



UNIVERSITY OF LEEDS

This is a repository copy of *Affrontare la sorte morale : letteratura ed emozioni in Tutti i nostri ieri di Natalia Ginzburg*.

White Rose Research Online URL for this paper:
<http://eprints.whiterose.ac.uk/115222/>

Version: Accepted Version

Article:

Baldini, A orcid.org/0000-0001-7783-9283 (2017) *Affrontare la sorte morale : letteratura ed emozioni in Tutti i nostri ieri di Natalia Ginzburg*. *Moderna : semestrale di teoria e critica della letteratura*, XVII (2). pp. 121-141. ISSN 1128-6326

10.19272/201501902009

Reuse

Items deposited in White Rose Research Online are protected by copyright, with all rights reserved unless indicated otherwise. They may be downloaded and/or printed for private study, or other acts as permitted by national copyright laws. The publisher or other rights holders may allow further reproduction and re-use of the full text version. This is indicated by the licence information on the White Rose Research Online record for the item.

Takedown

If you consider content in White Rose Research Online to be in breach of UK law, please notify us by emailing eprints@whiterose.ac.uk including the URL of the record and the reason for the withdrawal request.



eprints@whiterose.ac.uk
<https://eprints.whiterose.ac.uk/>

Affrontare la sorte morale: letteratura ed emozioni

in *Tutti i nostri ieri* di Natalia Ginzburg

Alessio Baldini

La vicenda che in seguito si snoda non è sempre puramente triste ma può rivelarsi triste e allegra;
e vi si riflette sì il disordine del mondo ma anche la sua strana luce. (...)

Lo sguardo è svagato e attonito perché consapevole che dopo aver radunato un'ampia dose di particolari su un fatto, o su una persona, o sui gesti d'una persona o di un gruppo di persone, tutto resterà come prima e cioè senza senso, o meglio il senso di ogni cosa resterà incomprensibile, perduto nel disordine del mondo.

Natalia Ginzburg, *Sillabario n. 2* (1982)

Introduzione: l'«intelligenza fisiologica» della letteratura

Cesare Garboli ha scritto che il punto di vista nella scrittura di Natalia Ginzburg è «femminile, oscuro, viscerale».¹ Questo giudizio coglie tre aspetti centrali della narrativa e della saggistica di Ginzburg; per non ripetere uno stereotipo sulle donne e capire cosa questa scrittrice cercasse di fare, è però importante distinguerli e definirli più chiaramente. È Ginzburg stessa a chiarire che il rapporto fra il punto di vista femminile, quello oscuro e quello viscerale è un fatto contingente e non un dato biologico, perché risulta da «una secolare tradizione di soggezione e di schiavitù» che le donne abbiano «qualcosa di dolente e di pietoso che non c'è negli uomini, un continuo pericolo di cascare in un pozzo oscuro» pieno di «una tremenda malinconia», di «sofferenza» e di «paura».² Ginzburg riflette su e racconta dal punto

¹ CESARE GARBOLI, *Prefazione*, in NATALIA GINZBURG, *Opere*, I, a raccolte e ordinate dall'autore, prefazione di Cesare Garboli, 2 voll., Milano, Mondadori, 1986-1987, pp. IX-XVII: XXV. D'ora in poi indicherò questa edizione con la lettera *O* seguita dal numero del volume. Come ha notato Scarpa, questo giudizio è stato ripreso da tutta la critica successiva: DOMENICO SCARPA, *Postfazione*, in NATALIA GINZBURG, *Non possiamo saperlo: saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2001, pp. 199-210: 213.

² NATALIA GINZBURG, *Discorso sulle donne* (1948), in NATALIA GINZBURG, *Un'assenza: racconti, memorie, cronache 1933-1988*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2016 («Kindle e-book»).

di vista femminile storie di donne, perché restano persone moralmente subordinate, sia nella sfera domestica sia in quella pubblica, per gran parte del Novecento.³

Il suo rimane comunque un «femminismo eretico» anche rispetto al femminismo dei diritti, alla cui riflessione aveva comunque contribuito.⁴ Il peso che Ginzburg attribuisce all'uguaglianza morale poggia infatti su un'antropologia pessimista che parte dalla vulnerabilità umana.⁵ È questo il secondo aspetto della sua scrittura, quello «oscuro». Ginzburg è una donna ebrea che ha vissuto la perdita dei diritti e la persecuzione negli anni trenta e quaranta del Novecento e ha visto da vicino le condizioni di vita dei contadini poveri in Abruzzo. E questo la spinge a riflettere su e a raccontare dall'interno come ci si sente a essere una persona esposta alla sorte morale (*moral luck*), ovvero all'impatto di ciò non si controlla sul senso della propria vita.⁶ È quanto coglie in qualche modo anche Garboli, quando scrive che

³ Il *Discorso sulle donne* (1948) di Ginzburg, che viene pubblicato sulla rivista «Mercurio» insieme alla lettera di risposta della direttrice di Alba De Cespedes, va letto infatti come un contributo al dibattito sull'identità delle donne che si svolgeva fra il 1946 e il 1948, cioè negli anni di discussione e approvazione della Costituzione della Repubblica Italiana, il primo documento legale in cui si riconosce in Italia l'uguaglianza morale delle donne (cfr. NADIA CANNATA SALAMONE, *A proposito del 'Discorso sulle donne' di Natalia Ginzburg*, «The Italianist», 17, 1997, pp. 274-283). Si noti che Ginzburg ha in mente il femminismo della differenza, quando dichiara di non essere femminista: cfr. NATALIA GINZBURG, *La condizione femminile* (1973), in EADEM, *Vita immaginaria*, O, 497-686: 647-653; EADEM, *Donne e uomini* (1977), in *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 89-92. Su questi due periodi distinti nella storia del femminismo, si vedano: MOLLY TAMBOR, *The Lost Wave: Women and Democracy in Postwar Italy*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2014; MAUD ANNE BRACKE, *Women and the Reinvention of the Political: Feminism in Italy, 1968-1983*, New York – Abingdon (UK), Routledge, 2014.

⁴ CESARE GARBOLI, *Prefazione*, cit., XXVII. Seguendo Garboli, la critica successiva ha parlato di un «rapporto ambivalente» con il femminismo o di un «femminismo nascosto»: REBECCA WEST, *Introduction*, in *Natalia Ginzburg: A Voice of the Twentieth Century*, a cura di Angela M. Jeannet e Giuliana Sanguinetti Katz, Toronto, Toronto University Press, 2000, pp. 3-9: 3; TERESA PICARAZZI, *Maternal Desire: Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters and Sisters*, Madison (WI) – London, Fairleigh Dickinson University Press, 2002, p. 21; NICOLETTA SIMBOROWSKI, *Secrets and Puzzles: Silence and the Unsaid in Contemporary Italian Writing*, Oxford, Legenda, 2003, p. 9.

⁵ Ginzburg difende infatti le battaglie femministe degli anni settanta e ottanta in base all'idea di uguaglianza morale e di vulnerabilità umana. Si vedano l'articolo *Dell'aborto* (1975) e la trascrizione di un intervento parlamentare *La violenza sessuale* (1989), entrambi pubblicati in NATALIA GINZBURG, *Non possiamo saperlo*, cit., pp. 26-30 e 144-48.

⁶ Il dibattito sulla sorte morale, reintrodotta nella filosofia contemporanea da Bernard Williams e Thomas Nagel (BERNARD WILLIAMS, THOMAS NAGEL, *Moral Luck*, «Proceedings of the Aristotelian Society», vol. 50, 1976 («Supplementary Volumes»), pp. 115-135 e 137-151), si limita agli effetti della sorte sulla sfera morale intesa in senso stretto, cioè sui principi che regolano il modo in cui una persona tratta le altre persone. È stato invece trascurato l'effetto della sorte sulla sfera più ampia di credenze, valori, ruoli e copioni (*scripts*) che rendono significativa la vita di una persona definendone l'identità. In questo saggio considero l'impatto della sorte anche su questa seconda dimensione normativa, recuperando così la prospettiva più ampia che era già presente in Bernard Williams (cfr. MEIR DAN-COHEN, *Luck and Identity*, «Theoretical Inquiries in Law», IX, 1, 2007, pp. 1-22) ed è

C'è nella Ginzburg una sensibilità, una passione oscurantista; questa passione non privilegia l'antichità, l'ignoranza, l'oscurità del passato; essa esprime un allarme, un'ansia, la paura del buio pieno di cognizioni del futuro; non è dunque una passione antiquaria, custode estetizzante e raffinata della sopravvivenza, del ricordo, della tradizione, ma un istinto di specie animale, custode e testimone di una intelligenza «inferiore», interessata al Privato, all'Individuale, al Particolare, al Piccolo, all'Irreversibile (a tutto ciò che può riassumersi nella formula: «ciò che è destinato a perire»).7

Questa citazione introduce anche il terzo e ultimo aspetto della scrittura di Ginzburg. Nei suoi romanzi e racconti si libera «il rapporto fisiologico che tiene prigioniera la mente nel corpo».⁸ Per raccontare storie, Ginzburg usa una «scrittura del corpo» che libera l'«intelligenza fisiologica» delle emozioni,⁹ fenomeni «paradigmaticamente mentali e corporei» attraverso cui si rivela ciò che è importante nella vita di una persona.¹⁰ Questo saggio ha come obiettivo mostrare che, per capire la narrativa di Ginzburg, bisogna partire dal suo uso dell'intelligenza delle emozioni. L'idea è che Ginzburg metta al centro della sua narrativa il punto di vista delle donne e di altri gruppi sociali marginali, usando le emozioni per spingere chi legge a immaginare l'esperienza della sorte morale. Per dimostrare questo, mi concentrerò sul romanzo *Tutti i nostri ieri* (1952) nell'ultima sezione di questo saggio. Il mio secondo obiettivo è quindi mostrare come *Tutti i nostri ieri*, un romanzo trascurato dalla critica, sia l'opera in cui Ginzburg raggiunge la maturità artistica. Il mio punto di partenza per capire *Tutti i nostri ieri* non è però il testo, ma la riflessione di Ginzburg sulla sua esperienza della sorte morale e sull'importanza delle emozioni per la narrativa: a questo sarà dedicata la penultima sezione del saggio. Ma prima di tutto devo chiarire quale sia rapporto fra letteratura, emozioni e

stata ripresa da Martha Nussbaum (MARTHA C. NUSSBAUM, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press 1986).

⁷ CESARE GARBOLI, *Prefazione*, cit., p. XXVI.

⁸ Ivi, p. XXIII.

⁹ L'espressione «intelligenza fisiologica» è sempre di Garboli (ivi, p. XIX), mentre la definizione «la scrittura del corpo» è tratta da: MARIA RIZZARELLI. *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, Catania, CUECM, 2004.

