le vecchie; la storia d'amore della ragazza e i pensieri della ragazza sono cose molto belle, raccontate con una grande misura. Anche quando la madre scopre che la ragazza è incinta è molto bello<sup>52</sup>.

Due aspetti sono rilevanti in questo brano: il fatto che l'elemento realistico-sociale debba possedere una «vera vitalità» e che tale vitalità, nel caso di Fusé, non ricada su questi elementi bensì sui rapporti intimi tra i personaggi. Come si è visto, la lettera a Fusé è importante soprattutto come documento autoriflessivo di Ginzburg sulla propria scrittura: nel consigliare l'autrice, infatti, crea immediatamente un confronto basato sull'adozione di «angoli visuali molto piccoli». Ma l'accostamento tra le due scritture si crea anche su questo secondo aspetto: è possibile immaginare, infatti, che Ginzburg stesse progressivamente risolvendo la critica ricevuta da Micheli sul «limite etico-sociale» proprio sulla base di ciò che anche a lei, come a Fusé, risultava «vitale» nei romanzi, e cioè «la storia intima di alcuni personaggi e di alcuni rapporti». Il romanzo sociale che Ginzburg ricercava, stando anche alla lettera di Calvino,

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 26 febbraio [1946]. Parti di questa lettera in M. Serri, *Natalia: le donne, che stupide. Le lettere della Ginzburg a 29 anni*, «La Stampa», 26 marzo 1996; questo brano della lettera è pubblicato anche in «*Darsena Nuova*», ristampa anastatica dei cinque numeri, cit., pp. 28-29.

<sup>51</sup> Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 194.

<sup>52</sup> AE, Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Fusé, 5 ottobre 1948. La lettera è pubblicata in Canni, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi*, cit., pp. 169-170 e in «Autografo», 58, cit., pp. 192-193.

andava dunque raggiunto non attraverso «vaghe intenzioni sociali o realistiche» di ambienti sociali non conosciuti direttamente, che avrebbero creato solo «uno sfondo nebbioso», ma nel racconto dei legami intimi tra i personaggi. Se si osserva con attenzione, in questa lettura editoriale del manoscritto di Fusé si ritrovano gli elementi narrativi che all'inizio degli anni Cinquanta costituiranno *Tutti i nostri ieri*, il romanzo in cui i fattori politici e sociali diventano una storia personale, familiare e autobiografica. E proprio sulla forma del romanzo si interroga la terza macrocategoria individuabile nei pareri editoriali di Natalia Ginzburg: quella di *densità*.

### 4.3 *Densità del romanzo*

Considerando complessivamente l'opera letteraria di Natalia Ginzburg, in oltre cinquant'anni la sua scrittura si dispiega in una moltitudine di forme e generi differenti, «come se inaugurasse, a ogni nuovo libro» nota Cesare Garboli «un nuovo ciclo di gravidanza»<sup>53</sup>: dai racconti, ai romanzi, ai saggi, al teatro<sup>54</sup>, alla ricerca storica<sup>55</sup>, al pamphlet<sup>56</sup>. È il romanzo la forma privilegiata, attraversato anch'esso nelle molteplici sfumature delle sue varietà formali, dal romanzo breve o racconto lungo al romanzo epistolare<sup>57</sup>. Come osservava Garboli nel presentare tutta l'opera di Ginzburg nell'edizione dei Meridiani:

Di questa forma d'arte, la Ginzburg è un'amante così appassionata, così devota che in ogni pagina o frase della sua opera narrativa e saggistica si sente la presenza, il ricordo, la nostalgia del romanzo come un sospiro inappagato [...] Si direbbe che, per la Ginzburg, la nostra esperienza del mondo reale non faccia che ruotare, in un anello di sosta, al di qua o al di là del romanzo [...]<sup>58</sup>.

Come si accennava, dalla lettura dei documenti editoriali emerge una precisa categoria che Ginzburg utilizzava nel distinguere con sicurezza i romanzi e i racconti, quella di «densità». È proprio il caso di un racconto al limite tra questi due generi come *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo ad essere esemplificativo di questa categoria. È probabile che Ginzburg avesse letto una versione antecedente dal titolo *Io e la vecchia Zelinda*, valutata al principio del 1948. Il giudizio di Ginzburg è negativo, da un lato per uno stile «un po' troppo a puntino,

<sup>53</sup> C. Garboli, *Prefazione*, in Ginzburg, *Opere*, cit., vol. I, p. XI.

<sup>54</sup> Per la scrittura teatrale si rimanda a N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2005 e al saggio di Scarpa, *Apocalypsis cum figuris*, in *ivi*, pp. 429-458.

<sup>55</sup> Si rimanda all'edizione curata da S.S. Nigro di N. Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 2016.

<sup>56</sup> N. Ginzburg, *Serena Cruz o la vera giustizia*, Einaudi, Torino 1990.

<sup>57</sup> Sui romanzi epistolari cfr. almeno C. Garboli, *Prefazione*, in N. Ginzburg, *Caro Michele*, Einaudi, Torino 2001, pp. V-VI e gli apparati a cura di D. Dalmas in *ivi*, pp. 157-181; si veda anche Scarpa, *Città, strada, famiglia, casa*, cit.

<sup>58</sup> Garboli, *Prefazione*, in N. Ginzburg, *Opere*, cit., vol. I, p. XXXI.

manzonianamente»<sup>59</sup> come nota nella lettera all'autore, dall'altro per alcuni aspetti riconducibili proprio al concetto di «densità». Scrive infatti Ginzburg nel parere di lettura:

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

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

Natalia Ginzburg<sup>60</sup>

Nella prima parte del parere si può notare l'importanza attribuita da Ginzburg ai personaggi: anche quando la materia e la trama del racconto appaiono incolori, se i personaggi («spontanei e commoventi»<sup>61</sup>) sono riusciti, come in questo caso, rendono il racconto «una storia che si legge con ansia e con emozione fino al fondo»<sup>62</sup>. Al contrario, lo stile lento e indulgente le appare «un po' troppo a puntino, manzonianamente, con immagini un po' troppo precise e rifinite»<sup>63</sup> come scrive, si è visto, anche all'autore riprendendo quasi parola per parola il parere di lettura.

Ma il difetto principale del racconto consiste proprio nel non avere «per nulla la densità di un romanzo»<sup>64</sup>, aspetto che Ginzburg sottolinea anche nella risposta all'autore. Scrive infatti a Silvio D'Arzo il 16 gennaio 1948:

Gentile Signore,  
abbiamo letto con vivo interesse il Suo racconto. È una cosa certo notevole, insolita, scritta con grande serietà e impegno. Ma non ha la densità di un libro: è un'esile novella, di gracile respiro, di vitalità molto tenue. La vediamo pubblicata a puntate su una rivista: decisamente non fa un libro, non per la sua brevità, ma per il poco fiato e la gracilità dei motivi. Ci sembra lodevole e insolito l'aver saputo fare, di una materia in sé così grigia e insapore, un prete e una vecchia, qualcosa di spontaneo e di patetico. Ci sono anche effetti molto belli di paese, misurati e semplici. Abbiamo qualcosa a ridire sullo stile, che spesso è un po'

<sup>59</sup> AE, D'Arzo, Silvio. Ginzburg a D'Arzo, 16 gennaio 1948.

<sup>60</sup> Ivi, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Io e la vecchia Zelinda di Silvio D'Arzo*, s.d. ma gennaio 1948. Sul documento si legge anche il lapidario giudizio di Pavese: «Non m'interessa affatto. A morte».

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

tropo a puntino, manzonianamente. Tuttavia, non c'è dubbio che è una cosa notevole. Ma, come già Le abbiamo detto, non può rientrare in una collana di romanzi: un romanzo o un racconto è una faccenda più grossa (ripetiamo che non si tratta della brevità)<sup>65</sup>.

Il confronto fra i due documenti, il parere di lettura e la lettera editoriale all'autore, mostra come spesso quest'ultima venisse stesa proprio sulla base del parere, di cui la lettera riporta quasi integralmente i concetti. In entrambi i documenti l'idea di «densità» è spiegata attraverso i suoi opposti: Ginzburg giudica il testo una narrazione con un «fiato da passerotto», con «poco fiato», «di gracile respiro» e «gracilità di motivi», di «vitalità molto tenue». Nel complesso, nonostante la spontaneità e la pateticità di personaggi e effetti, si tratta di un'«esile novella», mentre «un romanzo o un racconto è una faccenda più grossa». È interessante che nella lettera Ginzburg distingua ben due volte la densità dall'estensione: il testo «non fa un libro, non per la sua brevità» ma proprio per gli elementi che ne hanno definito l'assenza di densità, il «poco fiato e la gracilità dei motivi». La stessa riflessione sul rapporto tra lunghezza del testo e densità del romanzo si ritrova a proposito del caso del manoscritto di Fusé: un'altra riserva di Ginzburg si riferisce infatti «all'estensione»<sup>66</sup>, come scrive all'autrice, «lei avrebbe potuto dire tutto in 14 pagine e invece ce ne sono 150. Questo proprio perché l'impalcatura del romanzo che lei gli ha dato è molto dubbia e i suoi valori sono tutti estranei a questa impalcatura»<sup>67</sup>. Nel suo giudizio sul testo di Fusé ritorna, quasi con le stesse parole, il limite riscontrato in D'Arzo: il manoscritto «non ha il corpo di un romanzo, è un'esile novella diffusa lungo 150 pagine»<sup>68</sup>. L'estensione può dunque semmai essere il segno della diffusione e dispersione dei motivi narrativi, rispetto a un'idea di narrazione densa che per Ginzburg connota il romanzo.

Per definire il concetto di densità del romanzo, è dunque possibile scomporlo nei termini attraverso cui Ginzburg lo descrive agli autori: il «fiato» o il «respiro» della narrazione; il «corpo del testo» o «l'impalcatura del romanzo»; i «motivi» rispetto alla trama; e la «vitalità» degli elementi narrativi. Per quanto riguarda i primi, il fiato o il respiro del testo indicherebbero l'andamento generale della narrazione, come si nota bene nel caso esaminato del racconto di Silvio D'Arzo, il cui «fiato da passerotto» è determinato anche da «lentezze e indugi ingiustificabili». Il concetto di 'fiato' include un elemento ritmico della

<sup>65</sup> AE, D'Arzo, Silvio. Ginzburg a D'Arzo, 16 gennaio 1948. La lettera è pubblicata, senza essere tuttavia attribuita a Natalia Ginzburg, in S. D'Arzo, *Casa d'altri e altri racconti*, a cura di R. Carnero, Bompiani, Giunti Editore S.p.A, Milano-Firenze 2020, pp. 54-55. Per le lettere dell'autore cfr. S. D'Arzo, *Lettere*, a cura di A. Sebastiani, Monte Università Parma, Parma 2004.

<sup>66</sup> AE, Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Fusé, 5 ottobre 1948. In Canni, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi*, cit., pp. 169-170 e in «Autografo», 58, cit., pp. 192-193.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> AE, Ginzburg, Natalia. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *La morte non si è seduta sulle foglie secche* di Rosita Fusé, s.d. ma autunno 1948. In «Autografo», 58, cit., p. 191.

narrazione e si avvicina a un'idea musicale di solfeggio: una sorta di alternarsi armonico di suoni e silenzi che sostengono tutta il romanzo. In tal senso, è significativo quello che scrive Cesare Garboli, e cioè che l'idea che Ginzburg si è fatta del romanzo, «un'idea personale, *ad usum sui* [...] deve molto all'acustica, all'orecchio, più che alla fantasia e all'immaginazione: è un'idea invernale, da ramo spoglio, "povera"; se possibile, per ossimoro, un'idea musicale ma silenziosa»<sup>69</sup>.

All'immagine di una narrazione tenue e flebile si oppone quella di robustezza o «corpo del romanzo», che include un elemento strutturale chiamato da Ginzburg «impalcatura»: in un romanzo riuscito, è necessario che l'autore sappia governarla. Torna utile in questo caso la critica a Fortini su *Giovanni e le mani*: «la struttura del romanzo, così ora in terza persona ora in prima persona, è governata molto straccamente»<sup>70</sup> e i consigli a Micheli sul tenere per le redini il testo: «Cerca di essere cattivo con [q]uello che ti viene in testa di scrivere: cattivo, feroce, spietato, cattivo come una pantera, e le parole cavalcale tu, tienle ben ferme in mano con le redini, e non lasciare che ti diliscino via»<sup>71</sup>. Come scrive a Rosita Fusé, inoltre, i valori espressi nel romanzo non devono essere «tutti estranei a questa impalcatura»<sup>72</sup>.

Il terzo elemento che costituisce una narrazione densa è infatti quello dei valori manifestati attraverso i «motivi» romanzeschi, a loro volta da distinguere rispetto alla trama: i motivi, infatti, coinciderebbero con l'espressione dei valori nel testo attraverso gli elementi della trama. Un esempio di molto successivo può essere utile in questo caso: nel 1970, Ginzburg nota come in *Lamento di Portnoy* di Roth il motivo del legame materno come dimensione assoluta e di percezione della realtà da parte del bambino sia espresso efficacemente da una scena della trama in cui Portnoy da piccolo, mentre nevica fuori dalla finestra, chiede alla madre: «Mamma, noi crediamo nell'inverno?»<sup>73</sup>.

Per Ginzburg sono dunque i motivi, e non la trama, a 'fare' il romanzo, come dimostra il confronto tra il racconto di Silvio D'Arzo, che rimane un'«esile novella» nonostante si legga «con ansia e con emozione fino al fondo»<sup>74</sup>, e il suo stesso romanzo *È stato così*, in cui a livello di trama «non succede quasi niente.

<sup>69</sup> C. Garboli, *Prefazione*, in Ginzburg, *Opere*, cit., vol. I, pp. XXXI-XXXII.

<sup>70</sup> AE, Pavese, Cesare. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Giovanni e le mani* di Franco Fortini 17 luglio 1947; pubblicato in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 416n e in *Centolettori*, cit., p. XVII.

<sup>71</sup> AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 21 maggio [1947].

<sup>72</sup> AE, Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Fusé, 5 ottobre 1948. In Canni, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi*, cit., pp. 169-170 e in «Autografo», 58, cit., pp. 192-193.

<sup>73</sup> Nell'articolo *La madre di Portnoy*, apparso sulla «Stampa» il 22 marzo 1970, a proposito di questo passo Ginzburg scrive: «È un tratto molto bello, che vorremmo poter ricordare; vi è espressa con grande naturalezza l'essenza del rapporto madre-bambino; vi ritroviamo la nostra infanzia; chi mai non si è raccolto, da piccolo, nel pensiero materno per giudicare l'universo, chi mai non ha domandato in qualche modo a sua madre se era bene "credere nell'inverno"?» (Ginzburg, *La madre di Portnoy*, cit., p. 25).

<sup>74</sup> AE, D'Arzo, Silvio. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Io e la vecchia Zelinda* di Silvio D'Arzo, s.d. ma gennaio 1948.

Si sparano, ma nient'altro»<sup>75</sup>. La trama, a sua volta, viene letta da Ginzburg attraverso «scene» ed «effetti» su cui concentra la sua lettura, isolandone alcuni «molto belli»: proprio nel caso di D'Arzo, per quanto i motivi romanzeschi non siano riusciti, nella trama ci sono «effetti molto belli, di paese, di luna, di pioggia»<sup>76</sup>; e anche, ad esempio, per Marcello Venturi: «C'è dei pezzi molto belli. C'è però tanti punti dove sciupa tutto. [...] C'è dei pezzi bellissimi: il padre, la scuola. Anche la prostituta, ma non sempre»<sup>77</sup>. Dall'altra parte, se la trama non è un elemento determinante, non è neppure da trascurare: sul Giornale di Segreteria, nel marzo 1946 si trova una bocciatura proprio per la debolezza della trama del romanzo *Bambola di Dio* di Carla Briola, di cui Ginzburg scrive che «non può entrare nella nostra Collana di contemporanei. Le possibilità narrative sono scarse e la trama è alquanto incolore»<sup>78</sup>.

Come si è visto, spesso Natalia Ginzburg si concentra su alcuni singoli elementi del testo che giudica «vivi» o «vitali»: possono essere personaggi, ambienti o relazioni. L'ultimo aspetto che costituisce il concetto di densità del romanzo riguarda proprio questa caratteristica di «vitalità» degli elementi narrativi. Ad esempio, per quanto riguarda i personaggi di Silvio Micheli in *Via dal confino*, scrive che la «ragazza è molto viva, e anche molto donna, mi pare»<sup>79</sup>. La vitalità riguarda anche il paesaggio e i suoi oggetti, come si è visto nei casi di *Il Campo 29* di Sergio Antonielli, di cui Ginzburg trova «molto vivo il paesaggio»<sup>80</sup> e delle «pallide baracche» del romanzo di Fusé che, al contrario «non hanno una vera vitalità»<sup>81</sup>, mentre «vitale nel suo romanzo è la storia intima di alcuni personaggi e di alcuni rapporti»<sup>82</sup>. Ma uno solo tra questi elementi (i personaggi, l'ambientazione o i rapporti descritti) per quanto sia riuscito e «vivo» non è sufficiente se vengono a mancare gli altri. Nel giudizio di Ginzburg, infatti, la vitalità sembra essere un valore che, distribuito in diversi livelli su ciascun elemento della narrazione, deve però poter essere attribuito a tutto il testo perché questo possa essere definito romanzo: il racconto di Silvio D'Arzo, ad esempio, ha complessivamente una «vitalità molto tenue» e che anche per questo «non ha la densità di un libro»<sup>83</sup>; al contrario, nei momenti di

<sup>75</sup> AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma dicembre 1946

<sup>76</sup> AE, D'Arzo, Silvio. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Io e la vecchia Zelinda* di Silvio D'Arzo, s.d. ma gennaio 1948.

<sup>77</sup> AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma dicembre 1946.

<sup>78</sup> AE, G.d.S., 15 marzo 1946.

<sup>79</sup> AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 28 dicembre 1947.

<sup>80</sup> AE, Pavese, Cesare. Pareri di lettura di Natalia Ginzburg e Cesare Pavese su *Il Campo 29* di Sergio Antonielli, s.d. 1948.

<sup>81</sup> AE, Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Fusé, 5 ottobre 1948. In Canni, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi*, cit., pp. 169-170 e in «Autografo», 58, cit., pp. 192-193.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> AE, D'Arzo, Silvio, Ginzburg a D'Arzo, 16 gennaio 1948.

entusiasmo rispetto alla propria scrittura (che, come si è visto, si alternavano a momenti di profondo sconforto), Ginzburg scrive a Micheli che il suo romanzo le sembra «bello e vitale»<sup>84</sup>.

In conclusione, il concetto di densità del romanzo può essere definito sulla base dei suoi elementi costitutivi come una narrazione in cui ambienti, personaggi e rapporti umani sono vitali e contribuiscono a creare un corpo del narrato consistente, ben strutturato e governato dall'autore. La consistenza è espressa a livello dei valori trasposti attraverso i motivi della trama; inoltre, il romanzo deve essere sostenuto da un ampio respiro che, attraverso gli elementi ritmici della voce che racconta, contenga e conchiuda tutti questi aspetti in una narrazione complessiva unitaria. Questi criteri, insieme con l'attenzione al modo di raccontare la realtà, all'equilibrio, alla pluridimensionalità e al linguaggio dei personaggi si consolidano come costanti nel giudizio di Natalia Ginzburg soprattutto alla fine degli anni Quaranta, quando si trasforma il suo ruolo all'interno della redazione Einaudi.

<sup>84</sup> AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma primavera 1946.

## «Della narrativa si occupa soltanto Natalia»

Da quando Natalia Ginzburg arriva a Roma nel 1944 alla fine degli anni Quaranta, la casa editrice Einaudi conosce una seconda mutazione, successiva a quella che seguì il 1936 e più duratura per impostazione delle collane e nuovi collaboratori coinvolti, tra cui Italo Calvino<sup>1</sup>. Gli anni tra il 1945 e il 1949 per la casa Einaudi sono una fase di ripresa, ampliamento della redazione e crescita intensa rispetto al periodo bellico. In *Lessico familiare*, Ginzburg racconta:

La piccola casa editrice d'una volta era diventata grande e importante. Vi lavorava ora molta gente. Aveva una nuova sede, in corso re Umberto, la sede antica essendo crollata in un bombardamento. Pavese aveva ora una stanza da solo, e sulla sua porta c'era un cartellino con scritto "Direzione editoriale". Pavese stava al tavolo, con la pipa, e rivedeva bozze con la rapidità d'un fulmine. Leggeva l'*Iliade* in greco, nelle ore d'ozio, salmodiando i versi ad alta voce con triste cantilena. Oppure scriveva, cancellando con rapidità e con violenza, i suoi romanzi. Era diventato uno scrittore famoso. [...] L'editore non era più timido, o meglio la sua timidezza si ridestava solo a tratti quando doveva avere colloqui con estranei, e non sembrava più timidezza, ma un freddo e silenzioso mistero.

<sup>1</sup> Sul legame tra Natalia Ginzburg e Italo Calvino, che inizia in questo periodo e dura tutta la loro vita, cfr. G. Bertone, *Italo Calvino e Natalia Ginzburg*, in Id., *Italo Calvino: Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994, pp. 213-264. Cfr. anche le recensioni di Calvino *È stato così di Natalia Ginzburg* (1947) e *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese* (1961), in Calvino, *Saggi*, cit., pp. 1085-1086 e pp. 1087-1094.



Per cui la sua timidezza intimidiva gli estranei, i quali si sentivano avvolti d'uno sguardo azzurro, luminoso e glaciale, che li indagava e li soppesava di là dal grande tavolo di vetro, a una glaciale e luminosa distanza. Quella timidezza era così diventata un grande strumento di lavoro [...] Pavese raramente accettava di ricevere estranei. Diceva: – Ho da fare! Non voglio nessuno! S'impicchino! Me ne infischio! Invece i nuovi impiegati, i giovani, erano favorevoli ai colloqui con gli estranei. Potevano, gli estranei, portare idee. Pavese diceva: – Qui non c'è bisogno di idee! Ne abbiamo anche troppe di idee! Squillava il telefono interno sul suo tavolo, e diceva nel ricevitore la nota voce nasale: – Di sotto c'è il tale. Ricevilo. C'è caso che abbia qualche proposta. Pavese diceva: – Che bisogno c'è di proposte? Siamo pieni di proposte fino al collo! Me ne infischio delle proposte! Non voglio idee! – Giralò allora a Balbo, – diceva la voce. Balbo, lui, dava retta a tutti. Non rifiutava mai un nuovo incontro. Balbo non aveva difese contro le proposte e le idee. Tutte le proposte e tutte le idee gli piacevano, lo sollecitavano, lo mettevano in fermento, e veniva ad esporle a Pavese [...]².

È in questo periodo che viene percepita la necessità di sottoporre ad analisi critica il catalogo, sia attraverso la pubblicazione dell'*Antologia Einaudi 1948* che segna la presa d'atto di un decisivo momento di svolta per la casa editrice³, sia nelle riunioni interne della redazione, e in particolar modo in quella del 12-13 gennaio 1949⁴. La seconda parte degli anni Quaranta è dunque una fase di esame, ricerca e sperimentazione sulle collezioni editoriali: in questo periodo nascono, ad esempio, i “Supercoralli”, la “Collana viola”⁵ e la “Piccola biblioteca scientifico-letteraria”⁶; vengono considerati i limiti della collana dei “Coralli” e

² Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., pp.1052-1053.

³ Nell'introduzione Pavese parla, infatti, dell'*Antologia* come di un «esame di coscienza» della casa editrice, che intendeva essere «una precisa dichiarazione delle sue tendenze e dei suoi metodi di lavoro» (C. Pavese, *Un anno con Einaudi*, in *Antologia Einaudi 1948*, Einaudi, Torino 1949, pp. 9-10). Cfr. anche Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 284-304: «[...] l'*Antologia Einaudi 1948*, col suo richiamare a una continuità, ma anche col mettere in rilievo campi e voci nuovi a cui la Einaudi aveva dato spazio, concludeva davvero una stagione, in cui elementi e forze diversi si erano sovrapposti e anche scontrati vivacemente, e ne apriva una nuova sotto il segno dell'esame di coscienza, collettivo per la casa editrice, ma anche individuale per alcuni dei suoi protagonisti» (p. 289).

⁴ *I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. 65.

⁵ Nel 1948 vennero pubblicati i primi quattro titoli della “Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici”, fondata da Pavese e da Ernesto de Martino e detta “Collana viola” per le caratteristiche copertine: *Il mondo magico* di Ernesto de Martino, *L'Io e l'inconscio* di Carl Gustav Jung, *L'anima primitiva* di Lucien Lévy-Bruhl e *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* di Carl Gustav Jung e Karl Kerényi. Sulla “Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici” cfr. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 510-540; C. Pavese, E. de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1991 (nuova ed. 2022); il capitolo *La sua collana* in G.C. Ferretti, *L'editore Cesare Pavese*, Einaudi, Torino 2017 e il catalogo *Le Edizioni Einaudi 1933-2018*, cit., p. 1193.

⁶ La “Biblioteca Economica Einaudi” fu inaugurata nel 1949 con il nome di “Piccola biblioteca scientifico-letteraria”. Costituita da due serie, «rossa» storico-scientifica e «grigia» letteraria, voleva essere una collana popolare, con cui la casa editrice intendeva «legarsi, in

vengono proposte anche nuove collane più agili, come quella dei “Corpuscoli” o “Opuscoli” che tuttavia non avrà seguito, se non nella vena sperimentale che caratterizzerà i successivi “Gettoni”. Ma la principale conseguenza del ripensamento del catalogo è la nuova distribuzione delle responsabilità editoriali tra i redattori, che coinvolge Natalia Ginzburg in prima persona: Ginzburg, infatti, assume progressivamente la responsabilità delle collane di narrativa italiana e straniera, fino a quel momento nelle mani di Cesare Pavese<sup>7</sup>. Le premesse di questo avvicendamento si colgono già alla fine del 1947, quando Einaudi le dà «il condominio con Pavese degli scrittori contemporanei»<sup>8</sup>, anche se il vero e proprio passaggio di consegne si compie solo nel corso dell’anno successivo. Leggendo il carteggio di Pavese, infatti, è evidente come la sua «abdicazione» dalla narrativa, come lui stesso la definisce<sup>9</sup>, avviene nel corso del 1948 già in fase di lettura, prima ancora che decisionale: completamente occupato «fra i miei stregoni e un mio lavoro che mi assorbe»<sup>10</sup>, scrive a Vittorini nell’aprile di quell’anno, «non posso per ora dedicarmi a letture narrative. Ho rinunciato a occuparmi dei Coralli anche per questo motivo. Leggerò insomma, quando potrò»<sup>11</sup>. Alla fine di agosto, come si è visto, informa Muscetta che «della narrati-

modo specifico, al gran pubblico, via via attraverso gli elementi più vivi di questo» (*I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. 68). Per questo motivo, nella riunione del gennaio 1949 Vittorini trovava che «l’elemento “fantasia” deve essere sempre presente nei libri ‘B.E.E.’», ovvero quel carattere più avanti esplicitato da Pavese come «leggibilità di testi, ossia di fantasia» e riassunto nell’allegato al verbale quale «requisito fondamentale» della collana: la «leggibilità dei testi, cioè i caratteri di fantasia e di vivacità» (ivi, pp. 61 e 68-69). Su questa collana cfr. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 441-445 e V. Brigatti, *Calvino editore della ‘Piccola biblioteca scientifico-letteraria’ Einaudi*, in *Letteratura e scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell’ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Adi editore, Roma 2021.

<sup>7</sup> Per una delle vicende editoriali più significative che riguardò Ginzburg e Pavese in questo periodo, ossia il rifiuto di *Se questo è un uomo* di Primo Levi, si rimanda a M. Belpoliti, *Primo Levi, il falso scandalo*, «la Rivista dei Libri», X, 1, gennaio 2000, pp. 25-27. Si veda anche Mangoni, *Prefazione*, in *I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. XLIX-L.

<sup>8</sup> AE, Pavese, Cesare. Appunto manoscritto di Einaudi del 22 novembre 1947, in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 449n. Nello stesso appunto, è indicato come a Pavese rimanessero i «contatti di ogni genere con traduttori, agenzie, con editori esteri», mentre il lavoro di redazione era così riorganizzato: «Vista l’inutilità di Balbo nella correzione delle bozze e nei manoscritti questi dovranno essere esclusivamente riservati e suddivisi con criteri nuovi tra Serini, Calvino, Pavese e Natalia», a Balbo rimaneva la corrispondenza con gli autori e il compito di «odorare tutti i manoscritti [...] che provengono in esame alla casa editrice» con la grossa eccezione di «quelli dei romanzi e quelli appetiti dai colleghi» (*Ibidem.*).

<sup>9</sup> Il 15 dicembre 1948 Pavese scrive a Libero de Libero di aver «abdicato dai Coralli e dai Narratori [...]» (AE, de Libero, Libero. Pavese a de Libero, 15 dicembre 1948. In Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 448n).

<sup>10</sup> AE, Vittorini, Elio. Pavese a Vittorini, 1° aprile 1948. In Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 452n.

<sup>11</sup> *Ibidem.* Pavese si riferiva al romanzo di Bartolini *Icaro e Petronio*, che Ginzburg gli aveva chiesto di leggere. Il suo parere, datato marzo 1949, sarà infatti del tutto opposto a quello positivo di Vittorini: «Questa volta non sono d’accordo con te: trovo che si legge con grande fatica, io sono arrivata a stento alla fine: mi pare che continuamente ragioni invece di rac-

va si occupa soltanto Natalia»<sup>12</sup>, sottoscrivendo il giudizio negativo di Ginzburg su *Vento caldo* di Ugo Moretti; a settembre scrive a Giansiro Ferrata che il suo parere su un libro di Fabio Carpi conta «fino a un certo punto. Diranno la loro Natalia e Vittorini. Io intendo d'ora innanzi non occuparmi più di narrativa in sede di lettura»<sup>13</sup>. Di poco successiva è una annotazione simile a Vittorini stesso:

sistematicamente rispondo ai postulanti narratori e poeti che quanto decide Natalia e, se del caso, Vittorini, a me sta bene. Finirà che farò un comunicato ai giornali. [...] Rivedo manoscritti, correggo bozze: io insomma faccio i libri, ma non faccio più in tempo a leggerli<sup>14</sup>.

Infine, nel dicembre del 1948, scrive all'agente letterario Erich Linder: «che colpa ne ho io se finalmente mi sono liberato dei Coralli (li trattano Natalia e Bruno Fonzi) e non mi occupo d'altro che di nefandezze totemiche e ancestrali? Evviva, Evviva»<sup>15</sup>. Questa trasformazione è sancita dal verbale della riunione del 12 e 13 gennaio 1949: il confronto con il *Pro-memoria della Direzione* del 6 agosto 1945, infatti, mostra in modo lampante il passaggio di Ginzburg da vice-consulente di Pavese e Vittorini per le collane dei "Poeti", dei "Narratori contemporanei", dei "Giganti" e dei "Narratori stranieri tradotti", a consulente responsabile nel 1949 per gli stessi "Narratori stranieri", per i "Coralli" e per i "Supercoralli". L'accostamento dei due documenti<sup>16</sup> mostra questo passaggio di responsabilità in modo inequivocabile e immediato anche se, come si intravede dal carteggio di Pavese, si tratta di un'assunzione di responsabilità sulle collane di narrativa progressiva, che si accompagna al conseguente intensificarsi del suo ruolo all'interno della redazione. In particolar modo, due progetti editoriali seguiti da Natalia Ginzburg sanciscono in un certo senso questa trasformazione, soprattutto per la rilevanza che hanno avuto nel contesto letterario del tempo. Si tratta di *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante, che nel 1948 inaugura la collana dei "Supercoralli", e l'anno successivo del romanzo *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò, entrambi libri vincitori del Premio Viareggio.

Natalia Ginzburg ha un ruolo centrale nell'esordio romanzesco di Elsa Morante: quando mantiene la corrispondenza con l'autrice tra il 1945 e il 1947, quando ancora non ha ricevuto il dattiloscritto; nel 1948, quando si occupa della collocazione editoriale del testo e del lavoro di redazione sulle bozze; e tra il 1949 e il 1951 quando, insieme a Einaudi e a Pavese, segue le vicende della

contare, e ragioni a freddo e in modo indigesto e pesante [...] Mi pare che non sarebbe un bel corallo, non si vede niente, io non vedo niente» (Ginzburg a Vittorini, 25 marzo 1949, in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 452n).

<sup>12</sup> Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 280. Pavese a Muscetta, Torino, 26 agosto 1948.

<sup>13</sup> Ivi, p. 284. Pavese a Giansiro Ferrata, 6 settembre 1948. Nella lettera si può leggere il parere negativo completo di Pavese su *L'errore della giovinezza* di Fabio Carpi.

<sup>14</sup> Pavese, *Officina Einaudi*, cit., pp. 352-353. Pavese a Vittorini, 5 ottobre 1948.

<sup>15</sup> Id., *Lettere 1945-1950*, p. 323. Pavese a Erich Linder, 11 dicembre 1948.

<sup>16</sup> Cfr. *I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., pp. 47 e 64.

traduzione americana di *House of Liars*. Come ricorda Ginzburg, fu in un certo senso questo libro a segnare l'inizio della loro amicizia:

Nel '48, credo nell'inverno, mi arrivò una lettera di Elsa Morante. Mi diceva che aveva appena finito un romanzo e mi chiedeva se me lo poteva mandare. Io abitavo a Torino e lavoravo nella casa editrice Einaudi. Avevo conosciuto Elsa Morante a Roma; ci eravamo incontrate non so più dove; non avevamo scambiato molte parole [...] Comunque erano stati, i nostri incontri, a quanto ricordo, rari e brevi. Ero però, in quella casa editrice, la persona che conosceva di più. Così ebbi il dattiloscritto di *Menzogna e sortilegio*: lo ricevetti per posta. C'erano correzioni a mano, in inchiostro rosso [...] Come mai Elsa avesse avuto tanta fiducia in me, che non conosceva bene, e tanta fiducia nelle poste italiane, da mandare un romanzo così per posta, lo ignoro, e non so spiegarmelo; ma di quella fiducia che ebbe allora in me, le fui grata nel profondo e per sempre<sup>17</sup>.

I documenti editoriali, invece, raccontano come già nel gennaio del 1947 Ginzburg insistesse nel chiedere notizie sul romanzo: «Corre voce che l'ha già dato a Garzanti: è così? Einaudi protesta perché, secondo una vecchia promessa, il romanzo doveva essere nostro»<sup>18</sup>. Morante si giustifica, affermando la necessità di tenersi aperte altre strade vista la linea editoriale che Einaudi sembrava volesse seguire nell'immediato dopoguerra. «In quell'epoca» le scrive «mi veniva assicurato, anche da autori della vostra stessa Casa, che Einaudi aveva deciso di dedicare la propria attività ad opere di saggistica e simili e non più ad opere di narrativa»<sup>19</sup> e questo l'aveva indotta a credere che Einaudi non avrebbe accettato volentieri l'invio di un romanzo. La lettera si conclude con alcune righe manoscritte più personali:

<sup>17</sup> Ginzburg, *Menzogna e sortilegio*, cit., p. 26. Similmente, nell'intervista con Sinibaldi ricorda: «*Menzogna e sortilegio* è arrivato a me, mi mandò il manoscritto; io l'avevo conosciuta a Roma, poco, ma...poco. E però lei ha avuto in me questa straordinaria fiducia e mi ha mandato il manoscritto del suo libro. Lei poteva mandarlo...io non ero molto importante da Einaudi, ero appena arrivata, e però lei l'ha mandato a me, io poi l'ho dato a Pavese. E mi ricordo l'emozione straordinaria che mi ha dato questo manoscritto – con delle cose scritte in rosso, delle correzioni con la penna rossa. E mi è sembrato un libro meraviglioso, che io mai sarei riuscita a scrivere» (Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 112). Sui rapporti tra Morante e Ginzburg si rimanda a C. Martignoni, *Tra Elsa Morante e Natalia Ginzburg. Divergenze, incontri e ipotesi "familiari"*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità*. Per Angelo R. Pupino, vol. 2. *Dal secondo Novecento ai giorni nostri*, a cura di E. Candela, Liguori, Napoli 2009, pp. 265-276; M. Barengi, *Natalia, Elsa e gli spinaci. Il contributo di Lessico familiare alla teoria letteraria*, «Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura», XXII, 2018, pp. 50-61 e in Id. *Poetici primati: Saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 181-198. Per gli anni relativi a *La storia* si veda A. Borghesi *L'anno della Storia 1974-1975: Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2018. Cfr. anche G. Bassi, *Menzogna e sortilegio nel lavoro editoriale e nella poetica di Natalia Ginzburg*, in Cesana, Piazzoni (a cura di), *L'altra metà dell'editoria*, cit., pp. 59-76.

<sup>18</sup> AE, Morante, Elsa. Ginzburg a Morante, 27 gennaio 1947.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

Spero di veder presto uscire il Suo nuovo romanzo, perché Lei è una dei pochi in cui credo. Sebbene ci siamo viste così poco, provo per Lei un sentimento di amicizia e il desiderio di ritrovarci prima o poi; e nell'attesa leggerò il Suo libro, che spero *Le somigli* [...] Quanto a me, riguardo a questo mio lungo romanzo, veramente, cara Natalia, mi è difficile parlarne. Quel che so, è che da più di tre anni non vivo che di questo, e lo scriverlo m'ha procurato una felicità straordinaria. Di più non so dire, ma sono certa che, per quel che mi riguarda, non potrei fare di meglio<sup>20</sup>.

Nel rassicurare Morante sulle imminenti pubblicazioni della casa editrice<sup>21</sup>, e sottolineando come «ora invece la produzione narrativa avrà un vasto sviluppo»<sup>22</sup>, Ginzburg rimanda l'argomento della pubblicazione di *Menzogna e sortilegio* a «più avanti, quando il romanzo sia pronto [...] ma insomma sono contenta che non l'abbiamo ancora irrimediabilmente perduta»<sup>23</sup>. Concluso il romanzo, Morante scrive a Einaudi menzionando proprio gli accordi presi tramite Ginzburg: «l'anno scorso, come forse ricorderà, Ella s'interessò, attraverso Natalia Ginzburg ad un mio romanzo il quale era allora in preparazione. E si rimase d'accordo con Natalia che, non appena il romanzo fosse pronto, io ne avrei dato a Lei notizia»<sup>24</sup>. Nel prosieguo della lettera, Morante riflette su alcuni elementi e sulla genesi stessa del romanzo, nato tra spinte contrastanti:

Intanto, Le do qualche notizia sul libro, se in via generale, può interessarLa o no: Si tratta, come Le dicevo, di un romanzo di grossa mole (precisamente 779 cartelle dattiloscritte, di 33 righe in media ciascuna, 77 lettere a riga). *Quanto al genere, ella potrà farsene un'idea dall'Indice completo dei Capitoli, che Le accludo*<sup>25</sup>. Pur essendo alquanto moderno nella concezione e nella psicologia, esso è, come vede, costruito secondo gli schemi del romanzo classico, e segue una vicenda complessa e intrecciata, con molti personaggi. Non è fantastico, perché tutto quanto accade in esso è verisimile; ma non potrei dire nemmeno che è realistico, giacché i protagonisti sono uomini e donne poco adatti alla vita reale, i quali sconfinano fuori di essa e si perdono proprio per questo motivo. È un mito doloroso, e antico quanto il mondo: ma io spero d'averne dato una versione abbastanza singolare, se devo giudicare dalla singolare e spontanea felicità ch'essa m'ha data nello scriverla. Inventandola, non avevo certo in mente dei

<sup>20</sup> *Ibidem*. Si riferisce a *È stato così*. Questa aggiunta manoscritta alla lettera è pubblicata in Morante, *L'amata*, cit., p. 265 in cui la frase è stata riportata al maschile «uno dei pochi in cui credo».

<sup>21</sup> A cominciare dalla collana dei "Narratori contemporanei", che tra le pubblicazioni del 1947 avrebbe compreso «quattro o cinque romanzi di scrittori italiani (fra cui il mio e uno nuovo di Pavese)», come scriveva Ginzburg a Morante (AE, Morante, Elsa. Ginzburg a Morante, 6 marzo 1947).

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Ivi, Morante a Einaudi, 22 gennaio 1948.

<sup>25</sup> Sottolineato nella lettera.

modelli letterari: difatti, questo contrasto mi ha attirato più d'ogni altro fin da quando, si può dire, ho cominciato a leggere e a scrivere, e si può dire che fin da principio tendevo a raccontare questo romanzo. Quanto al risultato, non posso certo giudicarlo da sola. Quel che è certo è che ho dato a questo libro il meglio di cui sono capace e lo considero il mio massimo impegno<sup>26</sup>.

Morante dà quelle informazioni – titoli dei capitoli, numero di cartelle e di caratteri – affinché Ginzburg e Einaudi possano farsi un'idea più precisa sulla collocazione editoriale del testo e sulla possibilità di rispettare i tempi richiesti. È proprio Natalia Ginzburg a risponderle, il 30 gennaio, dopo aver letto i titoli dei capitoli:

Mia cara Elsa,  
avrà ricevuto il mio telegramma. Einaudi è molto contento di pubblicare il tuo libro: m'ha detto che t'avrebbe scritto lui stesso, per precisarti le condizioni. Il libro uscirebbe nella collana dei «coralli»; abbiamo calcolato che sarà circa un mille pagine. Einaudi non si è spaventato. Credo che potrebbe senz'altro essere pronto per la fine della primavera, come desideri. Ho letto i titoli dei capitoli, e sono curiosa e impaziente di sapere la storia del Cugino. Quanto al titolo del romanzo, ti dirò dopo che l'avrò letto<sup>27</sup>.

La collana dei “Coralli”, tuttavia, non convince Morante, che torna a scrivere a Einaudi: «Natalia mi accennò che il libro uscirebbe nei “Coralli”. Ora, se il libro fosse di una mole normale, vale a dire fino alle 600 pagine, io non desidererei di meglio che vederlo uscire in questa collezione così pregevole e così fortunata»<sup>28</sup>. Ritieni però il formato non adatto alle mille pagine del suo libro e, allontanando la possibilità di dividerlo in due volumi («ché di solito tale divisione è dannosa sia all'Editore che all'opera»<sup>29</sup>), propone piuttosto i “Saggi”. Einaudi allora cambia idea, decidendo di inaugurare con *Menzogna e sortilegio* «una nuova collezione nella quale metteremo anche altri volumi grossi che abbiamo tra le mani. Il Suo probabilmente inaugurerà questa nuova serie»<sup>30</sup>. È l'inizio dei “Supercoralli”, il cui primo volume è proprio *Menzogna e sortilegio*. Resta probabile l'intervento di Ginzburg anche nella scelta del titolo: dice a Mo-

<sup>26</sup> AE, Morante, Elsa. Morante a Einaudi, Anacapri, 22 gennaio 1948. In M. Bardini, *Morante Elsa, Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999, p. 243.

<sup>27</sup> Morante, *L'amata*, cit., p. 266. Ginzburg a Morante, 30 gennaio [1948]. La lettura dei titoli dei capitoli rimase nella memoria di Ginzburg, che più tardi scriverà: «Ricordo con quanto stupore lessi i titoli dei capitoli, perché mi parve un romanzo d'un'altra epoca e quanto mi incuriosirono alcune parole con l'iniziale maiuscola che trovavo sfogliando qua e là: il Butterato: il Cugino. [...] Fu per me un'avventura straordinaria scoprire, fra quei titoli di capitolo che mi erano sembrati ottocenteschi, il tempo e le città che erano i nostri, e che avevano, della nostra esistenza quotidiana, l'intensità lacerata e dolorosa» (Ginzburg, *Menzogna e sortilegio*, cit., pp. 26-27).

<sup>28</sup> AE Morante, Elsa. Morante a Einaudi, 28 febbraio 1948.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Ivi, Einaudi a Morante, 6 marzo 1948.

rante di averle scritto «per il titolo e tutto»<sup>31</sup>, aggiungendo «Ma c'è tempo per il titolo: ne parleremo a voce»<sup>32</sup>. Tra i dubbi dell'autrice, ancora incerta fra «*Il Cugino, Menzogna e sortilegio, L'anima al diavolo, o magari un altro*»<sup>33</sup> è Einaudi a cerchiare sulla lettera «*Menzogna e sortilegio*», trovandosi poi a insistere quando, alla fine di aprile, scelta ormai la copertina, Morante non è ancora sicura:

La cosa sulla quale sono invece ancora molto incerta è il titolo. *Menzogna e sortilegio* può sembrare attraente, ma, secondo me, ha il difetto di dire troppo, di essere un po' troppo evocatore di una certa epoca e un poco letterario. Mi riserbo perciò di pensarci ancora, nella speranza di trovare un titolo più bello<sup>34</sup>.

Si decide infine per *Menzogna e sortilegio*, che sembra a Morante «ancora il migliore possibile»<sup>35</sup> e «si accorda meglio di ogni altro con la copertina, e anche al carattere del romanzo»<sup>36</sup>. L'immagine scelta è un particolare di *À l'ombre des rêves* di Marc Chagall – che Morante trova «molto bella»<sup>37</sup>, mentre per Ginzburg «quello Chagall»<sup>38</sup> è «straordinario»<sup>39</sup>. Tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo, Natalia Ginzburg legge *Menzogna e sortilegio* tutto d'un fiato. Come scrive all'autrice, lo trova:

[...] bellissimo, indicibilmente bello, straordinariamente ricco di significato per me. Ne sono ancora tutta presa, e non riesco a vedere che quei luoghi e quelle

<sup>31</sup> Morante, *L'amata*, cit., p. 268. Ginzburg a Morante, 15 marzo [1948].

