

Vita collettiva e autorialità nella scrittura biografica di Natalia Ginzburg*

Fabio Vasarri

(Università degli Studi di Cagliari)

Abstract

Natalia Ginzburg's interest in writing biographies is proved by her works on Manzoni (1983) and Chekhov (1989). Particularly, *The Manzoni Family* may be considered an example of choric biography. Not only is it about a family group, but it also includes a large group of friends, among whom Claude Fauriel, Mary Clarke, Massimo d'Azeglio, and others should be mentioned. Most of the biographic narrative consists of their letters. This article examines the structural and literary techniques employed in the text, the impersonal documentary approach adopted by the author, and the numerous connections to her other works. The collective structure of biographical writing leads to a questioning of authorship.

Key Words – Natalia Ginzburg; *The Manzoni Family*; collective biography; authorship; polyphony

L'interesse di Natalia Ginzburg per la scrittura biografica si esplica soprattutto nei suoi testi su Manzoni (1983) e su Čechov (1989). In particolare, *La famiglia Manzoni* è un caso esemplare di biografia corale, non solo perché "famigliare", ma anche in quanto inclusiva di un'ampia cerchia sociale, che comprende tra gli altri Claude Fauriel, Mary Clarke e Massimo d'Azeglio. La narrazione biografica è composta in massima parte dalle loro lettere. L'articolo intende verificare le strategie strutturali e scritte messe in atto nel testo, la professione di impersonalità compilativo-documentaria dell'autrice e i sottili rapporti con la sua produzione creativa. L'impianto collettivo della scrittura biografica determina una messa in discussione dell'autorialità.

Parole chiave – Natalia Ginzburg; *La famiglia Manzoni*; biografia collettiva; autorialità; polifonia

* Il presente articolo è basato sulla comunicazione presentata al seminario *Collective Biographies across Disciplines and Ages*, a cura di Maria Grazia Dongu (Università degli Studi di Cagliari, 1° luglio 2025).

Agli inizi degli anni Settanta, recensendo una ricostruzione della vita di Zelda Fitzgerald, Natalia Ginzburg si è espressa sulla propria percezione della scrittura biografica:

Leggere una biografia e forse anche scriverla è come guardare a lungo una fotografia d'una persona che ci era ignota e che non esiste più. Fissandone la fotografia noi cerchiamo di scoprire il segreto del suo destino, ma non scopriamo nulla e ci sentiamo oppressi. La medesima angoscia può suscitare in noi una biografia. Con testimonianze e aneddoti qualcuno si è dato cura di ricomporre il corso di una vita umana e i tratti di un volto, ma all'improvviso noi ci accorgiamo che abbiamo davanti una rigogliosa vegetazione di particolari intricati e sparpagliati e soprattutto il buio (Ginzburg 1972: 3).

Tale è appunto l'impressione suscitata dalla lettura del libro di Nancy Milford (1971 [1970]), che determina una valutazione piuttosto negativa. La recensione traccia anche una distinzione tra le vite scritte da studiosi e quelle rielaborate nelle opere letterarie, sostenendo che la vera fisionomia di Zelda è consegnata nei romanzi di Francis Scott Fitzgerald, perché «le linee essenziali di un volto e le linee essenziali di un'esistenza sono presenti nella memoria dei poeti e assenti altrove» (Ginzburg 1972: 3).

Il coinvolgimento diretto di Natalia Ginzburg in queste affermazioni è documentabile, come lo è il suo interesse per il genere letterario in questione. Tralasciando i numerosi scritti dedicati ad autori amati (tra cui Pavese, Morante, Calvino o Landolfi), che intrecciano spesso biografemi significativi e commenti sulle opere (Rondini 2005), si può assumere come punto di partenza la breve sezione biografica del saggio su Proust pubblicato negli anni Cinquanta, nella quale l'autrice sembra adottare l'approccio "poetico", trascurando la cronologia minuta e l'aderenza ai fatti e concentrandosi sull'essenziale: «scriveva con l'angoscia di non fare a tempo, di dover morire prima che la sua opera fosse portata a termine: scriveva a letto, travagliato dall'asma, sfibrato dall'insonnia, col poco respiro che gli restava» (Ginzburg 1956: 59). Ad ogni modo, la vita di Proust, al pari della sua opera, «era governata da leggi in apparenza assurde» (Ginzburg 1956: 59; cfr. Vasarri 2013: 166-167). Tentare di ricomporla doveva quindi sembrare un'impresa ardua, senza contare che la pubblicazione postuma di *Contre Sainte-Beuve* nel 1952 aveva imposto la dicotomia proustiana dell'io che vive e dell'io che scrive, screditando l'approccio biografico del critico ottocentesco. Più tardi, tuttavia, nel quadro della crisi del romanzo nel secondo Novecento, il racconto di vite pare offrire a Natalia Ginzburg un'alternativa sia alla *fiction* che alla scrittura di sé. Con aggiustamenti di prospettiva e l'adozione di un metodo più puntiglioso e fattuale, l'interesse per la scrittura biografica si concretizza in due applicazioni consistenti, rispettivamente a Manzoni (1983) e a Čechov (1989a). La prima, in particolare, si caratterizza come biografia familiare, mentre la seconda è concentrata sullo scrittore russo, pur tenendo conto della sua ampia cerchia relazionale.