¹⁰ PETER GOLDIE, *Introduction*, in *The Oxford Handbook of Emotion*, a cura di Peter Goldie, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 1-13: 1.

morale: è quanto farò nella prossima sezione. Il terzo e ultimo obiettivo del saggio è infatti proporre un diverso modo di fare teoria della letteratura, che si allontani dal consenso ancora forte intorno al post-strutturalismo. Questo significa in primo luogo ricondurre la teoria e la critica letteraria al loro ambito, che è delimitato dalla riflessione sulla scrittura, sull'apprezzamento e sull'interpretazione dei testi letterari come opere d'arte.¹¹ In secondo luogo, bisogna riabilitare temi di ricerca che il consenso post-strutturalista aveva bandito. Uno di questi è proprio il rapporto fra letteratura, morale ed emozioni che ha occupato soprattutto la filosofia dell'arte di tradizione analitica. E nella letteratura italiana moderna non c'è autrice più adatta di Natalia Ginzburg per esplorare questo tema.

Letteratura, emozioni e morale

Chi legge storie di finzione prova emozioni reali. Le emozioni sono risposte automatiche, immediate e veloci dell'organismo a qualcosa che è percepito come significativo nell'ambiente. Le capacità cognitive, che seguono percorsi neurali diversi, si attivano soltanto dopo e procedono più lentamente. Si tratta di millisecondi, ma tanto basta perché si manifesti un'emozione senza che se ne sia coscienti: i processi fisiologici si alterano, cambia l'espressione del viso, il corpo si prepara ad agire.¹² Così si risponde emotivamente a ciò che si legge senza rendersene conto e senza che il monitoraggio cognitivo abbia il tempo di discriminare fra una storia reale e una storia inventata. Certo, chi sta leggendo le pagine di un romanzo sa di leggere una storia di finzione. Ma le capacità cognitive sono limitate. Non solo la maggior parte dei processi mentali è inaccessibile alla coscienza, ma anche la piccola parte che può essere monitorata riceve solo un'attenzione parziale. Se si è immersi in una storia di finzione, non si presta attenzione al fatto che quelle azioni, quegli eventi e quelle persone sono immaginarie.¹³

¹¹ Cfr. PETER LAMARQUE, *The Philosophy of Literature*, Malden (MA), Blackwell Publishing, 2009.

¹² JENNIFER ROBINSON, *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford – New York, Oxford University Press, 2005, pp. 28-56. Per la prospettiva della neuroscienze sulle emozioni si veda: ANTONIO R. DAMASIO, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York, G. B. Putnam, 1994.

¹³ *Ivi*, pp. 149-150.

La narrativa sfrutta la capacità, comune a animali umani e nonumani, di rispondere emotivamente a situazioni anticipate o ritenute nella mente. Si pensi allo spavento che si prova quando si sente un rumore forte e improvviso. Il rumore inaspettato segnala un possibile pericolo e il corpo si protegge, anticipando una minaccia prima che si capisca cosa stia succedendo: i neuroni aumentano la loro attività, si chiudono gli occhi, si abbassa la testa, si protendono alcuni arti e se ne contraggono altri, si tendono i muscoli, aumenta la pressione sanguinea, si produce adrenalina, si trattiene il respiro – è la paura che prepara il corpo a proteggersi e fuggire.¹⁴ Lo stesso vale per situazioni fissate nella memoria emotiva, come succede per i condizionamenti del comportamento. Si può essere condizionati a rispondere con paura a un suono a cui segue ogni volta un'esperienza dolorosa.¹⁵

Le emozioni sono dei processi che includono anche una componente cognitiva, oltre a quella fisiologico-affettiva.¹⁶ Così avviene, ad esempio, anche per lo spavento e la paura condizionata ricordati sopra. In entrambi i casi, il monitoraggio cognitivo interviene per calibrare la risposta fisiologico-comportamentale rispetto a una valutazione più completa e precisa di quello che sta accadendo. Il rumore forte e improvviso può essere stato causato da qualcosa che non costituisce un pericolo e al suono a cui si associa la paura come risposta condizionata può non seguire alcun evento che causi dolore. È importante sottolineare però che le abilità cognitive degli animali umani e nonumani non influenzano solo le emozioni mentre le si prova, ma plasmano l'intero repertorio di emozioni, che diventa via via più ampio e articolato con lo sviluppo filogenetico e ontogenetico delle abilità cognitive. La vita emotiva di molti mammiferi è ricca di emozioni, stati d'animo e persino sentimenti con cui l'individuo risponde a qualcosa di significativo nell'ambiente naturale e sociale – per esempio, un cane può provare amore per il padrone e uno scimpanzé può entrare in depressione per la morte della madre.¹⁷

¹⁴ JENNIFER ROBINSON, *Startle*, «The Journal of Philosophy», vol. 92, 2, febbraio 1995, pp. 53-74.

¹⁵ JOSEPH LEDOUX, *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, New York, Simon & Schuster, 1996, pp. 138-178.

¹⁶ Su questo c'è oggi un ampio consenso: JOHN DEIGH, *Concepts of Emotions in Modern Philosophy and Psychology*, in PETER GOLDIE (a cura di), *The Oxford Handbook of Emotion*, cit., pp. 17-40.

¹⁷ MARTHA C. NUSSBAUM, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, pp. 89-138.

La plasticità umana è però tale che l'umanità trascende la propria natura.¹⁸ Più la mente del neonato si sviluppa, più le sue emozioni si diversificano e si arricchiscono fino a formare la vita emotiva adulta, dove biologia e cultura si fondono.¹⁹ Le parole che si usano per classificare e raccontare le emozioni influenzano le risposte fisiologiche e comportamentali che sono così riconosciute come tipiche di una o dell'altra emozione. Dalle prime cure ricevute da neonati fino all'educazione successiva, dall'immersione nelle relazioni di prossimità fino alla partecipazione alla vita associata, le persone introiettano e coltivano i contenuti degli orizzonti morali in cui si imbattono.²⁰ Le emozioni umane possono dunque segnalare come significativi sia i principi che regolano come una persona tratta le altre, sia le credenze, i valori, i ruoli e i copioni (*scripts*) in base a cui una persona conduce la sua vita definendo così la propria identità.²¹ Ad esempio, si prova rabbia quando si subisce un torto e si sente gioia o orgoglio quando una credenza, un valore, un ruolo o un copione con cui ci si identifica è confermato o riconosciuto – e tristezza o vergogna quando non lo è. È quindi solo collocando le emozioni nell'orizzonte morale di una persona che si può comprenderne il senso. In altre parole, per capire le emozioni proprie e altrui bisogna raccontarle come parte di una storia.²² E questo vale sia per le cosiddette “emozioni di base” come la rabbia e la sorpresa, sia per gli stati emotivi (*moods*) come l'ansia e la nostalgia, sia infine per i sentimenti (*sentiments*) come l'odio,

¹⁸ JESSIE J. PRINZ, *Beyond Human Nature: How Culture and Experience Shape the Human Mind*, New York – London, Norton, 2012.

¹⁹ C'è un ampio consenso su questo, anche fra chi propone teorie delle emozioni diverse. Per esempio, si vedano: JESSIE J. PRINZ, *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2004, pp. 131-159; PETER GOLDIE, *The Emotions: A Philosophical Exploration*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2000, pp. 84-122; MARTHA C. NUSSBAUM, *Upheavals of Thought*, cit., pp. 139-173.

²⁰ Riprendo la definizione di «orizzonte morale» da CHARLES TAYLOR, *Ethics of Authenticity*, Cambridge (MA) – London, Harvard University Press, 1991, pp. 37-38.

²¹ Seguendo un uso che risale a Bernard Williams, il termine “morale” è normalmente riservato alla sfera dei principi che definiscono come una persona debba trattare altre persone, mentre viene chiamata “etica” la sfera più ampia – e che include la prima – che contiene le credenze, i valori, i ruoli e i copioni in base a cui condurre la propria vita (KWAME ANTHONY APPIAH, *Ethics of Identity*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 2005, pp. xiii-xiv e pp. 24-26). Per quanto questa distinzione sia utile concettualmente preferisco attenuarla, perché sono convinto che nella vita pratica i confini fra le due sfere siano porosi e difficili da stabilire con precisione. Per quanto riguarda la scelta terminologica, uso quindi “morale” per indicare anche la sfera normativa più è ampia, seguendo la consuetudine più diffusa nelle lingue romanze. C'è un'ampia bibliografia sul rapporto fra emozioni e morale. Si vedano almeno: MARTHA C. NUSSBAUM, *Upheavals of Thought*, cit.; JESSIE J. PRINZ, *The Emotional Construction of Morals*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2007.

²² PETER GOLDIE, *The Emotions*, cit., pp. 11-16 e *passim*.

l'amore e il lutto, che sono costituiti da una successione di emozioni diverse provate a distanza di tempo, anche di anni, ma interpretate come parte della storia dello stesso sentimento.²³

Se la componente fisiologica delle emozioni spiega come sia possibile che si risponda emotivamente a una storia di finzione, è la loro componente cognitiva a chiarirne l'importanza per l'interpretazione dei racconti e dei romanzi. Se si possono riconoscere e capire le emozioni umane solo se le si colloca nell'orizzonte morale di una persona, allora è vera anche l'inversa: le emozioni svolgono una funzione decisiva quando si cercano di capire storie di persone, che siano reali o immaginarie. Le emozioni funzionano infatti come un *breadcrumbing* narrativo: sono le tracce attraverso cui chi legge registra eventi e azioni significativi della storia reale o immaginaria che vuole seguire.²⁴ Ma non tutte le emozioni che si provano durante la lettura sono rilevanti. Ed è qui che il monitoraggio cognitivo è fondamentale, perché permette di scartare le risposte emotive che non sono giustificate dalla forma e dal contenuto del testo e di riflettere invece su quelle appropriate. Se le emozioni sono parte integrante dell'esperienza di lettura, è la comprensione del testo nel suo insieme a permettere di selezionare e interpretare le emozioni rilevanti per la storia che si sta leggendo.²⁵ Le storie immaginarie aprono così uno spazio mentale sicuro dove lettrici e lettori possono esercitare la propria flessibilità emotiva, riflettendo sulle proprie emozioni senza rischiare di incorrere nelle conseguenze pratiche serie che ha l'interazione emotiva con le altre persone nella vita reale.²⁶ Come mostrerò nel prossimo paragrafo, è così che Ginzburg pensa alla narrativa a partire dagli anni quaranta, quando capisce di volere usare romanzi e racconti per aprire uno spazio mentale dove chi legge possa esercitare le proprie capacità cognitive ed emotive per immaginare gli orizzonti morali e le storie di altre persone.

²³ PETER GOLDIE, *The Mess Inside: Narrative, Emotion, and the Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2012. Seguendo Goldie, preservò l'uso ordinario di "emozione", con cui indico l'intera classe degli stati affettivi. Sulla classificazione delle emozioni si veda: PETER GOLDIE, *Emotion*, «Philosophy Compass», vol. 2, 6, novembre 2007, pp. 928–938.