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> AE, Morante, Elsa. Morante a Einaudi, 22 gennaio 1948. Pubblicata in Bardini, *Morante Elsa*, cit., p. 249. Cesare Garboli ha notato come il romanzo «cambiava titolo, come risulta dal manoscritto, a ogni mutare d'umore e d'accento: 'Coro di morti', 'La fenice', 'Ricordi immaginari', 'Rubino e diamante', 'La morte del padre', 'Memorie infedeli', 'Storia bugiarda', 'Vanità e sacrilegio', ecc ecc» (C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995, p. 31). Per una completa e dettagliata «Storia del titolo» si rimanda al paragrafo così nominato in Bardini, *Morante Elsa*, cit., pp. 249-253. Per la genesi del romanzo cfr. C. Garboli, *Introduzione* (1994), in E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 2018, pp. V-XXVII; G. Palli Baroni, *Sulle tracce di «Menzogna e sortilegio»*, in G. Zagra, S. Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma 27 aprile - 3 giugno 2006*, Colombo, Roma 2006, pp. 37-48; G. Zagra, *Il segreto gioco della scrittura. Elementi autobiografici e fonti letterarie nel manoscritto di «Menzogna e sortilegio»*, in *Le fonti di Elsa Morante*, a cura di E. Palandri, H. Serkowska, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 69-78; Ead. *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Carocci, Roma 2019.

<sup>34</sup> Ivi, Morante a Einaudi, 25 aprile 1948. Anche in Bardini, *Morante Elsa*, cit., p. 250.

<sup>35</sup> Ivi, Morante a Einaudi, 10 maggio 1948. Pubblicata in Bardini, *Morante Elsa*, cit., p. 250.

<sup>36</sup> *Ibidem*. Einaudi le rispondeva il 19 maggio, dicendosi contento che fosse tornata al vecchio titolo.

<sup>37</sup> AE, Morante, Elsa. Morante a Einaudi, 25 aprile 1948.

<sup>38</sup> Morante, *L'amata*, cit., p. 270. Ginzburg a Morante, 3 agosto [1948].

<sup>39</sup> *Ibidem*. La composizione della copertina continuò fino all'inizio dell'estate, quando Einaudi scriveva a Morante «L'idea della Sua copertina non mi lascia dormire. Comunque stia tranquilla per l'indicazione *romanzo* sotto il titolo» (AE, Morante, Elsa. Einaudi a Morante, 5 giugno 1948).

persone, non riesco a staccarmene del tutto. Penso che non ci sia niente di più lusinghiero per uno scrittore: imporsi in questa maniera ossessiva [...] È un libro di una lacerante tristezza, ma di una grande serenità insieme<sup>40</sup>

Alcuni giorni dopo, scrive ancora a Morante per ribadirle che il libro aveva rappresentato per lei «una scoperta vitale e importante»<sup>41</sup>. Le era bastato scorrere i titoli dei capitoli per immaginare di scrivere lei stessa un romanzo in cui s'intrecciassero storie e voci diverse:

[...] io ho cominciato un nuovo romanzo, ma non so se mi riesce: mi piacerebbe fare un romanzo sul serio, con tanta gente che si muove e parla; non la storia di uno solo, ma una storia di tanta gente. Quando ho letto i titoli dei tuoi capitoli, ho sentito dell'invidia: non un'invidia acrimoniosa e cattiva, ma una sana invidia, la voglia di provare anch'io a costruire una casa con scale e piani e il fumo che esce fuori dal camino. Tutto, insomma. Non so se il tuo romanzo è così, mi pare di sì. Capisci cosa voglio dire?<sup>42</sup>.

Ginzburg, tuttavia, è consapevole della differenza tra la propria scrittura e quella di Elsa Morante. Fin da questi primi anni, tra le due scrittrici si instaura un particolare rapporto fatto di ammirazione e confronto, che nel tempo arriverà al culmine con *La Storia*, definito da Natalia Ginzburg il «romanzo più bello di questo secolo»<sup>43</sup>. Il lavoro redazionale sul testo di *Menzogna e sortilegio* è in tal senso già un momento decisivo; contemporaneamente, un'altra occasione di confronto è data dalla pubblicazione del *Discorso sulle donne* di Ginzburg su «Mercurio». Chiede a Morante di leggerlo e dirle «se è vero che va così»<sup>44</sup>: se è vero «che le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un

<sup>40</sup> Ivi, p. 267. Ginzburg a Morante, Torino, 3 marzo 1948. Ancora nel 1985 Ginzburg ricorda: «Lessi *Menzogna e sortilegio* in un fiato e lo amai immensamente: però non so dire se ne capii chiaramente, allora, l'importanza e la grandezza. Sapevo soltanto che lo amavo e che da lungo tempo non avevo letto nulla che mi desse tanta vita e felicità. [...] Ora ho preso a rileggere *Menzogna e sortilegio*. Vi ritrovo quella straordinaria felicità, quell'emozione sconvolgente che m'aveva dato quando l'ho letto la prima volta (N. Ginzburg, *Menzogna e sortilegio*, pp. 27-28).

<sup>41</sup> Ivi, p. 268. Ginzburg a Morante, 15 marzo [1948].

<sup>42</sup> Ivi, pp. 266-267. Ginzburg a Morante, Torino, 30 gennaio [1948]. Su questo particolare tipo di «invidia» per Elsa Morante, Ginzburg tornerà molti anni dopo, intervistata da Marino Sinibaldi: «Io l'ho ammirata molto, e sentivo anche dell'invidia, perché lei usa la terza persona, e a me questo è sempre stato impossibile. Io voglio il distacco: però non riesco a scrivere se non in prima persona [...] Se non dicendo "io": o un io inventato o un io reale, mio (cioè io stessa), ma sempre guardando il mondo da un angolo solo. Non mi è mai riuscito di salire sulle montagne e vedere tutto dall'alto, non mi è mai riuscito. Invece era questo a cui aspiravo: ma non mi è mai riuscito» (Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 112). Sull'uso della prima e della terza persona cfr. anche *Ultime lettere di gente comune*. Intervista di Severino Cesari a Natalia Ginzburg, «il Manifesto», 18 dicembre 1984; ora in Ginzburg, *La città e la casa*, cit., pp. 243-249.

<sup>43</sup> N. Ginzburg, *Elzeviri*, «Corriere della Sera», 30 giugno 1974. Cfr. Borghesi, *L'anno della Storia*, cit., pp. 84 ss e pp. 361-363.

<sup>44</sup> Morante, *L'amata*, cit., p. 269. Ginzburg a Morante, primavera 1948.



pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla»<sup>45</sup>, già consapevole di una prospettiva profondamente diversa che Morante doveva avere:

Ma penso che tu devi essere piena di fiducia e serena, ora che ho letto il tuo libro. È il libro di una persona che crede nella possibilità di anni lunghi e immobili. Io invece quando scrivo un libro ho l'impressione che bisogna strappare in fretta quello che c'è da strappare prima di essere stritolati<sup>46</sup>.

È questo il periodo in cui Ginzburg rivede le bozze di *Menzogna e sortilegio* insieme a Morante:

Nella primavera, di *Menzogna e sortilegio* erano pronte le bozze, e Elsa venne a Torino per correggerle [...] Io avevo una copia di bozze e lei ne aveva un'altra; ricordo che per la fatica e per l'emozione, e per il timore che aveva degli errori di stampa, le venne la febbre. Quando guarì di quella febbre, usava uscire verso sera e sedersi in un caffè sui viali, e aspettare che venissimo via, dall'ufficio, Pavese, io, Balbo, Calvino; e ci siedevamo là con lei. Discutevano, lei e Pavese, su ogni cosa, ma senza gran rabbia; non andavano d'accordo su nulla; però non c'era, in quelle discussioni, nessuna specie di animosità. Elsa disse più tardi che era stata per lei, quella stagione a Torino, passato il travaglio delle bozze, una stagione serena<sup>47</sup>.

Natalia Ginzburg continua a seguire le sorti del libro che quell'estate vince il Premio Viareggio: nei mesi successivi, infatti, insieme a Pavese e Einaudi, affronta le vicissitudini della traduzione americana per Harcourt & Brace. Ginzburg interviene soprattutto cercando di mediare tra l'autrice e l'agente Greenburger, portavoce dell'intenzione dell'editore americano di accorciare il romanzo nella versione tradotta. «Voleva che tu leggessi prima la traduzione» scrive Ginzburg a Morante «e vedessi com'è bella e fatta, e come i tagli ci stanno bene»<sup>48</sup> spiegando le motivazioni dell'editore con il costo eccessivo e il difficile successo di un volume troppo lungo, «tutte ragioni idiote, lo so»<sup>49</sup> commenta. Nonostante incoraggi Morante a far sì che il libro non «esca con una sola virgola in meno»<sup>50</sup>

<sup>45</sup> Ginzburg, *Discorso sulle donne*, «Mercurio», V, 36-39, marzo-giugno 1948, pp. 105-110; ora in Ead., *Un'assenza*, cit., p. 151.

<sup>46</sup> Morante, *L'amata*, cit., p. 269. Ginzburg a Morante, [primavera 1948].

<sup>47</sup> Ginzburg, *Menzogna e sortilegio*, cit., pp. 27-28. Un ricordo simile si trova nell'intervista con Marino Sinibaldi: «[...] correggeva le bozze a Torino. Le era venuta l'orticaria, perché diceva che gli errori di stampa le facevano venire l'orticaria. Le è venuta la febbre! Lei diceva per gli errori di stampa, a causa del dispiacere degli errori di stampa. Eh sì, quel periodo è stato un periodo lieto: lei aveva fatto anche molta amicizia con Pavese, anche con Calvino, si stava in un certo caffè di Torino che si chiama caffè Platti, che era abbastanza vicino alla casa editrice, e lei era amica di tutti, ed era in quel periodo anche lieta, nonostante gli errori di stampa (Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 112-113).

<sup>48</sup> AE, Morante, Elsa. Ginzburg a Morante, 27 gennaio 1950.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

(«So che tu non acconsentirai a nessun taglio» le scrive «e anch'io farei così»<sup>51</sup>), incontrando lei stessa Greenburger per gestire al meglio la situazione, i tagli vengono infine confermati: «come saprai già da Luciano Foà e da Natalia» scrive Morante a Einaudi nel febbraio 1950 «e come del resto potevi immaginarti, la notizia della traduzione americana tagliata è stata per me un colpo poco piacevole» aggiungendo «So che tu sei con me nel deplorare la cosa, tanto più che avevamo l'assicurazione dell'Editore che la versione sarebbe stata integrale»<sup>52</sup>. La vicenda si rivela particolarmente complessa e dolorosa per Morante, che nel '51 vede il suo testo «massacrato»<sup>53</sup> nella traduzione di *House of Liars*, senza aver mai acconsentito ad alcun taglio<sup>54</sup>.

Il caso dell'*Agnese va a morire*, invece, diverso ma quasi contemporaneo, mette in luce altri aspetti del lavoro editoriale e della scrittura di Natalia Ginzburg<sup>55</sup>. È noto come la scoperta del romanzo sia avvenuta quasi per caso. Il 27 ottobre 1948, infatti, Ginzburg scrive all'autrice:

Cara Signorina Viganò,  
il Suo romanzo, l'*Agnese va a morire*, è molto bello. Il dattiloscritto era sul mio tavolo da un pezzo, senza nessuna lettera accompagnatoria: io avevo un mucchio di manoscritti, ed ho pescato su a caso il Suo dal mucchio. Un bel romanzo. Tra i migliori romanzi partigiani che ho letto<sup>56</sup>.

S'instaura presto un rapporto di vicinanza tra le due autrici, che si esprime in un costante scambio epistolare nei mesi successivi. L'«affinità» tra le due, come scrive Viganò a Ginzburg, riguarda la scrittura, che per entrambe trova le sue radici in esperienze biografiche e politiche simili<sup>57</sup>, come non mancava di farle notare:

<sup>51</sup> Ivi, Ginzburg a Morante, 2 febbraio 1950.

<sup>52</sup> Ivi, Morante a Einaudi, 26 febbraio 1950.

<sup>53</sup> Ivi, Morante a Einaudi, 3 gennaio 1952. Anche in Bardini, *Morante Elsa*, cit., p. 210n.

<sup>54</sup> Il testo è E. Morante, *House of Liars*, translated by A. Foulke with the editorial assistance of A. Chiappe, Harcourt, Brace and Company, New York 1951. Per una ricostruzione delle vicende riguardanti l'edizione americana di *House of Liars* cfr. Bardini, *Morante Elsa*, cit., pp. 210-211 e G. Bassi, *Natalia Ginzburg e Menzogna e sortilegio*, in Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica*, cit., pp. 211-226.

<sup>55</sup> Sull'*Agnese va a morire* si veda anche L. Antonietti, "Da farsi, da farsi, da farsi": Natalia Ginzburg e *L'agnese va a morire* di Renata Viganò, in Cesana, Piazzoni (a cura di), *L'altra metà dell'editoria*, cit., pp. 77-98.

<sup>56</sup> AE, Viganò, Renata. Ginzburg a Viganò, 27 ottobre 1948. La lettera appare in diversi studi, tra cui Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 448.

<sup>57</sup> L'aspetto politico è particolarmente sottolineato da Viganò nelle lettere successive: «Cara compagna» scrive a Natalia «dopo quanto mi ha riferito il compagno Pistillo di ritorno da Torino: "Natalia Ginzburg è una vera comunista, tratta semplicemente con affetto e fraternità", mi permetto lasciare il tono cerimonioso ed assumere quello più semplice, da compagni, il rapporto del nostro partito [...]» (AE, Viganò, Renata. Viganò a Ginzburg, 2 luglio 1949).

Lei scrive, e sa che vuol dire pubblicare il proprio libro, e da un grande editore. Il mio sogno era questo: il grande editore e particolarmente Einaudi, per la sua intelligenza, e gusto, e orientamento politico [...] Io già conoscevo lei, signora, come scrittrice da prima della guerra, quando era ancora “Antonietta Torninparte” [sic], e dopo, per *È stato così*. Perciò tengo tanto al suo giudizio, anche per una certa, direi, affinità, che ho sempre sentito leggendo i suoi libri. Di me è presto detto. Ho quarantotto anni. [...] Nel 1936 ho sposato un comunista, da poco uscito di carcere per una condanna del Tribunale speciale, e per molto tempo la nostra vita fu piuttosto dura, difficile. Abbiamo un bambino che ora ha undici anni.

Nel 1943 entrammo nell’illegalità, e per tutto il tempo della lotta clandestina io e il bambino abbiamo seguito mio marito, comandante partigiano nelle diverse brigate cui egli ha appartenuto nell’Emilia e Romagna.

Siamo stati lunghi mesi, fino alla liberazione, nelle Valli di Argenta e Comacchio, dove ho raccolto le esperienze che poi mi hanno permesso di scrivere il mio libro. I personaggi infatti sono, ognuno, la somma di diverse persone e caratteri riuniti, ma i fatti sono autentici<sup>58</sup>.

Proprio sulla veridicità del punto di vista attraverso cui i fatti sono narrati, oltre che su quegli aspetti stilistici che contribuiscono a creare l’affinità riconosciuta da Viganò, si sofferma il parere di lettura di Natalia:

Renata Viganò – *L’Agnese va a morire*

Un bellissimo romanzo partigiano. Magnifico stile misurato, sobrio, magnifici effetti di paesaggio. Tra i migliori libri sulla resistenza che si possano leggere. È la storia di una staffetta partigiana, una contadina; i tedeschi le portano via il marito, lei ammazza un soldato tedesco e va coi partigiani. Alla fine viene uccisa. La resistenza è vista proprio con gli occhi dei contadini. Da farsi. Da farsi. *Da farsi*<sup>59</sup>.

Sul parere di lettura, inoltre, è presente un’aggiunta manoscritta nella calligrafia di Pavese, «A Vittorini», che è stata cassata: quello di Viganò è forse l’unico caso, infatti, in cui Ginzburg non chiede un confronto con il parere di Vittorini; «Parere che del resto ha sempre richiesto» nota Einaudi «fatta eccezione per *L’Agnese va a morire* dove la scoperta era troppo bella perché Natalia non volesse farsene un merito esclusivo»<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> AE, Viganò, Renata. Viganò a Ginzburg, 31 ottobre 1948. La lettera è citata anche in Antonietti, *“Da farsi, da farsi, da farsi”: Natalia Ginzburg e L’Agnese va a morire di Renata Viganò*, cit., p. 82.

<sup>59</sup> Sottolineato tre volte. AE, Viganò, Renata. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *L’Agnese va a morire* di Renata Viganò, s.d. [ma ottobre 1948]. Una parte in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 448; anche in Antonietti, *“Da farsi, da farsi, da farsi”: Natalia Ginzburg e L’Agnese va a morire di Renata Viganò*, cit., p. 81.

<sup>60</sup> Einaudi a Vittorini, 28 ottobre 1948, in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 449-450.

*Menzogna e sortilegio* e *L'Agnese va a morire* rappresentano dunque due casi fondamentali nel lavoro editoriale di Natalia Ginzburg, che contribuirono a consolidare la sua posizione rispetto alla narrativa Einaudi: quello di Morante per l'importanza dell'esordio romanzesco dell'autrice e per il ruolo che il libro ebbe nell'aprire il catalogo ai "Supercoralli" e nella storia personale delle due scrittrici. Il romanzo di Viganò, invece, fu decisivo per la «scoperta troppo bella», come la definiva lo stesso Einaudi, di uno dei più importanti libri sulla Resistenza; inoltre fu determinante l'autonomia di giudizio e di intervento con cui Ginzburg ne gestì la pubblicazione.

Tutti questi fattori confluirono e rafforzarono quel passaggio di responsabilità che si è descritto, sancito dal citato verbale del 12 e 13 gennaio 1949. Una lettera di Pavese all'agente americano Greenburger, quasi contemporanea al verbale, mostra bene come a quel punto Natalia Ginzburg avesse ormai assunto il ruolo di responsabile della narrativa, unica donna tra i «gentlemen» della redazione. Pavese, infatti, risponde alla domanda su «Who's Who in Giulio Einaudi Editore» in questo modo:

our "gentlemen" are *Natalia Ginzburg* in charge of Italian and French fiction. *Bruno Fonzi* in charge of English and American fiction, translator of *Black Boy* by Wright. *Felice Balbo* in charge of philosophical and political matters. *Giulio Einaudi*, the Boss. *Cesare Pavese* in charge of ethnology and anthropology. *Antonio Giolitti* in charge of historical and economical books. Other signatures are small fry<sup>61</sup>.

All'inizio del '49, dunque, Natalia Ginzburg è la principale referente sulla narrativa italiana e francese, affiancata da Bruno Fonzi per quella angloamericana. Proprio tenendo conto di questa nuova distribuzione delle responsabilità editoriali, è facile comprendere come Elio Vittorini diventi un interlocutore centrale tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta. Prima ancora della morte di Pavese nel 1950, infatti, il suo quasi totale spostamento sulla collana etnologica crea un nuovo asse di relazioni: Ginzburg condivide ora il lavoro sulla narrativa prevalentemente con Fonzi a Torino e con Vittorini a Milano, che diventa così il principale destinatario delle sue lettere editoriali. I documenti conservati riguardano sia il piano delle traduzioni sia quello della narrativa e della poesia italiana e mostrano il dialogo apertosi tra i due riguar-

<sup>61</sup> Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 356. Lettera di Cesare Pavese a Sanford J. Greenburger, 17 febbraio 1949. Nella stessa pagina si trova la traduzione italiana: «I nostri "gentlemen" sono Natalia Ginzburg che sovrintende alla narrativa italiana e francese. Bruno Fonzi che sovrintende alla narrativa inglese e americana, traduttore del *Ragazzo negro* di Wright. Felice Balbo che sovrintende alle materie filosofiche e politiche. Giulio Einaudi, il principale. Cesare Pavese che sovrintende all'etnologia e all'antropologia. Antonio Giolitti che sovrintende ai libri storici ed economici. Le altre firme sono di pesci piccoli». Sulla progressiva responsabilità di Ginzburg nelle scelte editoriali cfr. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 446-455, che identifica in questa e altre lettere «la sanzione del ruolo sempre più significativo assunto da Natalia Ginzburg nella casa editrice» (cit. a p. 446).

do al rinnovamento in atto delle collezioni. Si vedrà, infatti, che in queste lettere sono discussi i progetti di almeno tre nuove collane: i “Corpuscoli”, la nuova collana di poesia che solo nel 1952 diverrà i “Nuovi poeti con testo a fronte” e i “Gettoni”. Dal carteggio è evidente, in particolare, il modo in cui questi ultimi nascano in relazione ai “Coralli”, da cui ereditano alcuni manoscritti non pubblicati, sviluppando il carattere più sperimentale della narrativa italiana che la collana già esistente non riesce più ad assorbire. Il carteggio con Vittorini è da considerarsi, anche per la sua consistenza, il nucleo della riflessione sul lavoro editoriale di Natalia Ginzburg nel periodo 1949-1952. È a partire da questo carteggio che nascono gli scambi epistolari con una serie di destinatari e mittenti perlopiù legati alle tre collane citate, e in particolar modo ai “Gettoni”. Il terzo interlocutore fondamentale, soprattutto per il ruolo che ha avuto nella definizione della nuova collana di narrativa, è Italo Calvino: all’epoca a Torino, la sua voce riemerge in modo indiretto dal suo parallelo carteggio con Vittorini e con gli autori in questione.

## Natalia Ginzburg e le collane Einaudi

### 6.1 Le traduzioni e la poesia

Il carteggio editoriale di Natalia Ginzburg si sviluppa, dunque, in relazione alle collane sotto la sua responsabilità, riflettendo sia i suoi incarichi e le sue competenze nell'ambito delle traduzioni sia la progettazione collettiva delle nuove collane. Per quanto riguarda le traduzioni, la principale differenza rispetto al periodo precedente è l'affermarsi del suo ruolo direttivo nei progetti di traduzione. Prerogativa di Ginzburg rimangono le opere francesi, e in particolare il coordinamento della traduzione di tutta la *Recherche* nei "Supercoralli", progetto concluso solo nel 1951. Ma la rete dei lavori di traduzione su cui interviene è ampia e include una varietà di lingue anche non direttamente conosciute, come mostra ad esempio il carteggio con l'amica Angela Zucconi, traduttrice dal tedesco e dal danese.

Nell'autunno del 1948, Ginzburg insiste con Pavese affinché sia Angela Zucconi a tradurre *Hier bin ich, mein Vater*<sup>1</sup> di Friedrich Torberg: «T'impegno a tradurlo al massimo in quattro mesi?» le scrive «E t'impegno a tradurlo fino in fondo? Guarda che ho dovuto lottare con Pavese, il quale dice che tu sei una donna incostante»<sup>2</sup>. Ginzburg segue con particolare attenzione il libro di Torberg intervenendo, ad esempio, nella fase di correzione di bozze:

<sup>1</sup> F. Torberg, *Eccomi, padre mio*, trad. di A. Zucconi, Einaudi, Torino 1950 ("Coralli").

<sup>2</sup> AE, Zucconi, Angela. Ginzburg a Zucconi, 29 settembre 1948.

Cara Angela,  
ho qui le bozze del Torberg, già corrette con molta accuratezza da me. Mi sono anche fatta tradurre quei pochi punti che avevi lasciato in bianco e li ho aggiunti. Se ci tieni appassionatamente [a] vederle, scrivi subito e te le manderò. Ma dovresti guardarle e restituirmele di gran volata. Te la senti? O ti fidi di me?<sup>3</sup>

Zucconi risponde che desidera rivedere lei stessa quei passaggi lasciati in sospeso, nonostante «l'illimitata fiducia»<sup>4</sup> nelle revisioni di Ginzburg. Un altro esempio del confronto tra le due riguarda il libro *Interview mit dem Tode* di Hans Erich Nossack<sup>5</sup>, apprezzato da Zucconi in particolare per la novella *Notti di Amburgo* che ritiene «senza dubbio una prosa *modernissima* con un carattere di *autenticità* assai più spiccato che nel resto»<sup>6</sup>. Scrive a Ginzburg proponendoci come traduttrice:

[...] il libro di Nossack ve lo consiglio calorosamente per una traduzione. È una ricostruzione fantastica di ambienti antichi rivissuti però dalla suggestione di una “memoria” che ricorda quella di Wilder [...] una delle novelle (*Untergang*) è un quadro veramente impressionante della fine di Amburgo. Malgrado la varietà dei motivi trattati il libro forma un insieme organico. Si potrebbe eventualmente pensare a scartare uno o due racconti. Lo tradurrei volentieri, se non avete altri per le mani<sup>7</sup>.

Nonostante Ginzburg abbia fiducia nella realizzazione del volume («quello di Nossack credo che lo faremo»<sup>8</sup>) e riferisca il parere di lettura alla riunione del 23 novembre 1949, la questione rimane in sospeso con i giudizi contrari di Calvino e di Pavese<sup>9</sup>. Ginzburg si confronta con Angela Zucconi anche sui libri danesi, come nel caso dei romanzi di Martin Andersen Nexø: «Vorresti leggerli e dirci cosa valgono?» le scrive nel gennaio del 1949 «Se li facciamo, li diamo da tradurre a te, si sa»<sup>10</sup>. A riprova dell'apprezzamento delle sue traduzioni, nella riunione del 27 settembre 1950 in cui si prospetta la realizzazione di un “Millennio” che raccolga «le novelle di Andersen in un'edizione per i grandi», Ginzburg pensa proprio a lei come traduttrice<sup>11</sup>. La proposta, accettata molto

<sup>3</sup> Ivi, Ginzburg a Zucconi, 24 ottobre 1949.

<sup>4</sup> Ivi, Zucconi a Ginzburg, 30 ottobre 1949.

<sup>5</sup> Hans Erich Nossack, scrittore tedesco (Amburgo 1901-1977). Il suo *Interview mit dem Tode* (*Intervista con la morte*) del 1948 non fu pubblicato da Einaudi.

<sup>6</sup> AE, Zucconi, Angela. Zucconi a Ginzburg, s.d. [ottobre 1949].

<sup>7</sup> Ivi, Zucconi a A. Giolitti, s.d. [ottobre 1949].

<sup>8</sup> Ivi, Ginzburg a Zucconi, 3 ottobre 1949.

<sup>9</sup> Nei *Verballi del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. 83 si legge che «Natalia [...] riferisce altresì sul parere favorevole della Zucconi per il Nossack, *Interview mit dem Tode* (la parte migliore del volume è costituita dalla novella *Notti di Amburgo*). Pavese e Calvino sono contrari. La questione rimane in sospeso».

<sup>10</sup> AE, Zucconi, Angela. Ginzburg a Zucconi, 15 gennaio 1949.

<sup>11</sup> *I verballi del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. 167: «Andersen *Novelle*: Natalia riferisce su una proposta per la pubblicazione delle novelle di Andersen in un'edizione per i grandi. Tutti

favorevolmente da tutto il Consiglio, non avrà esito, nonostante Zucconi avesse già in parte tradotto l'opera<sup>12</sup>. L'esempio del carteggio con Angela Zucconi è dunque rappresentativo di come Natalia Ginzburg, attraverso una «fitta rete di traduttori», come aveva auspicato Pavese, dalla fine degli anni Quaranta inizi a tenere le fila di progetti di traduzione da diverse lingue che, a seconda delle caratteristiche del volume, si riversano nelle collane dei «Narratori stranieri tradotti», dei «Coralli» e dei «Supercoralli» o dei «Millenni».

Il discorso sulle traduzioni abbraccia, inoltre, quello sulla poesia, particolarmente complesso da un punto di vista editoriale, sia per i testi italiani sia per quelli stranieri. La collana dei «Poeti», inaugurata nel 1939 con *Le occasioni* di Montale, è sostanzialmente ferma<sup>13</sup>. In redazione continuano ad arrivare manoscritti di poesia, che Ginzburg rifiuta sistematicamente: il rifiuto può basarsi su un giudizio qualitativo, come nei casi dell'autore «Germini M.» che «porta in esame il suo manoscritto. Si tratta di versi. Titolo: *Il canto d'Ebe*» e di Franco Riccio che «manda in visione 40 poesie» entrambi «in esame a Natalia», come è segnato sul Giornale di Segreteria. Il primo è rifiutato con la ricorrente formula «Natalia esamina e bocchia» e il secondo è restituito «con parere negativo di Natalia»<sup>14</sup>. Ma soprattutto, i giudizi mostrano evidentemente la difficoltà di inserire nuovi volumi nella collana, che non riesce a trovare un orientamento preciso. Così, ad esempio, è segnato sempre sul Giornale di Segreteria a proposito di Katia Pioli: «Natalia ha esaminato le liriche e le ha trovate buone. Non potranno tuttavia affrontare la pubblicazione in volume»<sup>15</sup>, e vengono dunque segnalate alla rivista di Silvio Micheli, «Darsena Nuova». Pochi giorni dopo, alla data del 29 marzo 1946, è segnato un giudizio simile a proposito del manoscritto *Poesie della pace* di Sam Baldi: «Natalia le giudica buone, ma non pubblicabili presso la nostra collezione»<sup>16</sup>. Il caso forse più rilevante è il rifiuto delle liriche di Alberto Arbasino, trasmesso da Natalia Ginzburg nel giugno del '48 e motivato proprio dall'assenza ormai di una collana di poesia attiva in cui collocarle: «siamo assai spiacenti di dover declinare la Sua cortese proposta» gli scrive a nome della Giulio Einaudi Editore. «Attualmente la nostra collana di Poeti

sono favorevoli per un «Millennio» (Natalia pensa a A. Zucconi come all'eventuale traduttrice). Si interpellerà Vittorini».

<sup>12</sup> Ivi, p. 347: «*Favole* di Andersen: Natalia riferisce di aver proposto ad Angela Zucconi di curare per noi un'edizione integrale delle favole di Andersen. La Zucconi, che ne ha già parecchie tradotte, ha accettato di completare il lavoro. Il Consiglio accoglie molto favorevolmente il progetto». L'edizione delle *Fiabe* di Andersen, seguita da Ginzburg nel 1954, avrà come traduttrici Alda Manghi e Marcella Rinaldi.

<sup>13</sup> Tra le pubblicazioni di quegli anni figurano solamente *Il Canzoniere* di Saba (1945), *Foglio di via* di Fortini (1946) e *Poesia ininterrotta* di Paul Éluard (1947) (cfr. *Le Edizioni Einaudi 1933-2018*, pp. 1143).

<sup>14</sup> AE, G.d.S., 18 aprile e 15 maggio 1946.

<sup>15</sup> Ivi, 21 marzo 1946.

<sup>16</sup> Ivi, 29 marzo 1946.



è ferma per lo scarso interesse dimostrato dal pubblico alla poesia. Riteniamo ch'«Ella potrà rivolgersi con maggior fortuna ad un altro editore»<sup>17</sup>.

La necessità di una nuova collana poetica si fa dunque sentire, in particolar modo per le traduzioni: con i «Poeti» fermi da tempo, e non ancora con quell'impostazione multiculturale che avranno i «Poeti tradotti con testo a fronte»<sup>18</sup>, la poesia in traduzione si riversa, a seconda del carattere del libro, tra diverse collane Einaudi, come l'«Universale» e la «Piccola biblioteca scientifico-letteraria», senza avere una vera e propria collana d'appartenenza. Così avviene, ad esempio, per l'edizione delle *Poesie* di Neruda tradotte da Salvatore Quasimodo, che darà origine al progetto del *Fiore del verso spagnolo*, ideato come gemello del *Fiore del verso russo* a cura di Renato Poggioli<sup>19</sup>. Nel novembre del 1949, Ginzburg informa Vittorini circa la complessa collocazione del libro di Neruda: Quasimodo, infatti, vorrebbe che apparisse nell'antica collana dei «Poeti» che è «praticamente morta», come gli scrive. Ginzburg nota anche come le altre collane che in precedenza avrebbero potuto accogliere una traduzione di poesia, ora non siano più adatte. Scrive infatti a Vittorini:

Caro Elio,

Quasimodo ha consegnato il Neruda. È una piccola scelta: il libro stampato in formato «Millenni» sarebbe di un centinaio di pagine (compreso il testo a fronte) e forse nemmeno. Ora è nato il problema della collana in cui farlo entrare (non i «Millenni» perché è troppo piccolo: non la vecchia collana dei «poeti» perché è praticamente morta e Giulio teme che un volume buttato lì passerebbe del tutto inosservato; non la P.B.S.L. perché Neruda non è un poeta da P.B.S.L.: allora avremmo pensato questo: fare *Il fiore del verso spagnolo*, gemello del *Fiore del verso russo*, cioè far fiorire intorno a questo Neruda di Quasimodo una scelta di Garcia Lorca, di Machado, di Jiménez, Rafael Alberti, e via dicendo: tu saresti il Poggioli della cosa (non arrabbiarti) cioè faresti la prefazione, il commento e curesti il volume, affidando la traduzione a chi ti pare, Bo, Macrì, lo stesso Quasimodo, a meno che tu non abbia voglia di tradurre qualcuno a tua volta. Dimmi se sei d'accordo. Noi speriamo di sì<sup>20</sup>.

La proposta del *Fiore del verso spagnolo* appare dunque come soluzione temporanea alla mancanza di una collana viva dedicata alle traduzioni di poesia, un limite che riguardava da tempo la struttura delle collane Einaudi, portato nuovamente alla luce dal caso di Neruda. Appare evidente la necessità di una nuova

<sup>17</sup> AE, Ginzburg, Natalia. Giulio Einaudi Editore [N. Ginzburg] a Arbasino, 9 giugno 1948.

<sup>18</sup> Fin dal giugno del 1945 si nota come per la collana di Poeti l'«obiezione alla traduzione di poeti stranieri è mossa essenzialmente dal fatto che non è facile trovare un traduttore capace» (*I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. 16).

<sup>19</sup> Sulle questioni aperte dalla pubblicazione del *Fiore del verso russo* a cura di Poggioli, che riguardano anche il rapporto con il Pci, cfr. Mangoni, *Prefazione*, in *I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., pp. XXXIII sgg. che nota inoltre come la proposta di Ginzburg a Vittorini «evidentemente fa pensare a una ipotizzata serie dei «Millenni» inaugurata dal libro di Poggioli».

<sup>20</sup> AE, Vittorini, Elio. Ginzburg a Vittorini, 22 novembre 1949.

collezione, ancora non ben definita, che oscilla tra «una nuova collana di “Poeti” parallela a una collana sperimentale di “narratori”», come propone Calvino alla riunione del 9 novembre 1949 e una «piccola collana per giovani narratori e poeti», come vorrebbe invece Muscetta. È Einaudi, infine, a richiedere «una collezione (da non chiamarsi sperimentale) che possa comprendere opere di poeti stranieri noti, più qualche nuovo poeta italiano)». Come responsabili della nuova collana di poesia indica Muscetta per i poeti italiani<sup>21</sup> e proprio Natalia Ginzburg per i poeti stranieri, alla quale affianca Vittorini<sup>22</sup>. Così, alla proposta di Ginzburg sul *Fiore del verso spagnolo* Vittorini risponde dubbioso, richiamandosi a quanto era stato deciso durante la riunione:

Cara Natalia,  
mi sembra che il Neruda dovrebbe entrare a far parte della nuova collana di poesia di cui si è parlato quindici giorni fa<sup>23</sup>. La tua lettera suona come se non si fosse mai parlato di una collana simile. O avete già deciso di non farne più nulla? Avvertitemi quando cambiate treno. Se no io continuo per una linea mentre voi siete passati in massa su un'altra<sup>24</sup>.

Il progetto del *Fiore del verso spagnolo* sarebbe sfumato, incontrando diversi dubbi da parte di Vittorini stesso, cui Ginzburg risponde nuovamente a inizio dicembre, scegliendo le *Poesie* di Neruda dall'idea dell'antologia:

Le tue obiezioni sono certo giuste. Ma noi non vogliamo che tu faccia un gemello del Poggioli: forse io mi sono spiegata male. Vogliamo che tu faccia una cosa a modo tuo: una bella antologia di poeti spagnoli, del tutto a tuo estro, con una prefazione che non è affatto necessario sia di duecento pagine; né è necessario che il libro abbia il tono universitario dell'altro. Giulio dice poi che tu non ti preoccupi di Neruda, puoi metterlo lì o no, come vuoi: possiamo anche farne invece un volume da mettersi nel Politecnico-Biblioteca, col Majakovskij. L'idea del *verso spagnolo* ristampato è nata in occasione di Neruda; perché non è che abbiamo cambiato treno in tua assenza, ma Pavese fa osservare che Neruda, in quella collana di poeti che abbiamo deciso l'ultima volta, con i sonetti di Shakespeare e *Le Georgiche* non ci sta troppo bene. Allora, parlando di Neruda, ci è venuto in mente questo *Verso spagnolo*: ma non è che devi sentirti legato a Neruda. Tu pensaci<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Sulla responsabilità di Muscetta e il piano di pubblicazione cfr. il verbale della riunione del 23 novembre 1949 (*I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., pp. 80-81). Sulla lunga genesi dei “Poeti tradotti con testo a fronte” cfr. i verbali delle riunioni del 9 novembre 1949; 4,16 e 25 ottobre 1950; 23-24 maggio 1951; 5 dicembre 1951, 23 gennaio 1952 e 13 febbraio 1952 (ivi, pp. 77, 169, 178, 181, 263, 334, 340, 357).

<sup>22</sup> Ivi, p. 77.

<sup>23</sup> Il riferimento è appunto alla riunione del 9 novembre 1949, di cui è riportato il verbale in ivi, pp. 73-79.

<sup>24</sup> AE, Vittorini, Elio. Vittorini a Ginzburg, 23 novembre 1949. Pubblicata in Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 278.

<sup>25</sup> Ivi, Ginzburg a Vittorini, 2 dicembre 1949. Parzialmente edita in Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., pp. 282-283.

Desiderio del traduttore, come riferisce Ginzburg durante la riunione di metà dicembre, è che Neruda appaia nella collezione dei “Poeti”: alla fine, non realizzandosi l’antologia spagnola, sarà questa opzione a prevalere, nonostante la redazione, fatta eccezione per Calvino, fosse in maggioranza orientata per l’inserimento del volume nella “Piccola biblioteca scientifico-letteraria”<sup>26</sup>. Per quanto riguarda la lunga gestazione della “Nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte”, è infine Ginzburg ad assumerne la responsabilità, sotto indicazione dello stesso Einaudi, come indica il verbale del 5 dicembre 1951:

Einaudi è sempre favorevole all’idea di questa collana, ed invita Natalia a preparare una piccola relazione sui libri in preparazione, formulando nuove proposte. All’uopo si invitano Muscetta e Vittorini a mettersi in contatto con Natalia<sup>27</sup>.

Si arriva presto alla pubblicazione del primo titolo, i *Sonetti* di Shakespeare<sup>28</sup>. I due casi del carteggio con Angela Zucconi e di quello con Vittorini sul *Fiore del verso spagnolo* mostrano, in conclusione, aspetti diversi del modo di Natalia Ginzburg di intervenire sulle traduzioni rispetto al coordinamento dei progetti di traduzione dal francese. Appaiono chiaramente, infatti, la sua capacità di tenere le fila e lavorare su opere di lingue diverse, il suo ruolo di mediazione con Vittorini su un progetto che si scostava da una classica traduzione ma che rispondeva a un’esigenza del catalogo e la sua attenzione alla poesia tradotta che si realizza con la responsabilità della “Nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte”.

## 6.2 La narrativa

Come emerge dalle proposte di Calvino e di Muscetta, oltre che di una nuova collana di poesia, alla fine del 1949 è percepita con sempre maggiore urgenza la necessità di una nuova collana di narrativa che accolga le opere a carattere più sperimentale, generalmente di giovani autori. Queste, infatti, non trovano collocazione nella principale collana di narrativa, i “Coralli”, che si stabilizza su un certo standard di qualità e proposta letteraria, come si vedrà fra poco. Anche

<sup>26</sup> *I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. 88: «Natalia informa che Quasimodo preferirebbe che la sua versione di Neruda fosse pubblicata nella vecchia collezione “Poeti” (l’antologia spagnola non si farà). Vittorini invece la destinerebbe alla Pbsl; soltanto Calvino è contrario; ma prevale il giudizio della maggioranza e si decide di farlo uscire nella “Pbsl” contemporaneamente al Fast e al Ribard (II)».

<sup>27</sup> Ivi, p. 334.

<sup>28</sup> W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di A. Rossi, Einaudi, Torino 1952 (“Nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte”). Sulla pubblicazione di questo primo titolo cfr. anche il verbale del 13 febbraio 1952: «Natalia informa il Consiglio della consegna da parte di Alberto Rossi della sua versione dei sonetti e dell’ampia introduzione (circa 150 pagine). La pubblicazione dei sonetti dovrebbe dare inizio alla nuova collana di poesia con testo a fronte. Einaudi pensa di dare alla collana lo stesso formato dei “Millenni” e delle collezioni di testi (“Scrittori di storia”, “Nuova raccolta”, “De Sanctis”, ecc.)» (*I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. 357).

in relazione a ciò si pone il progetto dei “Corpuscoli”, o “Opuscoli”, volumetti agili, il cui primo scopo sarebbe stato quello di «non lasciar disperdere eventuali nuovi articoli di riviste italiane e straniere». La proposta era di una collana a natura primariamente saggistica e polemica, di «rapida trattazione di argomenti che interessano l’opinione pubblica contemporanea», come riassume Pavese nella riunione del 12-13 gennaio 1949<sup>29</sup>. Attraverso due serie (A saggi, e B narrativa), la collana avrebbe incluso anche «opere di creazione (novelle, poesie)» scelte con criteri di «assoluta qualità» e per l’«importanza del tema e il valore intrinseco della trattazione»<sup>30</sup>. Proprio la serie novellistico-poetica avrebbe dovuto supplire a quel distacco dalla produzione più sperimentale che stavano subendo i “Coralli”, soprattutto attraverso la «scoperta di nuovi ingegni»<sup>31</sup>. I responsabili della collana sarebbero stati per la serie saggistica Bruno Fonzi, con Balbo, Pavese e Muscetta, mentre per la serie narrativa Elio Vittorini, insieme con Natalia Ginzburg. Nella primavera del 1949, tuttavia, il progetto sfuma, come scrive Ginzburg a Vittorini:

Quanto ai corpuscoli abbiamo deciso di non farne niente per ora, nell’ultima seduta che abbiamo avuto prima che Giulio partisse per Roma: piuttosto, si è pensato di raccogliere il materiale che avremmo destinato ai corpuscoli per un’antologia Einaudi 1949, fatta con criteri un po’ diversi da quella del 1948, e cioè con una più larga messe di scritti inediti. È rincresciuto un po’ a tutti di abbandonare l’idea dei corpuscoli: ma Giulio ha perso un po’ la pazienza, perché non li vedeva mai venire fuori<sup>32</sup>.

Come ha notato Luisa Mangoni, l’elenco dei primi titoli proposti delinea la collana come luogo dove possono «esprimersi prima di tutto i redattori della casa editrice»<sup>33</sup>. Ginzburg, in particolar modo, è favorevole alla realizzazione del progetto, che tra i primi testi prevede il suo saggio *Il figlio dell’uomo*. Scrive infatti a Vittorini:

Quanto ai corpuscoli: Pavese è contrario alla cosa. Balbo e io no. Gli altri sono piuttosto neutrali. Del resto, ci sono arrivate proteste da altre parti sul mancato procedere di questa iniziativa, quindi mostrerò a Giulio il foglio della tua lettera che riguarda i corpuscoli e vedremo se è possibile fargli riprendere in esame la cosa<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> *I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. 63.

<sup>30</sup> Ivi, p. 67.

<sup>31</sup> Ivi, p. 63.

<sup>32</sup> AE, Vittorini, Elio. Ginzburg a Vittorini, 25 marzo 1949. In Mangoni, *Prefazione*, in *I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. XXII.

<sup>33</sup> Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 422. Sui “Corpuscoli” cfr. ivi, pp. 421-425. I primi titoli sarebbero stati *Poesia e libertà* di Pavese, *Politica e cultura* di Vittorini, *Il figlio dell’uomo* di Natalia Ginzburg e *Filosofia e religione dopo Marx* di Balbo (*I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. 67 e Mangoni, *Prefazione*, cit., p. XXII).

<sup>34</sup> AE, Vittorini, Elio. Ginzburg a Vittorini, 2 aprile 1949. In Mangoni, *Prefazione*, cit., p. XXIII.