Come ricorda Caine (2010: 61-65), la biografia familiare è la forma più antica e più tradizionale di narrazione di vite collettive. Più recenti e attuali sono le ricerche su gruppi sociali, culturali, politici e gli studi su sorelle o su sodalizi di donne. Rispetto a questi approcci, la narrazione familiare convenzionale appare condizionata dai rapporti verticali tra genitori e figli. Caine riconosce comunque il ruolo pionieristico delle biografie familiari («the importance of the pioneering work done on group biographies of women and on biographies of families», Caine 2010: 65) nella prospettiva storica e per lo sviluppo del sottogenere.

La famiglia Manzoni affianca all'impianto familiare uno spiccato carattere collettivo. Tale carattere è tanto più sorprendente se consideriamo che il nome Manzoni evoca un classico consacrato, il capostipite del romanzo italiano moderno. Eppure, conformemente al titolo, questa è una biografia non di Manzoni considerato individualmente, bensì della sua famiglia e della sua cerchia. Un'altra particolarità dell'opera è lo spazio prioritario riservato alla corrispondenza dei familiari, Alessandro compreso, e dei loro amici. Le lettere, trascritte direttamente o tradotte dal francese, occupano infatti la grande maggioranza del testo stampato. Si tratterebbe insomma di una «ricerca storico-epistolare», secondo la definizione redazionale adoperata nella cronologia della vita e delle opere della scrittrice (Ginzburg 2016 [1983]: 485) o, con maggiore approssimazione, di una prosopografia moderna non accademica (Charle 2013: 94-108). In un'intervista americana, l'autrice non esclude peraltro di aver subito l'influenza del lavoro storiografico del figlio Carlo Ginzburg², e di recente è stata proposta una lettura del testo nella prospettiva della microstoria (Bassi 2025). Si aggiunga, sul piano letterario, la persistente suggestione della narrativa dialogata di Ivy Compton-Burnett (Corti 2016 [1983]: 453) e in particolare di *A God and His Gifts* (1963), storia di uno scrittore ingombrante e tirannico e dei suoi rapporti con la famiglia (Scarpa 2005: 439). Dal canto suo, Nigro definisce *La famiglia Manzoni* un romanzo-conversazione, vedendovi addirittura un'alternativa «genialmente audace» al dilemma manzoniano tra realtà e finzione che caratterizza (e penalizza) il genere del romanzo storico (Nigro 2016: XVII).

In proporzione inversa rispetto alla proliferazione dei documenti epistolari, gli interventi dell'autrice nella narrazione biografica vera e propria si riducono sensibilmente, come avviene, appunto, nei romanzi di Compton-Burnett a fronte dei dialoghi dei personaggi. Questo aspetto chiama in causa la questione dell'autorialità, del ruolo e della presenza dell'autrice nel testo, sulla quale vorrei soffermarmi. Nel corso della trattazione vedremo anche come gli aspetti culturali di gruppo e femminili non siano estranei al lavoro.

Per chiarire l'approccio biografico di Natalia Ginzburg nella *Famiglia Manzoni*, occorre considerare oltre al testo vero e proprio, che, come si è accennato, riduce al minimo le prese di parola autoriali esplicite, un paratesto piuttosto ricco, composto da peritesti (avvertenza, risvolto) ed epitesti (interviste). Ora, il risvolto autografo dell'edizione originale dice a gran voce che l'opera mira a ricostruire la storia della famiglia e non del celebre scrittore. E che l'autrice si fa da parte, non esprime commenti e lascia che a parlare siano le lettere:

Non volevo esprimere commenti, ma limitarmi a una nuda e semplice successione di fatti. Volevo che i fatti parlassero da sé. Volevo che le lettere, accorate o fredde, cerimoniose o schiette, palesemente menzognere o indubitabilmente sincere, parlassero da sé. Pure alcuni commenti mi è sembrato via via impossibile non esprimerli. Sono quanto mai rari e brevi.