²⁴ JENNIFER ROBINSON, *Deeper than Reason*, cit. pp. 105-35.

²⁵ SUSAN FEAGIN, *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1996, pp. 39-40 e pp. 153-61.

²⁶ Ivi, pp. 17-18 e pp. 239-248; BERYS GAUT, *Art, Emotion, and Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 207.

Affrontare la sorte morale: emozioni e letteratura nella riflessione di Natalia Ginzburg

Per capire la sua concezione del rapporto fra emozioni, letteratura e morale è necessario collocare Ginzburg sullo sfondo biografico da cui emergono i temi emotivamente salienti su cui lavora a partire dagli anni quaranta. La biografia di un'autrice è sempre decisiva per capire i suoi testi.²⁷ Lo è in particolare per Ginzburg, che riflette più volte sul rapporto fra biografia e letteratura e sceglie di trasfigurare la propria storia di vita prima nella saga familiare *Tutti i nostri ieri* e poi nel *memoir Lessico familiare*. In questo paragrafo intendo mostrare come sia la sua riflessione sull'esperienza della sorte morale a permetterle di comprendere l'importanza delle emozioni per la narrativa e di mettere a fuoco i temi di *Tutti i nostri ieri*.²⁸

Nata Levi, Natalia cresce in una famiglia ebrea che appartiene alla borghesia colta e antifascista della Torino della prima metà del Novecento.²⁹ Già nell'infanzia e nell'adolescenza entra in contatto con figure importanti della politica e della cultura italiane. È proprio in questi anni e nell'ambiente familiare che sviluppa un senso di sé che identifica con la precoce vocazione di scrittrice.³⁰ È Leone Ginzburg, suo futuro marito, a scoprirne il talento negli anni trenta.³¹ Ed è sempre grazie a

²⁷ STEIN HAUGOM OLSEN, *Biography and Literary Criticism*, in *A Companion to the Philosophy of Literature*, a cura di Garry L. Hagberg e Walter Jost, Chichester (UK), Wiley-Blackwell, 2010, pp. 436-452.

²⁸ Esiste una sola biografia di Ginzburg, che andrebbe integrata con gli studi di Domenico Scarpa: MAJA PFLUG, *Natalia Ginzburg: arditamente timida. Una biografia*, trad. di Barbara Griffini, Milano, La Tartaruga, 1997. Per il profilo biografico di Natalia Ginzburg e una bibliografia aggiornata, si veda: DOMENICO SCARPA, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, «Griselda Online. Portale di Letteratura», pubblicato online il 24/04/2016 («Sonde», *Speciale Natalia Ginzburg 1916-2016 Natalia scrittrice, saggista, traduttrice*). Accessibile all'indirizzo: <http://www.griseldaonline.it/speciale-ginzburg/per-un-ritratto-di-natalia-ginzburg-scarpa.html> (accesso: 5 dicembre 2016).

²⁹ Sulla Torino di quel periodo, si vedano: A. D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 2000; HENRY STUART HUGHES, *Prisoners of Hope: the Silver Age of the Italian Jews, 1924-1974*, Cambridge (MA) – London, Harvard University Press 1983, pp. 86-113; GIOVANNI DE LUNA, *Una cospirazione alla luce del sole. Giustizia e Libertà a Torino negli anni trenta*, in *L'itinerario di Leone Ginzburg*, a cura di Nicola Tranfaglia, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 12-39.

³⁰ NATALIA GINZBURG, *Il mio mestiere* (1949) e *Nota* (1964), in EADEM, *Le piccole virtù*, in *O*, I, pp. 839-854; 839-40; pp. 839-854; 839-40.

³¹ Sugli esordi di Natalia come scrittrice, si vedano: DOMENICO SCARPA, *Notizie sul testo*, in NATALIA GINZBURG, *La strada che va in città e altri racconti*, nuova edizione a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012³, pp. 107-35; JEAN-PHILIPPE PETTINOTTO, *Leone Ginzburg alle origini*

Leone che nello stesso periodo Natalia entra in contatto con la casa editrice Einaudi, di cui era fondatore e per cui Natalia lavorerà come redattrice e poi consulente a partire dal dopoguerra.³² La posizione dei coniugi Ginzburg diventa precaria dopo l'approvazione delle leggi razziali nell'autunno del 1938, pochi mesi dopo il loro matrimonio. Nel 1939 Leone si vede revocare la cittadinanza italiana in quanto ebreo nato all'estero e nel giugno del 1940, quando l'Italia entra nel secondo conflitto mondiale, finisce al confino a Pizzoli in Abruzzo, dove è raggiunto anche da Natalia e dai figli.³³

Venendo dall'ambiente benestante e colto di una grande città che si trovava al centro della vita politica e culturale italiana, la giovane coppia si sente come in «esilio» nel paesino rurale: «la nostra città», scrive Natalia, «era lontana e lontani erano i libri, gli amici, le vicende varie e mutevoli di una vera esistenza».³⁴ Per la prima volta Natalia si rende conto dell'impatto della sorte morale. Sono fattori al di là del loro controllo, come la nascita o l'ambiente sociale in cui vivono, a modellare l'orizzonte di senso delle persone. I contadini di Pizzoli, scrive Ginzburg,

Non hanno (...) una coscienza morale. Non possono averla. (...) Parole come uguaglianza, giustizia sociale, diritto dell'uomo, suonerebbero stonate fra loro, ispirando noia e spavento. La civiltà, se così possiamo chiamarla, procede a pochi passi da loro, ma essi ne sono all'oscuro come sono all'oscuro d'ogni più tenue forma di benessere.³⁵

di Natalia Levi Ginzburg, «Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana», X, 2008, pp. 119-29.

³² Sul ruolo svolto da Leone e poi Natalia alla Einaudi, si veda: LUISA MANGONI, *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 3-183 e pp. 446-54.

³³ Leone viene mandato al confino per motivi precauzionali. Oltre a essere ebreo straniero, era stato condannato a quattro anni di carcere per antifascismo nel 1934, anche se era poi stato rilasciato grazie a un indulto nel 1936. Natalia e Leone si erano sposati nel febbraio del 1938 e dal loro matrimonio erano nati due figli: Carlo (1939) e Andrea (1940). La terza figlia Alessandra (1943) sarebbe nata proprio a Pizzoli. Per la biografia di Leone, si veda: FLORENCE MAURO, *Vita di Leone Ginzburg. Intransigenza e passione civile*, trad. di Andrea Trabaccone, Roma, Donzelli, 2013.

³⁴ NATALIA GINZBURG, *Inverno in Abruzzo* (1945), in EADEM, *Le piccole virtù*, in *O*, I, pp. 787-792: 788. *Inverno in Abruzzo* è il primo testo in prosa che Natalia scrive dopo la morte di Leone (DOMENICO SCARPA, *Notizie al testo*, in NATALIA GINZBURG, *Le piccole virtù*, nuova edizione a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012³, pp. 115-135: 132). Ginzburg colloca questo saggio in apertura di *Le piccole virtù*, a sottolineare l'importanza della riflessione sull'esperienza del confino, su cui tornerà più volte.

³⁵ NATALIA GINZBURG, *Contadini* (1945), in EADEM, *Un'assenza*, cit., («Kindle e-book»).

L'effetto dell'ambiente sociale trasforma anche «la forma morale e mentale di una borghesia in un paese di tremila abitanti». I lunghi anni vissuti fra i «cafoni», come chiama i contadini poveri, hanno alimentato il senso di onnipotenza del medico di Pizzoli, «che era stato una persona raffinata e colta», rendendolo un uomo perverso e crudele, a causa della cui negligenza e sadismo muoiono bambini e donne incinte. Le circostanze in cui ha vissuto per così lungo tempo, l'intenso godimento e l'impunità con cui domina persone indifese ne hanno sfigurato l'identità.³⁶

L'esperienza della sorte morale fa sentire anche tutto ciò che dà senso alla propria vita come estraneo perché contingente e locale. Questa conoscenza morale passa attraverso un turbine caotico e violento di emozioni scatenato dalla «nostalgia» per tutto ciò da cui adesso separa una distanza non solo geografica, ma anche sociale e morale.³⁷ Le emozioni investono allora l'orizzonte perduto che orientava la vita. Torino diventa così per Natalia l'oggetto di un sentimento ambivalente. Ripensando al periodo del confino, scrive: «avevo nostalgia della mia città, e l'amavo molto nel ricordo, l'amavo e ne capivo il senso come forse non m'era mai accaduto quando ci abitavo».³⁸ L'amore per l'oggetto perduto eppure dolorosamente presente nella memoria rende «a volte la nostalgia (...) acuta ed amara», tanto da tramutarla in «odio».³⁹ E un sentimento simmetrico prende a oggetto le persone e lo spazio che iniziano a far parte del nuovo orizzonte che sta sostituendo il vecchio. Natalia inizia a odiare e amare i paesani e l'intero paese, alle cui vite la sua si intreccia sempre di più. Il paese, scrive, «te lo trovi davanti tutte le mattine e ignorarlo è impossibile. Qualche volta ti è odioso e vorresti distruggerlo. Ma i legami che ti uniscono a lui si fanno sempre più stretti».⁴⁰

In quanto donna, Natalia sente il peso del confino a Pizzoli molto più del marito. Non solo l'Italia contadina, ma anche quella operaia e borghese sono ancora

³⁶ Le citazioni e la storia del medico sono tratte da: NATALIA GINZBURG, *Cronaca di un paese* (1945), in EADEM, *Un'assenza*, cit., («Kindle e-book»). Come ha osservato Sharon Wood, Ginzburg non idealizza i contadini, ma al contrario sottolinea l'incomprensione reciproca fra le diverse classi sociali: SHARON WOOD, *Memory and Melancholy in Natalia Ginzburg (1916-91)*, in EADEM, *Italian Women's Writing 1860-1994*, London, Athlone Press, 1995, pp. 135-151: 144.

³⁷ NATALIA GINZBURG, *Inverno in Abruzzo*, cit., p. 789.

³⁸ NATALIA GINZBURG, *Il mio mestiere*, cit., p. 849.

³⁹ NATALIA GINZBURG, *Inverno in Abruzzo*, cit., p. 789.