La collana non viene realizzata. Il progetto della serie saggistica costituisce le premesse, molti anni dopo tra il 1956 e il 1957, per i “Libri bianchi”, mentre la tendenza sperimentale della serie letteraria, che non riesce più a confluire nei “Coralli”, negli anni Cinquanta trova una sua espressione nei “Gettoni” di Vittorini. Con il fallimento di quest’ulteriore tentativo sui “Corpuscoli” e l’intensificarsi della crisi dei “Coralli”, infatti, la narrativa sperimentale continua a non avere uno sbocco editoriale. Sebbene una parte del carteggio tra Ginzburg e Vittorini relativo alla prima parte dell’anno dia conto di una produzione ancora molto attiva dei “Coralli”<sup>35</sup>, già dal 1948 la spinta innovativa della collezione inizia a rallentare, fermandosi su autori noti e di successo sicuro. La nascita dei “Supercoralli”, avvenuta nell’estate del 1948 con *Menzogna e sortilegio* come si è visto, ne accelera la crisi: qualche mese dopo, infatti, nella riunione del 12-13 gennaio 1949, Einaudi nota che sebbene entrambe le collane abbiano un buon successo commerciale, la «collana piccola è un po’ scaduta, sia come valore letterario, sia come interesse»<sup>36</sup>. Il rallentamento dei “Coralli” coincide con una precisa scelta editoriale così riassunta da Ginzburg in una lettera a Giuseppe Raimondi del 1952:

Abbiamo continuato sì i “coralli” in questi due anni, ma molto a passo ridotto: abbiamo cercato di limitarci ai libri di facile e immediata lettura. I libri più difficili, d’un impegno stilistico particolare e nuovo e destinati a un pubblico più ristretto d’iniziati, sono usciti nei “gettoni”<sup>37</sup>.

Ma tale divisione tra le proposte editoriali è tanto una scelta quanto una conseguenza dell’esaurimento della collana. I motivi per cui i “Coralli” entrano crisi, infatti, riguardano da un lato gli elementi più strettamente economici e di vendite; dall’altro gli aspetti di poetica dei libri proposti, come lo stile di scrittura. La collana si assesta, infatti, su un particolare ‘tono’ che, come scrive Ginzburg a Raimondi, esclude le punte di ricerca stilistica, non riflettendo una parte consistente della produzione letteraria del tempo. Tale scelta di un livello stilistico medio e uniformante per la collezione, tuttavia, nasce inizialmente come difesa da una scrittura «convenzionale, letteraria ed ingenua»<sup>38</sup> e soprattutto «da tempo del fascismo»<sup>39</sup>. In altre parole, il tono medio su cui la collana si assesta consente di escludere la scrittura preziosa da prosa d’arte che richiamava la letteratura degli anni Trenta. Solo dopo quest’uniformità diverrà un ostacolo per l’inclusione di testi più sperimentali.

<sup>35</sup> Ne è un esempio la lettera di Ginzburg a Vittorini del 10 giugno 1949, in cui gli chiede un parere sulle illustrazioni dei “Coralli” di prossima uscita: Anna Seghers, *La rivolta dei pescatori di Santa Barbara*, Renata Viganò, *L’Agnese va a morire*; Calvino, *Ultimo viene il corvo* (cfr. AE, Vittorini, Ginzburg a Vittorini, 10 giugno 1949).

<sup>36</sup> *I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., pp. 54-55. Come si è visto, Natalia Ginzburg ha avuto un ruolo decisivo per la nascita della nuova collana, seguendo da vicino la pubblicazione del primo volume, *Menzogna e sortilegio*.

<sup>37</sup> AE, Raimondi, Giuseppe. Ginzburg a Raimondi, 17 giugno 1952.

<sup>38</sup> AE, Donini, Ambrogio. Ginzburg a Donini, 11 novembre 1950.

<sup>39</sup> AE, de Libero, Libero. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Amore e morte* di Libero de Libero, s.d. [1949].

Ciò è evidente dai rifiuti editoriali di Natalia Ginzburg tra il 1949 e il 1951, quando ancora i “Coralli” sono la principale collana di narrativa contemporanea. Le motivazioni dei rifiuti si basano sull’estraneità del testo in questione dal tono della collana, appunto, principalmente per un aspetto stilistico, ma anche per la costruzione dei personaggi. Ne è l’esempio più chiaro una lettera a Libero de Libero del giugno 1949. Ginzburg rifiuta il romanzo giudicandolo «estraneo al tono della collana», chiarendo però che non si tratta esclusivamente di una formula editoriale:

[...] abbiamo concluso che *Amore e morte* nei “coralli” non può uscire. Sarebbe estremamente estraneo al tono della collana. Ci abbiamo pensato a lungo, dato il valore del libro, sul quale in linea di massima eravamo tutti d’accordo. Non creda dunque che sia un parere dato alla leggera, e che la frase “estraneo al tono, ecc.” sia un termine convenzionale e sbrigativo. So bene che abbiamo stampato nei “coralli” dei libri di valore letterario infinitamente inferiore al suo, perché ci siamo sbagliati, come a volte succede. Eppure, anche tanto brutti, non erano “fuori tono” rispetto a quelli migliori: e invece questo lo sentirei fuori tono. È un libro che sotto molti aspetti mi piace, soprattutto all’inizio, molto meno la seconda parte. Ma è un libro che si regge su un’industriosità stilistica che era valida otto anni fa e mi sembra non lo sia più<sup>40</sup>.

I pareri di lettura di Bruno Fonzi e di Natalia Ginzburg, più espliciti poiché diretti alla sola valutazione interna, mostrano come l’«industriosità stilistica» dei primi anni Quaranta coincida proprio con quel «tono estremamente letterario», nelle parole di Fonzi, da cui la collana cerca di distanziarsi:

Libero de Libero: *Amore e morte*

Giudizio di Natalia:

È un libro che puzza di cadavere. È un libro da tempo del fascismo, non da tempo di ora. Ci sono pagine abbastanza belle sulla campagna in principio; ma mi pare un romanzo tutto inutile, anche nelle pagine migliori, inutile e senza interesse, noioso da leggere, con dissertazioni psicologiche sui personaggi. La storia è Giulietta e Romeo, gli amanti contrastati che finiscono male. Io per me non lo farei e non mi piace. Natalia<sup>41</sup>

Nonostante l’insistenza del parere sull’inutilità e la tediosità del romanzo, fattori tra l’altro pienamente condivisi dal giudizio di Fonzi<sup>42</sup>, l’elemento determinante alla bocciatura del testo è il linguaggio «da tempo del fascismo». Il confronto con la scrittura degli anni del fascismo come modello da cui prendere le distanze è una

<sup>40</sup> Ivi, Ginzburg a de Libero, 21 giugno 1949.

<sup>41</sup> Ivi, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Amore e morte* di Libero de Libero, s.d. [1949].

<sup>42</sup> Nello stesso documento segue il parere di Bruno Fonzi: «Un contadino e una contadina poco più che adolescenti, appartenenti a famiglie nemiche da generazioni – si amano e si odiano nello stesso tempo. La storia di questo amore, contrastato anche nei protagonisti stessi, si trascina per 270 pagine e si conclude con una strage compiuta dall’innamorato infelice, che viene a sua volta ammazzato. A parte la banalità della vicenda, il libro è scritto in un tono estremamente letterario, da capitolaista qual è de Libero, e leggendolo – anche nella prima trentina di pagine, che sono le più riuscite, – non si riesce mai a sottrarsi da un senso di futilità, inutilità e noia. Fonzi» (*Ibidem.*)

costante nelle scelte editoriali di Ginzburg, che si ritrova già nei pareri dell'immediato dopoguerra: ad esempio, nell'annotazione sul Giornale di Segreteria del 28 marzo 1946 Ginzburg scrive su *San Silvano* di Dessì: «È abbastanza bello ma smorto; di quei libri che andavano bene durante il fascismo perché molto di buon gusto, educati e gentili, in opposizione alla retorica del tempo. Oggi sarebbe sfasato»<sup>43</sup>.

Nel periodo successivo, quella che nelle lettere editoriali viene definita come «prolissità dei romanzi di vecchia maniera»<sup>44</sup> torna sistematicamente come caratteristica determinate per un rifiuto, anche quando l'opinione negativa sul libro «non è negativa in senso assoluto». È il caso, ad esempio, di *Amore difficile* di Libero Bigiaretti, al quale scrive nel novembre del 1948:

[...] voglio dire che non è che il suo libro mi sembri inutile e brutto. Ma mi sembra che non possa entrare nei "Coralli", mi sembra che faccia parte di una narrativa un po' spenta, in tono minore, significativa forse cinque, o sei, o sette anni fa, ma molto meno oggi: non so quando Lei l'abbia scritto, ma mi sembra che alcuni racconti suoi che ho letto recentemente sull'«Unità», fossero molto più impegnativi. Pavese, che ora non vuole più occuparsi di narrativa, ma trattandosi di Lei ha fatto un'eccezione alla regola, condivide questa mia impressione<sup>45</sup>.

Oltre che uno stile di scrittura uniforme al tono generale, gli altri due elementi che costituiscono la poetica complessiva della collana riguardano la consistenza della materia narrata, sia per realizzazione dei personaggi sia per la lunghezza del testo. In quest'ultimo caso, si capisce infatti la difficoltà editoriale di proporre un testo che non raggiunga la misura di un libro. Ciò avviene anche per una diluizione eccessiva della narrazione, come scrive Ginzburg nel febbraio del 1951 a Giulio Crosti a proposito del suo romanzo:

[...] non lo riteniamo adatto ad essere accolto nella nostra collana narrativa. Abbiamo l'impressione che la materia del Suo racconto sia cosa troppo tenue per un racconto di tale estensione; quella materia le consentirebbe a malapena una piccola novella di otto o dieci pagine<sup>46</sup>.

Il rifiuto replica uno simile del 1948, in cui sempre Ginzburg scrive a Crosti che il suo libro «non mi sembra adatto alla collezione dei "Coralli". C'è una lentezza narrativa che ne rende stentata la lettura». In questo primo rifiuto, tuttavia, centrale è la costruzione del personaggio a partire dal linguaggio che utilizza. Ginzburg, infatti, trova che nel romanzo vi sia:

[...] una certa superficialità nei personaggi; per esempio il personaggio di Bos, che aveva dei numeri per essere bello, ed era un'idea felice, nel corso del libro diventa meccanico, diventa una macchietta, dice sempre le cose che ci si aspetta che dica<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> AE, G.d.S, 28 marzo 1946.

<sup>44</sup> AE, Donini, Ambrogio. Ginzburg a Donini, 11 novembre 1950.

<sup>45</sup> AE, Bigiaretti, Libero. Ginzburg a Bigiaretti, 25 novembre 1948.

<sup>46</sup> AE, Crosti, Giulio. Ginzburg a Crosti, 26 febbraio 1951.

<sup>47</sup> Ivi, Ginzburg a Crosti, 5 novembre 1948.

Si nota, dunque, come tali categorie, oltre ad essere assimilate da Ginzburg nella sua stessa poetica, divengono dei veri e propri criteri editoriali su cui basare l'accettazione o meno di un manoscritto, sia per la collana dei "Coralli" sia, come si vedrà più avanti, per i "Gettoni". L'elemento determinante a causare il rallentamento dei Coralli, ad ogni modo, è l'aspetto economico. Nel novembre del 1949 Vittorini fa notare a Ginzburg come

[...] il problema dei Coralli non è stato risolto. Hayes<sup>48</sup>, per esempio, è un ottimo libro popolare. Pure resta nei limiti di un libro squisito. Perché? I librai da me sentiti si lamentano del fatto che costi quattro lire a pagina. Il pubblico è disposto, dicono, a spendere molto per un libro scientifico o culturale che resti di consultazione, o per un romanzo voluminoso che si presenti sotto la veste adatta dei "Supercoralli" o dei "Millenni". Ma per romanzi che considera da leggere e perdere vuole spendere il meno possibile<sup>49</sup>.

Lo stesso caso dell'*Agnese va a morire* mostra come il costo dei volumi incida fortemente sulla collana: nonostante il successo del libro, si decide in quei mesi di ristamparlo non nei "Coralli" ma nella "Piccola biblioteca scientifico-letteraria" come scrive Ginzburg a Renata Viganò il 20 ottobre 1949:

Guarda che è un grande onore, perché saresti il primo autore italiano a entrare in questa collana, di carattere popolare e di grande diffusione. I volumi della P.B.S.L. costano poco, cioè in media una lira a pagina, il tuo libro potrebbe così avere una grande diffusione in un ambiente diverso, e che certamente ti sta più a cuore dell'altro. Così com'è nei "Coralli" il libro è caro, e molti dei compagni devono astenersi dal comprarlo: cosa che non può non dispiacerti<sup>50</sup>

Necessaria, dunque, risulta una collana che accolga testi più agili ed economici. La proposta con cui Ginzburg risponde a Vittorini, frutto del confronto con la redazione durante la riunione precedente, si articola su due piani. Il primo riguarda l'opportunità di conservare l'orientamento che i "Coralli" hanno acquisito, pubblicando autori di successo che giustifichino il costo dei volumi:

Mercoledì ho letto forte la tua lettera a proposito dei "Coralli", quello che dici a proposito del prezzo è giusto. Ecco le conclusioni a cui siamo arrivati: fare pochi "Coralli" e molto sicuri, molto leggibili, evitare libri come *La ragazza della Via Flaminia*, di valore nullo (mi dicono: io non l'ho letto); di mediocre lettura, di troppo esili proporzioni ed evidentemente troppo caro per quel che vale; puntare invece piuttosto sempre sugli stessi autori, su quelli che si sa, che vanno bene<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Alfred Hayes, *La ragazza della Via Flaminia* era uscito quell'anno, il 1949, nei "Coralli" Einaudi tradotto da Floriana Bossi.

<sup>49</sup> Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 280.

<sup>50</sup> AE, Viganò, Renata. Ginzburg a Viganò, 20 ottobre 1949. In Di Nicola, *Alle origini dei libri*, cit., p. 87.

<sup>51</sup> AE, Vittorini, Elio, Ginzburg a Vittorini, 2 dicembre 1949. In Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., pp. 282-283.



L'altro piano, invece, riguarda la concentrazione delle proposte sperimentali in una collana apposita, idea delineata da tempo e che ora, con la questione aperta sui "Poeti", come si è visto, torna al centro delle discussioni:

Giulio ti propone di iniziare, a fianco dei "Coralli", una collana di italiani giovani, sperimentali, che porti il tuo nome; è l'antica idea della "sperimentale", tutto sommato; ma, come la collana dei poeti italiani porta il nome di Muscetta, che s'è impegnato a farne uscire non più di due all'anno, così tu dovresti occuparti di quest'altra collana narrativa, che porterebbe il tuo nome, facendo uscire non più di quattro volumi all'anno: dovresti cominciare con Lucentini, per il quale abbiamo già il contratto. Gli altri li scegli a tuo arbitrio, anzi, Lucentini se lo vuoi, bene, se no, pazienza: e io anzi aspetto un tuo cenno di risposta per mandarti tutti i manoscritti che ho qui, compreso quello di Pirelli che non ho ancora avuto il tempo di leggere<sup>52</sup>. Ma noi speriamo che tu sia d'accordo. Questa collana avrebbe il preciso carattere della "sperimentale" di cui si era parlato: anzi è la stessa cosa, a parte l'idea nuova del tuo nome. Si tratta di metterci tutti i libri italiani di lettura più difficile, mentre nei "Coralli" terremmo, con gli stranieri, che diano una certa garanzia di successo gli italiani di lettura più immediata e di una certa fama<sup>53</sup>.

Nascono così i "Gettoni", la «collana di Elio Vittorini, destinata a segnare l'attività letteraria degli anni Cinquanta», come si legge nel Catalogo della casa editrice<sup>54</sup>. Interlocutore decisivo è Italo Calvino, allora a Torino, la cui voce riaffiora attraverso le lettere con Vittorini e la cui importanza nella definizione della collana è stata ampiamente descritta dagli studi. Al contrario, non è mai stato realmente messo in luce il ruolo di Natalia Ginzburg come terza voce interna alla redazione Einaudi a intervenire, con Vittorini e Calvino, sui primi testi che costituirono la collana.

<sup>52</sup> Giovanni Pirelli, *L'altro elemento*, Einaudi, Torino 1952 ("I Gettoni"). In Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 145 è pubblicata una scheda di lettura di Natalia Ginzburg, da collocarsi tra il febbraio e il marzo 1950: «Persona intelligente e da seguire: non stamperei questo libro (questa è la mia opinione: Vittorini faccia quello che crede perché la collana è sua). Il primo racconto, *L'altro elemento*, è molto buono: i successivi sono pieni di cose vive e intelligenti, ma nell'insieme non stanno in piedi: sfociano sempre in un surrealismo troppo facile e superficiale». Per esempio quello delle lucertole, comincia molto bene, ma la conclusione è facile, convenzionale e di piccole proporzioni (il bambino offeso perché gli hanno schiacciato la lucertola). *Topo di biblioteca* comincia bene, ma di nuovo la strada che prende mi sembra una povera strada». Per la risposta dell'autore al rifiuto di Ginzburg (e di Calvino) cfr. la lettera a Vittorini *ivi*, p. 147-150 e il ricordo a p. 197.

<sup>53</sup> AE, Vittorini, Elio, Ginzburg a Vittorini, 2 dicembre 1949. In Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., pp. 282-283.

<sup>54</sup> Cfr. *Le Edizioni Einaudi 1933-2018*, cit., p. 1197.

# I “Gettoni”

Tra la fine degli anni Quaranta e i primissimi anni Cinquanta, in quella fase di crisi dei “Coralli” e creazione di nuove collane, Ginzburg è dunque un’interlocutrice privilegiata per Elio Vittorini soprattutto rispetto ai nuovi progetti editoriali. Il loro carteggio testimonia il passaggio sfumato da una collana all’altra, reso necessario da quei libri che per struttura, aspetti stilistici o tono generale della narrazione sfuggono a una naturale collocazione nelle collane Einaudi già esistenti. Dalle lettere di Natalia Ginzburg sui libri destinati ai “Gettoni” emergono in particolar modo due aspetti, che riguardano da un lato il suo lavoro editoriale, dall’altro la sua scrittura. Per quanto riguarda il primo, appare chiaro che il suo lavoro si inserisce in un processo collettivo di lettura e decisione sul testo in esame, oltre che di scambi epistolari con autori e traduttori; tale processo fa capo sì a Vittorini, ma non esclude, anzi prevede un ruolo decisionale anche per Ginzburg. L’analisi dei documenti editoriali mette in luce la sua importanza all’interno di questo processo: alcuni dei primissimi “Gettoni”, come si vedrà tra poco, furono scoperti e seguiti da lei; solo successivamente vennero passati in lettura a Calvino e a Vittorini. Per quanto riguarda il secondo aspetto, quello della scrittura, si osserva una corrispondenza tra i valori stilistici che emergono nei pareri editoriali e l’elaborazione della poetica d’autrice. Consolidando alcune categorie già delineate nei pareri di lettura degli anni 1946-1948, Ginzburg tende a ricercare nei “Gettoni” in esame delle caratteristiche stilistiche e strutturali ricorrenti che connotano la sua stessa narrativa.

Attraverso la lettura dei carteggi degli autori coinvolti nella collana, il ruolo di Natalia Ginzburg emerge più profondamente di quanto non ne diano testi-

monianza i documenti ufficiali della Einaudi. Gli stessi *Verbali* costituiscono in tal senso una fonte problematica, mostrando sì la sua voce e i suoi interventi, ma soprattutto in relazione alle traduzioni e alle collane di narrativa di cui era direttamente responsabile. Nel caso dei “Gettoni”, la centralità di Vittorini come referente della collana è mantenuta nell’aspetto formale della trascrizione degli interventi, e così rafforzata. La collezione dei “Gettoni” è, come nota Mangoni, «talmente sua da essere per un certo periodo denominata “collezione Vittorini”»<sup>1</sup>. Ciò fa sì che, anche quando un libro viene seguito per molte fasi da Ginzburg, è Vittorini a risultarne come responsabile principale, talvolta insieme a Calvino. Per quanto Ginzburg non sia una redattrice o una traduttrice ‘invisibile’, il suo lavoro rischia di rimanere sommerso dal peso del nome di Vittorini come responsabile di collana, su cui si sono concentrati gli studi.

Il caso della riunione del 6 febbraio 1952 è in tal senso illuminante<sup>2</sup>. Natalia Ginzburg, unica donna presente, interviene a proposito della traduzione del *Thomas Mann* di Hans Mayer, libro segnalato nella riunione del 23 gennaio da Renato Solmi, sul quale il Consiglio era favorevole ma chiedeva «una seconda lettura da parte di qualche buon conoscitore della letteratura tedesca contemporanea»<sup>3</sup>. Ginzburg riporta dunque il parere positivo di Clara Bovero, che ne sarà la traduttrice<sup>4</sup>. Subito dopo riferisce alcune notizie avute da Fernanda Pivano: Mondadori ha da tempo pronta la traduzione di *Everybody’s Autobiography*, continuazione di *Alice Toklas* di Gertrude Stein, che era stato tradotto da Pavese. Einaudi affida a Vittorini il compito di discuterne con Mondadori. A questo punto si passa a parlare dei “Gettoni”:

Vittorini riferisce di un certo numero di manoscritti da lui esaminato in questi ultimi mesi. Quattro di essi sono da Vittorini particolarmente segnalati all’attenzione di Natalia e di Calvino, che li esamineranno e ne riferiranno prossimamente. Si tratta, in particolare, di *I parenti del Sud* di Carlo Montella (romanzo pieno di umorismo, e di lettura molto piacevole), *Le cavallette* di Antonio Guerra (titolo migliore sarebbe *La nuova casa*, pieno di serenità e di equilibrio), *I falsi testimoni* di Terzi, e *Il sarto della stradalonga* di G. Bonaviri<sup>5</sup>.

Dal confronto con il carteggio emerge invece che, all’altezza del verbale, Ginzburg aveva già letto e valutato positivamente *Le cavallette* di Antonio Guerra, che apparirà tra i “Gettoni” nel 1952 con il titolo *La storia di Fortunato*<sup>6</sup>. La sua lettura sembrerebbe parallela a quella di Vittorini, se non addirittura ante-

<sup>1</sup> Mangoni, *Prefazione*, in *I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. XLI.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 349-356.

<sup>3</sup> Ivi, p. 342.

<sup>4</sup> Ivi, p. 351: «*Thomas Mann* di Mayer: Natalia informa che la Bovero ha letto questo saggio sull’opera di Mann (v. verbale 23.1.52) e lo ha trovato ottimo. Il Consiglio dà mandato di assicurarsi i diritti del libro». L’edizione del libro è Hans Mayer, *Thomas Mann*, trad. di C. Bovero, Einaudi, Torino 1955 (“Saggi”).

<sup>5</sup> Ivi, p. 151.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 351-354.

cedente. Le prime parti del romanzo arrivano in redazione già nell'estate del 1950. Nel saggio *Tonino Guerra* dell'ottobre 1972, raccolto in *Vita immaginaria*, Natalia Ginzburg ricorda la scoperta quasi casuale del manoscritto:

Un tempo lavoravo a Torino in una casa editrice. Leggevo manoscritti. C'era una cassa in una stanza. Era arrivata là da un'altra sede. Era stata vuotata ma dentro c'era ancora qualcosa. Non mi decidevo mai a guardare. Un giorno ho guardato. C'erano manoscritti e li ho tirati fuori. Uno di essi era tutto spiegazzato e sgualcito non avendo coperture di tela. Era un dattiloscritto per essere esatti. Erano tutti dattiloscritti. Noi là dicevamo sempre «manoscritti» per brevità. Questo era di un centinaio di pagine. Erano fogli giallognoli molto lunghi e stretti, battuti a macchina con inchiostro viola. Non mi sembra che ci fosse un titolo. Il nome e l'indirizzo dell'autore stavano sull'ultima pagina<sup>7</sup>.

Il 5 giugno Ginzburg scrive all'autore che non può dirgli «ancora niente riguardo a *Le cavallette*, che è in lettura a Milano; quando ha pronta l'ultima parte me la mandi, e la inoltrerò»<sup>8</sup> passando a Calvino un secondo romanzo di Guerra, *Luciano in Calabria*<sup>9</sup>. Alla fine di novembre informa l'autore di aver letto *Le cavallette*: «molto bello davvero. Ma è tutto o ce ne ha mandato solo una parte? Finisce proprio lì, al capitoletto 6 della seconda parte?»<sup>10</sup>, per inviare poi lei stessa le pagine mancanti a Milano: «deve leggerlo altra gente oltre a me; e del resto, io stessa non vedo ancora bene se si regge come libro»<sup>11</sup>. Nel febbraio del '51 invia l'ultima parte «in lettura ai compagni: vedremo la risposta»<sup>12</sup> riferendosi, con ogni probabilità, a Vittorini e a Calvino, che dunque leggono il romanzo per intero solo in quella primavera. Di Guerra poi, Ginzburg riceve e giudica anche le poesie. Il ricordo di Ginzburg nel saggio *Tonino Guerra* conferma questa ricostruzione e la sua lettura antecedente rispetto a quella di Vittorini:

Ho scritto all'autore e mi ha risposto. Aveva già stampato delle poesie in romagnolo, me le ha mandate e non le ho capite. Viveva in un paese chiamato Sant'Arcangelo di Romagna e faceva il maestro di scuola. Gli ho scritto che avrei mandato quel suo racconto a Vittorini. Molti anni dopo, quando non lavoravo più in quella casa editrice e abitavo a Roma, ho incontrato a una conferenza una persona con un berrettino a visiera, che mi ha detto di essere quello del manoscritto spiegazzato. Mi ha detto che con Vittorini gli era successo come

<sup>7</sup> N. Ginzburg, *Tonino Guerra*, in Ead., *Vita immaginaria*, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2021 (prima ed. 1974), pp. 40-41.

<sup>8</sup> AE, Guerra, Antonio. Ginzburg a Guerra, 5 giugno 1950.

<sup>9</sup> *Ibidem*. «Ho letto *Luciano in Calabria* e l'ho passato in lettura qui agli amici della stanza accanto». Per il parere di lettura di Calvino si veda la sua lettera del 15 maggio 1951 ad Antonio Guerra in I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, con una nota di C. Fruttero, Einaudi, Torino 1991, pp. 43-44.

<sup>10</sup> Ivi, Ginzburg a Guerra, 28 novembre 1950.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Ivi, Ginzburg a Guerra, 1° febbraio 1951.

con me. A Vittorini quelle pagine erano arrivate con altri manoscritti dentro a una cassa. Non le aveva trovate subito, le aveva pescate in fondo a quella cassa dopo mesi o anni. Esse sono poi state stampate nella collana «I gettoni» diretta da Vittorini. Il titolo è *La storia di Fortunato*<sup>13</sup>.

La ricostruzione delle fasi di lettura editoriale attraverso le lettere e i ricordi della stessa Ginzburg mostrano la sfasatura tra il carteggio privato con l'autore e le annotazioni ufficiali sui *Verbali del mercoledì*. Cristallizzate nella formula «Vittorini riferisce e segnala» che ricorre per i «Gettoni», tali annotazioni volevano forse nella loro brevità riassumere la responsabilità della collana, e allo stesso tempo incentivare l'intervento sui testi segnalati, ma nascondono un sostrato di lavoro molto più lungo, in cui il ruolo di Natalia Ginzburg è stato spesso più profondo di quanto non sia emerso finora nei contributi sulla storia della casa editrice. Oltre che per *La storia di Fortunato* (1952), il suo intervento e i suoi pareri editoriali furono decisivi per «Gettoni» come *Il vento nell'oliveto* di Fortunato Seminara (1951), *Sei stato felice, Giovanni* di Giovanni Arpino (1952) e *Le formiche sotto la fronte* di Remo Lugli (1952). Il caso di Seminara, poi, mette in luce una sfasatura simile a quella riscontrata per il libro di Guerra. In una lettera del 31 ottobre 1952 a Ottiero Ottieri, Calvino ricorda:

Fui io proporre per la pubblicazione un libro che io giudico molto bello e serio, ma che ha avuto scarsa fortuna: *Il vento nell'oliveto* di Seminara. Mi pareva ovvio che il libro, scritto nella prima persona d'un proprietario benpensante, attratto da problematiche sociali ma sostanzialmente conformista, fosse una cosciente denuncia (e che diventava stile, ritmo, immagine) d'un carattere di egoista e di abulico ben definito [...]»<sup>14</sup>.

Alla riunione del 6 luglio 1950, il libro è infatti portato all'attenzione della redazione da Calvino, insieme con Ginzburg:

Fortunato Seminara, autore de *Le baracche* edito da Longanesi, ci ha mandato un romanzo: *Il vento nell'oliveto*, che Natalia e Calvino trovano buono. Non è adatto per la «Pbsl» perché non di agevolissima lettura. «Coralli»? Lo leggerà Einaudi<sup>15</sup>.

Sulla base di questo verbale e della lettera che una settimana più tardi Calvino scrisse all'autore<sup>16</sup>, gli studiosi della collana hanno sottolineato soprattutto la centralità di lui nella pubblicazione del 'gettone' di Seminara<sup>17</sup>, e tutt'al più l'accordo

<sup>13</sup> Ginzburg, *Tonino Guerra*, cit., p. 41.

<sup>14</sup> Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 358.

<sup>15</sup> *I verbali del mercoledì... 1943-1952*, cit., p. 150.

<sup>16</sup> Calvino, *I libri degli altri*, cit., pp. 24-25.

<sup>17</sup> Così ad esempio in Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 225. Per il carteggio relativo al «gettone» di Seminara si veda F. Seminara, *Carteggio einaudiano (1950-1980)*, a cura di M. Lanzillotta, Centro Editoriale e Librario, Università degli Studi della Calabria, Rende 2002 e Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., pp. 83-135.

dei pareri di Ginzburg e Calvino contro quello non troppo positivo di Vittorini. Tuttavia lo studio del carteggio con l'autore mostra invece come sia stata prima di tutto Natalia Ginzburg a 'scoprire' Seminara e a passarlo poi in lettura a Calvino. Nel febbraio del 1950, Ginzburg legge il romanzo *La masseria*, che restituisce all'autore con il suo caratteristico giudizio severo, cui aggiunge: «non si arrabbi e continui a mandarci tutto quello che scrive, perché ci interessa molto»<sup>18</sup>. In primavera, sempre Ginzburg giudica negativamente i racconti e il romanzo *Non è ancora l'alba*:

viceversa tratteniamo *Il vento nell'oliveto*, che io ritengo molto buono: ma lo passo in lettura a Italo Calvino, che cura la parte narrativa della Piccola Biblioteca scientifico-letteraria. La prego di non spaventarsi per la lentezza delle nostre risposte: abbiamo tante cose da fare e un libro non è quasi mai giudicato da uno solo di noi.

Per una decisione riguardo a *Il vento nell'oliveto*<sup>19</sup>, bisogna aspettare che Calvino l'abbia letto<sup>20</sup>.

È chiaro, dunque, che Ginzburg è parte di un processo di lettura collettivo in cui, in questo caso, il parere di Calvino è decisivo in quanto responsabile della "Piccola biblioteca scientifico-letteraria", possibile destinazione del romanzo. È da notare, come mostra la domanda lasciata in sospeso durante la riunione («Coralli?»), che il libro ha difficoltà a trovare il suo posto nel catalogo Einaudi, e che le due collane di cui rispettivamente Calvino e Ginzburg sono responsabili, "Piccola biblioteca scientifico-letteraria" e "Coralli", non riescono ad accoglierlo. Come si è visto, la mancanza di una collocazione pacifica nelle collane già esistenti per difficoltà di lettura, tono o struttura del testo, è una delle caratteristiche tipiche di quei libri già in redazione poi diventati "Gettoni". È un problema ricorrente, che accresce la necessità di creare la nuova collana. Proprio su questo si sofferma Calvino nella lettera a Seminara del 13 luglio 1950, in cui pure nota che del *Vento nell'oliveto* gli ha «parlato molto bene Natalia Ginzburg»<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> AE, Seminara, Fortunato, Ginzburg a Seminara, 18 febbraio 1950. In Seminara, *Carteggio einaudiano*, cit., p. 5 e Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 86. Nel 1979, sul rifiuto del romanzo *La masseria* Seminara scrive: «il romanzo *La masseria* spedito a Einaudi, era andato nelle mani della Ginzburg; la quale dopo averlo trattenuto sei mesi, l'aveva letto nella settimana precedente alle sue seconde nozze. Senza negare al romanzo un certo valore ed a me qualità di scrittore, l'aveva rifiutato» (in Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 133). L'autore sembra insinuare una lettura poco attenta da parte di Ginzburg, che si sarebbe sposata in aprile; a Calvino il 19 settembre 1950 aveva infatti scritto: «vorrei farvi leggere, a te e a Vittorini, l'ultimo mio romanzo, che mi preme molto, *La masseria*. L'ha letto la Ginzburg, ma in fretta: era il tempo che si preparava a sposare» (ivi, p. 93). Ginzburg, tuttavia, rifiutò il romanzo nel febbraio del 1950, motivando il suo rifiuto sulla base di una costruzione poco riuscita dei personaggi e del loro linguaggio, come si evince dalla sua lettera del 18 febbraio 1950.

<sup>19</sup> *Il vento nell'oliveto* uscirà nei "Gettoni" nel 1951.

<sup>20</sup> AE, Seminara, Fortunato. Ginzburg a Seminara, 17 aprile 1950.

<sup>21</sup> Ivi. Calvino a Seminara, 13 luglio 1950. Pubblicata in Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 24 e in Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 87.

Calvino è a sua volta favorevole alla pubblicazione, mostrando come un libro simile metta in luce i limiti stessi del catalogo, che per necessità incasella la narrativa ora in una collana ora in un'altra:

Spero che la Casa editrice lo pubblichi; e io sostengo senz'altro che va pubblicato. Ora per la narrativa contemporanea siamo in un momento di riassetto editoriale: nei "Coralli" e nei "Supercoralli" si intenderebbe pubblicare solo autori di gran nome o libri di sicuro successo, anche come "vendita"; nella P.B.S.L. romanzi che si prestino a una diffusione popolare di massa; e in una nuova collana che forse si farà diretta da Vittorini, libri più "sperimentali" di autori ancora ignoti. Questi naturalmente sono schemi provvisori perché ogni libro che, come il Suo, non è compreso in essi, obbliga trasformarli<sup>22</sup>.

Come per i romanzi di Guerra e di Seminara, anche *Sei stato felice, Giovanni* di Giovanni Arpino e *Le formiche sotto la fronte* di Lugli sono giudicati in un primo momento da Natalia Ginzburg, e solo dopo passano in lettura a Vittorini e a Calvino. Nel primo caso, Ginzburg modifica il suo iniziale parere negativo, e dunque una seconda lettura è necessaria: «ho letto il suo romanzo e l'impressione che avevo avuto in principio non era esatta» scrive ad Arpino «perché non è che si legga con stento, si legge abbastanza»<sup>23</sup>. Nel caso del romanzo di Lugli, invece, che come *L'Agnese va a morire* ha «pescato su a caso, fra tanti manoscritti in esame»<sup>24</sup>, il suo giudizio è immediatamente positivo: «lo trovo molto bello. Naturalmente non sono io da sola a decidere, quanto alla pubblicazione. Lo passo perciò agli altri consulenti in esame»<sup>25</sup>. Per una pubblicazione nei "Gettoni" rimane infatti chiaro che «è Vittorini a decidere» per cui, aggiunge, «mando subito il manoscritto a lui»<sup>26</sup>.

È interessante notare come, prima che il libro arrivi alla pubblicazione, Ginzburg intervenga sul testo, da lei giudicato «pieno di cose molto belle, ma carico d'errori» per i quali è lei stessa a proporsi di aiutare l'autore:

Penso che si potrebbe correggere e che ne varrebbe la pena. Se Lei potesse venire a Torino sarebbe certo la cosa migliore; però se invece ha delle difficoltà per i denari o per qualche altro motivo potrei segnare a matita tutto quello che mi sembra sbagliato. Non so se ha voglia di mettercisi di nuovo, ma io trovo che ne varrebbe la pena<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> AE, Arpino, Giovanni. Ginzburg a Arpino, 2 marzo 1951.

<sup>24</sup> AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 6 dicembre 1950. Pubblicata in Camerano, Covi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 480.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 30 aprile 1951. Pubblicata in Camerano, Covi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., pp. 481-482.

<sup>27</sup> Ivi, Ginzburg a Lugli, 24 febbraio 1951. In Camerano, Covi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 481.

Riscontrando poi come le correzioni apportate siano «veramente risolutive e mi sembra che così il romanzo potrebbe essere stampato»<sup>28</sup>. Come si vedrà, inoltre, è lei a scrivere la bozza del risvolto di copertina del 'gettone' di Lugli, e probabilmente anche quello di Antonio Guerra, come suggerisce una lettera di Vittorini a Ginzburg del 23 luglio 1952:

Ma io non ricordo più i manoscritti dopo tanto che li ho letti. Per piacere veramente: prepara tu i risvolti in modo editoriale. Semmai io li potrò correggere e aggiustare. Tanto per lasciarti più a tuo agio e disimpegnarti a me non importa più niente di questi risvolti dopo i tre che avete voluto cambiare. Il discorso che facevo ormai l'ho interrotto con quell'incidente<sup>29</sup>. Dunque è solo un lavoro da ufficio stampa. Tu prepara l'abbozzo e io lo rifinisco. Va bene?<sup>30</sup>.

Un'altra modalità attraverso cui Natalia Ginzburg interviene sulla collana dei "Gettoni" riguarda i testi in traduzione. Nel caso, ad esempio, di *Un barrage contre le Pacifique* di Marguerite Duras, ricevuto da un Calvino entusiasta<sup>31</sup> e che Ginzburg giudica «bellissimo e stilisticamente difficile e impegnativo»<sup>32</sup>, chiede immediatamente di trattare i diritti con Gallimard, seguendone poi la traduzione. Sono conservati gli scambi con la traduttrice Giulia Veronesi, dai quali emerge il confronto su alcuni passi dubbi, l'intervento di entrambe sulle bozze e una generale revisione da parte di Ginzburg dell'intera traduzione. «Ho appena cominciato a scorgerla e l'impressione è positiva» scrive a Veronesi nel febbraio del 1951, promettendo di riportare sul testo «la correzione che m'ha detto e cercherò di risolvere i dubbi»<sup>33</sup>. Invia infine a Vittorini la copia delle

<sup>28</sup> Ivi, Ginzburg a Lugli, 30 aprile 1951.

<sup>29</sup> Vittorini si riferisce alle modifiche apportate da Calvino e da Ginzburg ai risvolti di alcuni "Gettoni", come ad esempio a quello di *Diario di un soldato semplice* di Raul Lunardi che, nota Ferretti, fu «scritto da Vittorini e "rimaneggiato lievemente" in casa editrice, come precisa Calvino in una lettera del 7 luglio 1952, rispondendo ai positivi apprezzamenti di Lunardi stesso» (Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 220).

<sup>30</sup> Vittorini, *Lettere 1952-1955*, cit., p. 28. Entrambi i risvolti sono pubblicati in Vittorini, *I risvolti dei «Gettoni»*, cit., pp. 51-52 e pp. 53-54.

<sup>31</sup> AE, Calvino, Italo. Calvino a Vittorini, 22 luglio 1950: «Caro Elio, da tempo non mi capitava di leggere un libro bello come il *Barrage contre le Pacifique*. L'ho letto da pochi giorni e non parlo d'altro: ma siccome non so che emettere esclamazioni d'entusiasmo, nessuno mi crede. Ora l'ho mandato a Natalia che è in montagna. Intervieni anche tu, per favore, io sarei per un "Corallo" con grande lancio, perché è un libro divertente di lettura facile, come pochi. Ma in Francia cosa ne dicono? Non ho ancora letto niente sui giornali francesi? La prima parte mi sembra purissima e nuova. Nella seconda forse c'è una mano più pesante. Ma io non mi aspettavo di vedere un libro così uscire dalla letteratura francese d'oggi. Di alla Duras che la amo moltissimo. Quella vecchia! Quel paesaggio!, L'automobile! Quella ragazza! Quei dialoghi! Lui, il giovane e quel tale del diamante! Gli indigeni! È un gran libro senz'altro. Ciao». In Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 29 e in *Centolettori*, cit., p. 74. Sulla vicenda cfr. Scarpa, *Storie avventurose di libri necessari*, cit., pp. 183 sgg.

<sup>32</sup> AE, Veronesi, Giulia. Ginzburg a Veronesi, 15 gennaio 1951.

<sup>33</sup> Ivi, Ginzburg a Veronesi, 27 febbraio 1951.



bozze «rivista da me e dalla traduttrice» con il suo giudizio: «A me la traduzione sembra buona»<sup>34</sup>.

La rassegna di questi casi mostra i modi in cui Natalia Ginzburg è intervenuta sulla collana diretta da Vittorini, principalmente due: il primo è la lettura editoriale all'interno di un processo decisionale che, talvolta partendo proprio da lei nei primi anni, arrivava a Vittorini, accompagnata in alcuni casi dalla stessa dei risvolti; il secondo è l'intervento sulle bozze attraverso il carteggio con gli autori, come nel caso di Lugli, o con i traduttori, come nel caso di Duras. La sua attività di revisione delle traduzioni, in particolar modo dal francese, estesa a tutte le collane Einaudi, si esercita in questi anni anche sui "Gettoni".

L'aspetto più interessante, tuttavia, riguarda gli elementi di poetica che emergono dai suoi pareri di lettura sui "Gettoni" esaminati. Ginzburg sembra basare la sua lettura su tre parametri. Come già nei pareri precedenti, una particolare attenzione è posta alla costruzione dei personaggi: in questi anni si definiscono con maggiore precisione i criteri che riguardano la psicologia del personaggio e il linguaggio dei dialoghi. Si tratta, dunque, di un elemento psicologico e di un elemento linguistico che insieme confluiscono nella caratterizzazione del personaggio, determinando anche alcune caratteristiche stilistiche della narrazione. Il terzo parametro, invece, riguarda l'aspetto strutturale dell'opera, ovvero la disposizione e la correlazione dei fatti narrati, e si muove da un criterio apparentemente solo formale a un'analisi più profonda della poetica che soggiace alla struttura narrativa scelta dall'autore. È quest'ultimo aspetto, in definitiva, quello più importante per Natalia Ginzburg, ovvero capire perché un determinato fatto si trova in un certo punto della narrazione e qual è la necessità che ha portato l'autore a raccontarlo: qual è, nelle parole di Ginzburg, la «verità poetica»<sup>35</sup> del fatto narrato. Alcuni casi tratti dai pareri di lettura potranno esemplificare questa tripartizione.

Per quanto riguarda la psicologia dei personaggi, Ginzburg si allontana sia da una costruzione convenzionale e stilizzata della personalità e dei sentimenti, sia da un loro approfondimento eccessivo. Il primo caso è quello che riscontra, ad esempio, nella lettura del romanzo *La masseria* di Seminara, che rifiuta nel febbraio del 1950 con la seguente motivazione:

Penso questo: penso che avrebbe potuto essere molto bello, se i due personaggi di Filippo e di Micuccio fossero riusciti ad essere veri: ma sono convenzionali, il buono e il cattivo<sup>36</sup>.

La scissione in un dualismo morale convenzionale fa sì che anche i dialoghi appaiano sterili e lontani dalla realtà: «tutte le parole di Filippo cadono senza

<sup>34</sup> AE, inacr. Vittorini, Elio, 18 aprile 1951.

<sup>35</sup> Il termine è utilizzato da Ginzburg in una lettera a Remo Lugli del 30 aprile 1951, come si vedrà più avanti.

<sup>36</sup> AE, Seminara, Fortunato. Ginzburg a Seminara, 18 febbraio 1950. Pubblicata in Seminara, *Carteggio einaudiano*, cit., p. 5 e in Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 86.

vita»<sup>37</sup>. Ginzburg qui riprende una riflessione sulla stilizzazione dei personaggi già presente, ad esempio, nel suo rifiuto a un libro di Giulio Crosti del 1948. Nel romanzo, un personaggio «che aveva dei numeri per essere bello, ed era un'idea felice» diventa nel corso della narrazione «meccanico», «una macchietta», con la principale conseguenza della cristallizzazione del dialogo: come per Filippo nel romanzo di Seminara, già nella figura di Bos creata da Crosti Ginzburg aveva notato come «dice sempre le cose che ci si aspetta che dica»<sup>38</sup>.

Il caso invece, per certi aspetti opposto, di un approfondimento eccessivo della psicologia del personaggio, è quello già segnalato nel parere di lettura su *Amore e morte* di Libero de Libero, quel «libro che puzza di cadavere [...] da tempo del fascismo» che tra i numerosi difetti contava anche le lunghe «dissertazioni psicologiche sui personaggi»<sup>39</sup>. Su questo aspetto, il criterio di valutazione di Ginzburg è concorde con quello di Vittorini, come si nota da un giudizio che le invia a proposito di un nuovo romanzo di Rosita Fusé, nel 1949. Vittorini lo giudica negativamente proprio per l'eccessivo soffermarsi sui sentimenti dei personaggi, che per di più gli appaiono «dati» al lettore in modo non spontaneo e del tutto astratto, non trovando nella narrazione un correlativo oggettivo che li renda reali e autentici. Scrive infatti Vittorini a proposito di Fusé:

mi piace poco il libro che sta scrivendo adesso. Mi sembra fatto con uno stivale e una scarpetta. Con due sistemi allo stesso tempo. C'è troppo il maledetto *sentire*. Sentii. Sentivo. Mi sentii. Non parlo di udito. Parlo di sentimenti dati astratti. Non ci sono i correlativi obbiettivi che invece la Fusé mi pare abbia spontanei dov'è spontanea<sup>40</sup>.