Il protagonista di questa lunga storia familiare non volevo fosse Alessandro Manzoni. Una storia familiare non ha un protagonista; ognuno dei suoi membri è di volta in volta illuminato e risospinto nell'ombra. Non volevo che egli avesse più spazio degli altri; volevo che fosse visto di profilo e di scorcio, e mescolato in mezzo

² «PB: When I read the Manzoni book the project reminded me in ways of the sort of thing your son, Carlo Ginzburg, might have undertaken. Not that he's a biographer, or that you are an historian. But do you think you were aware of undertaking something more or less within the realm of your son's work? / NG: Yes, it could be that I thought of Carlo and that his work influenced me. I'm very taken with the books he's written» (Boyers 2000 [1992]: 24-25).

agli altri, confuso nel polverio della vita giornaliera. E tuttavia egli domina la scena; è il capo-famiglia; e gli altri certo non hanno la sua grandezza. E d'altronde egli appare più degli altri strano, tortuoso, complesso (Ginzburg 2016 [1983]: 411).

A conferma di questa programmatica eclissi dell'istanza narratoriale-autoriale, citiamo il trattamento della cosiddetta conversione di Manzoni a Parigi, il 2 aprile 1810, nella chiesa di Saint-Roch:

«È stata la grazia di Dio, figliolo» [...] rispondeva Manzoni molto più tardi al figliastro Stefano, che gli domandava quando avesse trovato la fede, e dove, e come. Altro non aggiunse mai a queste parole.
[...] Quel malessere, quel senso di vertigine, che lo indussero a cercare riparo nella chiesa, erano una vera e propria crisi di nervi, la prima della sua vita. Da allora, egli seppe di essere convulsionario (Ginzburg 2016 [1983]: 32).

È pur vero che il testo prosegue formulando ipotesi sul turbamento vissuto da Manzoni durante il celebre episodio. Ma in assenza di testimonianze certe, l'evento intimo inconfondibile è riportato alla sua manifestazione fisiologica di sintomo patologico. Tutto è vero, niente è inventato: non siamo nell'ambito postmoderno della *biofiction* (Castellana 2015; Boldrini et al. 2025), e tanto meno in quello più tradizionale della biografia romanzata e «abbellita»³, semmai nei paraggi della *non fiction* oggi molto praticata (Lavocat 2016; Gefen 2020). Spicca anche il rilievo dato ai fatti quotidiani, al banale e all'ordinario («il polverio della vita giornaliera»): la vita di una famiglia, con nascite, matrimoni, malattie, morti. Coerentemente con questa visione e salvo rare eccezioni, Natalia Ginzburg non affronta questioni letterarie e non commenta l'opera di Manzoni, soffermandosi semmai sulle vicende editoriali dei testi, immerse perlopiù nella dimensione della cronaca. All'eclissi del celebre scrittore biografato risponde l'eclissi della biografa-scrittrice, con sfumature e distinguo che vedremo.

L'impersonalità e la pretesa rinuncia all'autorialità sono strettamente connesse con il partito preso corale. Il lavoro sui Manzoni coincide pressappoco con quello su un maestro dell'impersonalità, Flaubert (la traduzione di *Madame Bovary* esce nello stesso anno, il 1983; cfr. Vasarri 2001: 188-189). Perdi più, la presunta invisibilità della biografa richiama quella della narratrice, della traduttrice e della redattrice editoriale, condizionata inizialmente da fattori complessi e diversi come le leggi razziali e gli stereotipi di genere sulla scrittura femminile (Bassi 2023a, 2023b). Nel tempo, questa postura si sarebbe evoluta in una scelta letteraria consapevole e meditata, quasi un paradossale punto di forza.

L'autrice afferma che all'origine del libro sta un interesse per il destino familiare dei Manzoni. Da qui la scelta coerente della biografia collettiva e cronachistica e di una narrazione dal basso. Il punto si può chiarire ulteriormente mediante un raffronto con l'altra esperienza articolata di scrittura biografica, di poco posteriore: nel 1989, Natalia Ginzburg pubblica un profilo biografico di un suo maestro dichiarato, Čechov, altro modello di impersonalità («Non esprimeva commenti. Non dava torto né ragione ad alcuno. [...] Uno scrittore che non commentava mai», Ginzburg 1989a: XIX). In quel testo, pur evocando i numerosi familiari e amici che affollano un'esistenza decisamente relazionale, la biografa si concentra sul protagonista, e non mancano né i rilievi letterari

³ «I adore biographies», confessa la scrittrice, «but only *true* biographies: “so and so was born on such and such a day and died on such and such a day.” I don't like embellished biographies» (Boyers 2000 [1992]: 26). La formulazione iperbolica e un po' provocatoria si spiega probabilmente con un'insofferenza per le vite romanzate più convenzionali.