⁴⁰ NATALIA GINZBURG, *Contadini*, cit., («Kindle e-book»).

fortemente patriarcali. E anche se il fascismo è il primo regime ad avere delle politiche rivolte alle donne e a porsi il problema della loro identità pubblica, lo fa identificandole con il ruolo di madri e negando loro l'uguaglianza morale e politica.⁴¹ Non può sorprendere dunque che persino una donna proveniente dall'ambiente della borghesia colta e laica sentisse la propria identificazione come scrittrice in conflitto con il ruolo di madre. Isolata dalle amicizie e confinata nello spazio domestico, Ginzburg è schiacciata dalla pressione che il ruolo materno esercita sulla sua identità:

E poi mi sono nati dei figli e io sul principio quando erano molto piccoli non riuscivo a capire come si facesse a scrivere avendo dei figli. (...) M'ero messa a disprezzare il mio mestiere. Ne avevo disperata nostalgia ogni tanto, mi sentivo in esilio, ma mi sforzavo di disprezzarlo e deriderlo per occuparmi solo dei bambini. Credevo di dover fare così. (...) I bambini mi parevano una cosa troppo importante perché ci si potesse perdere dietro a delle stupide storie, stupidi personaggi imbalsamati.⁴²

La nostalgia che Natalia prova a Pizzoli si carica così di un altro esilio. Il conflitto fra i ruoli di madre e di scrittrice ne minaccia infatti il senso di sé. La soluzione a questo puzzle identitario è tenere insieme e separare i due ruoli. Da una parte Ginzburg ne riconosce l'eterogeneità, trovando un modo di vivere il ruolo materno e quello di scrittrice come due dimensioni separate di sé. Come scrittrice capisce però anche di avere trovato un tema su cui lavorare. Come se tornasse indietro alle origini della sua vocazione letteraria per recuperarne il senso, Ginzburg affida questo tema in primo luogo a una poesia.⁴³ Scritta nel gennaio 1941 a Pizzoli, *Stagioni* contiene il nucleo emotivo dell'esperienza della maternità come una minaccia identitaria per le donne, che l'orizzonte morale moderno della famiglia patriarcale spinge a identificarsi pienamente col ruolo materno.⁴⁴ Un *double bind* che

⁴¹ Cfr. VICTORIA DE GRAZIA, *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*, Berkeley (CA) – London, University of California Press, 1992.

⁴² NATALIA GINZBURG, *Il mio mestiere*, in EADEM, *Le piccole virtù*, in *O*, I, pp. 839-859: 848-849.

⁴³ Sul fatto che la prima vocazione letteraria di Ginzburg fosse quella di poetessa, si veda: LUIGI SURDICH, *Da Natalia Levi a Natalia Ginzburg (in appendice la novella "Ritorno")*, in *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia*, a cura di Giovanna Ioli, San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale «Piemonte e letteratura», 1995, pp. 5-34: 5-6.

⁴⁴ Come ha dimostrato Philippe Ariès, l'identificazione delle donne col ruolo materno è possibile solo con l'invenzione moderna dell'infanzia come fase distinta della vita e quindi con l'emergere dello

il fascismo alimenta e che, come sottolinea Ginzburg nel *Discorso sulle donne*, non scomparirà nell'Italia repubblicana.⁴⁵ Le stagioni servono qui come metafora del passaggio da una a un'altra fase della vita segnato dalla morte e rinascita del sé attraverso la maternità: «La ragazza che fumava, sdraiata / Sul divano, che taceva sola, / Non bisogna dimenticarla / Se pure è finito il suo tempo, / Se il suo corpo ha dato dei figli / Come una donna può fare. (...) Poiché la vita che ci è data / È questa: morire e nascere, / Nascere e morire, ogni giorno».⁴⁶

È questa duplice esperienza della sorte morale a suggerire a Ginzburg come temi la divergenza degli orizzonti di senso e la maternità come minaccia identitaria; scritto nel 1941 a Pizzoli, *La strada che va in città* è il primo testo a incorporarli entrambi. Vi si racconta in prima persona la storia di una giovane donna la cui vita è sconvolta da una maternità non progettata e la cui ambizione è andarsene dal paese rurale per vivere in città. Questo romanzo breve è la prima opera importante di Ginzburg e segna una svolta nella sua concezione della letteratura e nel suo modo di raccontare storie. Fino a quel momento, Ginzburg aveva cercato di «scrivere come un uomo» ed evitare «di essere “attaccaticcia” e “sentimentale”». ⁴⁷ Il risultato sono i racconti scritti negli anni trenta, che lei stessa definisce «casuali»,⁴⁸ perché privi delle tracce emotive che rendono comprensibili le storie. Gli eventi e le azioni raccontati in testi come *Un'assenza* (1933), *Settembre* (1933), *Casa la mare* (1937)

spazio domestico e della famiglia come orizzonte morale (PHILIPPE ARIÈS, *Centuries of Childhood*, trad. di Robert Baldick, London, Pimlico 1996²). È per questo che l'uguaglianza morale e la giustizia distributiva nella sfera domestica e familiare sono questioni centrali per il femminismo (cfr. SUSAN MOLLER OKIN, *Justice, Gender, and the Family*, New York, Basic Books, 1989).

⁴⁵ Si veda ancora il *Discorso sulle donne*: «Ho conosciuto moltissime donne. (...) la maggior parte sono come me e non riescono a vincere quella paura viscerale e straziante e quel senso di fare una corsa contro natura ogni volta che si coricano in un letto di una città straniera molti e molti chilometri lontano dai bambini», NATALIA GINZBURG, *Discorso sulle donne*, cit.

⁴⁶ NATALIA GINZBURG, *Stagioni*, in EADEM, *Due lettere inedite del 1946 e due scritti dimenticati*, «Paragone: Mensile di arte figurativa e letteratura», XLIII, 33-34, giugno-agosto 1992, pp. 126-34: 131. Pubblicata nel 1946, *Stagioni* reca la data «gennaio 1941». Sulla lunga durata della metafora della maternità come morte e rinascita, si veda: TIZIANA DE ROGATIS, «L'amore molesto» di Elena Ferrante. *Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile*, «Allegoria», 69-70, 2014, pp. 273-308.

⁴⁷ NATALIA GINZBURG, *Nota*, in *Opere*, I, pp. 1115-1134: 1121. Si vedano anche: EADEM, *Il mio mestiere*, cit., p. 847; EADEM, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 29.

⁴⁸ A giudicare così i primi racconti di Ginzburg è Carlo Levi. Ginzburg non lo nomina, ma che sia Carlo Levi lo si capisce dalla descrizione del «pittore» il cui commento le ha lasciato «un'impressione profonda» (NATALIA GINZBURG, *Nota*, cit., pp. 1121-22).

esemplificano solo in astratto casi di tradimento, suicidio, incesto.⁴⁹ Ripensando a *La strada che va in città*, Ginzburg riconosce che l'esperienza della maternità vissuta in un paesino rurale ha cambiato la sua concezione della letteratura e il suo modo di raccontare storie: «Adesso», scrive Ginzburg, «non desideravo più tanto di scrivere come un uomo, perché avevo avuto i bambini».⁵⁰ Se le emozioni scatenate dalla perdita della sua identità di torinese e scrittrice la portano a riflettere sull'impatto della sorte morale e a mettere a fuoco due temi, è la scrittura di *La strada che va in città* a convincerla dell'importanza delle emozioni anche per la narrativa. Ginzburg capisce che le emozioni segnalano cosa è significativo nell'orizzonte di una persona e che per raccontare storie non si può fare altro che partire dalla propria esperienza per immaginare degli orizzonti morali e dei temi emotivamente salienti:

Quando ebbi finito quel romanzo, scopersi che se c'era in esso qualcosa di vivo, nasceva dai legami d'amore e di odio che mi legavano a quel paese; e nasceva dall'odio e dall'amore in cui s'erano accoppiati e rimescolati, nei personaggi, la gente del paese e i miei parenti stretti, amici e fratelli: mi dissi ancora una volta che io non dovevo raccontare nulla che mi fosse indifferente o estraneo (...). E pensai che questo significava scrivere non *per caso*. Scrivere *per caso* era lasciarsi andare al gioco della pura osservazione e invenzione, che si muove al di fuori di noi, cogliendo a caso fra esseri, luoghi e cose a noi indifferenti. Scrivere non *per caso* era dire soltanto di quello che amiamo. La memoria è amorosa e non è mai *casuale*. Essa affonda le radici nella nostra vita, e perciò la sua scelta non è mai *casuale*, ma sempre appassionata e imperiosa.⁵¹

La stessa idea di letteratura si ritrova anche in *Tutti i nostri ieri*. Parlando proprio di questo romanzo, Ginzburg dichiara che è «necessario scrivere e pensare col cuore e col corpo, e non già con la testa e col pensiero».⁵² Oltre ai temi di *La strada che va in città*, *Tutti i nostri ieri* ne include però anche altri due, che emergono da ciò che sarebbe accaduto più tardi. Poco dopo la caduta di Mussolini, nell'estate del 1943 Leone si trova a Roma, dove dirige la sede romana di Einaudi ed entra nella redazione di «L'Italia libera», il giornale del Partito d'Azione. Dopo l'armistizio

⁴⁹ I racconti di Ginzburg sono raccolti adesso in NATALIA GINZBURG, *Un'assenza*, cit. («Kindle e-book»).

⁵⁰ NATALIA GINZBURG, *Il mio mestiere*, cit., p. 850.

⁵¹ NATALIA GINZBURG, *Nota*, cit., pp. 1127-1128.

⁵² NATALIA GINZBURG, *Nota*, cit., pp. 1131.

dell'8 settembre e l'occupazione dell'Italia da parte dei tedeschi, Leone entra in clandestinità e partecipa attivamente alla resistenza con la sua attività editoriale e giornalistica. Natalia e i tre figli lo raggiungono nell'autunno, viaggiando sotto falso nome. L'emozione che domina la mente di Natalia in quel periodo è «la paura» di essere deportata insieme ai figli in quanto ebrea o che Leone sia ucciso.⁵³ E l'evento che è oggetto della seconda paura accade. Mentre Natalia e i figli sopravvivono nascosti sotto falso nome in un convento a Roma e poi in casa della zia Drusilla Tanzi a Firenze, Leone muore per le torture subite nel febbraio del 1944. Dopo essere stato arrestato il 20 novembre del 1943 nella tipografia dove si stampava «L'Italia libera», Ginzburg era stato incarcerato insieme ad altri redattori nel braccio italiano di Regina Coeli. La Gestapo aveva poi preso il registro dei detenuti e, scoperta la presenza di un ebreo apolide, aveva prelevato Leone per torturarlo a morte. Imprigionato per motivi politici come membro attivo della resistenza, Leone era stato ucciso in quanto ebreo.

La morte del marito incide profondamente sulla carriera di Natalia come scrittrice. Da una parte questo lutto cambia il senso di sé, la storia e le emozioni di Natalia. Come scriverà più tardi, il periodo a Pizzoli si trasforma in «un'epoca felice», prima che il «dolore vero, irrimediabile e indimenticabile» della morte di Leone trasformasse la sua vita e identità in «qualcosa d'irricognoscibile rispetto a prima».⁵⁴ D'altra parte questo evento conferma l'importanza delle emozioni nella sua nuova concezione della letteratura. Scrivere, nota ancora Ginzburg, è «un mestiere che si nutre anche di cose orribili, mangia il meglio e il peggio della nostra vita, i nostri sentimenti cattivi come i sentimenti buoni finiscono nel suo sangue. Si nutre e cresce in noi».⁵⁵ E la morte di Leone mette Natalia di nuovo di fronte all'esperienza della sorte morale, offrendole due nuovi temi. Questa morte significa anzitutto la scoperta traumatica della propria identità ebraica attraverso la persecuzione. Come accade all'epoca per molte ebreo ed ebrei italiani laici, questa

⁵³ NATALIA GINZBURG, *La paura* (1965), in EADEM, *Un'assenza*, cit., («Kindle e-book»).