In un parere di lettura del 1951 su *Partita doppia* di Giorgio Cesarano, probabilmente destinato ai "Gettoni", Ginzburg sembra riprendere le stesse annotazioni di Vittorini. Nonostante il romanzo sia «interessante e notevole», infatti, lo rifiuta sulla base di un'analisi troppo minuziosa della psicologia dei personaggi:

Lo troviamo troppo lungo: siamo certi che avrebbe tratto giovamento da una maggiore concisione e rapidità. C'è un continuo analizzare i più sottili stati d'animo dei vari personaggi e un continuo e minuzioso enumerare gesti, luoghi e cose. In questo modo la storia risulta sfuocata e dispersa<sup>41</sup>.

L'uso del plurale, adoperato insieme alla firma «Giulio Einaudi Editore», rafforza l'idea di alcuni criteri comuni ai redattori Einaudi: non è improbabile che Ginzburg avesse assorbito la lezione di Vittorini in quella lettera sul romanzo di Fusé a lei destinata. Il giudizio di Ginzburg e di Vittorini sull'approfondimento

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> AE, Crosti, Giulio. Ginzburg a Crosti, 5 novembre 1948.

<sup>39</sup> AE, de Libero, Libero. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Amore e morte* di L. de Libero, s.d. ma 1949.

<sup>40</sup> AE, Vittorini, Elio. Vittorini a Ginzburg, 14 aprile 1949.

<sup>41</sup> AE, Cesarano, Giorgio. Ginzburg a Cesarano, 4 maggio 1951.

dei sentimenti del personaggio è simile, con la differenza che per Vittorini, nel caso di Fusé, questo determina una narrazione non spontanea e astratta, mentre Ginzburg in Cesarano individua come conseguenza un'eccessiva enumerazione di oggetti e gesti.

Si può notare, infine, come entrambi gli elementi su cui Ginzburg si sofferma rispetto ai personaggi, la stilizzazione del carattere e la descrizione dei sentimenti, abbiano ricadute sull'aspetto stilistico dell'intera opera, creando ora dei dialoghi inferti e cristallizzati, ora un andamento narrativo privo di concisione e di rapidità. Lo stile è, in definitiva, la principale caratteristica presa in analisi nelle sue letture editoriali. Salvo rari casi come quello di *Menzogna e sortilegio*, negli anni intorno al citato saggio *Il figlio dell'uomo* (1946), Ginzburg predilige uno stile semplice, rapido e conciso, sia come scrittrice sia come lettrice editoriale. Aspetto condiviso con gli altri redattori della Einaudi, in particolar modo con Pavese e Calvino: la coesione e la consonanza delle scelte di poetica ha come naturale conseguenza un accordo nel loro lavoro e spesso (ma non sempre, come si è visto) un'affinità nelle scelte redazionali. La presa di distanza dal sentimentalismo e l'adozione di uno stile il più possibile sobrio e asciutto sono dunque fattori che ricorrono anche nelle loro lettere editoriali, come quella di Pavese a Carlo Muscetta dell'11 maggio 1950. Scrive Pavese a proposito del romanzo *Tiro al Piccione* di Giose Rimanelli:

Il mio parere è che il libro, con tanta materia sanguinolenta, orrida e oscena, pecca per sentimentalismo. Del resto esser sentimentali vuol dir essere deboli (letterariamente): cedere alle sensazioni e agli umori, e quindi al gusto per il truce, il violento, il colorito, il sensuale. Le scene di guerra o di tentazione, in genere molto forti ed evidenti, guadagnerebbero tutte ad essere messe in sordina. Aggiungi che sul fiammeggiare aggettivale e verbale della sua prosa descrittiva, Giose ha sparso il pepe del turpiloquio neorealista. Insomma, potare, sfrondare, neutralizzare, verniciare.

Giose dovrebbe leggere molto i maestri dell'*understatement*: Stendhal, Hemingway, Pavese<sup>42</sup>.

La stessa consonanza si ritrova nelle lettere in cui Italo Calvino predilige «un linguaggio che non sbava si può dire mai, con un modo di guardare asciutto, netto, senza falsamenti di posizione morale»<sup>43</sup>, come scrive a Liano Fanti il 28 luglio 1950, o in cui critica la «cadenza ora sentimentale, ora violenta», individuata ad esempio nella scrittura di Marcello Venturi, «che è logora e posticcia»<sup>44</sup>. Passi che riecheggino molte delle lettere editoriali di Natalia Ginzburg fin qui citate, tra cui alcune di quelle a Silvio Micheli. Si tratta, dunque, di una poetica condivisa, costituita da fattori comuni soprattutto a Ginzburg, Pavese e Calvino dal punto di vista stilistico; mentre con Vittorini per la presa di distanza da un'ec-

<sup>42</sup> Pavese, *Officina Einaudi*, cit., p. 403.

<sup>43</sup> Calvino, *I libri degli altri*, cit., p. 30.

<sup>44</sup> Ivi, p. 41.

cessiva analisi psicologica dei personaggi. Tali criteri contribuiscono a definire quello che la stessa Ginzburg chiama uno stile «avaro», ossia privo di alcune «faticosità» che riscontra invece, ad esempio, nel 'gettone' di Remo Lugli:

Ci sono delle faticosità di stile, ogni tanto, delle cose che guadagnerebbero molto a esser scritte più semplici, altre che credo andrebbero tagliate. Si tratta di poche frasi. È molto bello e m'ha fatto impressione<sup>45</sup>.

Nel caso di *Le formiche sotto la fronte*, come si è visto, Ginzburg interviene direttamente sul testo, segnalando all'autore i brani da correggere e da semplificare. Il risultato è uno stile «nudo» e «aspro», «avaro» appunto, come indica il risvolto di copertina, non firmato ma attribuibile a Ginzburg stessa, sia grazie al citato scambio di lettere con Vittorini, sia per questi aspetti stilistici sui quali si sofferma il testo del risvolto:

Lo scrivere di Lugli è avaro e scontroso, senza abbandoni poetici né sussulti emotivi: un arido e aspro raccontare, che ci dà come a suo malgrado e contro voglia nudi tratti di persone e cose, e il paese e le stagioni e il male di vivere si strappano dal suo aspro ritmo con nuda violenza<sup>46</sup>.

Dai casi dei "Gettoni" finora esaminati, appare inoltre come l'elemento dei dialoghi sia decisivo nella valutazione di un testo. Vi è un'affinità, infatti, tra il giudizio di Ginzburg e quello di Calvino nel leggere i dialoghi come espressione della vitalità o meno dei personaggi rappresentati. Significativa è in tal senso la loro lettura parallela dei romanzi di Fortunato Seminara: Ginzburg, che giudica *La masseria*, trova che il linguaggio dei contadini soltanto «qualche volta riesce ad essere linguaggio: per lo più resta voce letteraria»<sup>47</sup>; Calvino nota lo stesso aspetto nel *Vento nell'oliveto*, per quanto riguarda

certi dialoghi dove la «traduzione» del dialetto contadino in un linguaggio un po' togato conforme al tono del libro e all'abitudine del personaggio che narra, appare un po' forzata e potrebbe forse esser resa con mezzi più semplici<sup>48</sup>.

Semplicità di tono e conformità tra personaggio e linguaggio espresso nei dialoghi sono i due aspetti stilistici su cui Ginzburg aveva soffermato la sua attenzione fin dalle prime letture editoriali, come si ricorderà nei casi di *Falansterio* di Silvio Micheli del 1946 e del romanzo di Rosita Fusé dell'autunno del 1948. In particolar modo nel manoscritto di Fusé, aveva notato che:

<sup>45</sup> AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 6 dicembre 1950. Pubblicata in Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 480.

<sup>46</sup> Risvolto di copertina in R. Lugli, *Le formiche sotto la fronte*, Einaudi, Torino 1952 ("I Gettoni"). Il risvolto è pubblicato anche in Vittorini, *I risvolti dei «Gettoni»*, cit., pp. 51-52 e in Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., pp. 483-484.

<sup>47</sup> AE, Seminara, Fortunato. Ginzburg a Seminara, 18 febbraio 1950. In Seminara, *Carteggio einaudiano*, cit., p. 5 e Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 86.

<sup>48</sup> Ivi, Calvino a Seminara, 13 luglio 1950. In Calvino, *I libri degli altri*, cit., pp. 24-25 e in Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 87.

Il difetto principale sta nei dialoghi: questi straccioni delle baracche si dicono: “non so ciò che posso fare per lei” e “fra voi donne vi potrete sempre intendere”. Non so come dovrebbero parlare, ma non così<sup>49</sup>.

Nelle letture editoriali per i “Gettoni”, questi due aspetti si manifestano come criteri ormai ben definiti, al punto da individuare immediatamente gli «sbagli» nel testo sulla base di una mancanza di semplicità stilistica o dello sfasamento tra personaggio e linguaggio. Così, ad esempio, nel caso di un racconto di Remo Lugli, Ginzburg nota come una semplificazione assoluta della narrazione, fino a renderla «fredda cronaca», valorizzerebbe alcuni passaggi della trama, mentre poche parole del personaggio del bambino creino uno stile forzato, imposto al personaggio, non trovando corrispondenza con i suoi comportamenti nel corso del racconto:

*Lettera a Silvio* mi pare un racconto non riuscito, ma pieno di possibilità. Penso che sarebbe stato meglio impostarlo come fredda cronaca (non rivolgendosi col tu al fratello) e allora avrebbero avuto ancor più valore gli abbandoni.

Anche lì ci sono cose molto belle (la famiglia, il fratello morto nella coperta, la vita com'è dopo); ci sono però degli sbagli: il bambino che dice “A Dio, Silvio” (parole che contrastano con tutto l'atteggiamento precedente del bambino, terrorizzato e ammutolito, parole che raffreddano l'emozione), e altri<sup>50</sup>.

Si può notare il particolare sguardo con cui Natalia Ginzburg leggeva, spostando la sua analisi dall'elemento particolare – il «tu» del dialogo, l'espressione discordante – all'andamento stilistico complessivo dell'opera. Seguendo lo stesso movimento dal particolare al generale, la sua attenzione si muove dai criteri riguardanti la caratterizzazione del personaggio alla struttura dell'intera narrazione che è il terzo parametro in esame. Ma prima di passare agli aspetti strutturali, occorre una precisazione conclusiva sugli elementi psicologico e linguistico. I criteri di semplicità nella descrizione psicologica e di chiarezza di linguaggio hanno le loro radici in quella netta presa di distanza da una scrittura degli anni del fascismo più volte sottolineata da Natalia Ginzburg nei pareri e nelle lettere editoriali, e che trova una spiegazione dettagliata nel saggio *Chiarezza*, del dicembre 1944. Ginzburg motiva la tortuosità linguistica e psicologica tipica delle narrazioni sotto il fascismo come reazione opposta all'apparente e «banale semplificazione della vita» imposta alla società:

[...] fu appunto quella semplificazione a renderci tutti più complessi e difficili, più involuti in ogni nostra espressione ed azione, a negarci ogni possibilità di una vera chiarezza.

Se volgiamo un rapido sguardo sugli anni trascorsi, noi, accanto al linguaggio vuoto e sontuoso dei giornali di allora, troviamo una letteratura di varia forma,

<sup>49</sup> AE, Ginzburg, Natalia. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *La morte non si è seduta sulle foglie secche* di Rosita Fusé, s.d. ma autunno 1948. In «Autografo», 58, cit., pp. 191.

<sup>50</sup> AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 30 aprile 1951. Pubblicata in Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., pp. 481-482.

che però tutta portava come segno contraddistintivo un'assoluta impotenza ad esprimersi in maniera intelligibile e schietta, un'assoluta incapacità di chiarezza. Gli scrittori non riuscivano a raccontare fatti e sentimenti che avessero un contenuto vitale, un contenuto elementare e semplice, accessibile a ognuno, ma si perdevano invece in una oscura e nebulosa ricerca di avventure irreali, di sensazioni ultraterrene e magiche. Questa ricerca dell'irreale da parte della letteratura d'allora non era soltanto il tentativo di sfuggire una realtà troppo tediosa e tetra, ma era anche un tentativo di difesa e di salvaguardia della propria personalità contro le insidie che la circondavano, per conservare una certa purezza.

La tortuosità del linguaggio, l'oscurità e le complessità dei sentimenti germogliati nel silenzio del nostro animo, di continuo soffocati e repressi, non era che la naturale reazione a una forma di vita nazionale pietosamente sciatta e mediocre, spoglia d'ogni poesia. Ma tale reazione non poteva portare a risultati felici e poetici, perché in un governo artificioso ed errato nei primi principi non vi possono essere, o assai raramente, risultati poetici e felici. [...]

E a me sembra che fra tutti i beni che con la morte del fascismo ci sono stati restituiti, il maggiore e più prezioso sia forse la possibilità di un ritorno alla chiarezza nei suoi aspetti più molteplici e vari. Allora il nostro linguaggio non poteva essere limpido e chiaro, perché la nitidezza e la chiarezza sono attributi della verità, e la verità ci era proibita<sup>51</sup>.

Quelli che si realizzano come criteri editoriali traggono dunque origine da una scelta di poetica alla quale corrisponde una presa di distanza dalle strutture di pensiero imposte dal fascismo.

Passando dunque al terzo parametro, quello strutturale, a un primo livello di lettura l'organizzazione della trama nella struttura del racconto è valutata da Ginzburg sulla base di due criteri: compiutezza e intenzionalità della narrazione. Quando un racconto non ha un orientamento strutturale e un'intenzione poetica ben precisi, per quanto vivo nella rappresentazione delle immagini, non è riuscito: «cade a vuoto» è l'espressione che usa, riferendosi in particolare a un racconto di Remo Lugli. Proprio sulla base di questa debolezza strutturale, infatti, Ginzburg rifiuta i racconti di Lugli ricevuti in lettura:

*Incendio di notte*, benché estremamente vivo come rappresentazione di cose, mi sembra che cada a vuoto [...] *La terra perduta* e *È finita la guerra* sono racconti che tutt'e due, forse per motivi diversi, lasciano un po' delusi: mi sembra che siano pieni d'una riserva d'energia non esplicita, non messa a frutto<sup>52</sup>.

Viceversa, nell'unico racconto valutato positivamente, la storia si risolve ed è conclusa nello spazio della narrazione, anche se breve: «Un racconto molto

<sup>51</sup> Il saggio è riprodotto in A.M. Jeannet, G. Sanguinetti Katz (a cura di), *Natalia Ginzburg: A Voice of the Twentieth Century*, Toronto University Press, Toronto 2000, pp. 230-231.

<sup>52</sup> AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 30 aprile 1951. Pubblicata in Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., pp. 481-482.

bello mi sembra *Belgàsen Ben Ali*, di piccola apertura ma forse il più risolto di tutti»<sup>53</sup>. La sua lettura, inoltre, si sofferma soprattutto su due punti precisi del testo, l'inizio e la fine della storia, da cui può emergere in modo più immediato l'assenza di un orientamento strutturale e intenzionale della narrazione. Nei due pareri, quasi contemporanei, su *Sei stato felice, Giovanni* di Giovanni Arpino e su *Le cavallette* di Antonio Guerra, poi edito con il titolo *La storia di Fortunato*, Ginzburg nota come entrambi i libri presentino una debolezza di struttura in questi due luoghi testuali: «mi sembra che non si riesca a veder bene perché cominci in un punto e finisca in un altro» scrive a proposito del romanzo di Arpino, che pure trova «una storia raccontata molto bene»<sup>54</sup>; allo stesso modo nel libro di Guerra, da una incompiutezza della trama che le fa scrivere di avere «l'impressione che lasci quel senso di cosa sospesa a mezz'aria», riscontra un problema strutturale più profondo proprio dall'analisi delle due estremità del testo:

Così non so se questo riesce ad essere un vero racconto: un racconto dev'essere qualcosa di preciso, che comincia proprio in un punto e finisce proprio in un altro: *Le cavallette* comincia in un punto preciso, nel treno, e va molto bene: ma poi non tira mai le fila e potrebbe continuare sempre<sup>55</sup>.

Impossibilità a chiudere la narrazione che si riversa anche in altri generi letterari, come nelle poesie dello stesso Guerra, a proposito delle quali scrive:

Certe mi piacciono molto: mi piacciono più in dialetto che in italiano. Però mi pare che anche nelle poesie si senta la stessa repugnanza a finire, che c'è nel racconto: il Suo potrebbe diventare un nuovo modo di scrivere, forse; però fin adesso mi pare una debolezza, un'impossibilità di raccogliere le file e finire<sup>56</sup>.

A un secondo livello di lettura, incompiutezza e assenza di precisione nella struttura di un testo sono solo apparentemente debolezze formali. Ginzburg lo spiega nel citato saggio *Tonino Guerra*, in cui si sofferma proprio sul legame che aveva notato tra la struttura del testo e l'assenza di un disegno preciso della narrazione. Scrive infatti:

Leggendo m'è sembrato che non ci fosse né principio né conclusione. Era un racconto fatto di segmenti. Non avevo nulla contro i racconti a segmenti, ma trovavo che là tutti quei segmenti risultavano sparpagliati e sbriciolati, e mi sembrava che l'autore non avesse perseguito nessun disegno nemmeno impercettibile ma si fosse piegato a raccogliere e conservare dettagli insignificanti. Pure mi sembrava che su quei rottami sparsi battesse una luce chiara e allegra<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> AE, Arpino, Giovanni. Ginzburg a Arpino, 2 marzo 1951.

<sup>55</sup> AE, Guerra, Antonio. Ginzburg a Guerra, 1° febbraio 1951. Pubblicata in Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 496.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Ginzburg, *Tonino Guerra*, cit., p. 41.

Similmente nel caso del romanzo di Giovanni Arpino, la mancanza di un inizio e di una fine precisi dipendono dal fatto di non riuscire, come Ginzburg scrive all'autore, «a veder bene [...] perché lei racconti proprio quelle cose, e non altre»<sup>58</sup>. L'assenza di definizione in questi due punti del testo richiama dunque le motivazioni profonde del raccontare, che solo esteriormente si sono manifestate in problemi strutturali e di disposizione della trama. Ginzburg individua tale debolezza come «facilità» del raccontare, realizzata in una scrittura aperta, che tende a non chiudere mai e che potrebbe narrare all'infinito. Quando scrive a Vittorini, a proposito di Giovanni Arpino: «A me pare uno che potrebbe anche scrivere qualcosa di bello: ma scrive con troppa facilità, mi pare»<sup>59</sup>, ciò che intende è appunto l'aver riscontrato una scrittura aperta a qualsiasi possibilità narrativa, non dipendente, dunque, da quello che era necessario raccontare. L'apertura a possibilità narrative infinite fa sì che anche i fatti della trama non abbiano un ordine necessario, siano affidati al caso, slegati e indipendenti l'uno dall'altro. Quelle che apparivano come opportunità infinite del racconto si realizzano in una narrazione priva di correlazione interna, in cui l'essenziale che era necessario raccontare, e che in un primo momento doveva aver spinto alla scrittura, si è perso. Scrive Ginzburg all'autore:

Lei racconta con una straordinaria facilità: ed è questa facilità il suo pericolo, queste possibilità di raccontare qualunque cosa e all'infinito. La sua storia scorre su questa grande facilità ed è affidata al caso: non il personaggio è guidato dal caso, ma proprio la storia, i fatti che si potrebbero spostare in un punto o nell'altro senza trasformare niente di sostanziale. Ho l'idea che potrebbe scrivere un romanzo bello se ci s'impegnasse più a fondo. Impegnarsi vuol dire difendersi dalla facilità e sapere scegliere tra le cose che si raccontano quelle sole che non si può fare a meno di raccontare e che hanno radici profonde. E le altre lasciarle perdere<sup>60</sup>.

L'aspetto interessante è che la «facilità» che Ginzburg individua come connotato negativo della scrittura di Arpino, nel risvolto di copertina di Vittorini assume una connotazione più positiva di «disinvoltura», intesa «soprattutto come capacità a trattare "una materia composita", mobile e molteplice» e che tuttavia, come ha notato Ferretti, «nel conferinarsi in seguito una caratteristica di fondo dello scrittore si rivelerà come un suo limite, con una involuzione sostanzialmente implicita già nel giudizio vittoriniano»<sup>61</sup> non esente, evidentemente, da quello di Natalia Ginzburg. Disinvoltura che per Vittorini è da in-

<sup>58</sup> AE, Arpino, Giovanni. Ginzburg a Arpino, 2 marzo 1951.

<sup>59</sup> AE, Vittorini, Elio. Ginzburg a Vittorini, 12 marzo 1951.

<sup>60</sup> AE, Arpino, Giovanni. Ginzburg a Arpino, 2 marzo 1951. La lettera è già pubblicata in Camerano, Cровi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 291 ma attribuita erroneamente a Italo Calvino. La lettera, invece, è stata scritta da Natalia Ginzburg, come dimostrano la sigla G/lg sulla copia dattiloscritta conservata all'Archivio Einaudi, il contenuto e lo stile della lettera stessa.

<sup>61</sup> Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., pp. 241-242.



tendersi soprattutto sul piano stilistico, di un «Neo-realismo con le parolacce, però con una vera città dentro e della vera gente, mica roba tirata su aiutandosi con i ricordi del cinema»<sup>62</sup> e che, fatta eccezione per qualche difetto di «monotonia (nei primi capitoli) e di compiacimento», trova la sua forza nel «dialogo hemingwayano senza falsi pudori»<sup>63</sup>.

Per Natalia Ginzburg, invece, le conseguenze sono da ritrovarsi più sul piano strutturale che su quello stilistico, in un'apertura e in una chiusura della trama non riuscite o casuali, nel succedersi dei fatti altrettanto «affidato al caso» o in una proliferazione narrativa che non racconta gli eventi essenziali, ma una serie di scoperte e trovate, per cui «le cose sono scoperte, non raccontate» come scrive a proposito di *Lo specchio etrusco* di Gillo Dorfles:

A me non piace: io però mi posso sbagliare.

Ho l'impressione che sia uno di quei romanzi che si scrivono più per sé che per gli altri, e dove ci si mette *tutto*; e che sia presente sempre la preoccupazione di farci entrare *tutto*. Capisco che è pieno di trovate e di scoperte; ma le cose sono *scoperte*, non raccontate.

Caro Dorfles, mi dispiace che non mi piaccia, e può darsi che sia un'idiosincrasia mia per questo tipo di scrittura, può darsi benissimo<sup>64</sup>.

Il caso, dunque: come elemento determinante che entra nella struttura del racconto, stravolgendola, rendendone «debole e sfuocato»<sup>65</sup> il tessuto connettivo, privando i fatti narrativi del legame che ne rende necessaria una data successione. Dalla struttura del testo, la casualità interessa tutti gli elementi della narrazione, fino ai personaggi. Le loro azioni casuali hanno dei legami spezzati con la personalità dei personaggi, sono privi di giustificazione, in altre parole privi di «verità poetica»:

*Qualcuno in granaio*: racconto bello in cui però trovo non giustificato l'assassinio di quei due: quel gesto è senza nessun rapporto con la personalità del viandante, è un gesto, senza nessuna verità poetica: era meglio se scappava senza averli ammazzati<sup>66</sup>.

È il 1951 e Ginzburg sta parlando di uno dei racconti di Remo Lugli. Come il concetto di «avarizia» stilistica che caratterizza i suoi primi testi narrativi si definisce nei carteggi editoriali del 1946, così la riflessione sul caso che si ritrova ora nelle lettere sui "Gettoni" ha delle radici profonde e sarà rielaborata nella

<sup>62</sup> Parere di lettura di Vittorini su *Sei stato felice*, *Giovanni* di Giovanni Arpino, riportato in una lettera di Calvino all'autore (AE, Arpino, Giovanni. Calvino a Arpino, 28 settembre 1951). In Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. 291.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> AE, Dorfles, Gillo. Ginzburg a Dorfles, 17 aprile 1950.

<sup>65</sup> AE, Guerra, Antonio. Ginzburg a Guerra, 5 giugno 1950.

<sup>66</sup> AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 30 aprile 1951. Pubblicata in Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., pp. 481-482.

*Prefazione* del 1964 a *Cinque romanzi brevi e altri racconti*. Ginzburg racconta di un episodio accaduto nella sua adolescenza, con Carlo Levi:

Continuando a dipingere e socchiudendo ogni tanto un occhio per osservare il suo quadro, lui mi disse che i racconti che io scrivevo non erano affatto brutti; erano però casuali. Cioè io non sapevo nulla della realtà, ma tiravo a indovinare: mi muovevo in un mondo ancora irreali, che è il mondo degli adolescenti, e gli oggetti che descrivevo e le vicende che raccontavo erano veritieri e reali solo in apparenza, ma io non ne conoscevo il vero peso e il vero significato, li avevo agguantati per caso, pescando a caso nel vuoto. Rimasi folgorata dalla verità di queste parole. Difatti io scrivevo per caso, spiando la vita degli altri ma senza capirla bene e senza saperne nulla, tirando a indovinare e fingendo di sapere. Perciò poteva succedermi – questo lui non l’aveva detto ma mi era sembrato trapelasse nelle sue parole – poteva succedermi che il giorno in cui cessassi di essere casuale, cioè il giorno in cui entrassi a far parte del mondo adulto, perdessi totalmente ogni facoltà di scrivere<sup>67</sup>.

La riflessione si sviluppa soprattutto in relazione a *È stato così* (1947), di cui Ginzburg afferma di sapere «dov’è vivo e dove non è casuale. Ma so dov’è casuale»<sup>68</sup>. La casualità del romanzo è dovuta alla non corrispondenza fra il gesto iniziale della protagonista («Gli ho sparato negli occhi») e la sua personalità: «non sono più tanto certa che quella donna avrebbe veramente sparato» dirà Ginzburg nel ’64 «Penso che si sarebbe limitata a immaginare di compiere un omicidio, ma non l’avrebbe compiuto nella realtà»<sup>69</sup>. Lo sparo della protagonista di *È stato così* è dunque un gesto casuale, che non trova relazione con la realtà del personaggio. Come scrive nella lettera a Remo Lugli «è un gesto, senza nessuna verità poetica: era meglio se scappava senza averlo ammazzato»<sup>70</sup>. Nell’analizzare il racconto di Lugli, Ginzburg sembra allora pensare al suo stesso romanzo: quest’ultimo caso mostra bene come le lettere editoriali le abbiano dato modo di elaborare tratti riguardanti la sua stessa narrativa e anche, come si vedrà al prossimo capitolo, la sua poetica di traduzione.

<sup>67</sup> N. Ginzburg, *Prefazione*, in Ead., *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 9.

<sup>68</sup> Ivi, p. 14.

<sup>69</sup> N. Ginzburg, *L'autrice commenta il suo libro per le nostre lettrici* (1964), in *È stato così*, introduzione di C. Garboli, con uno scritto di I. Calvino, Einaudi, Torino 2018, pp. 93-94.

<sup>70</sup> AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 30 aprile 1951. Pubblicata in Camerano, Crovi, Grasso, *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., pp. 481-482.



## Una donna coordina la traduzione della *Recherche*

Dalla fine degli anni Trenta fino ai primi anni Cinquanta, tutto il lavoro redazionale e di traduzione di Natalia Ginzburg è attraversato dalla presenza costante di un'opera: *Alla ricerca del tempo perduto*. Come si è visto nei primi capitoli, la stessa Einaudi attribuiva un ruolo centrale alla *Recherche* nella propria pianificazione editoriale: l'opera di Proust, infatti, era stata prevista fin dal '37 nella collana dei "Narratori stranieri tradotti", concepita appunto per accogliere classici moderni «da *Werther* a *Du côté de chez Swann*»<sup>1</sup>. L'inserimento della *Strada di Swann* come «libro-chiave» del '46 nell'*Antologia Einaudi* del 1948 conferma questa importanza<sup>2</sup>. Tra il 1946 e il 1951, inoltre, l'edizione di tutti i volumi ha una rilevanza decisiva nel contesto editoriale e culturale italiano in cui l'opera di Proust, vietata dalla censura fascista, aveva visto la luce solo in versioni parziali e mai secondo un progetto sistematico di traduzione integrale<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> AE, Berti, Luigi. Einaudi editore (probabilmente Leone Ginzburg) a Berti, 4 ottobre 1937. In Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 31.

<sup>2</sup> «Nella scelta del libro-chiave per il 1946 l'*Antologia Einaudi* privilegiava, ed era naturale, *La strada di Swann* di Proust, tradotto per i Narratori stranieri da Natalia Ginzburg ("L'inizio di una grossa impresa. Tutto Proust diventerà italiano") e la cui pubblicazione sarebbe proseguita nel 1949 nei nuovi Supercoralli» (Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 291).

<sup>3</sup> Per le traduzioni parziali della *Recherche* in Italia tra gli anni Venti e Quaranta cfr. M. Raccanello, *Proust in Italia. Le traduzioni della Recherche*, Le Lettere, Firenze 2014, p. 9 e sgg. in cui si descrive «lo sbriciolamento della *Recherche* mediante versioni frammentarie» (ivi, p. 14) e, in relazione anche alle edizioni francesi, A. Beretta Anguissola, *Le edizioni della*

Ma oltre che per la casa Einaudi e per il panorama culturale italiano, l'edizione di Proust risulta determinante anche per il lavoro di Natalia Ginzburg. Come si è analizzato, la traduzione della *Recherche* segna l'inizio del suo mestiere di traduttrice e della sua collaborazione con la Einaudi, anche se si deve tener conto delle particolari vicende personali e storiche in cui questo esordio si è realizzato<sup>4</sup>. Nel contesto lavorativo della Einaudi, sebbene da lei frequentato fin dalle origini in quanto rete di relazioni famigliari, Natalia Ginzburg si inserisce attivamente a partire dal 1937-1938 come traduttrice della *Strada di Swann*, prima ancora che come autrice della *Strada che va in città* nel 1942. La traduzione è il mestiere attraverso il quale i rapporti famigliari con la Einaudi si trasformano in rapporti lavorativi, sebbene i due piani inevitabilmente si sovrappongono, grazie al ruolo cruciale svolto dal marito Leone Ginzburg di insegnamento e orientamento delle sue prime prove letterarie e di traduzione negli anni di Torino e, soprattutto, di Pizzoli. Anche i documenti d'archivio testimoniano il ruolo che la traduzione ha avuto all'inizio del lavoro di Natalia Ginzburg: si è visto, infatti, che la prima lettera editoriale in cui appare il suo nome è la proposta di Einaudi dell'11 agosto del 1943 di tradurre i volumi *La prisonnière* e *Albertine disparue*<sup>5</sup>, preceduta soltanto dalle note di pagamento indirizzate a Pia Fabrizi ma destinate a lei proprio per i lavori su Proust e Montesquieu.

Volendo dunque delineare la presenza della traduzione di Proust nel lavoro di Natalia Ginzburg, andrà prima di tutto tenuta in conto questa funzione d'accesso al mondo dell'editoria, contesto che negli anni Quaranta è quasi esclusivamente maschile. Si possono poi distinguere tre fasi: la prima coincide con gli anni 1937-1944, quando Ginzburg realizza la parte iniziale della traduzione a Torino e a Pizzoli sotto la guida di Leone; la seconda fase va dal 1946 – anno di pubblicazione della *Strada di Swann* e della sua *Prefazione* – al 1951, con la pubblicazione di tutta la traduzione di *Alla ricerca del tempo perduto* coordinata e rivista da lei; la terza, più lunga e successiva all'edizione integrale, è caratterizzata dalla riflessione sulla pratica del tradurre. Questa terza fase si distingue a sua volta in due periodi: i primi anni Sessanta, con la rilettura di Proust, la stesura di *Proust poeta della memoria* e di *Come ho tradotto Proust*, senza trascurare l'influenza che l'autore ha nella genesi di *Lessico famigliare*; e l'ultimo e più tar-

«*Recherche*» di Proust, «Nuova informazione bibliografica, Il sapere nei libri», 4, 2021, pp. 773-781. Sulla ricezione di Proust in Italia cfr. anche B. Urbani, *Réception et influences de Proust en Italie (1913-1950)*, «Facta Universitatis», Series: Linguistics and Literature, 19, 2, 2021, pp. 269-282.

<sup>4</sup> Cfr. il capitolo 1 1937-1944. «*Un'età perduta*». *Prima del lavoro editoriale*.

<sup>5</sup> «Gentile Signora, È disposta a tradurre per la mia Casa i due volumi *La prisonnière* e *Albertine disparue* di M. Proust? Desidero da Lei un impegno di massima, in quanto il manoscritto non mi occorrerebbe per prima del 1946 [...]» (AE, Ginzburg, Natalia, Einaudi a Ginzburg, 11 agosto 1943). Lo stesso giorno Einaudi scrive a Beniamino Dal Fabbro: «È il momento di concludere il Proust. Vuole tradurmi, entro due anni al massimo, i *Guermantes* e *Sodome et Ghomorre*? [...]» (AE, Dal Fabbro, Beniamino. Einaudi a Dal Fabbro, 11 agosto 1943).

do periodo che include la *Nota del traduttore* del 1990 alla nuova edizione della *Strada di Swann* ma anche l'importante testo di poetica della traduzione che è la *Nota del traduttore* alla *Signora Bovary* del 1983<sup>6</sup>.

In questa tripartizione, delineata necessariamente in modo essenziale, si distingue il ruolo di coordinamento della traduzione della *Recherche* nel secondo dopoguerra, intermezzo decisivo tra la prima fase attiva di traduzione di Proust e l'ultima di riflessione sulla pratica del tradurre. Come coordinatrice del progetto, Ginzburg si confronta e mantiene la corrispondenza con i traduttori, compresi coloro la cui collaborazione non andò a buon fine. Dalla prima pubblicazione nei "Narratori stranieri tradotti" negli anni Trenta fino alla conclusione degli accordi con Gallimard, infatti, Einaudi modifica più volte i nomi dei traduttori coinvolti, prima di arrivare al gruppo finale che lavorerà sulla *Recherche* alla soglia degli anni Cinquanta<sup>7</sup>. L'unica eccezione è proprio quella di Natalia Ginzburg, celata inizialmente dallo pseudonimo di Alessandra Tornimparte che riguarda, come si è visto, non solo il suo esordio narrativo ma anche l'inizio del suo lavoro di traduttrice, tanto di Proust quanto di Montesquieu<sup>8</sup>.

Già tra la primavera del 1943 e l'estate di quello stesso anno, i traduttori previsti da Einaudi si riducono da un gruppo iniziale – che include «i massimi calibri della nostra prosa, la Tornimparte, Giacomino Debenedetti (il proustiano), Valeri, Escobar (ottimo traduttore), Beniamino Dal Fabbro ecc»<sup>9</sup> – ai tre nomi di Natalia Ginzburg per *Du côté de chez Swann*, *La prisonnière* e *Albertine disparue*; Franco Calamandrei per *À l'ombre des jeunes filles en fleur* e Beniamino Dal Fabbro per *Le côté de Guermantes* e *Sodome et Gomorrhe*: «Vorrei non ricorrere ad altri che a Voi tre, giovani e ingegnosi come siete» scrive Einaudi a Dal Fabbro

<sup>6</sup> Appartiene a questo periodo il maggior numero di traduzioni di Natalia Ginzburg. Dopo quelle degli anni Quaranta (*Riflessioni e pensieri inediti 1716-1755* di Montesquieu con Leone Ginzburg, 1943; *Il silenzio del mare* di Vercors, 1945; *La strada di Swann* di Proust, 1946; *Made in Italy* di Igor Markevitch, 1948). Su quest'ultima traduzione si veda Franco, *A Voice for the partisans. Natalia Ginzburg, Translator and Writer in the Post-War Years*, cit., pp. 322-334. Segue una lunga pausa fino agli anni Ottanta, quando ritorna sul suo lavoro di traduttrice con *La signora Bovary* (1983), *Il racconto di Peuu bambina cambogiana* di Molyda Szymusiak (1986), *Suzanna Andler* di Marguerite Duras, (1987), *Non mi dimenticare* di Sirkku Talja (1988), *A poco a poco il ricordo* di Saul Friedländer (1990) e *Una vita* di Maupassant, edito postumo nel 1994 a cura di Giacomo Magrini (cfr. G. Magrini, *Nota al testo* in G. Maupassant, *Una vita*, trad. di N. Ginzburg, a cura di G. Magrini, Einaudi, Torino 1994, pp. 285-286 e Id. *Racine, Flaubert, Natalia*, in ivi pp. 291-305). Per studi che realizzano una panoramica su Ginzburg traduttrice si rimanda a G. Mattarucco, *Natalia Ginzburg traduttrice*, «Kwartalnik Neofilologiczny», LXI, 1, 2014, pp. 97-114 e a T. Franco, *L'immaginario della traduzione nell'opera di Natalia Ginzburg*, «Italian Studies», 75, 3, 2020, pp. 326-339. Per un elenco delle principali traduzioni si veda, in questo volume, la sezione *Opere, traduzioni e scritti essenziali di Natalia Ginzburg*.

<sup>7</sup> Per le vicende tra Einaudi e Gallimard relative all'edizione di Proust cfr. Munari, *L'Einaudi in Europa*, cit., pp. 36-41.

<sup>8</sup> Cfr. il Capitolo 1.

<sup>9</sup> Munari, *L'Einaudi in Europa*, cit., p. 39.

nell'estate del 1943<sup>10</sup>. Ma si dovranno aspettare ancora due anni e la fine della guerra perché la realizzazione dei volumi successivi a *La strada di Swann* prenda realmente l'avvio; viene coinvolta anche Bianca Garufi, prima come traduttrice del *Temps retrouvé* poi come possibile sostituta di Dal Fabbro, quando questi rinuncia alla traduzione. È a lei che, nel gennaio 1946, Natalia Ginzburg scrive:

Traduci e mandami le prime cinque o sei pagine del *Temps retrouvé*. Io ti farò delle osservazioni e ti dirò come ho risolto alcune difficoltà di stile che si ritrovano dappertutto. Proust è più che altro un gioco di pazienza. Bisogna trovare il modo di scivolare silenziosamente in quel groviglio. Non sempre ci si riesce e allora è scoraggiante. Bisogna armarsi di pazienza e seguirlo dappertutto dove va. È difficile. Fallo da sola. Ognuno deve combattersi da sé la sua propria battaglia<sup>11</sup>.

«Battaglia» a cui anche Garufi rinuncia<sup>12</sup>. L'*équipe* definitiva dei traduttori sarà infatti composta da Natalia Ginzburg per *La strada di Swann* (1946), Franco Calamandrei e Nicoletta Neri per *All'ombra delle fanciulle in fiore* (1949)<sup>13</sup>, Mario Bonfantini per *I Guermantes* (1949), Elena Giolitti per *Sodoma e Gomorra* (1950), Paolo Serini per *La prigioniera* (1950), Franco Fortini per *Albertine*

<sup>10</sup> AE, Dal Fabbro, Beniamino. Einaudi a Dal Fabbro, 25 agosto 1943. Tommaso Munari nota come i mutamenti nella scelta dei traduttori dimostrano che l'idea di «una sorta di omaggio allo scrittore francese da parte della "giovane letteratura italiana"» espressa da Einaudi a Gallimard nell'aprile del '43, era in realtà «molto più estemporanea di quanto Einaudi non volesse far credere, come dimostrano i molti cambiamenti di programma intervenuti in corso d'opera. Qualche esempio: Beniamino Dal Fabbro, a cui si era pensato di affidare la traduzione di *Le côté de Guermantes* e di *Sodome et Gomorrhe*, aveva chiesto un anticipo troppo alto ed era stato rimpiazzato da un francesista assai meno noto come Mario Bonfantini (*I Guermantes*) e da una traduttrice alle prime armi come Elena Giolitti (*Sodoma e Gomorra*). Così come inesperti, sebbene figli d'arte, erano i traduttori di *All'ombra delle fanciulle in fiore*, Franco Calamandrei (di Piero) e Nicoletta Neri (di Ferdinando). Anche il nome di Diego Valeri cadeva nel vuoto, ma al suo posto comparivano quelli di due poeti più giovani come Franco Fortini per *Albertine scomparsa* e Giorgio Caproni per *Il tempo ritrovato*. A Paolo Serini, eccellente redattore e revisore dell'Einaudi, veniva invece affidata *La prigioniera*. Mentre Giacomo Debenedetti, forse il più raffinato critico italiano di Proust, sarebbe stato incaricato non di una traduzione, ma dell'introduzione all'edizione complessiva di *Alla ricerca del tempo perduto* (1961)» (Munari, *L'Einaudi in Europa*, cit., p. 40).

<sup>11</sup> Pavese, Garufi, *Una bellissima coppia discorde*, cit., p. 37 (vedi anche le pp. 58-59, 62 e 77 per l'iniziale coinvolgimento di Garufi nel progetto).

<sup>12</sup> Il 2 maggio 1946 Natalia Ginzburg scrive a Pavese che «Bianca si rifiuta di tradurre Proust; gliel'ho offerto quando è venuta qui, ma ha dichiarato di non volerne sapere» (ivi, p. 77).

<sup>13</sup> Il carteggio con Franco Calamandrei mostra come Nicoletta Neri si aggiunge alla traduzione di Calamandrei in corso d'opera, poiché questi non riuscì a mantenere i tempi stabiliti con la Einaudi. Natalia Ginzburg lo sollecitò più volte attraverso ripetuti *ultimatum*: «è estremamente spiacevole per noi ricorrere a un altro traduttore, e appiccicare insieme due stili diversi, con risultato poco felice; ma piuttosto che perdere i diritti, faremo così. [...] E questo è un *ultimatum*» e ancora «Mi dispiace ma non posso fare diversamente perché Proust è un boccone troppo ghiotto per molti editori [...] il rischio di perdere i diritti è troppo grave» stabilendo alla fine la nuova traduttrice: «Quella che traduce il terzo volume è Nicoletta Neri, (figlia di Ferdinando Neri): ritengo sia una traduttrice molto seria» (AE, Calamandrei, Franco. Ginzburg a Calamandrei, 4 giugno 1948; 2 luglio 1948; 12 luglio 1948).

scomparsa (1951), e infine Giorgio Caproni per *Il tempo ritrovato* (1951). Tutti i volumi, compreso il primo che verrà riedito nel 1949, saranno pubblicati nella collana dei “Supercoralli”.

Come la lettera a Bianca Garufi, anche il carteggio con Beniamino Dal Fabbro, tra i primi traduttori coinvolti, mostra come fin dal settembre del 1945 Natalia Ginzburg sia la referente principale del progetto. La responsabilità ricade in modo spontaneo e quasi immediato su di lei, che tra i traduttori scelti è di fatto la coordinatrice della traduzione, sia perché è interna alla redazione Einaudi sia per la precedenza cronologica del suo volume rispetto agli altri. È con lei che nel corso degli anni si confronteranno tutti i traduttori della *Recherche* su ogni questione, dai tempi stabiliti per la consegna dei volumi, ai pagamenti – su cui talvolta interviene anche Einaudi – fino ai criteri stilistici da adottare.

Quest’ultimo aspetto, in particolar modo, è il principale punto di controversia con Beniamino Dal Fabbro, che non condivide la strategia adottata nel realizzare la traduzione<sup>14</sup>. Traduttore di una scelta di testi da *Les plaisirs et les jours*, raccolti nel volume *Malinconica Villeggiatura*, Dal Fabbro pensava che per un’opera completa di Proust occorresse porre tra i traduttori coinvolti «una serie di accordi preventivi, o meglio affidare a qualcuno di noi la direzione generale dell’impresa»<sup>15</sup>. In altre parole, un traduttore-direttore scelto tra Ginzburg, Dal Fabbro e Calamandrei avrebbe dovuto stabilire a monte dei criteri comuni, cosicché «rispettando le particolarità stilistiche e il vocabolario proprio a ciascuno dei traduttori» l’opera complessiva avrebbe avuto «almeno un gusto comune»<sup>16</sup>. Nonostante Dal Fabbro si rivolga a Einaudi, è Natalia Ginzburg a rispondere «dato che la cosa» gli scrive «mi riguarda direttamente»<sup>17</sup>. Risponde, infatti, illustrando i criteri seguiti nella sua traduzione:

Io mi sono sforzata per quanto mi è stato possibile di attenermi al criterio della fedeltà più scrupolosa al testo; cercando di non sfuggire mai alle difficoltà con tagli o rifacimenti arbitrari, per mezzo dei quali si ottiene indubbiamente una prosa italiana più scorrevole, ma si annulla il valore della traduzione. Questo principio vorrei fosse seguito anche dagli altri traduttori. I nomi propri ritengo sia meglio lasciarli in francese. Sono pienamente d’accordo con Lei sulla necessità di un’intesa fra i compagni di lavoro: quindi la prego di espormi i suoi dubbi e le sue obiezioni<sup>18</sup>.

Ginzburg stabilisce per tutti i traduttori il principio generale della «fedeltà più scrupolosa al testo» che lei stessa ha adottato nel primo volume, senza tut-

<sup>14</sup> Si ricorda che Dal Fabbro nel 1945 aveva tradotto dei passi di *Les plaisirs et les jours* di Proust in *Malinconica villeggiatura*, Alessandro Minuziano Editore, Milano 1945 (cfr. Raccanello, *Proust in Italia*, cit., p. 12).