sulla sua opera (nei primi racconti, «Čechov aveva già allora un modo straordinario di introdursi in una storia [...], come chi di colpo spalanchi una finestra o una porta», Ginzburg 1989a: XVIII), né il registro gnomico («Essendo l'indole umana contraddittoria e piena di strani contrasti [...]»; «Gli esseri umani hanno a volte fisionomie molteplici, discordanti fra loro e insospettate», Ginzburg 1989a: XIV, XLII). Il testo cita frammenti di lettere ma funge da apertura a un'ampia antologia della corrispondenza, distinta quindi dal profilo biografico. Si tratta insomma di una vita di scrittore redatta da una scrittrice, per quanto a sua volta non invasiva e originale nel montaggio dei dati e dei commenti: uno sviluppo maturo e consapevole dell'approccio tentato in precedenza con Proust. Quanto a Manzoni, «classico sciupato» dall'insegnamento scolastico (Ginzburg 2017 [1982]: 86-89) ma frequentato da entrambi i coniugi della scrittrice⁴, poi riscoperto grazie alla mediazione dell'amica Dinda Gallo e, infine, perfino antologizzato (Gallo e Ginzburg 1981; cfr. Poli 2017: 71-72), Natalia Ginzburg lo ammira e gli rivolge uno sguardo equo e penetrante lungo tutto il libro. Tuttavia, il suo rapporto letterario con Manzoni è meno elettivo e profondo, e questo può spiegare un approccio biografico sensibilmente diverso.

La singolarità e l'originalità del partito preso ginzburghiano sono notevoli. L'uscita del libro coincide con un altro lavoro manzoniano, *Il Natale del 1833* di Mario Pomilio, che invece si concentra su Alessandro e sulla sua fede cristiana, con un approccio individuale, spirituale, letterario e una componente di invenzione o, è stato detto, di filologia fantastica (Gibellini 1995). Il confronto tra le due opere, alimentato all'epoca anche da un intervento polemico di Leonardo Sciascia sul *revival* manzoniano, mette in risalto la peculiarità strutturale e formale della *Famiglia Manzoni* (Poli 2017; Palazzolo 2018). Va comunque rilevato che, proprio in relazione alla crisi manzoniana a seguito della morte di Enrichetta Blondel e all'abbozzo poetico che dà il titolo al testo di Pomilio, la biografia si concede un commento piuttosto articolato e suggestivo:

Dio è lontano. Le sue dimore, cieli foschi solcati dai lampi, mettono spavento. Lagrime e grida e preghiere Dio le vede e le sente, in quelle sue dimore lontane, ma la sua volontà non muta. Dopo qualche strofa, la pagina restò bianca. Impossibile proseguire. Un Dio che appare così lontano, alto e inesorabile, come invocarlo, come rivolgergli parole? Si può soltanto dire come agisce, e piegare il capo. “Sorda la folgor scende – dove tu vuoi ferir” (Ginzburg 2016 [1983]: 174).

D'altra parte, l'opzione dell'autrice per la biografia collettiva non va confusa con un'adesione incondizionata al sottogenere come è inteso oggi, in un'accezione perlopiù socioculturale e ideologica. Nell'articolo 'Vita collettiva' (1989b [1970]), Natalia Ginzburg esprime il suo disagio di cinquantenne di fronte al mito sessantottino dell'attività di gruppo ad ampio raggio, dalla creazione artistica ai rapporti umani o sessuali (la coppia aperta, le comuni ecc.), difendendo i valori sorpassati del lavoro solitario e del temperamento malinconico. Inoltre, come si vedrà meglio più avanti, tutta la sua opera mostra un'attenzione venata di nostalgia per l'istituzione familiare. Tuttavia, *La famiglia Manzoni* si apre alla biografia di gruppo, in quanto inclusiva di un'ampia cerchia sociale, che comprende tra gli altri Claude Fauriel (oggetto di un capitolo del libro), Mary Clarke o Massimo d'Azeglio. Le amicizie, i matrimoni, i rapporti professionali generano un ampliamento della prospettiva strettamente familiare e un approfondimento socioculturale e geografico, dalla Parigi postrivoluzionaria all'Italia

⁴ Leone Ginzburg si interessò a Manzoni e Gabriele Baldini partecipò alla sceneggiatura del film di Mario Camerini (1941) tratto dai *Promessi sposi* (Palazzolo 2018: 19; Petrignani 2018: 377).

risorgimentale e unitaria. Come accennato, la dimensione collettiva non è peraltro assente nel ‘Profilo biografico’ di Čechov, che mostra ripetutamente le difficoltà dello scrittore nell’appartarsi per scrivere, in diverse abitazioni affollate di familiari, parenti e visitatori (Ginzburg 1989a: XVIII, XXIII, XXX).