⁵⁴ NATALIA GINZBURG, *Il mio mestiere*, cit. p. 850 e p. 853.

⁵⁵ Ivi, p. 854.

parte della loro identità riemerge a causa di circostanze che non controllano.⁵⁶ Il secondo tema è l'esperienza della politica come fonte di sorte morale in quanto è una dimensione della vita pratica fuori dal controllo delle persone. È quanto esprime la poesia *Memoria* (1944), il primo testo a essere firmato col nome "Natalia Ginzburg". Pubblicata nel quarto numero della rivista «Mercurio» dedicato a documentare la resistenza italiana, *Memoria* è scritta dalla prospettiva di una donna che ha subito passivamente le conseguenze delle vicende politiche: «Non è tua la città illuminata: la città illuminata è degli altri, / degli uomini che vanno e vengono comprando cibi e giornali. / (...) / Ma il cancello che a sera s'apriva resterà chiuso per sempre; / e deserta è la tua giovinezza, spento il fuoco, vuota la casa».⁵⁷

Per Ginzburg scrivere non significa però abbandonarsi ai ricordi e dare sfogo alle proprie emozioni per liberarsene. Non pensa mai alla letteratura come a una terapia delle emozioni: «non è che uno possa pensare di consolarsi della sua tristezza scrivendo».⁵⁸ Se fra la scrittrice e i suoi personaggi «nasce (...) un rapporto caldo e umido di lagrime, di un'intimità carnale e soffocante», il «rischio è allora di naufragare in un buio lago d'acqua morta e stagnante, e trascinarvi con noi le creature del nostro pensiero, lasciarle perire con noi nel gorgo tiepido e buio, tra topi morti e fiori putrefatti».⁵⁹ L'obiettivo di Ginzburg è fare un uso creativo delle proprie emozioni e memorie mischiandole alla «fantasia», per creare uno spazio mentale sicuro dove lettrici e lettori possano esercitare la propria flessibilità emotiva per immaginare gli orizzonti morali e le storie di altre persone. Se raccontare storie

⁵⁶ Natalia dichiara a Marino Sinibaldi: «Mi sento profondamente ebrea perché gli ebrei sono stati sterminati: l'ho sentito credo allora quanto c'era in me di ebreo», NATALIA GINZBURG, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 200. E così si esprime con Peg Boyers: «My Jewish identity became extremely important to me from the moment the Jews began to be persecuted. At that point I became aware of myself as a Jew», PEG BOYERS, *An Interview with Natalia Ginzburg* (1992), in *Natalia Ginzburg: A Voice of the Twentieth Century*, cit., pp. 10-31: 18-19. Per una riflessione su questo tema, si veda: NADIA CASTRONUOVO, *Natalia Ginzburg: Jewishness as Moral Identity*, Leicester (UK), Troubador Publishing, 2010, p. 128. Sullo sterminio degli ebrei negli ultimi due anni di guerra in Italia, si veda: MICHELE SARFATTI, *The Jews in Mussolini's Italy: from Equality to Persecution*, tr. di John e Anne C. Tedeschi, Madison (WI) – London, University of Wisconsin Press, 2006, pp. 178-210. Per la storia complessa della percezione di sé che avevano gli ebrei italiani, si veda: CARLOTTA FERRARA DEGLI UBERTI, *Fare gli ebrei italiani. Autorappresentazioni di una minoranza (1861-1918)*, Bologna, Il Mulino, 2011.

⁵⁷ *Memoria* è apparsa per la prima volta nel dicembre 1944 sulla rivista «Mercurio» e ora è disponibile in NATALIA GINZBURG, *Un'assenza*, cit., («Kindle e-book»).

⁵⁸ NATALIA GINZBURG, *Il mio mestiere*, cit., p. 853.

⁵⁹ Ivi, p. 852.

completamente inventate sembra adesso a Ginzburg «come giocare con una nidiata di gattini», scrivere un romanzo basato su ricordi ed emozioni vissute «è come muoversi in mezzo a un branco di tigri», che solo la dimensione finzionale permette di tenere a bada.⁶⁰ Ed è quello che Ginzburg fa per la prima volta nel suo romanzo più lungo e importante, come mostrerò nel prossimo paragrafo.

Le emozioni come *breadcrumbing* narrativo: raccontare la sorte morale in *Tutti i nostri ieri*

Scritto «fra il febbraio e l'agosto del 1952»,⁶¹ *Tutti i nostri ieri* è una saga familiare. Vi si racconta un decennio nella storia di una famiglia borghese antifascista che vive in una città vicina a Torino e le cui vicende si intrecciano con quelle di una famiglia di ricchi industriali che abita di fronte.⁶² Il romanzo si apre nella metà degli anni trenta, quando il fascismo è saldamente al potere e gode del sostegno della maggioranza della popolazione italiana, e si chiude all'incirca dieci anni dopo, nelle settimane che seguono la fine della seconda guerra mondiale e la liberazione dell'Italia.⁶³ Il racconto di questi dieci anni è distribuito in due *Parti* uguali,⁶⁴ a tenerle insieme è la storia di Anna, la figlia più piccola della famiglia borghese. La divisione tipografica del romanzo corrisponde infatti a una frattura nello spazio e nel tempo raccontati e a un'enfasi diversa sui temi. La *Parte prima* è

⁶⁰ NATALIA GINZBURG, *Ritratto di scrittore* (1970), in in EADEM, *Mai devi domandarmi*, in *O*, II, pp. 189-196: 195-196.

⁶¹ NATALIA GINZBURG, *Nota*, cit., p. 1134.

⁶² Si può immaginare che si tratti di Ivrea, se si pensa che la fabbrica di sapone di proprietà della famiglia di industriali sia una trasposizione finzionale della fabbrica della famiglia Olivetti. Tutte le citazioni da *Tutti i nostri ieri* sono tratte dall'edizione Mondadori delle *Opere* (NATALIA GINZBURG, *Tutti i nostri ieri*, in *O*, I, pp. 263-574), che indicherò di seguito con la sigla *TINI*, seguita dall'indicazione della *Parte* in numeri romani maiuscoli, del capitolo in numeri romani minuscoli e infine della pagina. Le citazioni precedenti sono tratte rispettivamente dal primo e dal terzo capitolo della *Parte prima*: *TINI*, I, I, p. 270 e *TINI*, I, III, p. 293.

⁶³ *Tutti i nostri ieri* non contiene date, ma i riferimenti storici permettono di ricostruirne la cronologia interna. Il primo riferimento si trova nel terzo capitolo della *Parte Prima*. Emanuele porta Concettina, la figlia maggiore dell'altra famiglia, «al cinema a vedere *Anna Karenina* con Greta Garbo» (*TINI*, I, III, p. 296). *Anna Karenina* vince il premio come miglior film straniero al Festival di Venezia del 1935 ed esce nelle sale italiane a Natale. Il capitolo precedente copre l'estate e l'autunno dello stesso anno e il primo capitolo racconta fatti di poco precedenti. La storia raccontata in *Tutti i nostri ieri* inizia dunque nella prima metà del 1935. L'ultimo riferimento cronologico è il discorso tenuto da Danilo «quando era venuta la liberazione» (*TINI*, II, XV, p. 568). La storia si chiude nelle settimane successive e quindi verso la metà del 1945.

⁶⁴ La *Parte prima* è divisa in sedici capitoli che occupano in tutto 160 pagine nel primo volume delle *Opere*, mentre i capitoli della *Parte seconda* sono quindici e contano 145 pagine.

ambientata nella piccola città del Nord e copre i cinque anni che vanno dal 1935 all'entrata dell'Italia in guerra nel 1940. Nella *Parte seconda* il racconto segue Anna, che si è appena sposata con un amico del padre, Cenzo Rena, e va a vivere in un paesino rurale del Sud chiamato San Costanzo; gli anni raccontati sono quelli della guerra, che si estende a tutto il territorio italiano dopo l'armistizio del 1943.⁶⁵ Il romanzo si chiude con la fine della guerra e il ritorno di Anna e della figlia Silvana nella cittadina del Nord, in seguito alla morte di Cenzo Rena, che si sacrifica per salvare dei contadini da una rappresaglia.

Come ha notato Giacomo Magrini, l'epigrafe da cui è tratto il titolo – «And all our yesterdays have lighted fools / the way to dusty death» – non va interpretata come un'affermazione nichilista, ma va intesa alla lettera come il richiamo al valore cognitivo del racconto di questa «vita ed esperienza» che «hanno cosparso di luce e comprensione la via verso la morte».⁶⁶ E sono il genere letterario e la forma, cioè il modo in cui questa storia è raccontata a fare della lettura di questo romanzo un'esperienza conoscitiva. Come dichiara lei stessa, in *Tutti i nostri ieri* Ginzburg ha cercato di «“raffreddare” una materia calda».⁶⁷ In primo luogo, raccontando una storia di finzione ha potuto usare i suoi ricordi e le sue emozioni per costruire uno spazio mentale sicuro sia per la scrittrice sia per le lettrici e i lettori, che possono esercitare la loro flessibilità emotiva immaginando come ci si sente a essere esposti alla sorte morale.

È però soprattutto la tecnica narrativa usata in *Tutti i nostri ieri* a rendere possibile questa esperienza conoscitiva. Ginzburg elimina il discorso diretto e riduce al minimo le frasi narrative attribuibili alla prospettiva esterna della voce narrante. I passati remoti sono rari in *Tutti i nostri ieri*, che è composto quasi esclusivamente da imperfetti. Oltre a essere il tempo verbale dello sfondo narrativo, l'imperfetto è la marca morfologica dello stile indiretto libero, la tecnica con la quale la voce narrante

⁶⁵ San Costanzo è un paesino immaginario in cui Ginzburg trasfigura Pizzoli, il piccolo comune abruzzese dove la famiglia vive durante il confino di Leone.

⁶⁶ GIACOMO MAGRINI, *Introduzione*, in NATALIA GINZBURG, *Tutti i nostri ieri*, Torino, Einaudi, 1996, pp. V-XII: VII. L'epigrafe e il titolo sono tratti da una scena famosa del *Macbeth* di Shakespeare, dove Macbeth lamenta la morte della moglie (*Macbeth*, V, v, XX-XX).