<sup>15</sup> AE, Dal Fabbro, Beniamino. Dal Fabbro a Einaudi, 4 settembre 1945.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Ivi, Ginzburg a Dal Fabbro, 12 settembre 1945.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Parte della lettera in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 291n.



tavia entrare nel dettaglio dell'interpretazione poetica e stilistica dell'opera. Ma è su questo aspetto che Dal Fabbro avrebbe invece voluto un confronto a priori. Scrive infatti a Natalia Ginzburg:

Soprattutto, si doveva discutere il “tipo” di prosa da impiegare, il “tipo” di traduzione da dare. Prosa narrativa o saggistica? Traduzione letteraria o divulgativa? La soluzione in un senso o nell'altro dipende, naturalmente, dalle rispettive idee critiche. Per conto mio, a esempio, non considero la *Recherche* un romanzo quanto un enorme saggio su materia romanzesca; [...] dalle pagine che Lei mi ha mandato (ma sono poche per rendersi conto d'un tono di prosa che ha sì ampio respiro) vien fuori invece, nella familiarità del linguaggio, uno spirito affatto narrativo<sup>19</sup>.

È chiaro che un confronto antecedente al primo volume non è stato possibile date le circostanze in cui è nato e si è definito il progetto di traduzione, che Natalia Ginzburg gli riassume:

Nel 1938, quando la Casa Editrice Einaudi era all'inizio della sua attività, si era decisa la versione di *Du côté de chez Swann*, senza pensare affatto alla possibilità di una versione completa dell'opera. La versione di *Swann* venne affidata a me. Soltanto più tardi, forse nel 1943, ci si offerse l'idea di tradurre l'intera *Recherche*, e fu stabilito di distribuire il compito fra traduttori diversi, sia perché l'imponenza e le difficoltà di un simile impegno avrebbero intimorito chiunque, sia perché le varie interpretazioni poetiche e stilistiche avrebbero risvegliato nel pubblico maggior interesse<sup>20</sup>.

In quest'ultimo punto risiede la differenza principale tra le due posizioni: mentre per Dal Fabbro l'adozione di soluzioni personali danneggia il «carattere unitario che dovrebbe avere una traduzione del genere»<sup>21</sup>, per Ginzburg una libertà di interpretazione poetica e di resa stilistica da parte di ciascun traduttore è un arricchimento della traduzione, oltre che motivo di maggiore interesse da parte del pubblico. Nei limiti dell'aderenza al testo, il criterio che stabilisce è dunque quello «strettamente personale»:

Quanto all'interpretazione stilistica dell'opera, credo, come già le ho detto, che si debba seguire un criterio strettamente personale: cioè ognuno farà come meglio saprà, e ritengo che le diverse interpretazioni non potranno che offrire un interesse di più alla traduzione<sup>22</sup>.

È implicito, tuttavia, che tale principio generale dovrà conciliarsi con la revisione editoriale sul testo da parte della stessa Ginzburg, come si vedrà tra poco. Ma più che sulle questioni stilistiche e sui «criteri materiali» seguiti, su cui

<sup>19</sup> Ivi, Dal Fabbro a Ginzburg, 19 settembre 1945.

<sup>20</sup> Ivi, Ginzburg a Dal Fabbro, 25 settembre 1945.

<sup>21</sup> Ivi, Dal Fabbro a Ginzburg, 19 settembre 1945.

<sup>22</sup> Ivi, Ginzburg a Dal Fabbro, 25 settembre 1945.

pure si sofferma il carteggio<sup>23</sup>, la questione cruciale in filigrana alla discussione sembra essere un'altra. Nell'indicare lei stessa il principio e i criteri che gli altri traduttori devono seguire, e nell'assumersi anche il compito di rispondere a dubbi e obiezioni, Natalia Ginzburg ha di fatto una responsabilità che nelle sue intenzioni doveva forse essere esclusivamente di tipo editoriale: di orientamento per i traduttori nell'adottare criteri vicini a quelli della casa editrice, con l'esempio della sua stessa esperienza sul primo volume, e di confronto nello stabilire le tempistiche e gli aspetti economici del contratto.

Tuttavia, tale atteggiamento deve essere stato percepito da Dal Fabbro come un'assunzione di direzione complessiva, e cioè come se l'intera edizione fosse a cura di Natalia Ginzburg, con la collaborazione degli altri due traduttori. Questo avrebbe posto l'unica donna del gruppo in una posizione predominante rispetto agli altri traduttori uomini in un progetto così importante com'era la prima traduzione integrale della *Recherche* in Italia: seppur non dichiaratamente, è forse tale prospettiva a determinare il tono eccessivamente enfatico con il quale Dal Fabbro sottolinea l'assunzione di responsabilità da parte di Natalia Ginzburg. L'enfasi è infatti tradita dalla ripetizione del termine «Signora» e dalla presenza di un punto interrogativo, poi sostituito a mano da un semplice punto, alla fine di quella che doveva essere una domanda retorica nella prima stesura della lettera:

Nella mia ultima lettera all'editore io gli chiedevo che qualcuno dei collaboratori avesse la direzione dell'impresa, ossia rispondesse alla traduzione proustiana nel suo complesso; a quanto credo di capire, tale direzione è affidata a Lei, Signora?<sup>24</sup>

È anche l'asprezza della risposta di Ginzburg a suggerire tale lettura. Non si tratta del caratteristico tono severo più volte attribuito alle sue lettere editoriali, quanto di un'energica difesa del proprio metodo di lavoro, provocata dalle parole di Dal Fabbro e dall'implicita richiesta di giustificare il ruolo di coordinamento attribuitole:

È inteso che vi dev'essere uniformità nei particolari, ma su questo suppongo non sarà difficile mettersi d'accordo: io non intendo affatto assumermi la direzione generale di questa impresa, ma soltanto perché sono il primo in ordine di tempo fra i traduttori, e anche perché mi trovo ad essere un collaboratore interno della Casa, posso comunicarle, se Lei crede, i criteri materiali che ho seguito io, e che sono anche quelli richiesti abitualmente dalla Casa Editrice<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Dal Fabbro presenta «infinite altre ragioni di dubbio su particolari del testo. (A esempio: nei dialoghi, gli interlocutori conservano in italiano il "voi" o adoperano il "lei"? – Si deve dire ogni volta "Il Signor de Charlus" o "De Charlus" addirittura? – Come tradurre, anche nei titoli, il famoso "côté"?» e Ginzburg gli risponde puntualmente: «Io ho lasciato tutti i nomi propri in francese; ho abolito il Signor di ecc. Ho conservato il voi nei dialoghi. Ho tradotto il titolo *Du côté de chez Swann* con *La strada di Swann*» (ivi, 19 e 25 settembre 1945).

<sup>24</sup> Ivi, Dal Fabbro a Ginzburg, 19 settembre 1945. Sul documento, il punto interrogativo è casato e sostituito a penna da un punto semplice.

<sup>25</sup> Ivi, Ginzburg a Dal Fabbro, 25 settembre 1945.

Probabilmente anche per questo motivo sottolinea il carattere personale di ciascuna traduzione, cui corrisponde la cura del singolo traduttore sul volume. La traduzione personale non è soltanto una scelta stilistica, ma indica una responsabilità individuale che allontana l'idea di un ruolo di 'controllo' sui traduttori o in generale sull'intero progetto da parte di Natalia Ginzburg: «ognuno farà come meglio saprà» scrive a Dal Fabbro, «io non intendo affatto assumermi la direzione generale di questa impresa». Al centro della discussione con Dal Fabbro sembra esserci allora il rischio che fra i tre traduttori Natalia Ginzburg 'usurpi' un ruolo di direzione che il contesto lavorativo dell'epoca riservava agli uomini. Si noti, infine, l'uso del maschile per definire il suo ruolo di traduttore e di collaboratore interno alla Einaudi, che corrisponde pienamente all'uso che Ginzburg fa del termine «scrittore» o, ancor meglio, «romanziera».

Il fantasma del rischio di un'«usurpazione di un ruolo maschile»<sup>26</sup> sembra nascondersi anche nel giudizio che Giacomo Debenedetti ha dato della traduzione della *Strada di Swann* in *Proust in Italia II*. Il testo, rimasto inedito fino al 2005, non fu mai letto da Natalia Ginzburg, come dimostra una lettera con cui Ginzburg accompagnava l'invio a Debenedetti del *Muro* di Sartre per una recensione: «a me non piace» gli scrive, aggiungendo «ma certo è una novità interessante [...] Non ho mai saputo se il mio Proust Le piace o no»<sup>27</sup>.

Come si è analizzato nel primo capitolo, tra il 1937, la data del primo contratto inadempito tra Einaudi e Gallimard, e l'ottobre 1945, quando Einaudi riesce a riservarsi tutti i volumi della *Recherche* con un secondo contratto, i diritti di traduzione sono in qualche modo vacanti; situazione favorita dalla censura fascista e dalla guerra. In questo contesto, sia Einaudi sia Bompiani riescono a portare avanti la traduzione del primo volume: Einaudi con *La strada di Swann* iniziato da Ginzburg nel 1937 e pubblicato nel 1946; Bompiani con l'episodio di *Un amour de Swann* tradotto da Giacomo Debenedetti, la cui prima ideazione sembra risalire al marzo 1942 e che apparirà solo nel 1948<sup>28</sup>. Ma questa situazione favorisce anche il proliferarsi delle traduzioni parziali di Proust che escono

<sup>26</sup> M. Bertini, *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta*, in A. Dolfi (a cura di), *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze University Press, Firenze 2013, pp. 191-201: 200.

<sup>27</sup> AE, Debenedetti, Giacomo. Ginzburg a Debenedetti, 23 novembre 1946. Su Giacomo Debenedetti critico letterario si rimanda ad A. Borghesi, *La lotta con l'angelo: Giacomo Debenedetti critico letterario*, Marsilio, Venezia 1989 e a Ead., *Genealogie: Saggisti e interpreti del Novecento*, Quodlibet, Macerata 2011. Per Debenedetti e Proust cfr. G. Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, prefazione di G. Raboni, Garzanti, Milano 1994 e Id., *Proust*, progetto editoriale e saggio introduttivo di M. Lavagetto, testi e note a cura di V. Pietrantonio, Bollati Boringhieri, Torino 2005; si vedano anche le sue lezioni su Proust in Id. *Il romanzo del Novecento: Quaderni inediti*, presentazione di E. Montale, Garzanti, Milano 1998. Per la mediazione di Debenedetti nella ricezione di Proust nel contesto vicino alla famiglia Ginzburg negli anni Venti cfr. Ginzburg, *L'étranger qui n'est pas de la maison*, cit., pp. 184 sgg.

<sup>28</sup> Per un'analisi dettagliata della vicenda relativa alla traduzione di Proust da parte di Giacomo Debenedetti si rimanda a Morra, *Dalla musica alla nekuia*, cit., pp. 85-96.

in questo periodo: *Malinconica Villeggiatura*, una scelta di testi da *Les plaisirs e les jours* tradotti da Beniamino Dal Fabbro; la traduzione del *Soggiorno a Venezia* da *Albertine disparue* per le Edizioni del Cavallino di Venezia; *Casa Swann* nella traduzione di Bruno Schacherl per Sansoni; *Un amour de Swann* nella traduzione di Armando Landini per l'editore Jandi Sapi. Come si è visto, intorno alla primavera del 1943 Einaudi pensa di includere Giacomo Debenedetti tra i traduttori. Proposta che Debenedetti rifiuta, come ricorderà nel 1961:

Mi ricordo quando, in una sera di guerra, mi avevi proposto di tradurre Proust. Quel lunghissimo lavoro era, da parte tua, un atto di fede nell'esito finale della guerra. Allora non mi sentii di accettare, ma ho spesso pensato alla tua proposta come qualcosa di augurale<sup>29</sup>.

Nel settembre del '43, infatti, Debenedetti riprende i contatti con Bompiani per il progetto di *Un amour de Swann*, ideato con Vittorini per la collana "Corona" già dal 1942:

Caro Bompiani,  
Come ti avevo detto a suo tempo, ho tradotto buona parte di *Un amour de Swann* (cioè il romanzo d'amore del *Du côté de chez Swann*). Potrei consegnarti il ms. per la fine di novembre (meglio ancora: per la metà di novembre). Se vuoi invece tutto il *Du côté* dovrei chiederti un paio di mesi di più. Ma credo che *Un amour de Swann* sia sufficiente per una "Corona" di 250 pagg. nutrite. E basta per presentare al nostro pubblico Proust nel suo carattere, e per farne sentire il fascino. E avrebbe anche il vantaggio di costituire un'opera chiusa. Erano queste le ragioni per cui, con Vittorini, si era parlato di limitare la traduzione a quel capitolo. Comunque, sono a tua disposizione. Fammi sapere subito qualche cosa, perché mi possa regolare. Speriamo che questo espresso ti raggiunga con la desiderata celerità. Credimi, colla più viva amicizia tuo  
Giacomo Debenedetti<sup>30</sup>

Il progetto con Bompiani, dunque, era quello di anticipare le altre case editrici con un episodio chiuso e a sé stante che presentasse Proust al pubblico, dando anche una garanzia a Gallimard che, nonostante le trattive con Einaudi andassero avanti dal '37, non vedeva ancora pubblicato alcun volume. Il progetto non viene portato a termine, con disappunto dell'editore che nel settembre 1946 scrive a Debenedetti:

Caro Debenedetti, che cosa devo dirti e che cosa potrai dirmi tu per il Proust ? Si trattava di un volume che, pubblicato subito, vi poteva rappresentare un segno di tempestività editoriale; e questo è già perduto, pubblicato un po' più tardi poteva essere almeno un volume di una certa vendita, pubblicato insieme agli altri poteva ancora vincere con la qualità la concorrenza. E oggi<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Debenedetti a Einaudi, 15 maggio 1961, in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 87.

<sup>30</sup> Debenedetti a Bompiani, settembre 1943, in Morra, *Dalla musica alla nekuia*, cit., pp. 86-87.

<sup>31</sup> Ivi, p. 89.

Il testo di *Proust in Italia II* andrà dunque collocato in questo contesto e nella volontà del critico, più o meno manifesta, di individuare tra le traduzioni edite e la propria uno scarto. La lettura di Debenedetti su *La strada di Swann*, che ha il merito di aver identificato i tratti stilistici caratterizzanti non solo la traduzione di Ginzburg ma, quasi profeticamente, anche la poetica di *Lessico familiare*, scade tuttavia in un'interpretazione che risente di una connotazione sociale e di genere.

Per quanto riguarda gli aspetti dello stile della traduzione, Debenedetti riconosce un andamento complessivamente puntuale e attento, in accordo con quel criterio di «fedeltà più scrupolosa al testo» ricordato da Ginzburg nella lettera a Dal Fabbro. Secondo Debenedetti, nel tradurre Ginzburg segue un'oscillazione regolare tra il «doppiaggio», cioè «un estremo adeguamento, anche sonoro, al testo»<sup>32</sup> e la creazione di equivalenti linguistici e semantici, senonché entrambe le tendenze la inducono in errore, come dimostra attraverso alcuni esempi<sup>33</sup>. Spicca soprattutto il giudizio sul titolo *La strada di Swann* (citato erroneamente come *La via di Swann*), che il critico inserisce nella tendenza «di far rinascere l'emozione di un accordo o di una inflessione proustiana con un altro accordo o inflessione» non riuscendo però a rendere il compenetrarsi, nel termine *côté*, del valore spaziale-topografico con la sfera psicologica, né la stratificazione di significati di *chez Swann*:

*La via di Swann* non riesce a rievocare nulla di quel doppio movimento, di quella doppia indicazione di orientamento che sono contenuti nella dicitura originale [...] *La via di Swann* è qualche cosa di definito, di delineato, di perfettamente tracciato: *Du côté de chez Swann* è un compenetrarsi di circoli e di sfere, di una materia fluida, sconfinante; e cionondimeno attraverso quel loro lento e concentrico trasmutarsi, trascolorare, trapassare l'una nell'altra si definisce anche l'allusione a una meta, a un «luogo verso cui», senza peraltro che questo luogo perda il fascino di una sua promettente e ricca indeterminatezza. *Du côté* ha un valore insieme topografico e psicologico; e leggendo il romanzo, vedremo infatti che è un cammino che si percorre materialmente, una delle due direzioni

<sup>32</sup> G. Debenedetti, *Proust in Italia II*, in *Proust*, cit., p. 216.

<sup>33</sup> «[...] per fare un'osservazione minuta, l'aggettivo *général* spesso si può vantaggiosamente tradurre con il nostro *generico*, che risponde meglio a certe accezioni di quel *général*; ma *generico* non vale sempre *generale*. Se *Swann* ha un'inclinazione a cercare analogie tra gli esseri viventi e i quadri dei musei, se questa inclinazione ormai si esercita «d'une façon plus constante et plus générale» e trasforma ai suoi occhi tutta la vita mondana in una serie di quadri; quella *façon*, quella maniera non sarà da dirsi «più costante e più generica», bensì più generale. Poche righe più in là, per una curiosa incoerenza, la traduttrice cascherà invece nella tentazione opposta: quella di costruire assonanze con l'originale e traduce una metafora che certo ha rapporto con lo spettacolo: «respecter la vérité du costume et du décor» con una «verità del costume e del decoro» dove era meglio parlare di costume e di messa in scena [...] Appartiene certamente al doppiaggio quel modo, quasi quel vezzo di carezzare l'originale, di inalarne il profumo e rievocarne certe verdezze di linguaggio, che si ritrova quando la traduttrice rende per esempio con «mezzo castoro» la frase «*demi-castor*» correndo il rischio di non farsi capire, mentre in italiano possediamo l'equivalente, e anche abbastanza simile come metafora, nella frase «mezza calzetta»» (ivi, pp. 215-216).

per cui si esce dalla casa di campagna nel paese dell'infanzia, per andare verso casa Swann, o verso le terre dei Guermantes (l'altro *côté*); ma è anche un cammino dell'anima, degli affetti, dello spirito; così come *chez Swann* è sì casa Swann, ma oltre che un ambiente è un ricco ambito, un «intorno» direbbero i matematici, nel quale scopriremo via via le varie stratificazioni, simultaneità, aspetti successivi di cui è composta la persona di Charles Swann [...] Era veramente difficile, quasi disperato, tradurre quel titolo; ma *La via di Swann* è troppo poco, e non lo traduce<sup>34</sup>.

L'aspetto principale della traduzione messo in luce da Debenedetti è una «qualità di suono»<sup>35</sup> impressa al testo che non ha un valore tanto estetico-stilistico quanto interpretativo dell'intera opera: si tratta dello «sliricamento» di Proust, quel rendere attraverso un «tono casalingo»<sup>36</sup>, un *lessico familiare* appunto, la facoltà che ha l'autore di «farsi sentire vicino, confidenziale, fraterno»:

Il connotato proustiano che la Ginzburg sembra aver voluto – consapevolmente o no – cogliere con più coerenza, è forse quello a cui Proust deve la simpatia umana che egli esercita, la sua facoltà di non sopraffarci mai, anzi di farsi sentire vicino, confidenziale, fraterno, dovunque spinga – magari a un estremo che, a prima vista, potrebbe parere troppo sottile, prolisso, insaziato e farraginoso – la sua ricerca<sup>37</sup>.

Nella lettura di Debenedetti, Ginzburg realizza un'«acclimatazione» del «tono casalingo» di Proust attraverso l'equivalente registro linguistico della propria parlata di casa. È questo aspetto che finisce per essere connotato socialmente, come dimensione sì borghese ma diversa da quella proustiana, e secondo uno stereotipo di genere; il lessico legato al registro familiare di Natalia Ginzburg sarebbe influenzato da letture adolescenziali di romanzi rosa e manierato su posture e atteggiamenti da «signorina»:

[Ginzburg], invece di adeguare il proprio tono casalingo a quello di Proust, è tentata di ottenere lo stesso «sliricamento» e sapore e tenerezza pescando dalla propria piccola patria gli equivalenti. Naturalmente, non siamo in grado di dire che sia proprio il dialetto di famiglia della Ginzburg quello che qui viene collocato a riprodurre le funzioni del dialetto della famiglia Proust; in ogni caso c'è un

<sup>34</sup> Ivi, p. 216-217. Sulle traduzioni italiane del titolo *Du côté de chez Swann* cfr. A.I. Squarzina, *Alcune considerazioni sulle traduzioni italiane del titolo Du côté de chez Swann*, «Quaderni di filologia e lingue romanze», III, 22, 2007, pp. 89-96 che nota come, proprio in conseguenza al titolo *La strada di Swann* anche l'altro *côté*, quello dei Guermantes, non sia stato tradotto in modo del tutto efficace: «*Le côté de Guermantes* è stato reso in italiano da Mario Bonfantini come *I Guermantes*, una scelta minimalista, che rinuncia a priori a risolvere qualsiasi problema di traduzione, ma che non è priva di coerenza dato che la traduzione *La strada di Swann* [...] non avrebbe permesso di per sé di rendere l'opposizione» (p. 92).

<sup>35</sup> Debenedetti, *Proust in Italia II*, cit., p. 216.

<sup>36</sup> Ivi, p. 219.

<sup>37</sup> Ivi, p. 217.

sapore di un'altra parlata di casa, e specifica di una casa dove c'era una signorina: una innocenza maliziosa, un modo di ammiccare, che sono di una borghesia diversa da quella di casa Proust, e hanno imparato modi e vezzi anche sui vari «birichini di papà» e altri romanzi da *bibliothèque rose*. E slliricare va bene, ma Proust non perde mai il tono, e qui è perduto, c'è una specie di intrusione, di *sancta simplicitas* (la quale non va confusa col candore poetico)<sup>38</sup>.

Mariolina Bertini ha dimostrato come la traduzione della *Strada di Swann* non presenti alcuno dei caratteri stilistici e linguistici della «*bibliothèque rose*», e specificatamente del *Birichino di Papà* di Henny Koch cui allude il critico: nessun diminutivo, vezzeggiativo o leziosità che connotano il linguaggio di Koch appaiono nella resa di Ginzburg, e d'altronde lo stesso Debenedetti non offre esempi a supporto di tale percezione. Su questo aspetto, la sua lettura appare dunque infondata, basata com'è soltanto su una «percezione umbratile del "sapore" di "un'altra parlata di casa"»<sup>39</sup>, peraltro da lui frequentata. La resa di Ginzburg «così moderna e nervosa, a tratti prosaica fino a una voluta scorrettezza, del parlato di Proust»<sup>40</sup> è lontana da un registro 'femminile' adolescenziale, e ci si può chiedere cosa abbia determinato tale errore nella lettura critica di Debenedetti, così intelligente e acuta sugli altri aspetti stilistici esaminati.

Il primo sospetto è l'interferenza tra il piano personale e quello testuale: quasi che il ricordo di Natalia Levi bambina, come Debenedetti doveva averla conosciuta quando da giovane frequentava la sorella Paola, si fosse cristallizzato nella sua memoria e influenzasse la lettura della traduzione<sup>41</sup>. A questa ipotesi è complementare quella di Bertini che vede, invece, la sovrapposizione tra la figura della traduttrice e la protagonista del romanzo rosa evocato da Debenedetti, nell'atto di usurpazione di un ruolo maschile. L'immaginario narrativo citato richiama, infatti, un tipo di femminile che sconfinava dal proprio ruolo, oltre che la dimensione stilistica di «innocenza maliziosa, un modo di ammiccare, [ ... ] modi e vezzi»<sup>42</sup> a cui è equiparata la traduzione. Il riferimento al romanzo rosa, volto a sminuire la resa stilistica, rivela invece che l'atto di traduzione di Natalia Ginzburg è stato percepito come un'appropriazione di un territorio maschile. Scrive Bertini:

Io credo che la sola risposta possibile sia legata a quell'usurpazione di un ruolo maschile che, per la maggior parte del romanzo, caratterizza l'eroina di Henny Koch. Per una donna, per di più giovane e inesperta, proporsi come traduttrice di Proust è agli occhi di Debenedetti un atto temerario; una sorta di sconfinamento

<sup>38</sup> Ivi, p. 219-220.

<sup>39</sup> Bertini, *Attraverso Natalia*, cit., p. 198.

<sup>40</sup> Ivi, p. 199.

<sup>41</sup> In *Lessico familiare* Natalia Ginzburg ricorda Debenedetti: «La Paola era innamorata di un suo compagno d'università: giovane piccolo, delicato, gentile, con la voce suadente. Facevano insieme passeggiate sul Lungo Po, e nei giardini del Valentino; e parlavano di Proust, essendo quel giovane un proustiano fervente: anzi era il primo che avesse scritto di Proust in Italia. Scriveva, quel giovane, racconti, e saggi di critica letteraria» (Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., pp. 959-960).

<sup>42</sup> Debenedetti, *Proust in Italia II*, cit., pp. 219-220.

in un territorio che dovrebbe esser riservato a personaggi ben più eruditi, prestigiosi e autorevoli. L'immagine del «birichino di papà» e quella di Natalia, per un attimo, agli occhi del critico, si sovrappongono: due incarnazioni di una stessa incoscienza femminile pronta ad avventurarsi fuori dai propri limiti, a prendere iniziative poco encomiabili, che si tratti di trasformare una festa da ballo in un sabba indiatolato o di introdurre qualche anacoluta nel dialogo di Swann. Soltanto questa sovrapposizione – tanto indebita quanto comprensibile, se ricordiamo che Debenedetti ha conosciuto Natalia bambina – può chiarire l'incongruo affacciarsi del *Birichino di papà* nell'ultima pagina di *Proust in Italia II* e sciogliere l'enigma di un riferimento infondato e fuorviante<sup>43</sup>.

È attraverso l'uso delle parole che si manifesta tale 'usurpazione', come se Ginzburg si appropriasse di Proust mediante uno stile tutto suo, che quindi il critico relega spontaneamente a un linguaggio 'da donna', anzi 'da signorina', non condivisibile e lontano dal tono proustiano. Il testo di Proust è allora anche un luogo metaforico dove si modificano i confini di un atto, quello di interpretare, rielaborare e rendere attraverso la traduzione il testo narrativo, sentito come prerogativa maschile: la lettura finale di Debenedetti sembra ristabilire i confini, insinuando che la traduttrice, pur avendo reso al pubblico italiano «un'acclimatazione» di Proust<sup>44</sup>, lo abbia trasposto secondo una dimensione stilistica 'femminile' nel senso più stereotipato del termine.

Nella traduzione di Proust, Debenedetti percepisce il sentore «di un'altra parlata di casa, e specifica di una casa dove c'era una signorina»; «A quanto credo di capire, tale direzione è affidata a Lei, Signora», scrive Dal Fabbro: «Signora», «signorina», tutti e due sentono la necessità di sottolineare il sesso della persona che realizza e coordina la traduzione. È chiaro che da parte di entrambi ci sia la percezione di un'usurpazione di un ruolo: è stata una donna, Natalia Ginzburg, a coordinare l'edizione di tutti i libri della *Recherche* in Italia, ed è stata la stessa donna a tradurla avvicinando per la prima volta realmente Proust al pubblico, e allontanandolo dalla lettura elitaria che ne era stata fatta fino a quel momento.

I casi di Dal Fabbro e di Debenedetti aiutano a comprendere come, attraverso il lavoro editoriale e di traduzione, Natalia Ginzburg abbia modificato una situazione di stasi, una sorta di equilibrio dato per scontato, che assegnava 'naturalmente' all'uomo un ruolo predominante e di controllo tanto in un contesto lavorativo, quanto sul testo stesso. Quest'ultimo punto è particolarmente importante: nella sua critica, Debenedetti interviene sul piano dello stile, tentando di dar credito a una «percezione umbratile»<sup>45</sup> attraverso una lettura apparentemente stilistica della «parlata di casa, e specifica di una casa dove c'era una signorina» che tuttavia non trova riscontri testuali. A ben vedere sul piano stilistico e sulla «familiarità del linguaggio» si sofferma anche Dal Fabbro:

<sup>43</sup> Bertini, *Attraverso Natalia*, cit., p. 199.

<sup>44</sup> Debenedetti, *Proust in Italia II*, cit., p. 220.

<sup>45</sup> Bertini, *Attraverso Natalia*, cit., p. 198.



dalle pagine che Lei mi ha mandato (ma sono poche per rendersi conto d'un tono di prosa che ha sì ampio respiro) vien fuori invece, nella familiarità del linguaggio, uno spirito affatto narrativo<sup>46</sup>.

Naturalmente, un tentativo di screditamento sul piano stilistico colpisce il cuore di una traduzione. Ma è anche un ristabilire il controllo dell'uomo non tanto sul mestiere di traduttore – che è anzi per le donne una delle modalità di accesso e di affermazione nell'editoria italiana<sup>47</sup> – quanto sul testo stesso. La figura della traduttrice è ammessa come 'invisibile' e 'fantasma', in ogni caso priva sia di una personalità stilistica (quella la doveva dare l'autore/traduttore rivestendo di una patina d'autore la traduzione base fatta da altre, o altri, come nei casi di Montale, Vittorini e Gadda con Lucia Rodocanachi) sia di un 'potere' editoriale<sup>48</sup>.

È l'interpretazione di Proust – che Natalia Ginzburg realizza grazie al proprio stile – a rappresentare uno sconfinamento, un'«usurpazione di ruolo». Ginzburg è stata la traduttrice che maggiormente ha compreso e tradotto gli aspetti di concretezza, musicalità e familiarità della scrittura proustiana proprio attraverso quella strategia stilistica di «sliricamento» individuata da Debenedetti, intuizione che tuttavia scade nell'immagine finale della «signorina» che legge romanzi rosa. «Signora», «signorina»: termini così connotati che non c'è da stupirsi se Ginzburg risponda usando dei sostantivi maschili per definire il suo lavoro di «traduttore», «collaboratore interno» alla Einaudi, «romanziera».

Infine, occorre anche notare che lo scambio con Dal Fabbro e la lettura di Debenedetti coprono un arco cronologico che va dall'autunno del 1945 all'inizio del 1947<sup>49</sup>. L'anno che trascorre in mezzo, il 1946, vede il decreto del 10 marzo con il quale le donne possono per la prima volta essere elettrici ed elette: dopo le prime elezioni amministrative postbelliche, con le quali furono elette le prime sei sindache d'Italia<sup>50</sup>, seguirono quelle politiche per eleggere l'As-

<sup>46</sup> AE, Dal Fabbro, Beniamino. Dal Fabbro a Ginzburg, 19 settembre 1945.

<sup>47</sup> Oltre a Natalia Ginzburg, si pensi ai casi di Fernanda Pivano e Lalla Romano. Cfr. Di Nicola, *Intellettuali italiane del Novecento: una storia discontinua*, cit., pp. 11-12.

<sup>48</sup> Sulla questione dell'autorialità femminile nel campo della traduzione cfr. *Women and Translation in the Italian Tradition*, cit. e *La donna invisibile. Traduttrici nel primo Novecento italiano*, a cura di A. Baldini e G. Marcucci, Quodlibet, Macerata 2023 (in corso di stampa). Per i rapporti di Lucia Rodocanachi con Vittorini, Montale e Gadda si rimanda a: E. Vittorini, *Si diverte tanto a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi 1933-1943*, a cura di A.C. Cavallari e di E. Esposito, Archinto, Milano 2016; C.E. Gadda, *Lettere a una gentile signora*, a cura di G. Marcenaro, Adelphi, Milano 1983; G. Marcenaro, *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Camunia, Milano 1991 e al volume di F. Contorbis (a cura di), *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2006.

<sup>49</sup> Sulla datazione di *Proust in Italia I* e *Proust in Italia II* cfr. Debenedetti, *Proust*, cit., pp. 410-412.

<sup>50</sup> «Margherita Sanna a Orune, in provincia di Nuoro; Ninetta Bartoli a Borutta, in provincia di Sassari; Ada Natali, che sarà poi parlamentare, a Massa Fermana, in provincia di Fermo; Ottavia Fontana a Veronella, in provincia di Verona; Elena Tosetti a Fanano, in provincia di Modena; Lydia Toraldo Serra a Tropea, in provincia di Vibo Valentia». Le informa-

semblea Costituente e il referendum monarchia-repubblica del 2 giugno: «W la Repubblica!»<sup>51</sup> scrive Natalia Ginzburg in una lettera a Silvio Micheli in quei giorni. Ancora oggi la calligrafia e il testo tradiscono «l'emozione per le elezioni, e una certa fifa» come gli scrive «non del tutto ingiustificata come si vede. Però ce l'abbiamo fatta e sono contenta. Ieri siamo andati a strillare e a far festa per la città»<sup>52</sup>. Erano in corso grandi cambiamenti storici, politici e sociali. Con il suo lavoro Natalia Ginzburg ha contribuito a cambiare le regole non scritte del lavoro editoriale e letterario, in un contesto storico-sociale in mutamento. Come nella narrativa, anche nell'editoria e nella traduzione resta valido quello che Ginzburg scrive nel '46 a Micheli: «Del resto i libri non ha importanza chi li scrive, se gli uomini o le donne. Purché ci sia qualcuno che li scrive»<sup>53</sup>. La frase non esprime un'indifferenza alla questione del genere nel campo letterario, ma va interpretata come un rifiuto di quelle rigide distinzioni di prerogative e qualità maschili o femminili, osservate per mantenere un evidente equilibrio di ruolo e legittimazione fra uomini e donne, letterati e letterate.

zioni sono tratte direttamente dal sito del Governo italiano, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Struttura di missione per gli anniversari di interesse nazionale, in occasione del Settantesimo anniversario dal voto delle donne del 10 marzo 1946: [settantesimo.governo.it](http://settantesimo.governo.it) (03/2023).

<sup>51</sup> AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, [s.d ma giugno 1946]

<sup>52</sup> *Ibidem*. Il rapporto di Natalia Ginzburg con la politica è un tema complesso che meriterebbe un approfondimento a parte. Ci si limita a rimandare agli scritti di V. Foa, *Le Natalie*, «L'Indice dei libri del mese», 1986, 7, pp. 8-9 e al saggio di D. Scarpa, *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano*, in N. Ginzburg, *Vita immaginaria*, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2021, pp. 197-224.

<sup>53</sup> Ivi, Ginzburg a Micheli, 31 gennaio 1946.



## La «fedeltà più scrupolosa al testo». I carteggi con i traduttori di Proust

En traduisant la *Recherche*, Natalia Ginzburgs' était finalement trouvée en tant qu'écrivain.

Carlo Ginzburg, *Sur la postface de Natalia Ginzburg à La strada di Swann*<sup>1</sup>

Dalla lettera a Beniamino Dal Fabbro del 12 settembre 1945 emerge il criterio generale che Natalia Ginzburg segue sia nella sua traduzione sia nel coordinamento e nella revisione dei volumi successivi: la «fedeltà più scrupolosa al testo»<sup>2</sup>. Ma da dove deriva tale criterio nella sua poetica, e di che tipo di 'fedeltà' all'originale si sta parlando? Sono tre i fattori che influiscono sul criterio adottato da Ginzburg nella traduzione della *Recherche*. Il primo è un elemento personale-biografico, e corrisponde alla giovane età e all'inesperienza con cui si accinge a tradurre Proust nel '37, rievocate in *Come ho tradotto Proust*:

Quando decisi di tradurre Proust, avevo vent'anni. Mi proponevo di tradurre tutta *La recherche*. Non avevo mai tradotto, in vita mia, nulla; [...] Così dunque un giorno lessi la prima frase della *Recherche*: «Longtemps, je me suis couché de bonne heure», e mi diedi immediatamente a tradurre. Nella mia infinita leggerezza, non pensavo neppure di dover leggere, prima di cominciare a tradurre, almeno le prime pagine. [...] Mio marito m'aveva spiegato che dovevo

<sup>1</sup> *Un texte inédit en français de Natalia Ginzburg, présenté par Carlo Ginzburg*, in <Proustonomics>, 10 luglio 2021, online: <https://proustonomics.com/texte-inedit-natalia-ginzburg-presente-par-carlo-ginzburg/> [ultima consultazione novembre 2022]; ora in *Proust-Monde. Quand les écrivains étrangers lisent Proust, textes choisis, présentés et commentés* par B. Cerquiglioni, A. Ginésy, E. Sauthier, G. Lefer et N. Bailly, Éditions Gallimard, Paris 2022, pp. 66-70: 70.

<sup>2</sup> AE, Dal Fabro, Beniamino. Ginzburg a Dal Fabbro, 12 settembre 1945.

cercare ogni parola nel vocabolario, ogni parola, anche quelle di cui sapevo benissimo il significato, perché poteva, il vocabolario, suggerire una parola più precisa e migliore [...]

Così mi diedi a tradurre lentissimamente. Mi fermavo ora a lungo, interminabilmente, su ogni parola. Ma avevo smesso di pensare a me stessa: e nella grande lentezza con cui mi muovevo, ero tuttavia trascinata da un impeto di gioia profonda, perché avevo preso ad amare i labirinti di quelle lunghe frasi: non dovevo spezzarle, sapevo ora che non dovevo mai spezzarle<sup>3</sup>.

Secondo Fabio Vasarri, questi aspetti biografici determinano il particolare atteggiamento 'servile' della traduttrice rispetto al testo originale, insieme ad alcune scelte linguistiche di stampo più letterario che derivano dalla lettura giovanile dei classici russi, e che trovano un riscontro nell'accostamento tra Proust e Tolstoj nell'articolo del '63<sup>4</sup>. Scrive Vasarri, confrontando la traduzione di Ginzburg con quella di Giovanni Raboni per i Meridiani Mondadori:

La *Strada di Swann* del 1946 è, quasi all'opposto, il lavoro di una ragazza cresciuta in mezzo ai tempestivi lettori della *Recherche* che popolano *Lessico famigliare*, tra i quali Giacomo Debenedetti, ma inesperta e imbevuta di letture russe in traduzione. Il suo solo punto di forza consisteva nell'accostarsi al ciclo proustiano con cautela e nel dominare le tentazioni di prevaricazione. O meglio, nell'aver imparato a dominarle, se, rievocando l'esperienza nel 1963, la scrittrice dichiara di aver iniziato il lavoro cedendo a una lusinga narcisistica, prestando maggior attenzione al proprio ruolo che al testo di partenza, «spianando in me la capacità che avevo di portare le parole da un linguaggio all'altro». Solo in seguito, grazie a una lettura attenta del testo e agli insegnamenti dell'esperienza traduttoria, con le sue fatiche e con la sua «gioia nervosa e convulsa», la passione per «i labirinti di quelle lunghe frasi» l'aveva condotta a una piena consapevolezza e a una disciplina indispensabile («sapevo ora che non dovevo mai spezzarle») e tuttora valida. Il risultato di questo percorso è una

<sup>3</sup> Ginzburg, *Come ho tradotto Proust*, cit., p. 7.

<sup>4</sup> «Potrà sembrare strano, ma nel tradurre Proust avevo in testa lo scrittore che amavo di più, e cioè Tolstoj: e questo può apparire un errore grossolano di interpretazione, perché non c'è due scrittori tanto lontani tra loro come Tolstoj e Proust. Eppure, ripensandoci oggi, mi dico che forse non era un vero e proprio errore: io cercavo in Proust quello che cercavo in Tolstoj, cioè l'essenza stessa della vita, ed era giusto cercarlo; nel tradurre avevo in testa le versioni italiane di *Guerra e pace*, e mi dicevo che certo sbagliavo, perché avrei dovuto avere in testa tutt'altre opere, che non conoscevo essendo ignorante: ma oggi trovo che non sbagliavo poi tanto e andava bene così». Anche il sommario dell'articolo, appena sotto il titolo *Come ho tradotto Proust*, si sofferma sull'accostamento tra i due autori: «Per tradurre due volumi, impiegai otto anni. Avevo sempre in testa Tolstoj. In fondo non era un errore, c'è in tutti e due il gusto, schietto, della vita». Si ricorda, inoltre, che durante gli anni di Pizzoli Leone Ginzburg era impegnato nella revisione di *Guerra e pace* tradotto dalla Duchessa d'Andria e riedito da Einaudi: come suggeritomi da Anna Baldini, che ringrazio, l'evocazione della suggestione delle «versioni italiane di *Guerra e pace*» sulla traduzione ginzburghiana della *Strada di Swann* potrebbe costituire un omaggio alla memoria del marito.

mescolanza inscindibile di goffaggine, di una rigidità un po' legnosa e di intuizioni sottili, un prodotto disuguale e ibrido, «vecchio, difettoso e appassionato», ma limpido e suggestivo<sup>5</sup>.

Ma insieme a un fattore biografico-personale andrà tenuta in conto la scelta consapevole di una poetica della traduzione al servizio del testo originale. In tal senso, la frase «tradurre è servire» posta in esergo alla *Prefazione* del '46 alla *Strada di Swann* è rappresentativa della strategia di traduzione adottata, oltre ad essere, come ha intuito Domenico Scarpa, un implicito richiamo alla memoria di Leone Ginzburg, sotto la cui guida furono tradotte le prime pagine<sup>6</sup>. Questi due fattori contribuiscono dunque a definire la particolare postura adottata da Natalia Ginzburg come traduttrice, delineata chiaramente nel suo principale testo di poetica della traduzione, la *Nota del traduttore* alla *Signora Bovary* del 1983. Seguendo la linea della nuova collana Einaudi "Scrittori tradotti da scrittori", di cui fa parte il volume di Flaubert, Ginzburg descrive il particolare rapporto che lo scrittore-traduttore instaura con il testo originale:

Si comporta abitualmente, quando scrive lui stesso, da sovrano, ma ora invece sente che deve comportarsi da servo. Tradurre è servire. Tuttavia gli rimane, nascosta, una sorta di sovranità: quella sovranità che è destinata ai servi dei sovrani, quando vivano in stretta dimestichezza con essi, respirandone l'amata grandezza, spiandone sulle rughe della fronte, i voleri e i disegni<sup>7</sup>.

La «fedeltà al testo» adottata risente di questa dialettica servitù-sovranità: quanto più il servo-traduttore vive «in stretta dimestichezza» con il mondo poetico dell'autore-sovrano, conoscendone «i voleri e i disegni», tanto più le sue scelte interpretative, anche più originali, potranno esprimere l'intento dell'autore. È questo il caso di alcuni termini della *Strada di Swann*, tra cui il più celebre è la traduzione di *Petite Madaleine*:

[...] io avevo tradotto *maddalenina*, e i revisori hanno corretto sostituendo con il termine francese, *madeleine*. Perché? *maddalenina* non è mica brutto. E per esempio ancora: «Nell'entusiasmo gridai brandendo l'ombrello chiuso: Zut zut zut zut», dice la mia traduzione; i revisori al posto di quello «zut zut» hanno corretto «Nespole!» *Nespole*, perché? E ancora: «Odori naturali ancora, certo, e color del tempo come quelli della campagna vicina... – stagionali, ma *mobileschi* e domestici» dice la mia traduzione; *mobilières*, dice il francese; hanno corretto *mobileschi* con «mobiliari». *Mobileschi* a me piace molto di più. «E soprattutto,

<sup>5</sup> F. Vasarri, *Le strade di Swann*, in R. Puggioni (a cura di), *Teoria e pratica della traduzione*, Bulzoni editore, Roma, 2006, pp. 89-109: 100-101.

<sup>6</sup> Per un approfondimento sulla provenienza della frase posta in esergo alla *Prefazione* e l'implicito rimando alla memoria di Leone Ginzburg cfr. D. Scarpa, *Falsi amici*, in Grignani, Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, cit., pp. 31-68; e in «Tradurre. Studi e ricerche», n. 14, primavera 2018, online: <https://rivistatradurre.it/falsi-amici/> [ultima consultazione: gennaio 2023].

<sup>7</sup> N. Ginzburg, *Nota del traduttore*, in Flaubert, *La signora Bovary*, cit., p. 433.

la povera piccina è tanto stupida!» dice la mia traduzione: *la pauvre petite*, dice il francese; hanno corretto: «soprattutto, povera piccina, è tanto stupida!» Ma a quell'articolo io ci tenevo moltissimo. È stato un dispiacere che me l'abbiano tolto. Qualcuno mi troverà forse matta, ma i traduttori, nelle loro traduzioni, amano certe cose minime che gli altri non sanno<sup>8</sup>.

Ma un terzo fattore, meno indagato dalla critica, concorre a precisare il criterio della fedeltà al testo adottato da Ginzburg: si tratta di un aspetto più specificatamente editoriale, e cioè la collana in cui esce la traduzione. L'iniziale collocazione della *Strada di Swann* nei "Narratori stranieri tradotti" prima che nei "Supercoralli" (dove *Alla ricerca del tempo perduto* apparirà dal 1949) determina i criteri di traduzione adottati anche nei volumi successivi. A partire proprio da quello della «fedeltà più scrupolosa al testo», principio cardine della collana, il cui carattere, come scrive Einaudi, è «quello di offrire delle versioni che rispettino il più possibile il testo originale, onde soprattutto conservarne il pregio stilistico»<sup>9</sup>. In tale principio s'incontrano e si riconoscono i due approcci alla traduzione dei fondatori della collana: da un lato l'idea di traduzione come ri-creazione del testo tipicamente pavesiana, dall'altro l'attenzione filologica al significato originale tipica invece di Leone Ginzburg. Due approcci, come si è visto, solo apparentemente inconciliabili: se per Ginzburg la fedeltà al testo si realizza nell'attenzione minuziosa al significato lessicale, nel caso di Pavese la traduzione come ri-creazione del testo è espressione di una fedeltà nel significato anche quando ciò comporta una traduzione non letterale o equivalente da un punto di vista linguistico. All'espressione di «fedeltà», infatti, si accosta quella usata da entrambi di «intendere il testo»: nelle parole di Pavese «intendere il più fedelmente possibile il testo e rendere quel che s'era inteso, non colla letterale equivalenza linguistica, ma col più italiano, col più nostro, sforzo di ri-creazione possibile»<sup>10</sup> e nella formula usata da Leone Ginzburg di «intendere lo spirito del testo»<sup>11</sup>. La «fedeltà al testo originale» coincide quindi primariamente con una più profonda comprensione del significato che l'autore ha voluto trasmettere, dello «spirito del testo». Se l'espressione italiana equivalente non rende tale significato, al traduttore è concesso di discostarsi da una resa letteralmente 'fedele'. È dunque questo il principio generale adottato anche da Natalia Ginzburg, non senza alcune difficoltà.