Possiamo inoltre interrogarci sul rapporto di Natalia Ginzburg con le biografie femminili di gruppo. In una conversazione a più voci, l’autrice dichiara: «Volevo farlo sulle donne, all’inizio, poi invece son venuti fuori degli uomini» (Ginzburg 1999: 182). Gli uomini in questione sono soprattutto Claude Fauriel e Stefano Stampa, che in effetti sono oggetto di capitoli specifici e che peraltro non hanno vincoli di sangue con la famiglia, essendo rispettivamente un amico e il figliastro di Alessandro. Entrambi personaggi interessanti agli occhi dell’autrice, e funzionali all’epopea familiare. Nella tabella 1, confrontiamo l’indice originario, desumibile dal dattiloscritto, con quello definitivo (Bassi 2025: 128-129). In entrambi i casi, fermo restando che in ogni capitolo il personaggio eponimo è sempre messo in relazione con gli altri, compreso naturalmente il grande assente Alessandro, constatiamo in effetti la prevalenza delle figure femminili:

Dattiloscritto (1982)	Testo definitivo a stampa (1983)
Giulia Beccaria Enrichetta Blondel Giulietta Teresa Borri Matilde e Vittoria	<i>Prima parte 1762-1836</i> Giulia Beccaria Enrichetta Blondel Fauriel Giulietta <i>Seconda parte 1836-1907</i> Teresa Borri Vittoria Matilde Stefano

Tabella 1. Confronto tra l’indice del dattiloscritto (1982) e quello del testo a stampa (1983)

Oltre all’aggiunta delle due figure maschili, l’assetto definitivo è dotato di coordinate temporali e suddiviso in due parti. Inoltre, si rileva che le sezioni su Vittoria e Matilde Manzoni formavano in origine un unico capitolo transindividuale, per l’esattezza sororale, poi scisso su insistenza dell’amico Cesare Garboli, convinto che Matilde dovesse avere «una stanza [...], per dirla con una voce famosa, tutta per sé» (Garboli 1992: 63).

Di fatto, Natalia Ginzburg ha messo in risalto nella *Famiglia Manzoni* una molteplicità di donne segnate da continue gravidanze sfibranti (Enrichetta), da matrimoni infelici e depressioni (Giulietta), da carenze affettive (Matilde) e ipocondrie (Teresa), e ha tratteggiato con evidente simpatia figure decisamente anticonformiste per l’epoca, come Giulia Beccaria, oggetto del notevole capitolo iniziale, Sophie de Condorcet o Mary Clarke. In proposito, uno studio recente rileva la radicale novità dell’opera collocandola nel solco del pensiero teorico di Adriana Cavarero sull’(auto)biografia femminile non individualista e aperta all’alterità (Antenucci 2024). Se l’assunto sfiora la sovrainterpretazione, tenuto conto delle riserve della scrittrice sul femminismo, resta il fatto che il rifiuto del ritratto individuale del grande scrittore, la valorizzazione dei rapporti intersoggettivi e la concentrazione sul quotidiano e sull’umile hanno l’effetto di innalzare in una posizione di rilievo il mondo femminile; e si può sottoscrivere

l'affermazione secondo la quale «Ginzburg's removal of the author as protagonist - both Manzoni and herself - is a subtle undermining of individual authority in favour of collective voice and a more diffuse kind of historical knowledge» (Antenucci 2024: 249; cfr. Wilde-Menozzi 1994: 119). Inoltre, se l'universo femminile manzoniano è storicamente immerso nella struttura patriarcale ottocentesca, Natalia Ginzburg mostra in maniera nitida la latitanza dei padri e l'assenza di figure pienamente paterne. Cesare Beccaria è distratto con le figlie, Stefano Stampa perde subito il padre, Alessandro ha un rapporto inconsistente con Pietro Manzoni e, di conseguenza, vive il ruolo paterno con estremo disagio, ricoprendolo in maniera complessivamente fallimentare: «Liberio e leggero e allegro, con i propri figli, egli non lo era mai». Segue un raro intervento tematico sull'opera manzoniana (Ginzburg 2016 [1983]: 278-279), nel quale l'autrice rileva l'assenza di padri biologici nei *Promessi sposi*.

Resta da affrontare la questione cruciale della *Famiglia Manzoni* come biografia d'autore e testo letterario difficilmente situabile. Natalia Ginzburg è perentoria: «Io sapevo bene che non dovevo mai dire “Manzoni pensò”, “Manzoni disse”: mai. E nessuno doveva dire “pensò” o “disse”: perché si doveva prender tutto dalle lettere [...] Non c'era nessun “io”» (Ginzburg 1999: 182). Nessun io, nel senso di io narrante. In altre parole, si tratta «in qualche modo» di «un libro in terza persona» (Ginzburg 1999: 182). Negli ultimi decenni della sua attività, la scrittrice si misurava appunto con la difficoltà di uscire dal soggettivismo della narrazione in prima persona praticata nei suoi primi romanzi. Da qui l'adozione della modalità epistolare polifonica in *Caro Michele* (1973) e *La città e la casa* (1984). Perdipiù, *Caro Michele* anticipa la formula della *Famiglia Manzoni* intercalando la narrazione epistolare, prevalente nel testo, con brevi sezioni narrative alla terza persona.