⁶⁷ La citazione è riportata in ANDREA RONDINI, *Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg*, «Rivista di letteratura italiana», 2005, XXIII, 3, pp. 53-85: 71.

rende come se fossero propri non solo i discorsi pronunciati dai personaggi, ma anche tutto ciò che fa parte del loro orizzonte di senso, inclusi pensieri, credenze, valori ed emozioni. La forma narrativa di *Tutti i nostri ieri* è caratterizzata quindi da un prospettivismo radicale. Chi legge percepisce, valuta e sente la storia e il mondo raccontati attraverso una pluralità di punti di vista che rimandano ai diversi orizzonti dei personaggi.⁶⁸ Senza la guida di una voce narrante che abbia una prospettiva esterna e superiore sulla storia raccontata,⁶⁹ lettrici e lettori si trovano così disorientati e sono spinti a monitorare le proprie risposte emotive e a rivedere continuamente l'interpretazione della storia.

La prospettiva dominante è certo quella di Anna,⁷⁰ la cui storia, come si è visto, tiene insieme anche le due parti di *Tutti i nostri ieri*. È però importante sottolineare che la sua prospettiva cambia man mano che il personaggio affronta la sorte morale. Inoltre, come ho già osservato, quasi tutti i personaggi importanti orientano a tratti il racconto. E questo non vale solo per gli individui, ma anche per i gruppi sociali come la famiglia protagonista nella *Parte prima* e la comunità dei contadini nella *Parte seconda*. Sono infatti questi due orizzonti di senso collettivi a spiegare un altro aspetto che distingue il modo di raccontare di *Tutti i nostri ieri*. In questo romanzo compaiono poche indicazioni di luogo e nessuna indicazione cronologica esplicita; i personaggi poi sono indicati solo con il nome proprio, il soprannome o una formula ripetuta. Le omissioni e le scelte lessicali e fraseologiche rimandano alla prospettiva comunitaria di una famiglia e di un paese di contadini, i cui orizzonti lettrici e lettori sono incoraggiati ad assumere come propri e a immaginare dall'interno.⁷¹

Capire la storia raccontata in *Tutti i nostri ieri* consiste dunque in un duplice movimento dove le emozioni funzionano da *breadcrumbing* narrativo. Da una parte

⁶⁸ MARIA ANTONIETTA GRIGNANI ET AL. *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, cit., pp. 41-56: 44-45.

⁶⁹ SHARON WOOD, *Memory and Melancholy in Natalia Ginzburg (1916-91)*, cit., p. 144.

⁷⁰ GIACOMO MAGRINI, *Introduzione*, cit., p. IX; ANGELA M. JEANNET, *Natalia Ginzburg: Making a Story Out of History*, in *Natalia Ginzburg: A Voice of the Twentieth Century*, cit., pp. 63-88: 71.

⁷¹ Sia il prospettivismo radicale, sia la tecnica narrativa di *Tutti i nostri ieri* sono ripresi da *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga – un romanzo che rimane uno modello per la tradizione del realismo modernista italiano. Su questo si veda: ALESSIO BALDINI, *Dipingere coi colori adatti: 'I Malavoglia' e il romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2012.

lettrici e lettori sono incoraggiati a provare empatia per i personaggi di cui assumono la prospettiva in un particolare episodio. Dall'altra parte ciò che si prova leggendo altri episodi della storia e immergendosi in altri punti di vista interferisce con l'identificazione empatica e porta a reagire emotivamente e a valutare quello stesso episodio in modi via via diversi. E in alcuni episodi il contrasto fra le due serie di reazioni emotive è così forte da metterne il rilievo il valore cognitivo.⁷² Riflettendo su questi episodi, chi legge si rende conto che le emozioni che prova rimandano a orizzonti di senso diversi. Ed è su alcuni episodi e temi emotivamente salienti che vorrei concentrarmi in quanto resta del saggio.

In *Tutti i nostri ieri* sono anzitutto le donne a essere esposte alla sorte morale in quanto vivono in una società alla cui base c'è la famiglia patriarcale, cioè un sistema di relazioni familiari che riconosce nel marito e padre l'autorità morale e quindi sancisce il dominio del genere maschile sul femminile.⁷³ Questo tema è esplorato attraverso il racconto di frammenti di vita delle donne che appartengono alle due famiglie. Nessuna di loro è autonoma e ha un progetto proprio: la seconda moglie del vecchio industriale è identificata nel romanzo solo come «Mamma» e deve persino dividere l'amante Franz con Amalia, la figlia della prima moglie del vecchio industriale; la Signora Maria, la governante della famiglia protagonista, vive ricordando i tempi della sua giovinezza, quando era dama di compagnia della padrona di casa; la figlia più grande della stessa famiglia, Concettina, studia letteratura francese all'università, ma rinuncia a laurearsi e diventa la moglie di Emilio Sbrancagna, il figlio di un industriale chimico fascista.

È però soprattutto attraverso la storia e la prospettiva di Anna che si racconta come ci si sente a essere una giovane donna che vive in una famiglia patriarcale. La

⁷² Sui limiti dell'empatia suscitata dalla lettura dei romanzi: SUZANNE KEEN, *Empathy and the Novel*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2007. Per un'analisi delle varie modalità di risposta emotiva durante la lettura, si veda: SUSAN FEAGIN, *Reading with Feeling*, cit., pp. 94-142.

⁷³ Il sistema di relazioni della famiglia immaginaria di *Tutti i nostri ieri* è patriarcale, così come quello della famiglia dove cresce Natalia Levi. Riprendo la definizione di «famiglia patriarcale» da GÖRAN THERBORN, *Between Sex and Power. Family in the world, 1900-2000*, Routledge, Abingdon (UK) 2004, pp. 8-9 e pp. 13-15. È importante sottolineare che la famiglia patriarcale è un sistema di relazioni molto antico e all'epoca era ancora diffuso in molte classi sociali (cfr. MARZIO BARBAGLI, *Sotto lo stesso tetto, Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1996). Come ha mostrato Paul Ginsborg, le politiche del fascismo non hanno inciso profondamente sulla famiglia italiana come istituzione sociale: PAUL GINSBORG, *Family Politics: Domestic Life, Devastation and Survival, 1900-1950*, New Haven (CT), Yale University Press, 2014, pp. 139-225.

madre è morta poco dopo la sua nascita. Dopo la morte del padre e lo scoppio della guerra si aggrava la depressione del fratello maggiore Ippolito e, quando Concettina si trasferisce in casa del marito, la famiglia protagonista entra in uno stato di anomia. È in questo periodo che inizia la relazione segreta fra Anna e Giuma, il figlio minore del vecchio industriale. Anna subisce il fascino del ragazzo più grande appartenente a una classe sociale superiore e questi non esita a fare sesso senza provare nulla per lei. Appena sedicenne e priva di educazione relazionale e sessuale, Anna è in cerca di attenzione dai propri familiari, poco consapevole del proprio corpo e invidiosa della sorella maggiore Concettina, che ha appena avuto un bambino.⁷⁴ Nel mezzo di questo caos emotivo, Anna rimane incinta. Ecco come si racconta il momento in cui se ne rende conto:

Anna adesso sapeva che anche lei doveva avere un bambino. (...) Anna non aveva dimenticato la guerra, sperava che la guerra venisse a ucciderla con quel bambino segreto nel suo corpo, sperava di sentire a un tratto un enorme fragore che squarciasse la terra. Camminava col cuore in attesa di quell'enorme fragore. (...) Anna credeva che a camminare forte il bambino le andasse via. Aveva sentito dire che non era difficile farsi andar via un bambino, aveva sentito dire che bastava camminare forte, fare lunghissime passeggiate nel caldo camminando forte. Sarebbe andata con Giuma a nuotare al lago, là dove avevano tanto nuotato mamma e Franz. Forse anche nuotare a lungo poteva servire.⁷⁵

La voce narrante non esprime giudizi o emozioni su quanto sta accadendo ad Anna. Il passo è composto in gran parte da una serie di frasi dichiarative che raccontano in forma indiretta cosa Anna pensa, immagina e crede. Come è tipico

⁷⁴ La scoperta della sessualità non è affatto per Anna un'esperienza liberatoria di scoperta del sé e dell'altro, ma è insieme espressione e protesta contro la propria solitudine. Ecco cosa pensa e sente quando torna a casa dopo avere fatto sesso con Giuma per la prima volta: «Anna si era seduta al tavolino nella sua stanza e aveva preso la penna per fare i compiti, ma non riusciva a scrivere, le sue mani tremavano forte. Avrebbe voluto che qualcuno venisse a sgridarla perché non faceva i compiti, che qualcuno venisse a dirle di non stare mai più con Giuma fra i cespugli sul fiume. Ma nessuno veniva a dirle niente, nessuno veniva neppure a vedere se era tornata. (...) Era sola, era sola e nessuno le diceva niente, era sola nella sua stanza col vestito macchiato d'erba e sgualcito e le mani che le tremavano forte. Era sola col viso di Giuma che le dava uno strappo di dolore al cuore, e ogni giorno sarebbe tornata con Giuma tra i cespugli sul fiume, ogni giorno avrebbe rivisto quel viso con i ciuffi arruffati e le palpebre strette sugli occhi, quel viso che non aveva più né parole né pensieri per lei» (*TINI*, I, XII, pp. 375-376).

⁷⁵ *TINI*, I, XIII, p. 383.

dello stile indiretto libero, vi sono frasi principali in cui sembra che la voce narrante racconti delle azioni o valuti, ma che invece continuano a raccontare i contenuti mentali del personaggio («Camminava...»; «Sarebbe andata...»; «Forse anche nuotare...»). Lettrici e lettori sono così incoraggiati ad assumere la prospettiva di Anna e immaginare come ci si sente a essere una giovane donna non sposata che scopre di essere incinta in Italia all'inizio degli anni quaranta. L'identificazione empatica con Anna in episodi come questo riorienta l'interpretazione che lettrici e lettori hanno della storia che stanno leggendo, portandoli a rivalutare quello che è accaduto finora e quello che sta per accadere. D'altra parte è la comprensione della storia di *Tutti i nostri ieri* che permette qui di andare oltre l'empatia, dando spazio sia alla riflessione, sia a un'ampia gamma di risposte emotive. Si prova compassione per Anna, perché si conosce sia la sua storia familiare, sia la solitudine, l'inesperienza e l'ignoranza che la portano ad avere pensieri ed emozioni estremi ed ingenui. In seguito, la reazione di Giума alla notizia che Anna è incinta conferma la solitudine di lei e i rischi che corre: tutti pensieri che alimentano la pietà per il personaggio. Prima di lasciarla e andarsene in un collegio in Svizzera, Giума cerca infatti di spingere Anna ad abortire consegnandole delle pastiglie di chinino e del denaro per pagarsi un aborto illegale. Anna subisce l'esperienza della propria sessualità e la gravidanza come eventi che le accadono senza che possa intervenire sulle conseguenze. Ed è solo la sorte che risolve la situazione, quando Cenzo Rena, che ha trentadue anni più di lei, si offre di sposarla e riconoscerne la figlia.⁷⁶