Un caso esemplare è l'incipit della *Recherche*, analizzato da Lorenzo De Carli. La traduzione della frase iniziale «Longtemps je me suis couché de bonne heure» dimostra come talvolta l'aspetto formale possa concorrere a una resa

<sup>8</sup> Ead., *Nota del traduttore*, in M. Proust, *La strada di Swann*, cit., p. XXII. Corsivi dell'autrice.

<sup>9</sup> AE, Berti, Luigi. Einaudi (Pavese) a Berti, 3 giugno 1941. In L. Mangoni, *Pensare i libri*, p. 32.

<sup>10</sup> Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 290. Su Pavese e la traduzione si rimanda ai suoi scritti C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1991 e la recente edizione Id., *La scoperta dell'America*, Nutrimenti, Roma 2020.

<sup>11</sup> Ginzburg, *Scritti*, cit., p. 162.

‘fedele’ più della piena corrispondenza semantica, anche se lascia degli aspetti scoperti. Nel rendere la frase con l’avverbio «a lungo», la traduzione di Raboni è più fedele nel contemplare l’elemento spaziale, oltre che temporale, dato dal termine francese «longtemps», rispetto al «per molto tempo» adottato da Ginzburg. In questo caso, tuttavia, mantenere la parola «temps» può essere un fattore decisivo per il criterio di fedeltà, poiché il termine incornicia sia l’incipit sia la conclusione di tutta la *Recherche*, che termina con «dans le Temps». La traduzione di Ginzburg, sebbene meno corretta da un punto di vista semantico poiché perde la *nuance* spaziale dell’avverbio francese, sarebbe dunque più fedele nel mantenere la cornice formale che l’autore ha voluto dare all’intera opera. Dall’altra lato, tuttavia, «per molto tempo» perde la nozione di spazio e durata contenuta simultaneamente in *longtemps* e resa dall’italiano «A lungo» scelto da Raboni; come ha notato De Carli, si tratta di categorie introdotte nell’incipit che saranno fondamentali e in opposizione tra loro lungo tutta la *Recherche*<sup>12</sup>. Questo esempio ricorda come il criterio della «fedeltà più scrupolosa al testo» resti comunque un concetto ambiguo e di difficile definizione, nel quale convergono elementi semantici, formali e stilistici. Natalia Ginzburg li valuta caso per caso, sia quando traduce sia quando rivede le traduzioni altrui. Soltanto tenendo conto di questa ambiguità insita nel criterio generale adottato si comprendono alcune sue scelte lessicali e stilistiche, spesso molto criticate<sup>13</sup>.

Le lettere ai traduttori fanno emergere tale ambiguità e aiutano a definire in modo più esaustivo la sua idea di traduzione grazie al confronto con i testi di poetica. I documenti mostrano, inoltre, l’applicazione di tale criterio sulle traduzioni altrui, con l’indicazione, già nelle lettere, di piccoli ma significativi interventi di revisione che mettono in luce alcuni tratti stilistici propri della narratrice. Emblematico, rispetto al difficile concetto di «fedeltà», è il caso di Elena Giolitti, incaricata nel ’47 di tradurre *Sodoma e Gomorra*, con un’opzione anche per *Le temps retrouvé*. Nonostante a quell’altezza cronologica Ginzburg coordini di fatto il progetto, la responsabilità e le decisioni sulla collana, che è ancora i “Narratori stranieri tradotti”, ricadono su Pavese. Come scrive a Ele-

<sup>12</sup> Per un’analisi dell’incipit si rimanda a: L. De Carli, *Proust: Dall’Avantesto alla traduzione*, Guerini & Associati, Milano 1992, pp. 34-37 e sgg.: «Molti hanno fatto osservare l’importanza della parola “temps” all’inizio di un’opera che proprio al tempo è consacrata a pochi, poi, è sfuggita l’osservazione che le ultime parole della *Recherche* sono “dans le Temps”. Abbiamo notato, prendendo in esame le varianti dell’incipit, che all’avverbio *longtemps* Proust è giunto tardi, tanto che pure correggendo le bozze egli era incerto tra questa e un’altra espressione temporale». De Carli nota anche che «il criterio secondo cui sarebbe più “fedele” la locuzione “per molto tempo” perché reca la parola “tempo” può essere variamente criticato, sia come ha fatto Raboni, ricorrendo all’argomento che è più importante conservare “il significato sonoro, la ‘durata’ della parola” del testo di partenza, sia argomentando che, dopotutto, nell’espressione *longtemps* la parola *temps* non ha un rilievo tanto netto. Forse il problema è insolubile [...]» (p. 36). Il riferimento interno è a G. Raboni, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, in *Proust oggi*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1990, p. 116.

<sup>13</sup> Cfr. ad esempio A. Beretta Anguissola, *A proposito di alcuni errori dolosi o colposi nelle traduzioni di Proust*, «Quaderni proustiani», 2007, pp. 109-121.



na Giolitti: «Per quanto riguarda Proust, il responsabile di questa collezione è Pavese, quindi non posso darti una risposta e lascio decidere a lui»<sup>14</sup>. Lo spostamento di responsabilità lascia forse intendere un dubbio condiviso tra i due redattori sull'efficacia della traduzione, che era stata proposta da Giulio Einaudi. Lo stesso giorno, infatti, Pavese scrive ad Antonio Giolitti:

Natalia mi dice della pensata di Giulio di far fare un Proust da Elena. Con tutto che Elena traduce con scrupolo e pulizia, mi pare le manchi di aver passato anni e anni nei tormenti letterari ed espressivi – sola condizione per affrontare un Proust con speranza di successo. Qui si tratta veramente di “mestiere”, di *tour de main*, e di quell'indefinibile senso delle parole che si acquista solamente attraverso i molti e molti insuccessi ed esperimenti e contatti retorici di una vita “letterata”<sup>15</sup>.

Nel definire la traduzione come «mestiere» e risultato di un incessante lavoro sul testo oltre che di un'esperienza biografica e letteraria, Pavese si riferisce a una pratica di traduzione che era quella da cui provenivano sia lui sia Natalia Ginzburg. Come ha notato Mangoni, infatti, Pavese sta dando un giudizio implicito sul lavoro editoriale e di traduzione di Ginzburg:

Era, implicitamente, un giudizio su Natalia Ginzburg, che si accompagnava a una qualità a cui più volte Pavese faceva riferimento nelle sue lettere: a Silvio Micheli il 29 dicembre 1945 Pavese aveva scritto, a proposito del giudizio favorevole di Natalia Ginzburg su *Pane duro*: «Tientene molto perché è una donna che si entusiasma difficilmente» e a Carlo Musso: «È una donna incapace di mentire in fatto di gusto»<sup>16</sup>.

L'affermazione di Pavese su Elena Giolitti, inoltre, corrisponde a quanto scritto da Ginzburg nella *Prefazione* alla *Strada di Swann* l'anno precedente, cioè che l'opera di Proust richiede «una maturità di pensiero, una riposata consapevolezza dell'intima essenza della nostra vita»<sup>17</sup> generalmente acquisite dopo i vent'anni. Nel caso specifico di Elena Giolitti non si tratta di immaturità, ma dell'assenza di una più profonda esperienza biografica e letteraria che avvicini la traduttrice, come il lettore, al «senso delle parole» proustiane. Come scrive Ginzburg in *Proust poeta della memoria*, riprendendo la *Prefazione*:

[...] è impossibile intendere pienamente *La ricerca del tempo perduto* quando non si abbia un vasto campo di tempo perduto dietro di sé; essa richiede una maturità di pensiero, una consapevolezza del significato della vita umana, a cui si giunge quando la prima giovinezza è da tempo conclusa<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> AE, Giolitti, Elena. Ginzburg a E. Giolitti, 24 febbraio 1947.

<sup>15</sup> AE, Giolitti, Antonio. Pavese a A. Giolitti, 24 febbraio 1947. In Pavese, *Officina Einaudi*, cit., p. 270 e in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 447.

<sup>16</sup> Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 447.

<sup>17</sup> Ginzburg, *Prefazione*, in M. Proust, *La strada di Swann*, cit.; ora in Grignani, Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, cit., pp. 58-61.

<sup>18</sup> Ginzburg, *Marcel Proust poeta della memoria*, in *Romanzi del 900*, vol. I, a cura di G. Ferrata e N. Ginzburg, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Torino 1964, pp. 55-112: p. 77.

«Intendere il testo» nel caso di Proust è dunque il risultato anche di un'esperienza personale: la consapevolezza di tempi e luoghi perduti, e di persone che non appariranno «mai più, in nessun luogo della terra»<sup>19</sup> rielaborate in una «vita letterata» come scrive Pavese, attraverso un instancabile lavoro «di formica» sui testi. Questa particolare dimensione biografico-letteraria premette al traduttore di rendere nel proprio lessico «il profondo ritmo del tempo»<sup>20</sup> proustiano. Per entrare in connessione con il mondo e le parole di Proust, a Elena Giolitti sembra mancare tale esperienza, riconosciuta invece implicitamente da Pavese a Natalia Ginzburg.

In questa prospettiva, la revisione che Ginzburg fa della traduzione di Elena Giolitti sembra confermare l'opinione di Pavese. Più che riferirsi a un astratto criterio di fedeltà al testo, infatti, sottolinea la distanza tra la traduttrice e il suo autore come se, per Giolitti, Proust non facesse parte di quei pochissimi autori «con i quali si entra in un rapporto di stretto e intimo colloquio» come scrive in *Come ho tradotto Proust*: «se ne hanno pochi, nella vita due o tre al massimo, ma uno, da giovane, non lo sa, e crede di poter entrare in un rapporto simile con un gran numero di autori. Invece ognuno ha i suoi, e son pochissimi»<sup>21</sup>. Quest'idea di un'esclusività nel rapporto tra traduttore e autore emerge già nel suo giudizio su *Sodoma e Gomorra* e sulle prime pagine tradotte del *Temps retrouvé*:

Cara Elena,

non è che non ti senta degna di tradurre Proust: ma io credo che ognuno abbia un certo numero abbastanza limitato di autori che traduce con successo. Ora, se io ti do da fare anche *Le temps retrouvé*, temo che la revisione mi costi troppa fatica: voglio invece darti altro lavoro, perché so che puoi farlo molto bene. Proust è forse un po' lontano dal tuo spirito<sup>22</sup>.

Nella resa di Elena Giolitti, Ginzburg individua delle «libertà inutili», che non sono giustificate né da una motivazione stilistica né da un criterio semantico: «Non direi “finché un giorno” perché è una libertà inutile: il testo dice “jusqu'au moment où”»<sup>23</sup>. Complessivamente, giudica i saggi di traduzione del *Temps retrouvé* soltanto «soddisfacenti»<sup>24</sup> perché presentano alcune debolezze, «piccole cose»<sup>25</sup>, su cui tuttavia, come si è visto, si sostiene un'intera traduzione: «i traduttori, nelle loro traduzioni, amano certe cose minime che gli altri non sanno»<sup>26</sup>. Il punto principale su cui si sofferma è la tendenza di Giolitti a

<sup>19</sup> Ivi, p. 73

<sup>20</sup> Ivi, p. 77.

<sup>21</sup> Ead., *Come ho tradotto Proust*, cit., p. 7.

<sup>22</sup> AE, Giolitti, Elena. Ginzburg a E. Giolitti, 31 marzo 1949.

<sup>23</sup> Ivi, Ginzburg a E. Giolitti, 8 gennaio 1948.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Ginzburg, *Nota del traduttore*, in M. Proust, *La strada di Swann*, cit., p. XXII.

discostarsi dal testo originale, che nel caso di Proust è un rischio, oltre che un allontanamento dal criterio di fedeltà stabilito:

Ho cominciato a rivedere Proust, anzi ne ho già riveduto un bel pezzo. Come ho già detto a Antonio, mi sembra che la tua traduzione si discosti a volte un po' troppo dal testo, il che per Proust è sempre un po' troppo rischioso. Vedi se puoi tenerti più vicina all'originale, nella parte che ti resta da tradurre<sup>27</sup>.

La stessa richiesta di mantenere il principio della fedeltà al testo ricorre negli scambi con gli altri traduttori, intrecciandosi con aspetti che aprono riflessioni anche su piani ulteriori. In alcune lettere, ad esempio, Ginzburg adotta lessico e metafore che esprimono una retorica tipicamente maschile, collaudate nell'ambiente lavorativo di Einaudi. È il caso, ad esempio, dello scambio con Mario Bonfantini, traduttore dei *Guermantes*, a cui il 20 gennaio del 1949 Ginzburg scrive:

Ti raccomando ancora – non so se te l'avevo già detto a voce – la più rigorosa fedeltà al testo: noi preferiamo alle belle infedeli, le “simpatiche” fedeli<sup>28</sup>.

Ginzburg usa una metafora, quella delle traduzioni come *belles infidèles*, unita all'eufemismo per cui una donna non bella viene detta simpatica, profondamente radicati in un lessico, in un immaginario e in un sistema assiologico maschili<sup>29</sup>. Sembra che anche lei interiorizzi il linguaggio del contesto lavorativo della Einaudi del secondo dopoguerra, come suggerisce anche l'uso di quel «noi» che la inserisce pienamente nel gruppo einaudiano. Si può facilmente immaginare, infatti, la stessa frase pronunciata da Cesare Pavese, di cui ricorrono formule simili nel carteggio: ad esempio, in una lettera indirizzata proprio a Natalia Ginzburg su alcune prose di Sibilla Aleramo, Pavese scrive che non è «nostra abitudine usare la donna d'altri (di Mondadori)»<sup>30</sup>. Occorre tuttavia

<sup>27</sup> AE, Giolitti, Elena. Ginzburg a E. Giolitti, 25 febbraio 1949.

<sup>28</sup> AE, Bonfantini, Mario, Ginzburg a Bonfantini, 20 gennaio 1949.

<sup>29</sup> Cfr. O. Palusci (a cura di), *Traduttrici. Female Voices across Languages*, Tangram Edizioni Scientifiche, Trento 2011, pp. 14-15: «[...] the most resilient female metaphors used to describe the act of translation: *les belles infidèles*. Books on translation and even newspaper articles still plunder it, revealing a sexist bias. This trope presupposes an original text and a second-rate copy (the translation), which is feminized for it is defective, missing the authority of a true interpreter. As Sherry Simon stresses, “introduced by the French critic Gilles Ménage (1613-92), the adage declares that, like women, translations must be either beautiful or faithful. Its success is due in some measure to the way it positions fidelity as the opposite of beauty, ethics as the opposite of elegance, the drudgery of moral obligation as incompatible with stylistic (or marital) felicity”». Il riferimento è a S. Sherry, *Gender in Translation*, in P. France (ed.), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. 30. Sul tema cfr. anche L. Chamberlain, *Gender and the Metaphors of Translation*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society», 13, 3, Spring 1988, pp. 454-472, in particolar modo pp. 456 sgg. e S. Sherry, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Routledge, London 1996.

<sup>30</sup> AE, Ginzburg, Natalia. A. Giolitti a Ginzburg, 27 giugno 1949. Giolitti chiedeva cosa fare della proposta di Aleramo di «una scelta delle sue prose dai voll. *Andando e stando*, *Orsa minore*, *Gioia d'occasione* (pubblicati da Mondadori, ora esauriti)». La risposta di Pavese è una aggiunta manoscritta in calce alla lettera.

notare che queste formule corrispondono a un elemento stilistico di enfasi tipico delle richieste di Ginzburg ai traduttori di attenersi al testo originale. Se con Bonfantini usa una controversa metafora, infatti, a Giorgio Caproni il 30 novembre del '49 scrive invece:

Il saggio è fedele: comunque le raccomando ancora la fedeltà fino all'osso, staccandosi solo dov'è indispensabile staccarsi.

[...] Non mi stanco di raccomandarle di essere molto fedele al testo: facciamolo bene questo *Temps retrouvé*, che è uno dei volumi più belli<sup>31</sup>.

Fedeltà «fino all'osso» che negli interventi di revisione si realizza nell'attenzione ai dettagli, come quello del «*bleu sombre*» che «non è blu leggero, anzi è blu cupo»<sup>32</sup>. Le revisioni di Ginzburg si richiamano a un criterio di chiarezza espressiva che la porta ad allontanare termini troppo astratti o letterari, prediligendo un lessico che rimandi a immagini di concretezza e a forme più prosastiche e vicine all'uso orale, come mostra la lettera a Caproni in cui aggiunge:

Poi *talent* tradotto con *attitudine*, non mi persuade in quel punto, perché non è chiaro: certo talento è orribile, e anche inesatto, ma bisognerebbe cercare un'altra soluzione ancora. Poi non mi va la *vigilia*, meglio dire il giorno prima.

[...] Per esempio *chargée de réalité*, forse non direi *carica* in quel caso, ma *colma*.

[...] «Simulacro» per *imitation* è molto bello<sup>33</sup>.

Lo spostamento da un piano di astrazione a un'immagine concreta, riscontrato nelle lettere ai traduttori, trova un corrispettivo nella sua stessa traduzione della *Strada di Swann*. In *Proust in Italia II* Debenedetti nota, infatti, come la traduzione di Ginzburg renda la capacità che ha Proust di circondare «le alte astrazioni folgoranti della prosa francese con aggettivi che la concretano e meglio ancora la rendono carnale, fisica»<sup>34</sup>. Anche Vasarri si è soffermato su questo aspetto di concretezza nella traduzione, vedendovi l'influenza diretta di Leone Ginzburg:

Un Proust, anche, più concreto. È certo una spia di concretezza quell'intervento di Leone Ginzburg, che consigliò alla moglie di trasformare nel titolo della traduzione il «*côté*» di Swann in una strada da percorrere (contro il letterale e polisemico *Dalla parte di Swann* di Raboni)<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> AE, Caproni, Giorgio. Ginzburg a Caproni, 30 novembre 1949.

<sup>32</sup> *Ibidem*. Nel 1951 Caproni scriverà a Ginzburg, a proposito delle modifiche apportate alla sua traduzione: «Mi s'era raccomandata una fedeltà fino all'osso. Ma perché i più complessi periodi di Proust, ch'io mi ero ingegnato di ricalcare in italiano, a costo di qualche gallicismo, sono stati spezzati e peggio spiegati al popolo? Dov'è andato a finire il ritmo di Proust?». Sulla traduzione di Caproni, e su come questa fu modificata, si veda F. Bartolini, *Caproni, la traduzione rifiutata e l'imitazione imperfetta del bello stile* in Dolfi (a cura di), *Non dimenticarsi di Proust*, cit., pp. 203-222: 221.

<sup>33</sup> AE, Caproni, Giorgio. Ginzburg a Caproni, 30 novembre 1949.

<sup>34</sup> Debenedetti, *Proust in Italia II*, cit., p. 218.

<sup>35</sup> Vasarri, *Le strade di Swann*, cit., p. 109.

Verso una dimensione di concretezza e prosasticità si orientano anche gli interventi relativi ai dialoghi: nelle revisioni Ginzburg predilige una resa della struttura sintattica vicina all'uso orale e non letterario. Scrive, ad esempio, a Giorgio Caproni sull'uso del «che»<sup>36</sup>:

Le raccomando di non esagerare con i "ch": qualche volta va bene, ma per esempio "ch'osservavo", mi suona strano. Anche non mi va: "pensavo a cosa m'aveva detto Bergotte": meglio dire "pensavo a quello che".

Ci sono delle grosse difficoltà, soprattutto forse nel dialogato. Non abbia paura di mettere troppi "che", cioè abbia un po' di paura, ma non troppo. Del resto la vita è così povera di piaceri, e tradurre Proust è certo uno dei più grandi che ci siano offerti<sup>37</sup>.

Come la sua stessa traduzione, i suoi interventi di revisione tendono a quella azione di «sliricamento» e «acclimatazione» di Proust individuata da Debenedetti, che si realizza attraverso un registro linguistico proprio della dimensione familiare e degli affetti. Così, ad esempio, interviene con Fortini:

Quanto a Proust, c'era solo una cosa: al principio, nella lettera di Albertine, dove c'era "mon cher grand", tu avevi messo "mio caro grand'uomo": non credi invece che sia un appellativo affettuoso, qualcosa come "mio caro ragazzo"? Io lì ho corretto "mio caro ragazzo", ma se non ti va si potrà sempre correggere: io però credo che "mio caro grand'uomo" non sia esatto<sup>38</sup>.

Le lettere con Franco Fortini mostrano, inoltre, l'attenzione di Ginzburg alla ricorrenza dei significati lessicali, oltre che la sua azione di collegamento tra i diversi volumi secondo un criterio di coerenza stilistica e tematica<sup>39</sup>. Già in uno scambio con Libero Bigiaretti, che nel '49 traduce *Madame Bovary* per i "Narratori stranieri tradotti"<sup>40</sup>, Ginzburg interviene sulla ricorrenza del significato

<sup>36</sup> De Carli nota come alcuni interventi di revisione di Serini tendano a degli «alleggerimenti» della traduzione di Ginzburg proprio diminuendo l'uso del «che»: «"il tempo che è trascorso" diventa "il tempo trascorso" "che avevo abitato" diventa "da me abitate"» (De Carli, *Proust: Dall'Avantesto alla traduzione*, cit., p. 193).

<sup>37</sup> AE, Caproni, Giorgio. Ginzburg a Caproni, 30 novembre 1949.

<sup>38</sup> AE, Fortini, Franco. Ginzburg a Fortini, 31 marzo 1951.

<sup>39</sup> Per il carteggio di Franco Fortini con la casa editrice Einaudi, e quindi anche con Natalia Ginzburg, si rimanda a E. Arnone, *Franco Fortini e casa Einaudi attraverso le lettere. Edizione e studio*, tesi di Dottorato (Université de Lausanne-Università degli Studi di Siena, dir. N. Scaffai, P. Pellini), 2020. Cfr. anche Ead. *Per la corrispondenza editoriale tra Franco Fortini e la casa editrice Einaudi*, «Strumenti critici, Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», 3, 2022, pp. 597-606. Su Fortini traduttore di Proust cfr. E. Casadei, *Traducendo Proust: Fortini e il lungo incontro con Alla ricerca del tempo perduto*, «Annali di studi umanistici», VI, 2018, pp. 489-504; G. Fichera, *Andando a capo con Proust. Fortini traduttore della «Fuggitiva»*, in «Per voci interposte»: *Fortini e la traduzione*, «L'ospite ingrato», 5, 2019, pp. 37-48; e F. Fortini, *Note su Proust (1957-63)*, in *Verifica dei poteri: Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano 2017, pp. 265-274.

<sup>40</sup> G. Flaubert, *La signora Bovary*, traduzione e prefazione a cura di L. Bigiaretti, Einaudi, Torino 1949 ("Narratori stranieri tradotti").

di «*clerc*: bisognerebbe tradurlo sempre colla stessa parola»<sup>41</sup>. Nei volumi della *Recherche*, tale ricorrenza di un termine non ha soltanto un valore di correttezza semantica ma contribuisce alla costruzione degli ambienti narrativi che caratterizzano i protagonisti: un personaggio è identificato e connotato anche dalla ricorrenza degli oggetti che lo circondano. Così, a proposito delle «valige» di Albertine, Ginzburg interviene:

Caro Fortini,  
ho messo al posto di “valige”, “bauli”; perché nella traduzione della *Prigioniera* si parlava di *bauli* di Albertine, e dice più volte che sono “a forma di bara”: quindi penso che si tratta di bauli e non valige<sup>42</sup>.

Come coordinatrice del progetto, dunque, Ginzburg realizza sul testo della *Recherche* anche un’azione di collegamento tra i volumi, nell’assicurarsi che vi sia congruità tra i significati lessicali adottati da ciascun traduttore e rintracciando materialmente le ricorrenze di uno stesso termine. Ad esempio, in una lettera del 31 marzo 1951 sempre a Fortini scrive:

Per “Rachel quand du Seigneur” c’era “Rachel quando il Signore” nei volumi precedenti. Invece “la jolie chose que c’est de fumer” non riesco a ricordarmi dove c’era prima: comunque farò ricerche, mentre compongo *Albertine*<sup>43</sup>.

La sua azione di collegamento si esercita poi principalmente sul piano stilistico: in particolare, Ginzburg si preoccupa di uniformare le diverse traduzioni secondo i criteri di chiarezza espressiva, prosaicità e familiarità del linguaggio. Ancora a Fortini scrive:

Quanto ai dubbi, il “dans le choux” nell’*Ombra delle fanciulle in fiore* era stato tradotto “nelle canne”: è un giovanotto che perde sempre a golf e questo “nelle canne” è un termine sportivo che indica il perdere. Questa versione però, non mi sembra troppo felice: forse sarebbe stato meglio mettere “nei guai” o “nei pasticci”. Per ora ho messo “nelle canne”, poi penso che si potrà correggere nelle ristampe successive dei volumi<sup>44</sup>.

Pur mantenendo le peculiarità stilistiche di ciascun traduttore, secondo quel criterio «strettamente personale»<sup>45</sup> indicato a Dal Fabbro, Ginzburg pone la sua attenzione sulla coesione dei volumi attraverso l’uniformità del «tono» della traduzione, elemento tanto poetico e stilistico quanto editoriale. Da un lato, infatti, il particolare «tono Proust» è quello che Debenedetti in *Proust 1925* identifica come un elemento musicale impresso in ciascuna parte del romanzo:

<sup>41</sup> AE, Bigiaretti, Libero. Ginzburg a Bigiaretti, 26 agosto 1949.

<sup>42</sup> AE, Fortini, Franco. Ginzburg a Fortini, 21 maggio 1951.

<sup>43</sup> Ivi. Ginzburg a Fortini, 31 marzo 1951.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> AE, Dal Fabbro, Beniamino. Ginzburg a Dal Fabbro, 25 settembre 1945.

Proust ammette di essere quintessenziato in una certa musica continua, in un particolare tono, nel quale tutto il suo romanzo è sommerso. Un vero «tono Proust». Che si rivela attraverso qualsiasi frammento: non si esaurisce in alcuno<sup>46</sup>.

Questo tono o «sinfonia proustiana»<sup>47</sup> ricreandosi ogni volta in ciascuna unità narrativa, deve essere complessivamente mantenuto attraverso i volumi nelle differenti traduzioni, senza 'scadere mai'. Tra l'altro questo aspetto tonale riguarda soprattutto *La strada di Swann*, che dà l'avvio a tutta la «vibrazione» musicale dell'opera:

Nel tono proustiano si entra magicamente, fin dalla prima battuta del romanzo. Quando si legge nella prima riga di *Du côté de chez Swann*: «Longtemps je me suis couché de bonne heure», si ha l'impressione che il colpo di bacchetta di un invisibile direttore di orchestra abbia smosso la cellula sonora, che propagherà la sua vibrazione indefinitamente, come un sasso lanciato dentro un'acqua calma<sup>48</sup>.

Si è visto che in conclusione a *Proust in Italia II* Debenedetti scrive, a proposito della traduzione di Ginzburg, che «sliricare va bene, ma Proust non perde mai il tono e qui è perduto»<sup>49</sup>. La motivazione è la sua percezione di «un'altra parlata di casa, e specifica di una casa dove c'era una signorina» e di «una specie di intrusione, di *sancta simplicitas* (la quale non va confusa col candore poetico)»<sup>50</sup>. E tuttavia, poche pagine prima, nel descrivere il processo di «sliricamento» attuato da Ginzburg nella *Strada di Swann*, riconosce alla sua traduzione proprio quell'aspetto musicale che caratterizza il «tono Proust»:

[...] la traduttrice è stata capace di imprimere al proprio lavoro un carattere; come dire: una qualità di suono, uno specifico colorito psichico, di imprimere quella sensibilità all'opera proustiana, che a lei traduttrice pare la più fedele al testo, la più atta a farne risalire, indovinare l'autentica fisionomia. [...] Ed è il suo modo di continuamente «sliricare» un discorso che pure tocca di continuo, per tangenze luminosissime, di un radioso fulgore musicale, cantante, e a volte persino canoro – la sfera di una massima tensione lirica<sup>51</sup>.

Carattere essenziale dello «sliricamento» attuato da Ginzburg è proprio questa musicalità, che semmai avvicina la sua traduzione alla dimensione dell'originario «tono Proust»: anche su questo aspetto le conclusioni di *Proust in Italia II* sembrerebbero, dunque, contraddittorie e poco puntuali rispetto al testo della traduzione. Non sono infatti riportati esempi testuali della «*sancta simplicitas*» che inficerebbe la musicalità del tono dell'autore, ma soltanto un paragone tra la

<sup>46</sup> Debenedetti, *Proust 1925*, in *Id. Proust*, cit., p. 8.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>49</sup> *Id. Proust in Italia II*, in *ivi*, p. 220.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 217.

resa musicale della traduzione di Ginzburg dell'originario tono di Proust con la trasposizione metrica dal verso alessandrino a quello martelliano:

Insomma, sarebbe come chi, volendo rendere il movimento di alta prosa che hanno certi alessandrini, li traducesse nel nostro martelliano che in un certo senso ne è l'equivalente: e italianizzare che so io, «Athalie» nel verso della «Partita a scacchi»<sup>52</sup>.

Il tono è dunque un elemento musicale insito nella prosa proustiana, che ciascun traduttore rende attraverso il proprio stile. Ginzburg mantiene la coesione dei volumi anche su questo particolare aspetto, sia attraverso le indicazioni stilistiche e lessicali vicine ai criteri di concretezza, familiarità e chiarezza identificati in precedenza, sia attraverso un'attenzione generale a una traduzione veramente 'proustiana' che restituisca appunto il 'tono' dell'autore<sup>53</sup>. Così, ad esempio, a Mario Bonfantini, nel mandargli le proprie revisioni, Ginzburg scrive: «Vedi un po' se ti sembrano utili quelle piccole cose che ho suggerito qua e là. Ma la traduzione mi sembra buonissima e molto proustiana»<sup>54</sup>; nella resa di Giorgio Caproni individua delle «belle trovate, mi sembra, e soprattutto mi sembra che il tono sia quello giusto»<sup>55</sup>; e a Fortini, nel maggio del '51:

La traduzione mi è sembrata in certi punti *magnifica*, e sempre molto molto buona: nell'insieme mi pare che non ci sia mai un abbassamento di tono, è sempre su un piano di stile molto alto, e a tratti è proprio travolgente<sup>56</sup>.

Il tono, tuttavia, non è soltanto una qualità poetico-stilistica intrinseca all'opera, ma rientra anche tra quei criteri editoriali di valutazione adottati nella lettura di un manoscritto. Si è visto, ad esempio, come Ginzburg ricorra all'idea del «tono della collana» per stabilire o meno l'inserimento di un testo nei «Coralli». Occorre risalire ancora una volta ai «Narratori stranieri tradotti», collana alla base dei criteri-guida delle traduzioni Einaudi, in cui il tono del testo è espresso principalmente nelle prefazioni a cura dei traduttori del volume. Il concetto di «tono» assume, in questo caso, una terza accezione: coincide con l'interpretazione stilistica che il traduttore ha dato del testo, da spiegare insieme a una contestualizzazione storica dell'opera, come si evince dalle lettere sui primi volumi della collana. Ad esempio, secondo Mangoni è probabilmente Le-

<sup>52</sup> Ivi, p. 220; cfr. anche ivi, p. 415: il riferimento è a G. Giacosa, *Una partita a scacchi* (1901), in *Teatro* a cura di G. Rienzo, Mursia, Milano 1987.

<sup>53</sup> Proprio su questo aspetto A. Beretta Anguissola parla di una «certa infedeltà» nella traduzione di Natalia Ginzburg «che rendeva Proust più "moderno". Infedeltà non tanto nel lessico o nella sintassi (c'è anche questo, ma in misura modesta), quanto nel "tono". Natalia stende su Combray e su Swann un velo di sorridente e assai gustoso minimalismo leggermente crepuscolare, abbassa il livello retorico, smorza i "forte" e i "fortissimo". Per quello che era il gusto dell'epoca, questa traduzione poteva addirittura piacere più dell'originale» (Beretta Anguissola, *Le edizioni della «Recherche» di Proust*, cit., p. 780)

<sup>54</sup> AE, Bonfantini, Mario. Ginzburg a Bonfantini, 15 luglio 1949.

<sup>55</sup> AE, Caproni, Giorgio. Ginzburg a Caproni, 30 novembre 1949.

<sup>56</sup> AE, Fortini, Franco. Ginzburg a Fortini, 21 maggio 1951.



one Ginzburg a chiedere a Alberto Spaini nel 1939 «un discorso» che spieghi «il tono di Hoffmann»<sup>57</sup> e a scrivere a Luigi Bertì:

Il nostro schema è: breve introduzione di carattere storico-estetico, che guidi il lettore alla retta comprensione del testo, cioè del suo particolare tono; notizia biografica di poche righe, con un succinto elenco delle opere<sup>58</sup>.

Ispirandosi allo stesso criterio, Natalia attua un'azione di coordinamento «secondo una linea in cui era evidente la scuola di Leone Ginzburg»<sup>59</sup>; scrive, ad esempio, a Dal Fabbro:

Per quanto riguarda la lunghezza e in genere il *tono* della prefazione, sarà bene attenersi al tipo delle prefazioni che ha ogni volume dei *Narratori Stranieri*; e in essa il traduttore potrà mettere in chiaro anche la propria interpretazione stilistica di Proust<sup>60</sup>.

Nel caso della *Recherche*, dunque, il concetto di «tono» racchiude l'aspetto poetico-musicale intrinseco alla prosa proustiana e un fattore editoriale che deriva dall'impostazione della collana data da Leone Ginzburg: il «tono» coincide con un'accezione tanto stilistica quanto editoriale del testo. Allo stesso modo, gli elementi che emergono dalla traduzione si intrecciano tanto con i suoi stessi tratti stilistici e narrativi quanto con i criteri editoriali che Natalia Ginzburg adotta come coordinatrice dell'intera edizione. La predilezione per un lessico concreto, il ricorso a un registro affettivo-famigliare e la struttura sintattica che segue l'andamento prosastico del parlato sono dispositivi stilistici che Ginzburg adotta sia nella propria traduzione sia nelle revisioni, e che rielabora anche nella sua scrittura romanzesca. La traduzione e gli interventi di revisione sull'opera di Proust manifestano, infatti, quel particolare stile di scrittura che trova in *Lessico familiare* la sua principale realizzazione<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Cfr. Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 30.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 29-30. In Pavese, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 536 la lettera a Bertì è attribuita a Pavese ma, nota Mangoni, non «è improbabile che queste lettere siano state stese da [Leone] Ginzburg, responsabile della collana, anche in base ad appunti di Pavese. Del resto [...] l'attenzione per i criteri che dovevano presiedere alle introduzioni nelle varie collane è tipica di Ginzburg» (ivi, p. 30n).

<sup>59</sup> Ivi, p. 291n.

<sup>60</sup> AE, Dal Fabbro, Beniamino. Ginzburg a Dal Fabbro, 12 settembre 1945.

<sup>61</sup> Per un'analisi del romanzo cfr. D. Scarpa, *Cronistoria di «Lessico familiare»*, in N. Ginzburg, *Lessico familiare*, introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 2014 (prima ed. 1963), pp. 191-229 (in particolare modo pp. 210-213 *Il «Lessico» e Proust*) a cui si rimanda insieme agli scritti, presenti nella stessa edizione, di C. Segre (ivi, pp. V-XIII) e di C. Garboli (ivi, pp. 233-246). Sul romanzo si rimanda, tra i tanti studi, a G. Magrini, *Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in *Letteratura Italiana. Le Opere*, diretta da A. Asor Rosa, IV, *Il Novecento*, II, *La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino 1996, pp. 771-810; D. Scarpa, *Due ritratti di Leone Ginzburg in Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in D. Brogi, T. de Rogatis, G. Marrani (a cura di), *La pratica del commento 2. I testi*, Pacini, Pisa 2017, pp. 133-156; E. Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo Morante de Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, Edizioni Unicopli, Milano 2018; tra gli scritti saggistici si veda E. Montale, *Lessico familiare, crudelle con dolcezza*, «Corriere della Sera», 7 luglio 1963, ora in Id. *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 2 voll., Mondadori, Milano 1996, pp. 2592-2595 (su Ginzburg anche i due scritti *Due narratori e Vite quasi inutili*, in ivi, pp. 2082-2085 e 2393-2398).

Ma la funzione di Proust nella narrativa di Ginzburg non ha primariamente un'influenza di tipo stilistico. L'attivazione del meccanismo stesso della narrazione a partire dal ricordo di un'espressione e con l'intromissione nella dimensione narrativa del parlato richiamato alla memoria attraverso «una di quelle frasi antiche» sono all'origine del romanzo; ne rappresentano il principio strutturale attorno al quale il testo si sviluppa. È così, infatti, che nasce *Lessico familiare*, il racconto delle vicende legate alla famiglia Levi e alle figure che la circondano:

Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire: «Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna» o «De cosa spussa l'acido solfidrico», per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo, ricreandosi e risuscitando nei punti più diversi della terra, quando uno di noi dirà – Egregio signor Lipmann, – e subito risuonerà al nostro orecchio la voce impaziente di mio padre: – Finitela con questa storia! L'ho sentita già tante di quelle volte!<sup>62</sup>

Nella poetica di Ginzburg, Proust agisce dunque primariamente nell'attivazione del meccanismo narrativo stesso all'origine di *Lessico familiare*. Vi è poi un'influenza sul piano stilistico, narrativo e strutturale del testo, che si manifesta in vari modi: nel registro familiare secondo quella dimensione «casalinga», di «acclimatazione» e di «sliricamento» individuata già da Debenedetti nella traduzione della *Strada di Swann*; in alcuni stilemi di origine proustiana come gli incisi e il loro effetto ritardante, o la disposizione dei gruppi di quattro aggettivi nella struttura del periodo, «qui deviennent chez elle "les quatre murs d'une maison"»<sup>63</sup>; nella genesi diretta di alcuni episodi narrativi<sup>64</sup>; nella temporalità della narrazione, che predilige l'inserimento di scene 'singolative' in un racconto complessivamente iterativo<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., pp. 920-921.

<sup>63</sup> F. Vasarri, *Un amour de Natalia Ginzburg*, «Francofonia», numero su *Du côté de chez Swann* 1913-2013, n. 54, primavera 2013, pp. 161-178: 172.

<sup>64</sup> Su suggerimento di Bertini, Vasarri individua l'origine delle scene del pranzo in *Lessico familiare* nella descrizione del pranzo del sabato in Combray II: «Un épisode de "Combray II", le déjeuner de samedi, est sans doute à l'origine des scènes de table chez Levi» (ivi, p. 171).

<sup>65</sup> Si fa riferimento alle categorie adottate in *Figure III* da Genette (G. Genette, *Figure III: Discorso del racconto*, Einaudi Torino 2006, p. 162 sgg.). Per «racconto singolativo» s'intende una forma

Quest'ultimo aspetto, legato alla temporalità narrativa, è stato studiato soprattutto attraverso l'analisi dei tempi verbali: l'imperfetto, «tempo della durata», è interrotto dall'uso del perfetto, «tempo dell'evento, dell'inchiudersi o sciogliersi dei destini»<sup>66</sup> con cui sono raccontati eventi unici e non ripetibili. Grignani così spiega questo doppio uso del tempo verbale in *Lessico familiare*:

Il perfetto è riservato all'irrompere di eventi tragici, che incrinano la continuità del nucleo familiare, ma la loro resa è abilmente disseminata entro il tempo della durata di cui si è detto: il ritorno di Leone Ginzburg dalla carcerazione a Civitavecchia, il matrimonio, il trasferimento a Roma dopo il confino e la scomparsa di Ginzburg, l'ulteriore ricordo dell'arresto e della morte del marito non sono assemblati in un segmento unico, storia nella storia, ma lasciati cadere per accenni brevi e scontrosi entro la dominanza dell'imperfetto<sup>67</sup>.

Sul prevalere di questo tempo verbale in *Lessico familiare* si è soffermato anche Cesare Segre, individuando il «valore frequentativo (o iterativo)» dell'imperfetto, atto a moltiplicare nel romanzo «l'azione del verbo citato in una serie implicita di repliche»<sup>68</sup>. Nel racconto tradizionale, i segmenti iterativi sono inseriti e subordinati a una narrazione prevalentemente di tipo singolativo<sup>69</sup>. In *Lessico familiare* avviene l'opposto: la narrazione principale è di tipo iterativo, come dimostra la cornice del romanzo che si apre e si chiude attraverso le frasi ripetute nella famiglia Levi (in modo speculare l'incipit si apre con le frasi dette dal padre, nella conclusione dalla madre). Come nota Segre a proposito dell'incipit di *Lessico familiare*:

Si tratta evidentemente di una scena che si ripeté molte volte. Ma in altri casi si direbbe che la situazione non sia abituale; ciò che la fa percepire come tale è l'imperfetto [...] Situazioni ed atti non possono essersi ripetuti identici; ma sono portati verso l'usualità dall'imperfetto<sup>70</sup>.

Queste scene fanno propriamente parte di una narrazione iterativa secondo la definizione di Genette, in cui «un'unica emissione narrativa assume contem-

di racconto «dove la singolarità dell'enunciato narrativo corrisponde alla singolarità dell'evento narrato» (p. 163), mentre nel racconto iterativo l'enunciato narrativo racchiude contemporaneamente la reiterazione di uno stesso evento, o meglio una serie di eventi ripetuti «simili fra loro, e considerati unicamente nella loro somiglianza» (p. 162, corsivo dell'autore).

<sup>66</sup> Scarpa, *Cronistoria di «Lessico familiare»*, cit., p. 208.

<sup>67</sup> *Ibidem.*, da dove si cita il brano estratto da Grignani, Mauro, Sanvitale (a cura di), *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, cit.

<sup>68</sup> C. Segre, *Introduzione* (2010), in N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino 2014, pp. V-XIII: VI.

<sup>69</sup> Genette, *Figure III*, cit., p. 162 sgg. «Nel racconto classico [...] fino a Balzac, i segmenti iterativi sono quasi sempre in stato di subordinazione funzionale nei confronti delle scene singolative, cui essi forniscono una specie di cornice o di sfondo informativo [...] La funzione classica del racconto iterativo è quindi abbastanza vicina a quella della descrizione, con cui ha, d'altra parte, rapporti strettissimi [...] Nel romanzo tradizionale il racconto iterativo è, come la descrizione, al servizio del racconto "propriamente detto", cioè il racconto singolativo» (p. 166).

<sup>70</sup> C. Segre, *Introduzione*, in Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., p. VI.

poraneamente», e cioè in modo sintetico, «varie manifestazioni dello stesso evento» non identiche ma considerate «nella loro analogia e basta»<sup>71</sup>. È lo stesso meccanismo narrativo dell'incipit della *Strada di Swann*, e infatti Genette individua proprio in Proust il primo narratore a prediligere alle tradizionali figure del racconto singolativo, come il riassunto, una narrazione prevalentemente iterativa. Sia in *Lessico familiare* sia nella *Recherche*, nel tessuto di questa narrazione iterativa si inseriscono i racconti singolativi di eventi avvenuti e raccontati una sola volta. Nel caso di Ginzburg, come analizzato da Segre, Grignani e Scarpa, da un punto di vista linguistico lo scarto tra i due tipi di temporalità narrativa si manifesta chiaramente nel passaggio tra imperfetto e perfetto. La traduzione di Proust ha dunque una funzione essenziale nella poetica di Natalia Ginzburg: è il terreno dal quale germoglieranno caratteristiche narrative, strutturali e stilistiche del suo modo di raccontare.

Ma gli elementi di stile e di poetica della traduzione non si intrecciano soltanto con la sua scrittura narrativa. Rispondono, infatti, anche a un intento editoriale, come spiegato nella *Prefazione* del '46:

È desiderio e scopo di questa nostra traduzione avvicinare al pubblico italiano l'opera di un grande scrittore assai noto, ma assai poco letto in Italia, ritenuto per solito di difficile e tediosa lettura, patrimonio esclusivo di pochi intellettuali, che lo chiudono come in un cerchio magico e forse accoglieranno con ostilità e diffidenza il nostro tentativo, levando voci di protesta come alla profanazione di un suolo sacro. Noi vorremmo dunque che l'opera di Proust avesse una più vasta diffusione in Italia, e che certi pregiudizi che la circondano venissero finalmente spezzati<sup>72</sup>.

Due anni dopo, nell'annunciare i nuovi volumi della *Recherche* nel «Bollettino Einaudi» del luglio 1948<sup>73</sup>, la casa editrice rivendicherà proprio il ruolo avuto da *La strada di Swann* nel contesto culturale italiano:

L'antica prevenzione che circondava l'opera di Proust, l'antica diffidenza del pubblico nell'accostarsi a questo scrittore, ritenendo si trattasse d'uno scrittore atto ad esser gustato soltanto fra ristretti circoli di snobs della cultura, tale assurda diffidenza è pressoché scomparsa<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> Genette, *Figure III*, cit., p. 165.