Le dichiarazioni programmatiche dell'interessata escludono l'autorialità letteraria del testo, ma appare chiaro che non possiamo accontentarci di questa chiave di lettura, non con un'autrice affermata e dotata di una forte individualità stilistica. In proposito, soccorrono alcuni dettagli rivelatori: Natalia Ginzburg rifiutò la proposta delle edizioni Einaudi di corrisponderle una percentuale sulle vendite inferiore a quella dei romanzi e pari a quella della saggistica, dato che, al di là della questione finanziaria, mostra che per lei non sussisteva una differenza essenziale tra la scrittura creativa e quella biografica; inoltre, chiese alla redazione di incorporare le lettere nel testo, senza distinguerle con un corpo tipografico minore; infine, ricopiò lei stessa le lettere da inserire nel libro, per avere l'impressione di averle scritte (Nigro 2016: VII-VIII, XII). Questa apparente umiltà da amanuense tradisce un desiderio di appropriazione degno del Pierre Menard di Borges e può mostrare come il testo fosse in realtà un tutto, certo diverso dai romanzi, ma strutturato, organizzato da un artefice. Anche l'assenza di note (Furman 1987: 36) va in questa direzione, conferendo all'insieme l'andamento ininterrotto di un romanzo. Le fonti bibliografiche essenziali sono elencate solo in chiusura del volume. A proposito di queste ultime, sarebbe opportuna un'indagine sistematica delle modalità di utilizzo e di montaggio, per verificarne la «strategia di appropriazione» (Poli 2017: 91).

Se torniamo alla struttura del libro, non sfuggono le simmetrie. Ad esempio, le due donne forti e influenti, Giulia e Teresa, aprono rispettivamente la prima e la seconda parte, con perfetta corrispondenza: «Giulia Beccaria aveva i capelli rossi e gli occhi verdi. Nacque a Milano nel 1762. Suo padre era Cesare Beccaria e sua madre Teresa de Blasco. Suo padre era di famiglia nobile, sua madre era figlia d'un colonnello»; «Teresa Borri era nata a Brivio, in Brianza, nel 1799, da Cesare Borri e da Marianna Meda. I genitori provenivano entrambi da famiglia nobile» (Ginzburg 2016 [1983]: 7, 187). I figli rispettivi, Alessandro e Stefano, hanno con le madri rapporti chiaramente edipici: il primo

sposa una donna mite e innocua imposta da Giulia, Enrichetta Blondel, il secondo, che chiude il libro, sposa a settant'anni una cameriera di Teresa, molto dopo la morte di quest'ultima.

Un esempio su Giulia e Alessandro in occasione della loro prima convivenza:

A Parigi, in rue Saint-Honoré, madre e figlio [...] si guardano come due che non si sono mai visti prima. Non sono madre e figlio ma una donna e un uomo. [...] Per l'uno e per l'altra comincia una nuova esistenza.

Alessandro s'innamora di Giulia e non solo s'innamora di lei ma improvvisamente s'innamora di tutto quello che lei ha intorno (Ginzburg 2016 [1983]: 18).

Il passo entra in risonanza con una lettera di Teresa Borri a Stefano: «Manzoni mi chiede in moglie [...]. Ma se a te piacesse di più che noi vivessimo insieme da soli, fuori del mondo come abbiamo fatto finora, dimmelo francamente ed io mi rifiuterò a maritarmi» (Ginzburg 2016 [1983]: 193). Variazioni su un rapporto intimo e asociale, «fuori del mondo», e a sua volta spia di un mondo senza padri⁵.