Al tema dell'identità delle donne nella famiglia patriarcale si legano poi i temi del loro ruolo in una società che non ne riconosce l'uguaglianza morale e del posto che la politica dovrebbe occupare all'interno dell'orizzonte delle persone. Ed è ancora una volta attraverso Anna che questi due temi vengono messi a fuoco. In apertura del romanzo si racconta che il padre avvocato ha smesso di lavorare per scrivere un *memoir* dove intende denunciare il fascismo. Costringe il figlio maggiore Ippolito a lunghe sedute di battitura, ma quando si ammala gravemente brucia l'intero dattiloscritto. Dopo la morte del padre, Ippolito, insieme al fratello Giustino e agli amici Emanuele, figlio della famiglia di industriali, e Danilo, il figlio di una cassiera

⁷⁶ È lo stesso Cenzo Rena a dichiarare di avere «quasi quarantotto anni» (*TINI*, I, XVI, p. 422).

di pasticceria, stampano degli opuscoli antifascisti. Due anni prima di rimanere incinta, una sera Anna entra nel salotto dove Ippolito e i suoi amici tengono le loro riunioni clandestine, di cui l'altro fratello Giustino le ha rivelato lo scopo:

«Po-litica», ripeteva pian piano, e adesso a un tratto le pareva di capire: ecco perché Danilo s'era messo a venire così sovente da loro: perché faceva politica con Ippolito e Emanuele. Le pareva di capire il salotto, le frasi in tedesco, Ippolito che si accarezzava la faccia con gli occhi inquieti che cercavano sempre qualcosa. Facevano politica nel salotto, facevano di nuovo una cosa pericolosa e segreta, com'era stato il libro di memorie. Volevano buttare giù i fascisti, cominciare la rivoluzione. Il padre aveva detto sempre che i fascisti bisognava buttarli giù, che lui sarebbe stato il primo a salire sulle barricate, il giorno della rivoluzione. Diceva che sarebbe stato il giorno più bello della sua vita. E invece la sua vita era passata senza che ci fosse quel giorno. Adesso Anna s'immaginava d'esser lei sulle barricate, con Ippolito e con Danilo, a sparare fucilate e a cantare. S'accostò piano piano al salotto, spinse adagio la porta. Erano seduti tutti e tre sul tappeto, con un gran pacco di giornali davanti, e si spaventarono molto a vederla entrare. Emanuele buttò il cappotto di Danilo sopra i giornali e le gridò di andarsene via e mentre lei se ne andava sentì Danilo che diceva a Ippolito che era stato un cretino a non chiudere la porta a chiave.⁷⁷

Le prime due frasi e la terz'ultima contengono verbi dichiarativi che riportano in forma indiretta i ricordi di Anna che iniziano a riemergere («ripeteva»; «Le pareva») e la fantasia che la spinge ad agire («Adesso Anna s'immaginava...»). A esclusione di un verbo al trapassato prossimo che registra informazioni di sfondo («erano seduti»), le ultime due frasi hanno i verbi al passato remoto e raccontano cosa succede quando Anna decide di aprire la porta del salotto dove si trovano Ippolito, Danilo ed Emanuele («S'accostò»; «spinse»; «si spaventarono»; «buttò»; «gridò»; «sentì»). I discorsi indiretti e le frasi narrative formano una cornice dove è incastonato il nucleo dell'episodio, riportato in stile indiretto libero. Prima di capire cosa stia succedendo, lettrici e lettori scivolano dentro l'immaginario politico di una ragazzina di quattordici anni cresciuta in una famiglia antifascista fra gli anni venti e trenta. È un immaginario dove memorie, emozioni e desideri si mescolano a un senso di esclusione. Se è la curiosità e la voglia di partecipare alla vita segreta dei fratelli grandi a spingerla ad aprire la porta, è dal ricordo doloroso della morte del

⁷⁷ *TINI*, I, III, p. 297.

padre e dal desiderio di ripararvi che emerge la fantasia onnipotente di una rivoluzione che cancelli il dolore – una fantasia che ossessiona Anna per gran parte del romanzo.

Ma anche questo episodio va inserito all'interno della storia raccontata in *Tutti i nostri ieri*. Nonostante la giovane età, Anna è l'unico personaggio femminile a provare interesse ed emozioni politiche e a riflettervi. Le altre donne vivono solo la dimensione domestica. La scelta della prospettiva di una ragazzina adolescente serve dunque a sottolineare l'esperienza passiva che le donne all'epoca hanno della politica, le cui conseguenze subiscono come sorte morale. Come ha scritto Angela Jeannet, «anticipando posizioni femministe più tarde, Ginzburg privilegia la prospettiva di un essere umano impotente come testimone di “ciò che accade”» e racconta «la confusione di una generazione di donne» che si rende conto del potere della politica sulla vita durante il fascismo, ma non può agire.⁷⁸

Questo episodio ha però anche un'altra lettura che si sovrappone alla prima. L'idea ingenua di rivoluzione è in fondo condivisa anche da quei giovani uomini, che reagiscono con rabbia e frustrazione all'ingresso della ragazzina. A sottolinearlo è l'ambientazione domestica dell'episodio. Raccontare che Ippolito, Emanuele e Danilo pensano di opporsi al fascismo restando nel proprio salotto ha un effetto ironico. La loro opposizione finisce infatti letteralmente in fumo, quando sono costretti a bruciare tutto il loro materiale per paura che lo trovi la polizia fascista, che ha appena arrestato Danilo a Torino. E solo alla fine del romanzo Emanuele, Danilo e Giustino capiscono di essersi illusi. La riduzione della sfera politica sotto il fascismo e la guerra aveva alimentato in questi giovani uomini una concezione identitaria della resistenza politica, che ne aveva assorbito il senso di sé e aveva loro impedito di percepire la politica come uno spazio in cui si confrontano identità e orizzonti diversi. Dopo avere diretto un giornale clandestino durante la guerra, Emanuele si rende conto che pubblicare un quotidiano è un lavoro il cui senso è opaco e decide così di tornare a lavorare per la fabbrica di famiglia. Assumendo la mutata prospettiva di Emanuele, la voce narrante rovescia l'orizzonte di senso intriso di paura in cui era immerso nell'episodio del salotto: «fare i giornali segreti

⁷⁸ ANGELA M. JEANNET, *Natalia Ginzburg: Making a Story Out of History*, cit., pp. 71 e 75.

era facile, uh com'era facile e bello. Ma i giornali che dovevano uscire ogni giorno alla luce del sole, senza più pericolo né paura, era un'altra storia».⁷⁹ Danilo invece sembra deciso a intraprendere la carriera politica come un mestiere fra i molti possibili, senza affidare interamente il suo senso di sé a questa scelta, come quando aveva reagito con rabbia all'ingresso di Anna. E Giustino, che le aveva rilevato con trepidazione e invidia il segreto di quelle riunioni, accetta con una lieve malinconia che «non c'erano più treni da far saltare e lui doveva finire l'università e poi cercare un impiego per tirare avanti».⁸⁰ L'unico a non attraversare il cambiamento emotivo prodotto dalla separazione fra politica e identità è Ippolito, che aveva vissuto il suo impegno politico all'ombra del ricordo del padre e si era suicidato quando si era reso conto che la guerra lo avrebbe portato via da casa a combattere in luoghi lontani, con persone sconosciute e per motivi che non condivideva.

A confermare la sovrapposibilità della fantasia rivoluzionaria di Anna e la concezione identitaria della politica dei tre giovani uomini è lo spazio dato in *Tutti i nostri ieri* ai pensieri e alle emozioni di Cenzo Rena. Più volte aggredisce Anna per la sua mancanza di autonomia e la limitatezza della sua prospettiva, rimproverandola di avere «vissuto come un insetto. (...) che non sa niente oltre alla foglia dove sta sospeso».⁸¹ Con un simile senso di frustrazione e rabbia accusa anche Emanuele ed Ippolito di avere una prospettiva limitata sulla società italiana, che immaginano «come la loro piccola città», fatta di «di professori e di ragionieri con qualche operaio, ma anche gli operai e i ragionieri diventavano un po' professori nella loro immaginazione»; Ippolito ed Emanuele non sanno «che cos'era il Sud, che cos'erano i contadini del Sud».⁸² Quello che manca a questi personaggi è la capacità di immaginare la vita dal punto di vista degli altri e quindi di capire come anche la politica esponga le persone alla sorte morale, perché è la sfera in cui ogni orizzonte manifesta la sua contingenza e località rispetto agli altri.

Ed è nella *Parte seconda* di *Tutti i nostri ieri* che il racconto esplora più a fondo come la politica sia una fonte di sorte morale. A San Costanzo si trovano a

⁷⁹ *TINI*, II, XV, p. 572.

⁸⁰ *TINI*, II, XV, p. 570.

⁸¹ *TINI*, I, XVI, p. 417. Questa metafora è ripetuta altrove nel romanzo.

⁸² *TINI*, I, VI, p. 316.

convivere i contadini poveri locali e un piccolo gruppo di ebrei confinati lì dall'inizio del conflitto. E le vite degli uni e degli altri sono travolte dall'arrivo dei tedeschi. Gli ebrei vengono deportati o uccisi e i contadini diventano oggetto di rappresaglie. Anche questi eventi sono raccontati dal punto di vista dei personaggi, le cui emozioni sottolineano la loro passività e impotenza di fronte a ciò che accade. Chi legge immagina così il misto di terrore e rassegnazione che coglie gli ebrei a San Costanzo quando vengono fatti salire sul camion dei tedeschi: le vecchiette di Livorno «piangevano e gridavano», mentre il turco «stava tutto fermo e composto, e si frustava il bavero della giacca con un paio di guanti». ⁸³ E da una prospettiva interna è raccontata anche la notte in cui Franz, l'ebreo tedesco di origine polacca legato alla famiglia degli industriali, rimane nascosto in un ripostiglio di un convento in una città vicina a San Costanzo per evitare di essere catturato. ⁸⁴ Franz passa dalla paura a una gioia isterica e infine all'accettazione della morte che lo fa sentire «forte e calmo» e gli ricorda «il turco fra i fucili sul camion». ⁸⁵

Le emozioni e i pensieri dei contadini rivelano invece la loro accettazione passiva e la loro comprensione limitata di ciò che succede. Per loro la rappresaglia dell'esercito tedesco sul paese di San Costanzo è un evento che non possono evitare e che giustificano con la mancanza di valore della loro stessa vita. Colti da stupore e incredulità non capiscono «perché i tedeschi avessero bruciato la stalla con le vacche e la gente dentro, ma forse era soltanto perché avevano della benzina da buttare»; e dopo che i tedeschi hanno lasciato San Costanzo, i contadini vivono nella «paura che tornassero indietro» e provano gioia dopo l'arrivo degli inglesi per la presenza di «quei nuovi soldati che non li ammazzavano». ⁸⁶ La catena di eventi che ha portato alla rappresaglia è già stata raccontata e si provano amarezza e pietà non solo per ciò che è accaduto ai contadini di Pizzoli, ma anche per il loro orizzonte di senso.