<sup>72</sup> Ginzburg, *Prefazione*, in Proust, *La strada di Swann*, cit.; ora in Grignani, Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, cit., pp. 58-61. A tale intento editoriale come fattore che influenza le scelte linguistiche della traduzione fa brevemente riferimento Raccanello: «le maddalenine della Ginzburg rispondono alle esigenze socioculturali della nuova contestualizzazione. *La strada di Swann* è pensata – come peraltro affermato nell'introduzione – per un pubblico vasto, in funzione del quale vengono stemperate le asperità di una trascrizione sistematica e semplificato il passaggio interculturale» (Raccanello, *Proust in Italia*, cit., p. 85).

<sup>73</sup> Nel luglio del '48 i traduttori previsti erano ancora Franco Calamandrei per *All'ombra delle fanciulle in fiore*, Bruno Fonzi per *I Guermantes*, Elena Giolitti per *Sodoma e Gomorra* e *Il tempo ritrovato* e Natalia Ginzburg per *La prigioniera* e *Albertine scomparsa*.

<sup>74</sup> «Bollettino Einaudi», 1° luglio 1948.

Oltre a questo intento editoriale, la *Prefazione* mette in luce altri due aspetti. Vasarri ha analizzato la scelta di Ginzburg di non soffermarsi sul tema della memoria, pur così cruciale nell'opera di Proust. Nella *Prefazione*, infatti, Ginzburg vi accenna appena, con un riferimento al «perenne raccostamento del passato al presente»<sup>75</sup>; anche nel saggio del '64, fin dal titolo *Proust poeta della memoria* – formula verosimilmente ripresa da *Proust 1925*<sup>76</sup> –, sviluppa il tema solo in relazione a quello della poesia, come sottolinea Vasarri: «la mémoire est donc envisagée surtout en tant que complément de la poésie»<sup>77</sup>. La prima ipotesi è che le scelte tematiche e stilistiche della *Prefazione* risentano del contesto neo-realista dell'epoca:

Cette mise à l'écart est certainement marquée par l'esthétique néoréaliste, prônant une littérature engagée et objective et une écriture à l'américaine. Pour des raisons sans doute analogues, elle glisse sur le rôle rédempteur de l'art<sup>78</sup>.

Ma vi è anche un secondo fattore: aggirando il tema della rievocazione del passato e della memoria, la *Prefazione* avrebbe l'implicito intento di evitare un'etichetta di una scrittura 'femminile', che secondo un'immagine stereotipata tende a soffermarsi sentimentalmente sul passato, sulla memoria appunto, e sull'autobiografia. Con riferimento alle affermazioni di Ginzburg nella *Prefazione* del '64 a *Cinque romanzi brevi*, Vasarri scrive:

Une raison concomitante renforce le soupçon vis-à-vis de la mémoire individuelle et privée. Comme elle l'a expliqué dans un commentaire rétrospectif sur ses premiers romans, Natalia Ginzburg voulait à tout prix éviter les pièges de l'écriture féminine conventionnelle, dont le ton sentimental, un certain passéisme et, justement, l'autobiographisme. Cet ostracisme a duré jusqu'à la fin des années cinquante, donc même après l'essai en question<sup>79</sup>.

La quasi totale assenza del tema della memoria nella *Prefazione* può dunque essere dovuta all'intento di evitare un'interpretazione di genere della traduzio-

<sup>75</sup> Si cita la *Prefazione* del 1946 di N. Ginzburg a *La strada di Swann* da Grignani, Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, cit., pp. 59-60.

<sup>76</sup> Debenedetti, *Proust*, cit., p. 13. Debenedetti sostituisce al concetto tradizionale di memoria quello di «durata», intendendo la memoria come una dimensione spaziale oltre che temporale: «[...] i protagonisti del romanzo proustiano occupano, non uno spazio materiale, bensì una durata: il terreno sul quale nascono, si posano, si succedono ordinatamente tra loro, sviluppano e intrecciano le loro microscopiche vicende, vorrà essere il luogo di tutte queste durate: cioè la memoria. Essa è veramente il paesaggio sul quale Proust situa i suoi eroi. E come i paesaggi di tutti i buoni romanzi interferiscono nella natura dei personaggi, la influenzano, e anche, la spiegano [...]» (ivi p. 14). In *Lessico familiare*, Ginzburg riprende proprio questo concetto di memoria come dimensione spaziale che include diverse e variabili dimensioni temporali, anche sfasate tra di loro, e come luogo in cui si colloca e si realizza la durata di ciascun personaggio.

<sup>77</sup> Vasarri, *Un amour de Natalia Ginzburg*, cit., p. 165.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

ne; ciononostante all'etichetta di una 'scrittura femminile' la resa di Ginzburg non riesce del tutto a sottrarsi, come si è visto dalla lettura di Debenedetti in *Proust in Italia II*.

Le scelte tematiche e stilistiche adottate da Ginzburg, sia nella traduzione sia nelle revisioni, sono dunque il risultato di due movimenti. Il primo è interno alla sua scrittura e biunivoco rispetto al testo di Proust, con cui si realizza un reciproco scambio lessicale, stilistico e narrativo: la traduzione della *Strada di Swann* risente della voce di Natalia Ginzburg e a sua volta l'influenza di Proust si ritrova in alcuni tratti stilistici, e soprattutto nei meccanismi narrativi adottati dalla scrittrice. Il secondo movimento è esterno: l'edizione Einaudi dialoga con la contemporanea ricezione dell'opera proustiana in Italia, allontanandosi attraverso la scelta di uno stile che svincoli l'opera dall'essere «patrimonio esclusivo di pochi intellettuali» come indicato nella *Prefazione*. In tal senso è proprio l'azione di Natalia Ginzburg ad essere decisiva: pur mantenendo le peculiarità stilistiche di ciascun traduttore, infatti, verifica che vi sia corrispondenza e uniformità di quel tono familiare attraverso tutta l'opera. Come nel suo lavoro di traduttrice, nel coordinare il progetto Ginzburg è «formica e cavallo insieme»<sup>80</sup>: la sua azione di revisione si esercita da un lato attraverso un minuzioso lavoro «di formica» sui significati lessicali e sulla ricorrenza dei termini attraverso i volumi; dall'altro seguendo «l'impeto del cavallo» tiene «gli occhi alzati a contemplare»<sup>81</sup> l'intera opera, ponendo attenzione al tono complessivo che la prosa proustiana assume nelle sette traduzioni.

Infine, tutti questi elementi analizzati che contribuiscono a inserire complessivamente la poetica di traduzione di Ginzburg all'interno del criterio einaudiano di «fedeltà più scrupolosa al testo», sono tuttavia secondari rispetto a quella dimensione familiare e memoriale individuata da Debenedetti nel '46. Questa dimensione ha avuto certamente il merito di «sliricare» Proust rendendo in tal senso più fedele la sua ricezione rispetto a quella estetizzante degli anni Trenta. Tuttavia, è anche il motivo alla base di poche ma importanti scelte lessicali e stilistiche che allontanano la traduttrice dal testo di partenza. Come se, in ultima analisi, Natalia Ginzburg prediligesse al criterio della fedeltà al testo un criterio affettivo di memoria familiare:

C'è uno sbaglio, che io ora so e che preferisco non toccare. Il nome «Geneviève» è in italiano *Genoveffa* e non *Ginevra*. Ma io tradussi a un tempo «Ginevra» di Brabante e non mi sento di correggere ora. Leone, che aveva letto e controllato quelle prime pagine della mia traduzione, di quello sbaglio non si era accorto. Strano, perché s'accorgeva sempre di tutto. Ma io ora mi sono troppo affezionata al nome Ginevra per cambiarlo e lo lascio stare com'è<sup>82</sup>.

<sup>80</sup> Ginzburg, *Nota del traduttore*, in Flaubert, *La signora Bovary*, cit., p. 433.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Ead., *Nota del traduttore*, in Proust, *La strada di Swann*, cit., p. XXIII.

L'«incorruttibile letteralità»<sup>83</sup> che Magrini individua nelle traduzioni di Ginzburg è mitigata da una spinta contraria, una «connotazione affettiva»<sup>84</sup> che «va nel senso della traduzione estraniante, protesa verso la differenza dal testo originale»<sup>85</sup>. Tale dialettica determina anche la scelta di *maddalenina* o la traduzione delle pietanze del pranzo del sabato con i nomi di piatti italiani, e in particolare con quel castrato che Ginzburg ricorda dagli anni a Pizzoli<sup>86</sup>. Come scrive Vasarri questi 'errori' dimostrano: «l'investimento personale, affettivo della scrittrice»:

Il castrato arrosto e Ginevra di Brabante funzionano come segnali di un'autoaffermazione perentoria. C'è qualcosa di molto volitivo e molto intimo in questa resurrezione del tempo perduto, della vita coniugale e degli anni del confino, al prezzo, come in questo caso, di uno scarto dalla correttezza filologica e dalla più elementare etica professionale. Allo stesso tempo, tuttavia, si tratta di una trasgressione espressiva ed eloquente, di una sorta di licenza poetica da parte di un addetto ai lavori, attento al suono delle parole e tentato da un impulso a ovviare al "défaut des langues" denunciato da Mallarmé, violando il testo straniero. È un fenomeno tipico degli scrittori-traduttori, legato alla loro forte autocoscienza, cui non sfugge nemmeno Natalia Ginzburg, che pure opta complessivamente, rischio della bruttezza compreso, per una fedeltà irreprensibile<sup>87</sup>.

Nel 1961, Paolo Serini fu incaricato di rivedere la traduzione di Ginzburg, in occasione di una nuova edizione della *Pléiade*. I suoi interventi modificarono sostanzialmente il testo e lo stile della traduzione, aumentandone la letterarietà rispetto alla versione del '46<sup>88</sup>. Confrontando le versioni, Vasarri ha infatti notato come Serini:

sacrifica al bello stile, normalizza la punteggiatura, livella i tempi verbali, impreziosisce il lessico. Le conseguenze sono consistenti: gli italiani si trovano davanti un Proust "belle époque", o più precisamente dannunziano, mentre la Ginzburg già dagli anni Quaranta aveva cercato di preservare la secchezza, la concretezza e la complessità dell'originale<sup>89</sup>.

<sup>83</sup> Magrini, *Racine, Flaubert, Natalia*, cit., p. 305.

<sup>84</sup> Vasarri, *Le strade di Swann*, cit., p. 97.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Nell'intervista radiofonica del '90 con Marino Sinibaldi, a proposito del periodo del confino a Pizzoli, si legge: «E abbiamo trovato una casa: era una bella casa, c'erano tre grandi stanze con i soffitti affrescati, però c'era una cucina terribile [...] Si riempiva di fumo questa cucina, poi bisognava... si trovava il castrato, non c'era la carne di vitello, non si trovava, e si trovava il castrato. Io questo castrato lo trovavo cattivissimo e immangiabile, però bisognava cucinare questo castrato» (Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 31).

<sup>87</sup> Vasarri, *Le strade di Swann*, cit., pp. 94-95.

<sup>88</sup> Sugli interventi di revisione di Serini sulla traduzione di Ginzburg cfr. Raccanello, *Proust in Italia*, cit., pp. 67, 76-87; De Carli, *Proust: Dall'Avantesto alla traduzione*, cit.; Vasarri, *Le strade di Swann*, cit.

<sup>89</sup> Vasarri, *Le strade di Swann*, cit., p. 95.

Nella *Postfazione* alla *Strada di Swann* del 1990 Natalia Ginzburg interviene a proposito della revisione alla sua traduzione:

Più volte mi sono chiesta se fra i revisori c'era il mio amico Paolo Serini. È possibile. Adesso è morto. Gli volevo molto bene e non potrei serbargli nemmeno una pallida ombra di rancore. Però perché quando uno scrive *giovane* c'è una mano che corregge *giovine*? Saranno state le mani di Paolo Serini?<sup>90</sup>.

Sebbene la fedeltà sia il concetto-cardine su cui si realizza l'edizione di Proust, rimane nella traduzione di Ginzburg una dimensione affettivo-memorale, non troppo lontana da quella a cui alludeva Debenedetti. Nell'edizione del 1990, salvo pochissime correzioni, gli interventi di Serini sono eliminati, e oggi leggiamo *La strada di Swann* nella traduzione «vecchia, difettosa, ma appassionata»<sup>91</sup> che Natalia Ginzburg iniziò più di ottant'anni fa, realizzata nella casa di Pizzoli e nelle sedi della Einaudi, tra così tante vicende, progetti editoriali e altrettanti libri.

<sup>90</sup> Ginzburg, *Nota del traduttore*, in Proust, *La strada di Swann*, cit., p. XXIII.

<sup>91</sup> *Ibidem*.





# Conclusioni

Nell'*Introduzione* ci si è interrogati sulle «due vecchie parole» con cui Natalia Ginzburg affermava di poter comprendere e valutare un'opera, bello e brutto: solo tornando indietro e raccontando la sua storia di redattrice e traduttrice si è compreso quanto questi termini apparentemente semplici dicessero invece molto delle sue modalità di intervento e di affermazione nel contesto editoriale. All'interno della Einaudi, infatti, la sua personalità trovò principale espressione nello stile delle lettere e dei pareri di lettura: documenti che oggi ci raccontano di una redattrice che ha sempre manifestato il proprio giudizio «con assoluta sincerità».

Quest'indagine su Natalia Ginzburg all'Einaudi è stata avviata con la consapevolezza da un lato della sua importanza nella storia della casa editrice, ribadita dallo stesso Giulio Einaudi nel corso di varie interviste; dall'altro, dell'invisibilità che ammantava il suo lavoro di redattrice e traduttrice, in particolar modo e paradossalmente proprio nel periodo del dopoguerra, quando la sua attività nella redazione torinese è stata più intensa. Se l'importanza del suo lavoro editoriale era genericamente nota, infatti, occorreva rispondere a domande specifiche: quali libri aveva seguito Natalia Ginzburg? Di quali progetti editoriali era stata responsabile? In quali collane? Si poteva delineare una cronologia dettagliata del suo lavoro in redazione, senza limitarsi ai solo casi emblematici? In che modo il mestiere di traduttrice e quello di scrittrice avevano interagito con il lavoro editoriale? In alcuni casi è stato necessario ricostruire la storia dei singoli libri seguiti da Natalia Ginzburg, alcuni celebri, come i due premi Viareggio, *Menzogna e sortilegio* (1948) e *L'Agnese va a morire* (1949); altri meno noti e per

Giulia Bassi, University of Siena, Italy, giulia.bassi@student.unisi.it, 0000-0003-0741-361X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Giulia Bassi, «Con assoluta sincerità». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0064-6, DOI 10.36253/979-12-215-0064-6

i quali il suo intervento era quasi del tutto sconosciuto, come si è visto nel caso dei “Gettoni”. Mancavano, infatti, riferimenti precisi ai testi e ai progetti, fondati su un’analisi minuziosa dei documenti conservati negli archivi, relativa in particolar modo agli anni di attivo lavoro redazionale, cioè quelli compresi tra il 1944 e il 1952. Averli indagati adesso restituisce un profilo inedito e complesso di Natalia Ginzburg, nelle reciproche implicazioni sollecitate dai suoi diversi e collegati ‘mestieri’: la scrittrice, la redattrice e la traduttrice.

Come principale risultato, infatti, l’aver fatto reagire i materiali d’archivio con gli strumenti dell’analisi della forma narrativa ha mostrato la stretta e proficua relazione che si instaurò tra queste tre attività. Attraverso i documenti, è stato possibile mettere in luce tale sintonia e realizzare un’analisi più consapevole dei fattori che hanno contribuito a formare la poetica di Natalia Ginzburg. Sebbene si sia scelto di individuare delle categorie specifiche, uno degli aspetti più notevoli che sono emersi riguarda la fluidità dei caratteri di poetica individuati, che divengono ora tratti stilistici della sua scrittura, ora criteri editoriali con cui valutare un manoscritto, ora parametri su cui basare le revisioni alle traduzioni. Questo proprio per la relazione strettissima che si crea tra i tre mestieri di scrittrice, redattrice e traduttrice; Natalia Ginzburg sembra sempre muoversi tra un lavoro e l’altro, come emerge ad esempio in un ritratto che Italo Calvino scrisse nel 1948, in *Vita segreta di una casa editrice*:

Al di là di un tavolo ingombro di pipe e di libri inglesi facciamo la conoscenza con Cesare Pavese [...] Al tavolo accanto al suo Natalia Ginzburg rivede le traduzioni dal francese e alterna la revisione con la stesura di qualche pagina di un nuovo romanzo che scrive con una enorme calligrafia sul retro bianco delle bozze di stampa. È in questo ufficio che piovono da tutta Italia i manoscritti delle centinaia e centinaia di persone che in questo fortunato paese si sentono vocazioni letterarie<sup>1</sup>.

Il brano sembra raffigurare Ginzburg, che alterna la revisione editoriale dal francese alla stesura di un nuovo romanzo, quasi in equilibrio tra i tre mestieri e mostra bene questo tratto caratteristico di fluidità; tratto che per altri aspetti ha riguardato anche la sua scrittura, la cui eccezionalità risiede, tra le altre cose, nella capacità di sfuggire a rigidi incasellamenti tra un genere e l’altro.

L’aver fatto reagire i testi con i documenti editoriali, tuttavia, ha portato anche a esempi di attrito se non proprio contraddizione tra gli scritti e i materiali; questi casi hanno restituito un aspetto complesso del lavoro editoriale di Ginzburg, quello cioè dell’azione di autoinvisibilizzazione che lei stessa ha compiuto. È stato questo il caso, come si è visto, del racconto *La pigrizia* (1969): la rappresentazione di sé durante il primo periodo in redazione come di una redattrice insicura viene messa in crisi dal Giornale di Segreteria del 1945-46, da cui la sua stessa voce emerge, invece, decisa e a tratti perentoria. Un altro esempio ancora, di-

<sup>1</sup> I. Calvino (con lo pseudonimo di Enea Traverso), *Vita segreta di una casa editrice*, «Bollettino di informazioni culturali», 10 gennaio 1948.

verso ma simile in questi aspetti, è quello di *Menzogna e sortilegio*: spesso, nelle interviste e nei ricordi, Natalia Ginzburg si è stupita del fatto che Elsa Morante avesse inviato il manoscritto proprio a lei, che non era «molto importante da Einaudi» essendo «appena arrivata»<sup>2</sup>. I carteggi, in questo caso, hanno permesso di raccontare l'intera vicenda, mostrando come fosse stata proprio Ginzburg a mantenere la corrispondenza con l'autrice molto prima dell'invio del romanzo nel febbraio del 1948. Ma le lettere hanno anche dimostrato come a quell'altezza Natalia Ginzburg avesse ormai assunto un ruolo di responsabilità sulla narrativa: non era dunque affatto sorprendente che fosse lei a seguire il libro di Morante; tantopiù che all'inizio dell'anno successivo viene indicata come responsabile della collana inaugurata proprio da *Menzogna e sortilegio*, i "Supercoralli". Questi due esempi mostrano come i documenti abbiano anche contraddetto la stessa autrice, restituendo un'altra storia rispetto alla sua stessa narrazione che limitava la sua importanza all'Einaudi. Tentativo che in effetti si riscontra anche durante la citata intervista con Giulio Einaudi e Marino Sinibaldi del 1990: prima ancora che Einaudi risponda alla domanda sull'importanza del lavoro editoriale di Natalia Ginzburg, lei stessa interviene limitandola a «poco»<sup>3</sup>. La sua risposta in questo caso coincide con i tratti spesso descritti da chi l'ha conosciuta: «non c'è donna» scriveva Paolo Serini nel 1947 «che più di lei ignori se stessa come "problema importante"»<sup>4</sup>. Ma, andando oltre gli aspetti caratteriali, occorrerà interrogarsi sui motivi di questa sistematica autoinvisibilizzazione. Da un lato, doveva esserci la coscienza che il redattore fosse di per sé una figura invisibile: pur trovando delle eccezioni proprio nel contesto a lei vicino, come quella di Elio Vittorini, l'idea che Natalia aveva di questo mestiere doveva forse risalire al ricordo delle modalità di lavoro di Leone Ginzburg, mantenute a lungo invisibili anche per motivi politici e razziali, e riportate alla luce dall'edizione del carteggio delle *Lettere dal confino* e da quello tra Einaudi e Montale relativo alle *Occasioni*<sup>5</sup>. Dall'altro lato, tuttavia, la motivazione alla base di questo processo di autoinvisibilizzazione va ricercata proprio nell'eccezionalità che la figura di Natalia Ginzburg ha rappresentato nel contesto storico e lavorativo in cui si è trovata ad agire. Come nel suo lavoro di scrittrice, anche in quello di redattrice Ginzburg era consapevole del fatto che la visibilità di una donna, data in questo caso dall'assunzione di un potere editoriale, rischiava di essere marcata negativamente e sminuita da stereotipi che accreditassero un'immagine rassicurante. La percezione delle implicazioni che la visibilità del suo lavoro in quanto donna

<sup>2</sup> Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 112. (Si veda anche l'intervista realizzata nel 1983 da Lietta Tornabuoni dal titolo *Ginzburg: vita di Elsa appassionata e furente*, «La Stampa», 26 novembre 1985, p. 3.

<sup>3</sup> Ivi, p. 88.

<sup>4</sup> p.s. [Paolo Serini], *Scrivo tra mucchi di carte fumando a lunghe boccate*, «Stampa Sera», Torino, 26 novembre 1947; ora nella sezione *Notizie sul testo e Antologia della critica* curata da D. Scarpa in Ginzburg, *È stato così*, cit., pp. 99-100.

<sup>5</sup> Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943* cit. e *Il carteggio Einaudi-Montale per Le occasioni (1938-39)*, Einaudi, Torino 1988.

in un contesto esclusivamente maschile avrebbero avuto, insieme con un'idea personale di lavoro editoriale, possono dunque averla indotta ad attuare questa azione di autoinvisibilizzazione più o meno inavvertitamente. A tale processo, tuttavia, andrà aggiunto quello più determinante di marginalizzazione da parte degli studi, che hanno senza alcun dubbio favorito i suoi colleghi uomini.

Ciò che è emerso dallo spoglio dei documenti, invece, è l'impatto e il ruolo spesso decisionale che Natalia Ginzburg ha avuto all'interno della redazione Einaudi, in particolar modo per le traduzioni e la narrativa. Paradossalmente, proprio in questi campi, in cui è intervenuta di più anche in quanto responsabile dei "Coralli", dei "Supercoralli" e dei "Narratori stranieri tradotti", il suo lavoro rischiava di rimanere mal compreso, sommerso dagli studi che si sono concentrati primariamente sui «letterati editori», quando invece la stessa ricchezza di connessioni tra scrittura e mestiere editoriale e la stessa rilevanza per la storia della casa editrice e per il contesto letterario del Novecento si ritrovavano nella sua esperienza all'Einaudi. Prima di iniziare questa indagine, dunque, non si comprendeva il perché della quasi invisibilità di Natalia Ginzburg. Da questo punto di vista, la ricerca ha permesso di aprire anche una riflessione sulla condizione e il ruolo delle intellettuali nel contesto culturale italiano novecentesco, di cui Ginzburg rappresenta un caso esemplare. In particolar modo l'analisi del suo lavoro di coordinamento e traduzione della *Recherche* ha fatto emergere con evidenza l'intreccio tra il ruolo professionale e la questione del genere. Casi come quello del carteggio con Beniamino Dal Fabbro o della lettura critica di Giacomo Debenedetti in *Proust in Italia II*, infatti, mostrano come l'autorità e le competenze di traduttrice di Ginzburg abbiano rischiato di passare del tutto in secondo piano, a vantaggio dei tradizionali equilibri di potere, che attribuiscono all'uomo il controllo tanto nel contesto lavorativo quanto sul testo stesso, in questo caso quello della *Recherche*. Con il suo lavoro di traduttrice e redattrice, Ginzburg ha rovesciato una gerarchia tra i sessi prestabilita che attribuiva all'uomo una maggiore responsabilità; proprio perché il ribaltamento di queste convenzioni e di tali equilibri si è realizzato attraverso la sua attività editoriale, i materiali dell'Archivio Einaudi sono stati strumenti indispensabili per riportare alla luce casi come questi e capire quali dinamiche fossero di volta in volta implicate.

Ma le domande da porsi sono ancora molte; tra queste, tre appaiono particolarmente rilevanti: come cambia il lavoro di Natalia Ginzburg dopo il 1952? Attraverso quali percorsi le figure che interagiscono con Ginzburg entrano in contatto con la casa editrice? Come si collocano queste traiettorie personali e professionali nel contesto storico-culturale del tempo? È probabile che le risposte a tali domande, che vanno al di là dei confini di questa ricerca ma che potranno essere date nella sua prosecuzione, confermerebbero ulteriormente l'importanza di Natalia Ginzburg come esempio di un cambio di paradigma nella cultura italiana del secondo Novecento.

# Opere, traduzioni e scritti essenziali di Natalia Ginzburg

## 1. Opere di narrativa, saggistica e teatro

Segue un elenco cronologico delle prime edizioni delle principali opere in volume di Natalia Ginzburg. Per le opere e gli scritti sparsi si rimanda agli apparati bibliografici dell'edizione dei "Meridiani" Mondadori: N. Ginzburg, *Opere*, raccolte e ordinate dall'Autore, 2 voll., prefazione di C. Garboli, Mondadori, Milano 1986-1987.

Natalia Ginzburg (con lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte), *La strada che va in città*, Einaudi, Torino 1942.

Natalia Ginzburg, *La strada che va in città e altri racconti*, Einaudi, Torino 1945.

- *È stato così*, Einaudi, Torino 1947.
- *Tutti i nostri ieri*, Einaudi, Torino 1952.
- *Valentino (Valentino, La madre, Sagittario)*, Einaudi, Torino 1957.
- *Le voci della sera*, Einaudi, Torino 1961.
- *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 1962.
- *Lessico famigliare*, Einaudi, Torino 1963.
- *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Einaudi, Torino 1964.
- *Ti ho sposato per allegria e altre commedie (L'inserzione, Fragola e panna, La segretaria)*, Einaudi, Torino 1966.
- *Mai devi domandarmi*, Garzanti, Milano 1970.

Giulia Bassi, University of Siena, Italy, giulia.bassi@student.unisi.it, 0000-0003-0741-361X

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Giulia Bassi, «*Con assoluta sincerità*». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0064-6, DOI 10.36253/979-12-215-0064-6

- *Paese di mare e altre commedie* (*Dialogo, Paese di mare, La porta sbagliata, La parrucca*), Garzanti, Milano 1973.
- *Caro Michele*, Mondadori, Milano 1973.
- *Vita immaginaria*, Mondadori, Milano 1974.
- *Sagittario*, Einaudi, Torino 1975 (già in *Valentino* 1957).
- *Famiglia* Einaudi, Torino 1977.
- *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 1983.
- *La città e la casa*, Einaudi, Torino 1984.
- *Opere. Raccolte e ordinate dall'Autore*, prefazione di Cesare Garboli, 2. voll., Mondadori, Milano 1986-1987 ("I Meridiani").
- *Serena Cruz o la vera giustizia*, Einaudi, Torino 1990.

## 2. Traduzioni, introduzioni, prefazioni, postfazioni e curatele

Segue un elenco delle principali traduzioni, introduzioni, prefazioni, postfazioni e curatele di Natalia Ginzburg. Per i volumi pubblicati da Einaudi si rimanda al catalogo *Le Edizioni Einaudi 1933-2018*, prefazione a cura di E. Franco, Einaudi, Torino 2018, pp. 440-441.

- Charles-Louis de Montesquieu, *Riflessioni e pensieri inediti 1716-1755*, edizione e traduzione a cura di Natalia e Leone Ginzburg, Einaudi, Torino 1943.
- Vercors, *Il silenzio del mare*, traduzione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1945.
- Lev Tolstoj, *Anna Karenina*, prefazione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1945.
- Marcel Proust, *La strada di Swann*, traduzione e prefazione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1946.
- Fëdor Dostoevskij, *Delitto e castigo*, prefazione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1947.
- Igor Markevitch, *Made in Italy*, traduzione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1948.
- Lev Tolstoj, *Resurrezione*, prefazione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1952.
- Anna Frank, *Il diario di Anna Frank*, prefazione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1954.
- Marchesa Colombi, *Un matrimonio in provincia*, introduzione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1973.
- Umberto Pavia, *Quaderno dei temi*, prefazione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1977.
- Guy de Maupassant, *La questione del latino e altri racconti*, prefazione di N. Ginzburg, Emme Edizioni, Milano 1975; ora in «Leggere», V, 37 (gennaio 1992).
- Primo Levi, *Il sistema periodico*, introduzione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1979.
- Mario Soldati, *La carta del cielo. Racconti*, introduzione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1980.
- AA.VV., *Nuovi poeti italiani*, Einaudi, Torino 1980 (N. Ginzburg è tra i sei curatori del volume).

- Carlo Cassola, *Paura e tristezza*, introduzione di N. Ginzburg, Milano, Rizzoli 1981.
- Antonio Delfini, *Diari 1927-1961*, a cura di G. Delfini e N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1982.
- Goffredo Parise, *Sillabario N. 1*, postfazione di N. Ginzburg, Mondadori, Milano 1982.
- Goffredo Parise, *Sillabario N. 2*, postfazione di N. Ginzburg, Mondadori, Milano 1982.
- Gustave Flaubert, *La signora Bovary*, traduzione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1983.
- Giovanni Falaschi, *La letteratura partigiana in Italia 1943-1945*, prefazione di N. Ginzburg, Editori Riuniti, Roma 1984.
- Junichiro Tanizachi, *Gli insetti preferiscono le ortiche*, prefazione di N. Ginzburg, Mondadori, Milano 1984.
- Fortebraccio, *La galleria di Fortebraccio*, prefazione di N. Ginzburg, Editori Riuniti, Roma 1985.
- Molyda Szymusiak, *Il racconto di Peuw bambina cambogiana (1975-1980)*, traduzione e prefazione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1986.
- Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, traduzione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1987.
- Talja Sirkku, *Non mi dimenticare*, presentazione e traduzione di N. Ginzburg, Bollati Boringhieri, Torino 1988.
- Anton Čechov, *Vita attraverso le lettere*, profilo biografico e scelta a cura di N. Ginzburg, traduzione di G. Venturi e C. Coisson, Einaudi, Torino 1989.
- Marcel Proust, *La strada di Swann*, postfazione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1990.
- Saul Friedländer, *A poco a poco il ricordo*, traduzione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1990.
- Mario Soldati, *La finestra*, prefazione di N. Ginzburg, Rizzoli, Milano 1991.
- Tommaso Bordonaro, *La spartenza*, prefazione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1991.
- Guy De Maupassant, *Una vita*, traduzione di N. Ginzburg, a cura di G. Magrini, Einaudi, Torino 1994.
- Rosetta Loy, *La bicicletta*, con una nota di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1997.
- Giacomo Debenedetti, *16 ottobre 1943*, prefazione di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 2001.
- Salvatore Mannuzzu, *Procedura*, con uno scritto di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 2001.
- Emily Dickinson, *Poesie*, con uno scritto di N. Ginzburg, Mondadori, Milano 2004.





# Riferimenti bibliografici

Per una bibliografia di Natalia Ginzburg si veda M. L. Quarsiti, *Natalia Ginzburg: bibliografia 1934-1992*, Giunti, Firenze 1996. Per una bibliografia essenziale si veda la voce “Levi, Natalia” curata da Domenico Scarpa per il Dizionario Biografico degli Italiani – Treccani (Volume 64, 2005; disponibile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/natalia-levi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/natalia-levi_%28Dizionario-Biografico%29/)). Per un’esauriente bibliografia su ciascuna opera si rimanda agli apparati curati da Scarpa per le edizioni tascabili Einaudi.

La seguente *Bibliografia* riporta i testi a cui si è fatto riferimento nel volume. È stata suddivisa in due parti, *Opere* e *Studi*.

La prima parte, *Opere*, include tre sezioni: 1. *Scritti e opere di Natalia Ginzburg*, 2. *Opere e saggi di altri autori*, 3. *Lettere, carteggi, interviste e memorie*.

La seconda parte, *Studi*, include: 1. *Studi su Natalia Ginzburg*; 2. *Studi e strumenti di storia dell’editoria*; 3. *Altri studi* citati nel volume.

## A) OPERE

### 1. SCRITTI E OPERE DI NATALIA GINZBURG

Si citano le edizioni a cui si è fatto riferimento nel volume. Per l’ordine cronologico delle principali opere della scrittrice si rimanda alla sezione *Opere, traduzioni e scritti essenziali di Natalia Ginzburg*.

Natalia Ginzburg, *Prefazione*, in M. Proust, *La strada di Swann*, trad. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1946; ora in M.A. Grignani, D. Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, 2017, numero monografico su *Natalia Ginzburg*, pp. 58-61.

– *Discorso sulle donne*, «Mercurio», V, 36-39, marzo-giugno 1948, pp. 105-110; ora in Ead. *Un’assenza. Racconti, memorie, cronache*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2016, pp. 151-156.

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Giulia Bassi, «*Con assoluta sincerità*». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, © 2023 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0064-6, DOI 10.36253/979-12-215-0064-6

- *Tutti i nostri ieri*, Einaudi, Torino 1952.
- *Come ho tradotto Proust*, «La Stampa», 11 dicembre 1963, p. 7.
- intervista con O. Fallaci dal titolo *Con molto sentimento* in O. Fallaci, *Gli antipatici*, BUR Rizzoli, Milano 2014, pp. 337-358 (prima ed. 1963).
- *Prefazione* (1964) in Ead., *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Einaudi, Torino 1993, pp. 5-18 (prima ed. 1964).
- *Marcel Proust poeta della memoria*, in *Romanzi del 900*, vol. I, a cura di G. Ferrata e N. Ginzburg, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, Torino 1964, pp. 55-112.
- *Breviario di uno scrittore* (1964) in M.A. Grignani, D. Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, 2017, numero monografico su *Natalia Ginzburg*, pp. 180-185.
- *Nota del traduttore*, in G. Flaubert, *La signora Bovary*, trad. di Natalia Ginzburg, Einaudi, Torino 1983, pp. 431-433.
- *Menzogna e sortilegio* (1985), in G. Fofi, A. Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, Sellerio Editore, Palermo 2011, pp. 26-28.
- intervista di Lietta Tornabuoni dal titolo *Ginzburg: vita di Elsa appassionata e furente*, «La Stampa», 26 novembre 1985, p. 3 (intervista del 1983).
- *Opere. Volume primo*, raccolte e ordinate dall'Autore, 2 voll., prefazione di C. Garboli, Mondadori, Milano 1986.
- *Opere. Volume secondo*, raccolte e ordinate dall'Autore, 2 voll., Mondadori, Milano 1987.
- *Memoria contro memoria*, «Paragone», XXXIX, 462, 1988, pp. 3-9; ora in Ead. *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2001, pp. 133-140.
- *Nota del traduttore* (1990), in M. Proust, *La strada di Swann*, trad. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 2016, pp. XIX-XXIII.
- *Serena Cruz o la vera giustizia*, Einaudi, Torino 1990.
- *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, introduzione di C. Garboli, Einaudi, Torino 1993.
- *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di C. Garboli e L. Ginzburg, Einaudi, Torino 1999.
- *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2001.
- *Caro Michele*, prefazione di C. Garboli, Einaudi, Torino 2001.
- *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2005.
- *Valentino La madre Sagittario*, nuova edizione, Einaudi, Torino 2011.
- *La strada che va in città e altri racconti*, introduzione di C. Garboli, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012.
- *Lessico familiare*, introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 2014.
- *Mai devi domandarmi*, introduzione di C. Garboli, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2014.
- *Le piccole virtù*, nuova ed. a cura di D. Scarpa, prefazione di A. Sofri, Einaudi, Torino 2015.
- *Le voci della sera*, prefazione di I. Calvino, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2015.
- *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2016.
- *Tre testi ritrovati (Per chi scriviamo, Educazione infantile, La madre di Portnoy)*, «L'Indice dei libri del mese», XXXIII, 10, ottobre 2016, pp. 24-25.
- *La famiglia Manzoni*, nuova ed. a cura di S. S. Nigro, Einaudi, Torino 2016.
- *È stato così*, introduzione di C. Garboli, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2018.

- *Famiglia*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2018.
- *La città e la casa*, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2019.
- *Vita immaginaria*, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2021.

## 2. OPERE E SAGGI DI ALTRI AUTORI

- I. Calvino (con lo pseudonimo di Enea Traverso), *Vita segreta di una casa editrice*, «Bollettino di informazioni culturali», 10 gennaio 1948.
- I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Mondadori, Milano 1995.
- S. D'Arzo, *Casa d'altri e altri racconti*, a cura di R. Carnero, Bompiani, Giunti Editore S.p.A, Milano-Firenze 2020.
- G. Debenedetti, *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*, prefazione di G. Raboni, Garzanti, Milano 1994.
- G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento: Quaderni inediti*, presentazione di E. Montale, Garzanti, Milano 1998.
- G. Debenedetti, *Proust*, progetto editoriale e saggio introduttivo di M. Lavagetto, testi e note a cura di V. Pietrantonio, Bollati Boringhieri, Torino 2005.
- F. Fortini, *Note su Proust (1957-63)*, in *Verifica dei poteri: Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, il Saggiatore, Milano 2017, pp. 265-274.
- R. Lugli, *Le formiche sotto la fronte*, Einaudi, Torino 1952.
- E. Montale, *Due narratori*, «Corriere della Sera», 11 ottobre 1957, ora in Id. *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 2 voll., Mondadori, Milano 1996, pp. 2082-2085.
- E. Montale, *Vite quasi inutili*, «Corriere della sera», 20 giugno 1961, ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 2 voll., Mondadori, Milano 1996, pp. 2393-2398.
- E. Montale, *Lessico famigliare, crudele con dolcezza*, «Corriere della Sera», 7 luglio 1963, ora in Id. *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 2 voll., Mondadori, Milano 1996, pp. 2592-2595.
- L. Ginzburg, *Scritti*, a cura di D. Zucàro, prefazione di L. Mangoni, Einaudi, Torino 2000, (prima ed. 1964).
- G. Maupassant, *Una vita*, trad. di N. Ginzburg, a cura di G. Magrini, Einaudi, Torino 1994.
- S. Micheli, *Pane duro*, Einaudi, Torino 1946.
- E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 1948.
- E. Morante, *House of Liars*, translated by A. Foulke with the editorial assistance of A. Chiappe, Harcourt, Brace and Company, New York 1951.
- C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1991.
- C. Pavese, *La scoperta dell'America*, Nutrimenti, Roma 2020.
- M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Einaudi, Torino, 7 voll:
- *La strada di Swann*, traduzione di N. Ginzburg, 1946;
  - *All'ombra delle fanciulle in fiore*, traduzione di F. Calamandrei e N. Neri, 1949;
  - *I Guermites*, traduzione di M. Bonfantini, 1949;
  - *Sodoma e Gomorra*, traduzione di E. Giolitti, 1950;
  - *La prigioniera*, traduzione di P. Serini, 1950;
  - *Albertine scomparsa*, traduzione di F. Fortini, 1951;
  - *Il tempo ritrovato*, traduzione di G. Caproni, 1951.
- M. Tobino, *Opere scelte*, a cura di P. Italia, con un saggio introduttivo di G. Magrini e uno scritto di E. Borgna, Mondadori, Milano 2007.
- R. Viganò, *L'Agnese va a morire*, Einaudi, Torino 1949.

3. LETTERE, CARTEGGI, INTERVISTE E MEMORIE

- L. Baranelli, F. Ciafaloni, *Una stanza all'Einaudi*, a cura di A. Saibene, Quodlibet, Macerata 2013.
- W. Barberis, *Ricordo di Giulio Einaudi*, «Studi Storici», 40, 4, ottobre-dicembre 1999, pp. 941-944.
- W. Barberis, *Giulio Einaudi: Un ritratto*, Einaudi, Torino 2012.
- N. Bobbio, *Maestri e compagni: Piero Calamandrei, Aldo Capitini, Eugenio Colorni, Leone Ginzburg, Antonio Giuriolo, Rodolfo Mondolfo, Augusto Monti, Gaetano Salvemini*, Passigli Editore, Firenze 1984.
- G. Bollati, *Intermittenze del ricordo. Immagini di cultura italiana*, a cura di R. Tamborrino, Edizioni Fondazione Torino Musei, Torino 2006.
- I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, con una nota di C. Fruttero, Einaudi, Torino 1991 (nuova ed. 2022).
- I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000.
- V. Camerano, R. Crovi, G. Grasso (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Nino Aragno Editore, Torino 2007.
- R. Cerati, *Lettere a Giulio Einaudi e alla casa editrice (1946-1979)*, a cura di M. Bersani, Einaudi, Torino 2014.
- S. Cesari (a cura di), *Colloquio con Giulio Einaudi*, Einaudi, Torino 2018 (prima ed. Theoria 1991).
- S. Cesari, *Ultime lettere di gente comune*. Intervista di Severino Cesari a Natalia Ginzburg, «il Manifesto», 18 dicembre 1984; ora in N. Ginzburg, *La città e la casa*, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2019, pp. 243-249.
- G. Contini, *Lettere per una nuova cultura: Gianfranco Contini e la casa editrice Einaudi (1937-1989)*, a cura di M. Villano, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2019.
- S. D'Arzo, *Lettere*, a cura di A. Sebastiani, Monte Università Parma, Parma 2004.
- G. Davico Bonino, *Alfabeto Einaudi: scrittori e libri*, Garzanti, Milano 2003.
- P. Di Stefano, *I «Nidi di ragno erano un bebè»*. Così Calvino festeggiò il «parto», «Corriere della Sera», 11 marzo 2018, p. 35.
- G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, Rizzoli, Milano 1988.
- G. Einaudi, *Tutti i nostri mercoledì*, interviste di P. Di Stefano, Casagrande, Bellinzona 2001.
- G. Einaudi, E. Montale, *Il carteggio Einaudi-Montale per "Le occasioni" (1938-39)*, Einaudi, Torino 1988.
- B. Fenoglio, *Lettere (1940-1962)*, a cura di L. Bufano, Einaudi, Torino 2002.
- E. Ferrero, *I migliori anni della nostra vita*, Feltrinelli, Milano 2005.
- E. Ferrero, *Album di famiglia*, Einaudi, Torino 2022.
- G. Fofi, A. Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, Sellerio Editore, Palermo 2011.
- C.E. Gadda, *Lettere a una gentile signora*, a cura di G. Marcenaro, Adelphi, Milano 1983.
- L. Ginzburg, *Lettere di un antifascista*, a cura di M.C. Avalle, «Nuova Antologia», 2175, luglio-settembre 1990, pp. 179-200.
- L. Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, a cura di L. Mangoni, Einaudi, Torino 2004.
- M. Mila, *Lettere editoriali*, a cura di T. Munari, Einaudi, Torino 2010.
- E. Morante, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante e G. Zagra, Einaudi, Torino 2012.
- C. Muscetta, *L'erranza. Memoria in forma di lettere*, a cura di S. S. Nigro, Sellerio editore, Palermo 2009 (prima ed. Il Girasole edizioni 1992).

- C. Muscetta, L. Ginzburg, *Carlo Muscetta, Leone Ginzburg*, a cura di V. Frustaci, Il Girasole edizioni, Valverde 2012.
- C. Pavese (a cura di), *Antologia Einaudi 1948*, Einaudi, Torino 1949.
- C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 1966.
- C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Einaudi, Torino 1966.
- C. Pavese, *Officina Einaudi. Lettere 1940-1950*, a cura di S. Savioli, introduzione di F. Contorbia, Einaudi, Torino 2008.
- C. Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, introduzione di D. Starnone, ed. a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, con una nota introduttiva di C. Segre, Einaudi, Torino 2020 (prima ed. 1952).
- C. Pavese, *Il taccuino segreto*, a cura di F. Belviso, Aragno, Torino 2020.
- C. Pavese, F. Balbo, N. Ginzburg, *Lettere a Ludovica*, a cura di C. Ginzburg, Archinto, Milano 2008.
- C. Pavese, B. Garufi, *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, a cura di M. Masoero, Leo S. Olschki, Firenze 2020 (prima ed. 2011).
- C. Pavese, E. De Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1991 (nuova ed. 2022).
- C. Pavese, S. Micheli, «Anche di romanzatura si deve vivere». *Carteggio Pavese-Micheli (1942-1950)*, a cura di F. Placidi, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2020.
- G. Pintor, *Doppio Diario 1936-1943*, a cura di M. Serri, Einaudi, Torino 1978.
- D. Ponchirolì, *La parabola dello Sputnik. Diario 1956-1958*, a cura di T. Munari, Scuola Normale Superiore, Pisa 2017.
- F. Seminara, *Carteggio einaudiano (1950-1980)*, a cura di M. Lanzillotta, Centro Editoriale e Librario, Università degli Studi della Calabria, Rende 2002.
- M. Serri, *Natalia: le donne, che stupide. Le lettere della Ginzburg a 29 anni*, «La Stampa», 26 marzo 1996.
- E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Torino 1977.
- E. Vittorini, *I risvolti dei «Gettoni»*, a cura di C. de Michelis, Libri Scheiwiller, Milano 1988.
- E. Vittorini, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Einaudi, Torino 2006.
- E. Vittorini, *Dai «Gettoni» al «Menabò». Lettere 1956-1965*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Scalpendi editore, Milano 2021.
- E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1970 (prima ed. 1957).
- E. Vittorini, *Si diverte tanto a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi 1933-1943*, a cura di A.C. Cavallari e di E. Esposito, Archinto, Milano 2016.
- A. Zucconi, *Cinquant'anni nell'utopia, il resto nell'aldilà*, L'Anchoredel Mediterraneo, Napoli 2000.