Ma oltre a questi indizi strutturali e tematici, e agli interventi metabiografico-narrativi «rari e brevi» che pure permangono, in che cosa consiste la cifra autoriale di un'opera occupata in massima parte dalla riproduzione o, meglio, dalla trascrizione della parola altrui? In una memorabile recensione all'uscita del libro, Maria Corti ha parlato di un livello stilistico basso che evoca una cronaca del Trecento, ma ha anche individuato nell'apparente tono minore della compilazione «la cerimonia della scrittura», «una singolare messa in opera scrittoria» e l'accostamento di dati antitetici che «fanno scoppiare scintille» (Corti 2016 [1983]: 454-455). In effetti, il testo considerato globalmente si avvale di una molteplicità di registri linguistico-stilistici che va al di là degli idioletti distinti dei numerosi corrispondenti. Ci sono appunto le lettere scritte in un italiano ottocentesco, che risulta fortemente datato sul piano linguistico generando effetti espressionistici, anche grazie a inserti regionali (lombardi o toscani) o stranieri (francesi o inglesi). Si ricordi la formula di Cesare Cantù sul carattere estroverso di d'Azeglio, che diventa una sorta di *refrain*: «Egli sonare, egli cantare, egli ballare» (Ginzburg 2016 [1983]: 133, 178); o le minuziose descrizioni dei pasti di Teresa: «Costoletta, minestra e barbagliata – sempre. Un pochino di vino, poco poco, bono bono» (Ginzburg 2016 [1983]: 362); o ancora le prediche linguistiche di Teresa a Stefano: «“Bada che il *cosicché* non è toscano: si dice *sicché* [...] Papà qui presente ti saluta” “*Alter che! Capisset chi l'è?*”, – aggiungeva Manzoni» (Ginzburg 2016 [1983]: 204). C'è poi la sobria narrazione biografica di Natalia Ginzburg, scarna quantitativamente ma nettamente improntata al suo stile letterario, paratattico e studiatamente semplice, come si è potuto vedere di passaggio. E c'è un terzo registro, intermedio tra gli altri due, quello delle lettere scritte originariamente in francese e tradotte dall'autrice in un livello linguistico distinto da quello delle lettere in italiano, ma aderente e non modernizzato. Infine, bisognerebbe tener conto dell'apparato iconografico, commentato da Nigro (2016), che interagisce con il testo dando luogo a frequenti ecfrasi e rinsaldando la dimensione collettiva del libro. Abbinato all'aspetto intersemiotico, questo plurilinguismo crea un effetto polifonico bachtiniano che, se da un lato conferma l'eclissi autoriale, dall'altro non smentisce un'istanza organizzatrice, una regia o la «messa in opera» di cui parla Corti, «assai calcolata nella sua apparente neutralità» (Corti 2016 [1983]: 454).

⁵ Nel profilo di Čechov è invece il rapporto orizzontale, adelfico tra lo scrittore e la sorella Marija ad essere tratteggiato in maniera ricorrente.

La famiglia Manzoni riflette l'egemonia culturale del francese nel primo Ottocento. Enrichetta scrive sempre in quella lingua, e così i familiari quando si rivolgono a Fauriel, ma, qualche volta, anche quando si scrivono tra loro. Ora, due esempi dell'approccio traduttivo di Natalia Ginzburg possono mostrare la perfetta aderenza della traduttrice al tono spontaneo e spavaldo della corrispondente Mary Clarke, compagna di Fauriel succeduta a Sophie de Condorcet:

Mme de Condorcet a été on ne peut guère plus gravement malade ; et de manière à inquiéter et sa famille et ses amis, et moi plus que personne (Fauriel a Clarke, 15 agosto 1822; Fauriel 1911: 25).

La signora de Condorcet è stata malata così gravemente che di più è impossibile; e in modo tale da dare preoccupazione e alla sua famiglia e ai suoi amici, e a me più che a ogni altro (Ginzburg 2016 [1983]: 83).

Qu'est-ce que Mme de Condorcet ? Je ne savais pas que la maladie d'aucune dame avait le pouvoir de vous rendre malade : que vous est une dame dont la maladie vous affecte plus que sa propre famille ? [...] j'avais pensé ne pas vous parler ouvertement en partie pour ne pas vous attrister, mais je n'ai pu, et il vaut mieux un léger orage qu'un temps couvert perpétuel (Clarke a Fauriel, 8 settembre 1822; Fauriel 1911: 44, 48).

Che cos'è mai questa signora de Condorcet? Io non sapevo che la malattia d'una qualche signora avesse il potere di farvi ammalare: che cos'è mai per voi una signora la cui malattia vi sconvolge più di quanto sconvolga quelli della sua famiglia? [...] Avevo pensato di non parlarvi apertamente, in parte per non rattristarvi, ma non m'è riuscito, ed è meglio un leggero temporale che non un tempo perpetuamente coperto (Ginzburg 2016 [1983]: 84).

Secondo esempio:

J[e] maudissais ma vie et surtout l'exécrable boîte dans laquelle il a plu à Dieu de me renfermer, car si j'étais un homme, je vous demande un peu s'il serait nécessaire que maman et moi fussions clouées ensemble. Ah ! si on me demandait : Voulez-vous être femme ou galérien ? que je dirais vite : vive la galère ! Je suis comme un bel aigle dans une petite cage, mais suffit qu'il faut se résigner (Clarke a Fauriel, 26 agosto 1824; Fauriel 1911: 148).