A causare la rappresaglia a San Costanzo è stata una catena di eventi in cui la casualità si mischia al male compiuto senza colpa, come è tipico dell'esperienza

⁸³ *TINI*, II, XIV, p. 525.

⁸⁴ Se San Costanzo è la trasposizione finzionale di Pizzoli, si può immaginare che la città sia l'Aquila.

⁸⁵ *TINI*, II, XIV, p. 540. Quella notte i tedeschi non trovano Franz.

⁸⁶ *TINI*, II, XV, pp. 559-60.

della sorte morale. Pochi mesi prima un soldato tedesco aveva investito accidentalmente con la moto il vecchio cane di Ippolito, che Cenzo Rena aveva preso con sé, uccidendolo. Il senso di colpa per la morte dell'animale aveva legato il tedesco a quella casa, che inizia a frequentare forse anche per eludere i propri doveri. Passa ore in cucina con Anna a giocare con la figlia e bere il vino che gli offre la Maschiona, una contadina che lavora come governante nella casa di Cenzo Rena. Il soldato, che faceva il cameriere a Friburgo, è una persona ordinaria e in quell'ambiente familiare sembra dimenticarsi della guerra. Instaura un rapporto cordiale con la Maschiona, la cui ingenuità le impedisce di valutare il pericolo che corre non solo lei, ma anche Cenzo Rena, che ha nascosto in cantina Franz e due disertori, il brigadiere e il contadino Giuseppe. Quando è chiaro che gli inglesi stanno per arrivare a San Costanzo,

la Maschiona gli chiese perché non si nascondeva ad aspettare gli inglesi, e lui le chiese se aveva dove nascondere, non c'era una cantina in quella casa. Sì, che c'era, disse la Maschiona e rise, e adesso in cantina c'era già un po' di gente nascosta, perfino un ebreo. Glielo diceva perché sapeva che lui non era di quei tedeschi che si occupavano degli ebrei. No, disse il cameriere, lui non si occupava degli ebrei. E per esempio adesso era in cantina l'ebreo. In cantina, disse la Maschiona, in cantina con le patate e le mele, se anche lui si cacciava lì dentro chi lo pescava più. Ma d'un tratto ricordò che aveva giurato sulla Bibbia di non dirlo mai. Ma quando tornò con la Bibbia il cameriere era alla porta della cantina e la spingeva a spallate.⁸⁷

La conversazione fra la Maschiona e il tedesco è riportata in stile indiretto libero. La maggior parte del passo consiste di un misto di discorsi indiretti, introdotti da un verbo dichiarativo al passato remoto («chiese perché»; «chiese se»), e di indiretti liberi perché privi di verbo dichiarativo («non c'era una cantina...»; «Glielo diceva...»; «E per esempio...»; «chi lo pescava...») o sintatticamente indipendenti da questo, che compare in una proposizione incidentale («disse la Maschiona...»; «disse il cameriere...»; «disse la Maschiona...»). L'effetto è duplice. Da una parte si ricrea il modo confuso e opaco in cui viene condotta una conversazione, dall'altra si rende la mancanza di controllo della Maschiona sulle proprie emozioni, pensieri ed

⁸⁷ *TINI*, II, XIV, p. 551.

azioni. Il punto di vista da cui si racconta questa conversazione è infatti quello della Maschiona, come dimostrano le ultime due frasi, la prima delle quali dà accesso al contenuto della sua mente («ricordò») e la seconda segue una sua azione («tornò»). Sentendosi a suo agio, la Maschiona dimentica la promessa di non rivelare la presenza dell'ebreo in cantina. La serenità allegra del personaggio contrasta con il terrore improvviso provato da lettrici e lettori, che si erano immersi nelle storie dei personaggi ebrei. È lo stesso terrore che coglie la Maschiona, quando si rende conto delle conseguenze di quello che ha fatto senza averne l'intenzione. Appena il soldato si precipita a buttare giù la porta della cantina, la Maschiona inizia a urlare. E dopo la morte del tedesco nello scontro a fuoco con Giuseppe, la Maschiona scoppia a piangere e vorrebbe fuggire e tornare dalla madre. La morte del tedesco porterà a una catena di morti: quella di Cenzo Rena, che si dichiara colpevole nel tentativo vano di evitare una rappresaglia sui contadini; quella di Franz, che vuole condividere il destino della persona che lo ha protetto; quella di alcuni contadini, che sono comunque uccisi per rappresaglia. Il terrore cede poi alla compassione. Quando viene a sapere che i contadini hanno denunciato la Maschiona agli Alleati, Anna, che era rifugiata a Scoturno di Sopra, torna in paese e la salva dalla vendetta dei contadini, che avevano iniziato a raparle la testa nella bottega del barbiere. Anna ha capito che la Maschiona stessa era stata colpita dalla sorte morale.

Come ho già detto, il punto di vista di Anna cambia radicalmente dalla *Parte prima* alla *Parte seconda*. Poco dopo la fine della guerra e la liberazione dell'Italia, Anna ritorna con la figlia al Nord nella sua città di origine. Lì incontra i membri rimasti della sua famiglia e di quella degli industriali. Dopo avere raccontato la morte di Franz a Mammina e Amalia, Anna esce nel giardino della villa degli industriali, dove si trova Giuma con la moglie americana. Anna non vede Giuma dall'ultimo incontro casuale anni prima a Torino. All'improvviso compare la figlia:

Passava la bambina per il prato trascinando una corda, e la moglie di Giuma chiese a Anna se era la sua bambina. E Anna disse di sì e Giuma era diventato molto rosso e i suoi occhi fuggivano via, ma tornarono alla bambina che veniva avanti adagio per il prato, con le sue lunghe gambe magre e il viso amaro e imperioso fra le ciocche degli aridi capelli. Per un attimo si guardarono in silenzio, la

bambina e Giuma, si guardarono con intensità e diffidenza, e risero coi loro denti di volpe. Un attimo e poi la bambina se ne andò via, trascinando quella lunga corda per il prato.⁸⁸

La bambina fa il suo ingresso nel giardino e la moglie di Giuma chiede ad Anna se sia sua figlia. Giuma e la bambina si guardano per un istante, prima che la bambina si allontani. Se ci si fermasse ai tempi verbali, si potrebbe pensare che la scena sia raccontata da un punto di vista esterno. La serie di frasi con verbi al passato remoto e all'imperfetto alternano azioni messe in primo piano ad azioni lasciate sullo sfondo e in un caso una domanda riportata in forma indiretta («se era...»). Se si considerano invece le scelte lessicali e la coerenza narrativa dell'episodio all'interno di *Tutti i nostri ieri*, è chiaro che il passo è in stile indiretto libero e tutta la scena è raccontata dal punto di vista di Anna. Non soltanto è suo il punto di osservazione visivo, ma i dettagli colti sono quelli carichi delle sue emozioni e dei suoi ricordi. Può essere solo lei a notare il rossore di Giuma, perché loro due sono gli unici a sapere che la bambina è anche figlia di lui ed è sempre lei a notare la somiglianza fra i due, che hanno entrambi i «denti di volpe», un tratto somatico che Anna associa a Giuma appena lo conosce.⁸⁹ Il dettaglio rivelatore è che la voce narrante nota per bene due volte come la bambina cammini «per il prato trascinando una corda». È infatti solo nella mente di Anna che questo dettaglio è emotivamente significativo. Anna è l'unica a ricordare come dieci anni prima sullo stesso prato Giuma usasse una corda per legarla a un albero, come parte di un gioco in cui inscenava film che aveva visto al cinema. Durante queste messe in scena, Anna «aveva male alle braccia tanto forte l'aveva legata»; e una sera Giuma passeggiava nervosamente «avanti e indietro sul prato trascinandosi dietro la corda e si vantava e inventava», prima di abbandonarla al buio dicendole «che andava in cucina a prendere un coltello per poterla sgozzare e mangiare».⁹⁰

Dieci anni prima Anna aveva provato dolore e paura su quel prato, quando Giuma l'aveva legata con una corda a un albero. Adesso Anna vede con gioia e

⁸⁸ *TINI*, I, xv, p. 572.

⁸⁹ «Anna si vergognava d'aver pensato che sarebbero diventati molto amici. Poi a un tratto si sentì un gran clamore per tutta la casa, e lei sussultò»

⁹⁰ *TINI*, I, II, pp. 288-290. Sarà poi il fratello di Giuma Emanuele a slegarla.

orgoglio la figlia camminare libera e sicura sullo stesso prato trascinando una corda dietro di sé. Nella mente di Anna lo spazio dell'inizio traumatico di una relazione senza futuro è diventato quello in cui la figlia cammina con tutta la vita davanti a sé. Se Anna aveva sofferto il senso di inferiorità di genere e sociale di fronte a Giuma, adesso ai suoi occhi la figlia esibisce la stessa fisionomia del padre che richiama aggressività e furbizia (i «denti di volpe»). Anna sente in qualche modo che la figlia condurrà una vita diversa, su cui in quanto donna avrà più controllo.⁹¹ *Tutti i nostri ieri* si chiude però su una tonalità emotiva ambivalente, che segnala l'accettazione da parte dei personaggi dell'impatto della sorte morale sull'orizzonte delle loro vite, il cui senso rimane esposto ai cambiamenti che porteranno azioni ed eventi futuri. Riuniti insieme per l'ultima volta, Anna, Emanuele e Giustino pensano «a tutti quelli che erano morti, e alla lunga guerra e al dolore e al clamore e alla lunga vita difficile che si trovavano adesso davanti e che era piena di tutte le cose che non sapevano fare».⁹²

Conclusioni

In questo saggio ho sostenuto che l'intelligenza delle emozioni è centrale per capire la scrittura di Ginzburg. Ho mostrato come questa scrittrice pensi al suo romanzo *Tutti i nostri ieri* come a uno spazio mentale sicuro, dove chi legge può esercitare le proprie capacità cognitive ed emotive per immaginare gli orizzonti morali e le storie di altre persone. In particolare, Ginzburg incoraggia lettrici e lettori a esplorare la complessa fenomenologia della sorte morale, immaginando dall'interno e riflettendo su come ci si sente a esservi esposti. Ho insistito su come sia la forma narrativa di *Tutti i nostri ieri*, cioè il modo in cui è raccontata la storia a stimolare la flessibilità emotiva di lettrici e lettori, che sono spinti a identificarsi empaticamente con personaggi diversi e quindi a monitorare la propria emozioni e articularle in modalità emotive che vanno oltre l'empatia.

⁹¹ Si sente qui un'eco della riflessione di Ginzburg sull'identità delle donne di cui la Costituzione repubblicana (1948) aveva riconosciuto per la prima volta l'uguaglianza politica e morale (cfr. nota 3).

⁹² *TINI*, I, xv, p. 574.