## B) STUDI

### 1. STUDI SU NATALIA GINZBURG

- L. Antonietti, *Una lettrice formidabile: Natalia Ginzburg e la casa editrice Einaudi*, «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021, <<https://journals.openedition.org/cei/8590>> (03/2023).
- L. Antonietti, «Da farsi, da farsi, da farsi»: Natalia Ginzburg e L'Agnesa va a morire di Renata Viganò, in R. Cesana, I. Piazzoni (a cura di), *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*, Ronzani Editore, Vicenza 2022, pp. 77-98.

- G. Bassi, *Natalia Ginzburg e Menzogna e sortilegio*, in L. Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Carocci, Roma 2021, pp. 211-226.
- G. Bassi, *Menzogna e sortilegio nel lavoro editoriale e nella poetica di Natalia Ginzburg*, in Cesana, Piazzoni (a cura di), *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*, Ronzani Editore, Vicenza 2022, pp. 59-76.
- M. Barenghi, *Natalia, Elsa e gli spinaci. Il contributo di Lessico famigliare alla teoria letteraria*, «Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura», XXII, 2018, pp. 50-61; poi in Id. *Poetici primati: Saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 181-198.
- G. Bertone, *Italo Calvino e Natalia Ginzburg*, in Id., *Italo Calvino: Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994, pp. 213-264.
- G. Bertone, *Lessico per Natalia: brevi voci per leggere l'opera di Natalia Ginzburg*, Il melangolo, Genova 2015.
- M. Bongiovanni Bertini, *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni Sessanta*, in A. Dolfi (a cura di), *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze University Press, Firenze 2013, pp. 191-201.
- I. Calvino, *È stato così di Natalia Ginzburg (1947)* in Id. *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1085-1086; in N. Ginzburg, *È stato così*, prefazione di C. Garboli, con uno scritto di I. Calvino, Einaudi, Torino 2018, pp. IX-X.
- I. Calvino, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese (1961)*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1087-1094 e in N. Ginzburg, *Le voci della sera*, prefazione di I. Calvino, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2015, pp. V-XI.
- G. Canni, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi. "Una redattrice pigra e incompetente?"*, in P. Gabrielli (a cura di) *Vivere da protagoniste. Donne tra politica, cultura e controllo sociale*, Carocci, Roma 2001, pp. 159-190.
- G. Canni, *Natalia Ginzburg* in G. Canni, E. Merlo, *Atlante delle scrittrici del Novecento*, prologo di L. Pariani, nota di A. Andreini, Edizioni SEB 27, Torino 2007, pp. 121-126.
- D. Dalmaz, *Appendice (Bibliografia essenziale e Antologia della critica)*, in N. Ginzburg, *Caro Michele*, Einaudi, Torino 2001, pp. 157-181.
- G.B. Erriu, *L'incontro letterario tra Natalia Ginzburg, Ivy Compton-Burnett e Harold Pinter*, «Autografo», 58, 2017, pp. 139-157.
- L. Federico, *Le voci del silenzio. Natalia Ginzburg e Ivy Compton-Burnett*, in *Con altra voce. Echi, variazioni e dissonanze nell'espressione letteraria*, a cura di G. Bassi, I. Duretto, A. Hijazin, M. Riccobono, F. Rossi, Edizioni della Normale, Pisa 2022, pp. 131-144.
- V. Foa, *Le Natalie*, «L'Indice dei libri del mese», 7, 1986, pp. 8-9.
- T. Franco, *L'immaginario della traduzione nell'opera di Natalia Ginzburg*, «Italian Studies», 75, 3, 2020, pp. 326-339.
- T. Franco, *Natalia Ginzburg e Adriana Motti: due traduttrici per i romanzi di Ivy Compton-Burnett*, «The Italianist», 41, 3, 2021, pp. 406-423.
- T. Franco, *A Voice for the partisans. Natalia Ginzburg, Translator and Writer in the Post-War Years*, in *Women and Translation in the Italian Tradition*, ed. by H. Sanson, Classiques Garnier, Paris 2022, pp. 315-334.
- E. Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo Morante de Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, Edizioni Unicopli, Milano 2018.
- C. Garboli, *Diario d'amore ossessionato alla ricerca d'un padre (1970)*, in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, introduzione di C. Garboli, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2014, pp. V-VIII.

- C. Garboli, *Prefazione* (1973), in N. Ginzburg, *Caro Michele*, Einaudi, Torino 2001, pp. V-VI.
- C. Garboli, *Prefazione*, in N. Ginzburg, *Opere*, raccolte e ordinate dall'Autore, 2 voll., Mondadori, Milano 1986-1987, vol. I, pp. XI-XLVI.
- C. Garboli, *Introduzione*, in N. Ginzburg, *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, introduzione di C. Garboli, Einaudi, Torino 1993, pp. V-XII.
- C. Garboli, *Appendice* (introduzione all'edizione del 1999) in N. Ginzburg, *Lessico familiare*, introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 2014, pp. 233-246.
- A. Ginzburg, «È difficile parlare di sé», in M.A. Grignani, D. Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, 2017, numero monografico su *Natalia Ginzburg*, pp. 11-14.
- C. Ginzburg, *L'étranger qui n'est pas de la maison*, in *Lire et relire Proust*, textes réunis et présentés par A. Compagnon, Éditions nouvelles Cécile Defaut, Nantes 2014, pp. 183-209.
- C. Ginzburg, *Sur le postface de Natalia Ginzburg à La Strada di Swann*, in *Un texte inédit en français de Natalia Ginzburg, présenté par Carlo Ginzburg*, «Proustonomics», 10 luglio 2021, <<https://proustonomics.com/texte-inedit-natalia-ginzburg-presente-par-carlo-ginzburg/>> (03/23); ora in *Proust-Monde. Quand les écrivains étrangers lisent Proust*, textes choisis, présentés et commentés par B. Cerquiglini, A. Ginésy, E. Sauthier, G. Lefer et N. Bailly, Éditions Gallimard, Paris 2022, pp. 66-70.
- M.A. Grignani, G. Luti, W. Mauro, F. Sanvitale (a cura di), *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986.
- M.A. Grignani, D. Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, 2017, numero monografico su *Natalia Ginzburg*.
- G. Iannuzzi, *Natalia Ginzburg. Una linea editorial-creativa*, in *Protagonisti nell'ombra. Bonchio Brega Ferrata Gallo Garboli Ginzburg Mauri Pocarporzio*, a cura di G.C. Ferretti, Edizioni Unicopli, Milano 2012, pp. 115-134.
- G. Ioli (a cura di), *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia*, Atti del Convegno internazionale (San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993) Edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura», San Salvatore Monferrato 1995.
- A.M. Jeannot, G. Sanguinetti Katz (a cura di), *Natalia Ginzburg: A Voice of the Twentieth Century*, Toronto University Press, Toronto 2000.
- G. Magrini, *Racine, Flaubert, Natalia*, in G. Maupassant, *Una vita*, trad. di N. Ginzburg, a cura di G. Magrini, Einaudi, Torino 1994, pp. 291-305.
- G. Magrini, *Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in *Letteratura Italiana. Le Opere*, diretta da A. Asor Rosa, IV, *Il Novecento*, II, *La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino 1996, pp. 771-810.
- B. Manetti, *Natalia Ginzburg*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, vol. III *Il primo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 385-400.
- C. Martignoni, *Tra Elsa Morante e Natalia Ginzburg. Divergenze, incontri e ipotesi "familiari"*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino*, vol. 2. *Dal secondo Novecento ai giorni nostri*, a cura di E. Candela, Liguori, Napoli 2009, pp. 265-276.
- G. Mattarucco, *Natalia Ginzburg traduttrice*, «Kwartalnik Neofilologiczny», LXI, 1, 2014, pp. 97-114.
- G. Mattarucco, *Natalia Ginzburg e i libri per ragazzi*, in M.A. Grignani, D. Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, 2017, pp. 97-108.
- F. Montuori, *Lingua e dialetto in Lessico familiare di Natalia Ginzburg (1963)*, in *Saggi di linguistica e storia della lingua italiana per Rita Librandi*, a cura di D. D'Aguzzano, M. Fortunato, R. Piro, C. Tarallo, Franco Cesati Editore, Firenze 2022, pp. 237-252.



- T. Munari, *L'Inghilterra ha riscoperto Natalia Ginzburg*, «Il Sole 24ore» supplemento domenicale, 5 aprile 2020; ora in «New Italian Books», 17 aprile 2020, <https://www.newitalianbooks.it/it/linghilterra-ha-riscoperto-natalia-ginzburg/> (03/2023).
- S. Pettrignani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2018.
- M. Pflug, *Natalia Ginzburg: Una biografia*, traduzione di Barbara Griffini, La tartaruga, Milano 2004 (prima ed. tedesca 1995; prima ed. italiana 1997).
- M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, C.U.E.M. Edizioni, Catania 2004.
- N. Saita, *Natalia Ginzburg: la fedeltà di una vita con «passo da soldato»*, in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di R. Cicala e V. La Mendola, Milano, EDUCatt 2009, pp. 95-103.
- D. Scarpa<sup>1</sup>, *Postfazione*, in N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2001, pp. 199-210.
- D. Scarpa, *Apocalypsis cum figuris*, in N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2005, pp. 429-458.
- D. Scarpa, *Natalia Ginzburg. Pour un portrait de la tribu*, trad. di M.J. Tramuta, prefazione di R. Loy, Istituto Italiano di Cultura, Parigi 2010.
- D. Scarpa, *L'offerta* (2010), in N. Ginzburg, *Famiglia*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2018, pp. V-XIII.
- D. Scarpa, *Cronistoria di «Lessico familiare»*, in N. Ginzburg, *Lessico familiare*, introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 2014, pp. 191-229.
- D. Scarpa, *Appunti su un'opera in penombra*, in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, introduzione di C. Garboli, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2014, pp. 215-244.
- D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg*, in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, nuova ed. a cura di D. Scarpa, prefazione di A. Sofri, Einaudi, Torino 2015, pp. XI-XLII.
- D. Scarpa, *Vicende di una voce*, in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2016, pp. 261-296.
- D. Scarpa, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, «Griseldaonline», V, 16, 2016-2017.
- D. Scarpa, *Falsi amici*, in M.A. Grignani, D. Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, 2017, numero monografico su *Natalia Ginzburg*, pp. 31-68; e «Tradurre. Studi e ricerche», 14, primavera 2018, <<https://rivistatradurre.it/falsi-amici/>> (02/23).

<sup>1</sup> Si riportano qui soltanto le voci di D. Scarpa a carattere saggistico. Si è fatto riferimento alle sezioni di *Appendice (Notizie sul testo, Antologia della critica, Bibliografia e Cronologia della vita e delle opere)* curate da Scarpa per le seguenti edizioni delle opere di N. Ginzburg: *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2001, pp. 185-210; *Valentino La madre Sagittario*, nuova edizione, Einaudi, Torino 2011, pp. 139-171; *La strada che va in città e altri racconti*, introduzione di C. Garboli, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 107-165; *Le voci della sera*, introduzione di I. Calvino, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2015, pp. 103-147; *Famiglia*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2018, pp. 117-137; *Mai devi domandarmi*, introduzione di C. Garboli, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2014, pp. 247-291; *Le piccole virtù*, nuova ed. a cura di D. Scarpa, prefazione di A. Sofri, Einaudi, Torino 2015, pp. 113-151; *Nota del curatore*, in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2016, pp. V-X e *Notizie sui testi*, ivi, pp. 299-359; *È stato così*, prefazione di C. Garboli, con uno scritto di I. Calvino, Einaudi, Torino 2018, pp. 89-94; *Notizie sull'opera e sui testi*, in N. Ginzburg, *Vita immaginaria*, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2021, pp. 169-193.

- D. Scarpa, *Due ritratti di Leone Ginzburg in Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in D. Brogi, T. de Rogatis, G. Marrani (a cura di), *La pratica del commento 2. I testi*, Pacini, Pisa 2017, pp. 133-156.
- D. Scarpa, *Città, strada, famiglia, casa*, in N. Ginzburg, *La città e la casa*, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2019, pp. 253-285.
- D. Scarpa, *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano*, in N. Ginzburg, *Vita immaginaria*, nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2021, pp. 197-224.
- C. Segre, *Introduzione* (2010), in N. Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino 2014, pp. V-XIII.
- E. Testa, *Lo stile semplice: Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 273-314 (il capitolo *Semplice e complesso*).
- F. Vasarri, *Le strade di Swann*, in R. Puggioni (a cura di), *Teoria e pratica della traduzione*, Bulzoni editore, Roma 2006, pp. 89-109.
- F. Vasarri, *Un amour de Natalia Ginzburg*, «Francofonia», *Du côté de chez Swann 1913-2013*, 54, primavera 2013, pp. 161-178.

## 2. STUDI E STRUMENTI DI STORIA DELL'EDITORIA

- A.A.VV., *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983: breve iconografia, seguita dall'indice bibliografico degli autori e collaboratori, dall'elenco delle collane, dagli indici per argomenti e per titoli*, Einaudi, Torino 1983.
- A.A.VV., *Una collana tira l'altra: dodici esperienze editoriali*, presentazione di A. Longoni, Edizioni Santa Caterina, Pavia 2009.
- AA.VV., *Le Edizioni Einaudi 1933-2018*, prefazione a cura di E. Franco, Einaudi, Torino 2018.
- S. Adamo, *La casa editrice Slavia*, in *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di L. Finocchi e A. Gigli Marchetti, redazione e apparati a cura di P. Landi, FrancoAngeli, Milano 2000, pp. 53-98.
- S. Adamo, *Leone Ginzburg e le traduzioni dal russo*, «Il Risorgimento», LIV, 2, 2002, pp. 231-288.
- E. Arnone, *Franco Fortini e casa Einaudi attraverso le lettere. Edizione e studio*, tesi di Dottorato (Université de Lausanne-Università degli Studi di Siena, dir. N. Scaffai, P. Pellini), 2020.
- E. Arnone, *Per la corrispondenza editoriale tra Franco Fortini e la casa editrice Einaudi*, «Strumenti critici, Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», 3, 2022, pp. 597-606.
- A. Baldini, *La Torino dell'industria culturale*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, Einaudi, Torino 2012, pp. 849-869.
- A. Baldini, G. Marcucci (a cura di), *La donna invisibile. Traduttrici nel primo Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata 2023 (in corso di stampa).
- L. Baranelli, *Leone Ginzburg editore*, in *Editoria e industria culturale* «L'ospite ingrato», VII, 2, 2004, pp. 299-306.
- L. Béghin, F. Rocci (a cura di), *Slavia. Catalogo storico*, Centro Studi Piemontesi, Torino 2009.
- M. Belpoliti, *Primo Levi, il falso scandalo*, «la Rivista dei Libri», X, 1, gennaio 2000, pp. 25-27.
- N. Bobbio, *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Einaudi, Torino 2002 (prima ed. 1977).
- V. Brigatti, *Calvino editore della 'Piccola biblioteca scientifico-letteraria' Einaudi*, in *Letteratura e scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI

- (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Adi editore, Roma 2021.
- S. Bucciarelli, *Silvio Micheli, il direttore*, «Darsena Nuova», ristampa anastatica dei cinque numeri, Mauro Baroni editore, Viareggio-Lucca 1997, pp. 7-17.
- A. Cadioli, *Letterati editori: Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, il Saggiatore, Milano 2017 (prima ed. 1995).
- A. Cadioli, *Le diverse pagine: Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, il Saggiatore, Milano 2012.
- A. Cadioli, *Il saggista nascosto. Le lettere editoriali di Italo Calvino*, in A. Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 209-223.
- R. Cesana, I. Piazzoni (a cura di), *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*, Ronzani Editore, Vicenza 2022.
- R. Cicala, V. La Mendola (a cura di), *Libri e scrittori di via Biancamano, casi editoriali in 75 anni di Einaudi: con illustrazioni e documenti*, EduCatt, Milano 2009.
- M. Ciccuto, *Per una lettura interna di «Darsena Nuova»*, «Darsena Nuova», ristampa anastatica dei cinque numeri, Mauro Baroni editore, Viareggio-Lucca 1997, pp. 25-35.
- L. Clerici, B. Falchetto (a cura di), *Calvino & l'editoria*, Marcos y Marcos, Milano 1993.
- C. De Michelis, *Prefazione*, in E. Vittorini, *I risvolti dei «Gettoni»*, a cura di C. De Michelis, Libri Scheiwiller, Milano 1988, pp. 11-30.
- L. Di Nicola, *Dalla parte dell'ombra. Donne ed editoria*, «Nuovi Annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari», XXVI, Leo Olschki, Firenze 2012, pp. 157-171.
- L. Di Nicola, *Intellettuali italiane del Novecento: una storia discontinua*, Pacini, Pisa 2012.
- L. Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Carocci, Roma 2021.
- L. Di Nicola, *Alle origini dei libri. Autrici, editrici, letterate editrici*, in Ead. (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, Carocci, Roma 2021, pp. 64-98.
- A. D'Orsi, *Un suscitatore di cultura*, in N. Tranfaglia (a cura di), *L'itinerario di Leone Ginzburg*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 68-111.
- A. D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino 2000.
- A. D'Orsi, *L'intellettuale antifascista. Ritratto di Leone Ginzburg*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2019.
- E. Esposito (a cura di), *Il demone dell'anticipazione: Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, il Saggiatore, Milano 2009.
- G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino 1992.
- G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004.
- G.C. Ferretti, *Dentro il laboratorio dei «Gettoni»*, in E. Esposito (a cura di), *Il demone dell'anticipazione: Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, il Saggiatore, Milano 2009, pp. 101-108.
- G.C. Ferretti, *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2012.
- G.C. Ferretti, *L'editore Cesare Pavese*, Einaudi, Torino 2017.
- G.C. Ferretti, G. Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, minimum fax, Roma 2014.
- G. Lupo, *Introduzione*, in Camerano, R. Covi, G. Grasso (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Nino Aragno Editore, Torino 2007, pp. IX-XXII.
- L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

- L. Mangoni, *Introduzione*, in L. Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, a cura di L. Mangoni, Einaudi, Torino 2004, pp. VII-XXII.
- G. Marcucci, *Traduzioni einaudiane di «Guerra e pace» (1942-2018)*, «Allegoria», 81, gennaio-giugno 2020, pp. 223-235.
- C. Minoia, *Nota introduttiva*, in E. Vittorini, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Einaudi, Torino 2006, pp. V-XIII.
- E. Morra, *Dalla musica alla nekuia. Appunti su Debenedetti traduttore di Proust*, «Ermeneutica letteraria», XIII, 2017, pp. 85-96.
- T. Munari, «*Ci metteremo a stampare verbali*», in *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, a cura di T. Munari, prefazione di L. Mangoni, Einaudi, Torino 2011, pp. LIII-LXI.
- T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, prefazione di L. Mangoni, Einaudi, Torino 2011.
- T. Munari (a cura di), *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, Einaudi, Torino 2013.
- T. Munari (a cura di), *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991*, prefazione di E. Franco, Einaudi, Torino 2015.
- T. Munari *L'Einaudi in Europa. 1943-1957*, Einaudi, Torino 2016.
- I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri: Una storia dell'editoria in Italia*, Carocci, Roma 2021.
- D. Scarpa, prefazione a F. Lucentini, *I compagni sconosciuti*, Einaudi, Torino 2006, pp. V-XII; poi con il titolo *Numero uno* in D. Scarpa, *Uno. Doppio ritratto di Franco Lucentini*, :duepunti, Palermo 2011, pp. 67-93.
- D. Scarpa, *L'Editore, uno e trino*, in *Atlante della letteratura italiana*, diretto da S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 800-806.
- D. Scarpa, *Storie avventurose di libri necessari*, Alberto Gaffi editore, Roma 2010.
- D. Scarpa, *Il nome invisibile. Leone Ginzburg e la casa editrice Einaudi, 1933-1944*, in *Amici e compagni. Con Norberto Bobbio nella Torino del fascismo e dell'antifascismo*, a cura di Gastone Cottino e Gabriela Cavaglià, Bruno Mondadori, Milano 2012, pp. 186-218.
- D. Scarpa, *Vigile eleganza. Leone Ginzburg e il progetto di un'editoria democratica*, in *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, Atti del convegno della Fondazione Giulio Einaudi e della Fondazione Luigi Einaudi onlus (Torino, 25-26 ottobre 2012), a cura di P. Soddu, Leo S. Olschki editore, Firenze 2015, pp. 109-140.
- P. Soddu (a cura di), *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, Atti del convegno della Fondazione Giulio Einaudi e della Fondazione Luigi Einaudi onlus (Torino, 25-26 ottobre 2012), Leo S. Olschki editore, Firenze 2015.
- L. Surdich, *Calvino a Praga*, in *Italo Calvino. A writer for the next millennium*, a cura di G. Bertone, Atti del Convegno internazionale di studi di Sanremo, Edizione dell'Orso, Alessandria 1998, pp. 313-319.
- N. Tranfaglia (a cura di), *L'itinerario di Leone Ginzburg*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- M. Trevisan, *Da "modesto agronomo" a "uno dei nomi noti della nuova generazione". Gli esordi di Calvino attraverso la corrispondenza*, «Bollettino di Italianistica», X, 1, 2013, pp. 215-244.
- G. Turi, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, il Mulino, Bologna 1990.
- M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»: Cronaca e struttura di una rivista*, Marsilio, Venezia 1984.

- M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1998.
- M. Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2000, pp. 87-135.
- M. Zancan, *Le scrittrici italiane del Novecento*, «Russica romana», IX, 2002, pp. 1-9.
- M. Zancan, *Le protagoniste*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, a cura di L. Di Nicola, Carocci, Roma 2021, pp. 21-63.

### 3. ALTRI STUDI

- M. Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999.
- M. Barenghi, *Poetici primati: Saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, Macerata 2020.
- F. Bartolini, *Caproni, la traduzione rifiutata e l'imitazione imperfetta del bello stile*, in A. Dolfi (a cura di), *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze University Press, Firenze 2013, pp. 203-2022.
- A. Beretta Anguissola, *A proposito di alcuni errori dolosi o colposi nelle traduzioni di Proust*, «Quaderni proustiani», 2007, pp. 109-121.
- A. Beretta Anguissola, *Le edizioni della «Recherche» di Proust*, «Nuova informazione bibliografica, Il sapere nei libri», 4, 2021, pp. 773-781.
- A. Borghesi, *La lotta con l'angelo: Giacomo Debenedetti critico letterario*, Marsilio, Venezia 1989.
- A. Borghesi, *Genealogie: Saggisti e interpreti del Novecento*, Quodlibet, Macerata 2011.
- A. Borghesi, *L'anno della Storia 1974-1975: Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2018.
- D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022.
- E. Casadei, *Traducendo Proust: Fortini e il lungo incontro con Alla ricerca del tempo perduto*, «Annali di studi umanistici», VI, 2018, pp. 489-504.
- L. Chamberlain, *Gender and the Metaphorics of Translation*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society», 13, 3, Spring 1988, pp. 454-472.
- F. Contorbia (a cura di) *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2006.
- L. De Carli, *Proust: Dall'Avantesto alla traduzione*, Guerini & Associati, Milano 1992.
- A. Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni, Roma 2012.
- A. Dolfi (a cura di), *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Firenze University Press, Firenze 2013.
- G. Fichera, *Andando a capo con Proust. Fortini traduttore della «Fuggitiva»*, in «Per voci interposte»: *Fortini e la traduzione*, «L'ospite ingrato», 5, 2019, pp. 37-48.
- C. Garboli, *Introduzione* (1994), in E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 2018, pp. V-XXVII.
- C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995.
- G. Genette, *Figure III: Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006 (prima ed. francese 1972).
- G. Marcenaro, *Una amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Camunia, Milano 1991.
- E. Palandri, H. Serkowska (a cura di), *Le fonti di Elsa Morante*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015.

- G. Palli Baroni, *Sulle tracce di «Menzogna e sortilegio»*, in G. Zagra, S. Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma 27 aprile - 3 giugno 2006*, Colombo, Roma 2006, pp. 37-48.
- O. Palusci (a cura di), *Traduttrici. Female Voices across Languages*, Tangram Edizioni Scientifiche, Trento 2011.
- R. Puggioni (a cura di), *Teoria e pratica della traduzione*, Bulzoni editore, Roma 2006.
- G. Raboni, *Tradurre Proust: dalla lettura alla scrittura*, in AA VV., *Proust oggi*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1990.
- M. Raccanello, *Proust in Italia. Le traduzioni della Recherche*, Le Lettere, Firenze 2014.
- H. Sanson (edited by), *Women and Translation in the Italian Tradition*, Classiques Garnier, Paris 2022.
- S. Sherry, *Gender in Translation*, in P. France (ed.), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford University Press, Oxford 2000.
- S. Sherry, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Routledge, London, 1996.
- A. I. Squarzina, *Alcune considerazioni sulle traduzioni italiane del titolo Du côté de chez Swann*, «Quaderni di filologia e lingue romanze», III, 22, 2007, pp. 89-96.
- B. Urbani, *Réception et influences de Proust en Italie (1913-1950)*, «Facta Universitatis», Series: Linguistics and Literature, 19, 2, 2021, pp. 269-282.
- G. Zagra, *Il segreto gioco della scrittura. Elementi autobiografici e fonti letterarie nel manoscritto di «Menzogna e sortilegio»*, in *Le fonti di Elsa Morante*, a cura di E. Palandri, H. Serkowska, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 69-78.
- G. Zagra, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Carocci, Roma 2019.
- G. Zagra, S. Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa: dentro la scrittura di Elsa Morante. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma 27 aprile - 3 giugno 2006*, Colombo, Roma 2006.



# Indice dei nomi

- Adamo S. 30n, 32n  
Alberti R. 104  
Aleramo S. 154 e n.  
Alfano G. 21n  
Alicata M. 36, 38  
Andersen H.C. 102-103  
Andersen Nexø M. 102  
Andreini A. 14n  
Angelini P. 88n  
Antonicelli F. 30  
Antonielli S. 24, 34 e n, 78-79, 85 e n.  
Antonietti L. 13n, 97n, 98n  
Antonini G. 38  
Arbasino A. 103-104  
Arnone E. 24n, 156  
Arpino G. 24, 116, 118 e n., 126-128  
Asor Rosa A. 17n, 160n  
Avalle M.C. 23n  
  
Bailly N. 148n  
Balbo F. 14n, 24, 88, 89n, 96, 99 e n., 107  
e n.  
Baldi S. 103  
Baldini A. 18, 144n, 148  
Baldini G. 24, 34  
Balzac H. de 47, 162n  
  
Baranelli L. 14-15, 24n  
Barbaglia E. 52 e n.  
Barberis W. 15n  
Bardini M. 93-94, 97n  
Barengli M. 58n, 91n  
Bartoli N. 144n  
Bartolini E. 89n  
Bartolini F. 155n  
Bassi Giulia 91n, 97n,  
Bassi Giuseppe 14n  
Batisti S. 9, 11  
Béghin L. 30n  
Belpoliti M. 89n  
Beltrami Gadola G. 44  
Belviso F. 15n  
Beretta Anguissola A. 132n, 151n, 159n  
Bersani M. 24n  
Berti L. 31, 131n, 150n, 160 e n  
Bertone G. 21n, 71n, 87n  
Bigiaretti L. 10 e n., 24, 62, 110 e n., 156  
e n, 157n  
Bo C. 104  
Bobbio N. 15n, 18n, 47n  
Bollati G. 15n  
Bompiani (editore) 38-39, 138-139  
Bonaviri G. 114



- Bonfantini M. 24, 134 e n., 141n, 154 e n, 155, 159 e n.  
Bongiovanni Bertini M. 138n, 142-143, 161n  
Borghesi A. 91n, 95n, 138n  
Borgna E. 72n  
Bovero C. 114 e n.  
Brantôme (pseudonimo di Pierre de Bourdeille) 47 e n.  
Brigatti V. 89n  
Briola C. 85  
Brogi D. 17n, 160n  
Bucciarelli S. 18n  
Bufano L. 24n  
Buttò S. 94n
- Cadioli A. 12-13, 16n  
Calamandrei F. 11 e n., 24, 133-135, 163n  
Calamandrei P. 134n  
Calvino I. 16, 20 e n., 24 e n., 44, 58 e n., 64 e n., 66n., 71n., 77, 80 e n., 87n., 89n., 96 e n., 100, 102 e n., 105-106, 108n., 112-119, 122-123, 127-129, 170 e n.  
Camerano V. 11n, 20n, 24n, 112n, 116-118, 120n, 123-129  
Candela E. 91n  
Canni G. 13-14, 62n, 70n, 78n, 80n, 83-85  
Caproni G. 24, 134-135, 155-156, 159 e n.  
Carnero R. 83n  
Carocci A. 35  
Carpegna V. 47n  
Carpi F. 90 e n.  
Casadei A. 89n  
Casadei E. 156n  
Casini G. 38  
Cavaglia G. 14n  
Cavallari A.C. 144n  
Cerati R. 24n  
Cerquiglini B. 147n  
Cesana R. 13n, 91n, 97n  
Cesarano G. 24, 121-122  
Cesari S. 15n, 95n  
Chagall M. 94  
Chamberlain L. 154n  
Chiappe A. 97n  
Ciafaloni F. 15n  
Cicala R. 13n  
Ciccuto M. 18n.  
Clerici L. 12n
- Compagnon A. 31n  
Contini G. 24n  
Contorbia F. 16n, 144n  
Cottino G. 14n  
Croce B. 36  
Crosti G. 24, 110 e n., 121 e n.  
Crovi R. 11n, 20n, 24n, 112n, 116-118, 120n, 123-129
- D'Aguanno, D. 60n  
D'Andria duchessa (Enrichetta Capecelatro Carafa) 32n, 148n.  
D'Arzo S. 24, 81-85  
D'Orsi A. 14n, 18n  
Dal Fabbro B. 21 e n, 24, 39, 132-140, 143-144, 147, 157 e n., 160 e n., 172  
Dalmas D. 81n  
Davico Bonino G. 63n  
De Carli L. 150-151, 156n, 166n,  
de Cristofaro F. 21n  
de Libero L. 24, 89n, 108n, 109 e n., 121 e n.  
de Martino E. 73, 88n  
De Michelis C. 20n  
de Musset A. 37, 39  
de Rogatis T. 160n  
Debenedetti G. 21, 24, 38-39, 133-134, 138-144, 148, 155 e n., 156-158, 161, 164n, 165, 167, 172  
Debenedetti S. 35, 36-37, 45  
Dessi G. 10, 110  
Dhôtel A. 49  
Di Nicola L. 12-13, 17n, 62n, 97n, 111n, 144n  
Di Stefano P. 15n, 66n  
Dionisotti C. 46  
Dolfi A. 12, 138n, 155n  
Donini A. 24, 108n, 110n  
Dorfles G. 24, 128 e n.  
Dostoevskij F. 55  
Duras M. 20, 49, 119-120, 133n  
Duretto I. 14n
- Einaudi G. 12, 15 e n., 20, 24, 29-33, 36-39, 40n, 46-47, 50, 89 e n., 90-94, 96-99, 104-106, 108, 112, 114, 116, 132-135, 138-139, 152, 169, 171 e n.  
Éluard P. 103n  
Erriu G.B. 14n

- Escobar M. 39, 133  
 Esposito E. 12n, 21n, 24n, 144n
- Fabrizi P. 29, 34, 37, 132  
 Falcetto B. 12n  
 Fallaci O. 40 e n.  
 Fanti L. 122  
 Fast H. 106n  
 Federico L. 14n  
 Fedi F. 89n  
 Fenoglio B. 24 e n.  
 Ferrata G. 90 e n., 152  
 Ferrero C. 52 e n.  
 Ferrero E. 11n, 29n  
 Ferretti G.C. 12-13, 20-21, 88n, 116n, 199n, 127 e n.  
 Fichera G. 156n  
 Finocchi L. 30n  
 Flaubert G. 34n, 149 e n., 156n, 165n  
 Foà L. 24, 97  
 Foa V. 145n  
 Fofi G. 63n  
 Fontana O. 144n  
 Fonzi B. 24, 90, 99 e n., 107, 109 e n., 163  
 Fortini F. 9-10, 24n, 71, 72n, 84 e n., 103n, 134 e n., 156-157, 159 e n.  
 Fortunato M. 60n  
 Foulke A. 97n  
 France P. 154n  
 Franco E. 13n, 25n  
 Franco T. 13-14, 133n  
 Friedländer S. 133n  
 Frustaci V. 24n  
 Fruttero C. 115n  
 Fusé R. 62n, 70 e n., 77-78, 80-81, 83-85, 121-123
- Gabrielli P. 13n  
 Gadda C.E. 144 e n.  
 Gallimard (editore) 29, 38-39, 42, 49, 119, 133 e n., 134n, 138, 139  
 Gambaro E. 160n  
 Garboli C. 12n, 14n, 21n, 57 e n., 60, 74n, 81 e n., 84 e n., 94n, 129n, 160n  
 García Lorca F. 104  
 Garufi B. 24n, 134 e n., 135  
 Gatto A. 36 e n.  
 Genette G. 161n, 162-163  
 Giacosa G. 159n
- Gianturco L. (vedi Ginzburg L.)  
 Gide A. 49  
 Gigli Marchetti A. 30n  
 Ginésy A. 147  
 Ginzburg A. 18n  
 Ginzburg C. 31n, 14n, 147  
 Ginzburg L. 14-15, 18, 21, 23n, 24, 30-37, 39-42, 43, 45, 47 e n., 131-133, 148-150, 155, 160 e n., 162, 165, 171  
 Giolitti A. 99 e n., 102n, 152 e n., 154n  
 Giolitti E. 24, 48n, 134 e n., 151-154, 163n  
 Goethe J.W. von 31  
 Grasso G. 11n, 20n, 24n, 112n, 116-118, 120n, 123-129  
 Greenburger S.J. 96-97, 99 e n.  
 Griboedov A.S. 31n  
 Griffini B. 14n.  
 Grignani M.A. 13-14, 18n, 21n, 29n, 68-69, 149n, 152n, 162-163, 164n  
 Guerra A. 10 e n., 20, 24, 114-116, 118-119, 126, 128n  
 Guglielminetti M. 15n  
 Guidi A. 43
- Hayes A. 111n  
 Hemingway E. 122  
 Hijazin A. 14n  
 Horváth Ö. Von 49-50
- Iannuzzi G. 13n, 62n  
 Invrea D. 24, 76-77  
 Ioli G. 21n  
 Italia P. 72n
- Jahier P. 72  
 Jeannet A.M. 125n  
 Jiménez J.R. 104  
 Jung C.G. 88n
- Kafka F. 72n  
 Kerényi K. 88n  
 Koch H. 142  
 Krupskaja N.K. (moglie di Lenin) 44
- La Mendola V. 13n  
 Lagerlöf S. 44  
 Landi P. 30n  
 Landini A. 139  
 Lanzillotta M. 116n

- Lavagetto M. 138n  
Lefer G. 147n  
Levi C. 129  
Levi Paola 142n  
Levi Primo 89n  
Lévy-Bruhl L. 88n  
Linder E. 90 e n.  
Lombardo Radice G. 47n  
Loy R. 14n  
Lucentini F. 20 e n., 112  
Lugli R. 10 e n., 20, 24, 116, 118-120, 123-125, 128-129  
Lunardi R. 119n  
Lupo G. 20n  
Luti G. 21n  
Luzzatto S. 13n
- Machado A. 104  
Macri O. 104  
Magrini G. 72n, 133n, 160n, 166 e n.  
Majakovskij V. 105  
Mallarmé S. 166  
Mandalari M.T. 24  
Manetti B. 21n  
Manghi A. 24, 103n  
Mangoni L. 10n, 12-14, 31-33, 38-39, 44-45, 55n, 62n, 72n, 77n, 84n, 88-90, 97-99, 104n, 107 e n., 114 e n., 131n, 135n, 139n, 150n, 152 e n., 159, 160n  
Mann T. 114n  
Manzella T.M. 61n  
Marcenaro G. 144n  
Marcucci G. 32n, 144n  
Markevitch I. 133n  
Marrani G. 160n  
Martignoni C. 91n  
Masoero M. 24n  
Matarucco G. 14n, 133n  
Maupassant G. 47, 133n  
Mauro W. 21n  
Mayer H. 114 e n.  
Ménage G. 154n  
Menzio F. 35  
Mérimeé P. 44  
Merlo E. 14n  
Micheli S. 10-11, 18-19, 24, 53 e n., 56-68, 69-71, 74-78, 80 e n., 84-86, 103, 122-123, 145 e n., 152  
Mila M. 16, 24 e n., 46-49, 51
- Milani P. 52  
Milanini C. 24n  
Minoia C. 20-21, 24n  
Mondadori (editore) 39, 114, 154 e n.  
Mondo L. 24n  
Montale E. 103, 138n, 144 e n., 160n, 171  
Montella C. 114  
Montesquieu Ch.-L. 18, 36-37, 39, 44, 132, 133n  
Montuori F. 60n  
Morante D. 14n  
Morante E. 10 e n., 14n, 19n, 24, 63, 90-97, 99, 171  
Moretti U. 73, 90  
Morra E. 39n, 138n, 139n  
Munari T. 12-15, 24-25, 38-39, 49n, 133-134  
Muscetta C. 15n, 19, 24 e n., 25, 40, 43-44, 46, 73 e n., 89, 90n, 105-107, 112, 122  
Musso C. 152  
Mussolini B. 39
- Nacinovich A. 89n  
Natali A. 144n  
Nay L. 15n  
Neri F. 134n  
Neri N. 134 e n., 24  
Neruda P. 104-106  
Nigro S.S. 15n, 81n  
Nossack H.E. 102 e n.  
Noventa G. 72
- Olivetti A. 40  
Ortese A.M. 24  
Ottieri O. 116
- Pacini Savoj L. 31n  
Palandri E. 94  
Palli Baroni G. 94  
Palusci O. 154n  
Pariani L. 14n  
Pavese C. 10n, 14-16, 19, 21, 23-24, 30-31, 35-36, 40, 44-48, 51, 55 e n., 61n, 65, 72-80, 82n, 84-85, 87-90, 91-92, 96 e n., 98-99, 101-103, 105, 107 e n., 110, 114, 122, 134n, 150-154, 160n, 170  
Pedullà G. 13n  
Pellini P. 24n, 156n  
Penna S. 44

- Petrignani S. 14n  
 Petroni G. 74-75  
 Pflug M. 14n  
 Piazzoni I. 13n, 91n, 97n  
 Pietrantonio V. 138n  
 Pintor G. 15n, 35-36, 38-39, 45  
 Pioli K. 103  
 Pirelli G. 112 e n.  
 Piro R. 60n  
 Pivano F. 114, 144n  
 Placidi F. 55n  
 Poggioli R. 104-105  
 Polledro A. 30  
 Ponchiroli D. 15n  
 Proust M. 18 e n., 21-22, 29, 30n, 31-32, 37-39, 42 e n., 44, 131-135, 138-139, 141-144, 147-148, 150n, 152-161, 163-167  
 Puggioni R. 149n  
  
 Quasimodo S. 104, 106n  
 Queneau R. 10, 49  
  
 Raboni G. 138n, 148, 151 e n., 155  
 Raccanello M. 131n, 135n, 163n, 166n  
 Raimondi G. 24, 108 e n.  
 Rasi Stradella M. 52 e n.  
 Ribard A. 106n  
 Riccio F. 103  
 Riccobono M. 14n  
 Rienzo G. 159n  
 Rilke R.M. 35, 45  
 Rimanelli G. 122  
 Rinaldi M. 24, 103n  
 Rizzarelli M. 43n  
 Rocci F. 30n  
 Rodocanachi L. 144 e n.  
 Romano L. 24, 52, 144n  
 Rossi A. 106n  
 Rossi F. 14n, 51  
 Roth P. 84  
 Roy C. 10 e n., 74 e n.  
  
 Saba U. 103n  
 Saibene A. 15n  
 Saita N. 13n, 62n  
 Salvatorelli L. 32  
 Sanguinetti Katz G. 125n  
 Sanna M. 144n  
 Sanson H. 13n  
  
 Sanvitale F. 21n, 162n  
 Sapi J. (editore) 139  
 Sartre J.P. 48 e n., 138  
 Sauthier E. 147n  
 Savioli S. 16n  
 Sbarbaro C. 24  
 Scaffai N. 24n, 156n  
 Scarpa D. 13-14, 18n, 20n, 25, 29n, 34-36, 40 e n., 56-57, 60n, 68-69, 74n, 81n, 115n, 119n, 145n, 149 e n., 152n, 160n, 162-164, 171n  
 Schacherl B. 139  
 Sebastiani A. 83n  
 Seghers A. 108n  
 Segre C. 15n, 35n, 160n, 162 e n., 163  
 Seminara F. 20, 24, 116-118, 120-121, 123 e n.  
 Serini P. 24, 74n, 89n, 134 e n., 156n, 166 e n., 167, 171 e n.  
 Serkowska H. 94n  
 Serri M. 15n, 80n  
 Shakespeare W. 105, 106n  
 Sherry S. 154n  
 Sinibaldi M. 12n, 46, 78, 91n, 95-96, 166n, 171  
 Sirkku T. 133n  
 Soddu P. 14n  
 Sofocle 47n  
 Sofri A. 57n, 63n  
 Solmi R. 114  
 Soupault P. 49  
 Spaini A. 31, 160  
 Squarzina A.I. 141n  
 Starnone D. 15n  
 Stein G. 114  
 Stendhal (pseudonimo di Marie-Henri Beyle) 122  
 Surdich L. 71n  
 Szymusiak M. 133n  
  
 Tamborrino R. 15n  
 Tarallo C. 60n  
 Terra S. 76n  
 Terzi A. 114  
 Tesio G. 115n  
 Testa E. 60n  
 Tobino M. 72-73  
 Tolstoj L. 148 e n.  
 Toraldo Serra L. 144n  
 Torberg F. 101-102

- Tornabuoni L. 171n  
Tornimparte A. (pseudonimo di Natalia Ginzburg) 18, 33-37, 39, 133  
Torre A. 89n  
Tosetti E. 144n  
Tramuta M.J. 14n  
Tranfaglia N. 14n  
Traverso E. (vedi Calvino I.)  
Trevisan M. 71n  
Troisi D. 24  
Turi G. 13n, 36n  
  
Urbani B. 132n  
  
Valeri D. 24, 39, 133, 134n  
Vasarri F. 148, 149n, 155 e n., 161n, 164 e n., 166 e n.  
Venturi M. 10, 11 e n., 24, 62 e n., 71 e n., 85, 122  
  
Vercors (pseudonimo di Jean Bruller) 44, 48, 51, 133n  
Verdinois F. 31n  
Veronesi G. 20, 24, 119 e n.  
Vicari G. 35  
Viganò R. 10 e n., 19n, 24, 61 e n., 90, 97-99, 108n, 111 e n.  
Villa A. 52  
Villano M. 24n  
Vita A. 44  
Vittorini E. 12n, 15-16, 20-21, 24 e n., 38-39, 44-46, 61, 74n, 76-79, 89-90, 98-100, 103-108, 111-123, 127-128, 139, 144 e n., 171.  
  
Zagra G. 14n, 94n  
Zampa G. 160n  
Zancan M. 12n, 17n  
Zucconi A. 24, 58-59, 101-103, 106

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

TITOLI PUBBLICATI

1. Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, 2023
2. Giulia Bassi, «Con assoluta sincerità». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, 2023



- **STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE**
- 
- 
- 
- 
- 
- 

«Con assoluta sincerità»: così Natalia Ginzburg è intervenuta nel suo lavoro redazionale per la casa editrice Einaudi. Attraverso i documenti dell'Archivio Einaudi di Torino e dell'Archivio del Novecento della Sapienza, questo libro racconta il lavoro editoriale di Ginzburg nel secondo dopoguerra, quando ha avuto maggiori responsabilità editoriali e ha coordinato la traduzione della *Recherche*. I carteggi con gli autori e i traduttori restituiscono un profilo inedito della scrittrice, portando alla luce la rilevanza del suo intervento sulle collane di narrativa, dai "Coralli" ai "Gettoni"; l'interazione tra i mestieri di scrittrice, redattrice e traduttrice, da cui emergono elementi di poetica ricorrenti; e le questioni implicate dall'essere l'unica donna ad avere un ruolo decisionale nella redazione Einaudi del tempo.

**Giulia Bassi** è borsista di ricerca del Centro Franco Fortini e cultrice della materia in Critica letteraria e Letterature comparate all'Università degli Studi di Siena, dove ha conseguito il dottorato in Filologia e critica.

ISBN 979-12-215-0063-9 (Print)  
ISBN 979-12-215-0064-6 (PDF)  
ISBN 979-12-215-0065-3 (ePUB)  
ISBN 979-12-215-0066-0 (XML)  
DOI 10.36253/979-12-215-0064-6

[www.fupress.com](http://www.fupress.com)