Maledicevo la mia vita e soprattutto la detestabile scatola dove a Dio è piaciuto chiudermi, perché se fossi un uomo, vi domando un po' se sarebbe necessario che io e la mamma fossimo inchiodate insieme. Ah! Se mi chiedessero: Volete essere donna o galeotto? Subito direi: viva la galera! Sono come una bella aquila in una piccola gabbia, ma basta bisogna rassegnarsi (Ginzburg 2016 [1983]: 89).

La traduttrice non abbellisce e non innalza la dizione di Mary Clarke, il leggero temporale («orage») non diventa una burrasca o un fortunale, e la scatola («boîte») del femminile non diventa un involucro o un manto. Per inciso, come è precisato nella lettera, la scatola è piuttosto una gabbia («cage»), ed è superfluo sottolineare come la notazione arricchisca la rappresentazione della condizione femminile dell'epoca, tema centrale come si è visto. La concretezza delle immagini e la spontaneità della comunicazione epistolare privata sono preservate, ma al contempo Natalia Ginzburg deposita nel testo di arrivo una leggera

patina ottocentesca⁶, per non aggravare il divario tra le lettere tradotte e quelle non tradotte, divario che tuttavia permane nella polifonia d'insieme.

Natalia Ginzburg (2001 [1977]) subiva il fascino dell'«altro secolo», l'Ottocento. È chiaro che all'origine della *Famiglia Manzoni* sta anche una nostalgia “colpevole” di un'età perduta, non a caso l'età del romanzo-romanzo, dei grandi autori francesi o russi. E la biografa confessa di aver amato, scrivendo la vita dei Manzoni, soggiornare «in quell'Italia così piccola, e così provinciale» (Ginzburg 2016 [1983]: 431). Questo atteggiamento implica anche un rimpianto della famiglia tradizionale, compatta e coesa. È noto che gli ultimi romanzi di Natalia Ginzburg descrivono invece la disgregazione delle famiglie. Dopo *Lessico familiare* (1963), che disegna la tana, la famiglia patriarcale nonostante tutto amata del primo Novecento, la scrittrice rappresenta lo sfascio dell'istituzione familiare e della coppia nei testi romani degli anni '70 e '80, la debolezza dei padri e lo smarrimento delle donne (Ginzburg 1999: 184-185).

Concludo quindi con un'osservazione ulteriore su questo aspetto, che sembrerebbe imprigionare *La famiglia Manzoni* nei limiti di un'operazione nostalgica e di una ripresa della biografia familiare tradizionale. Ciò è smentito non solo dalla vistosa crisi del ruolo paterno di cui dicevo, e dall'apertura sullo spazio femminile ed extrafamiliare. È smentito anche e soprattutto dall'insistenza con cui l'autrice evidenzia l'impossibilità di ricostruire e spiegare tutto, a causa dei segreti e dei silenzi che avvolgono certi fatti (Chi era il vero padre di Manzoni? Perché si rompe l'amicizia con Fauriel?), dell'azione distruttiva del tempo e anche per una propensione personale alla reticenza. Così, i paratesti della *Famiglia Manzoni* e di altre opere permettono di comporre un ampio paradigma negativo che corrisponde a una poetica della lacuna: vuoti, assenze, zone oscure, erosioni, anelli mancanti, devastazioni, nubifragi, relitti, barlumi, schegge, specchi rotti, buio⁷. Il vuoto è inglobato e forse esorcizzato in una scrittura basata sulla sottrazione e sulla reticenza. Tale poetica personale si intreccia poi (a meno che non abbia contribuito a determinarla in una certa misura) con la concezione della microstoria di Carlo Ginzburg, che a sua volta ingloba le lacune e i silenzi nella scrittura storiografica (Bassi 2025: 120)⁸.

La famiglia Manzoni dovrebbe trasmettere la nostalgia della famiglia ottocentesca, indistruttibile e fortemente coesa, quella dei bisnonni e dei trisavoli, perlopiù anteriore alla cronologia di *Lessico familiare*. Ma è un'illusione: Manzoni è a disagio e inetto nel ruolo paterno e, d'altronde, la storia della sua famiglia è ormai irrecuperabile nella sua integrità. Sembra proprio che, nell'universo ginzburghiano, la vera famiglia compatta e positiva sia quella del *Lessico*, nonostante il fascismo, le leggi razziali e la morte tragica di Leone Ginzburg, complice naturalmente la sicurezza di sé e la maturità letteraria raggiunte all'epoca della stesura.

Prodotto dell'ultima Ginzburg, *La famiglia Manzoni* si riallaccia piuttosto ai romanzi romani dello specchio rotto e delle famiglie esplose, ovvero dell'impossibilità di ricomporle e di padroneggiarle; ma si riallaccia anche, risalendo ulteriormente e in un'accezione meno disforica, all'*explicit* del romanzo sulla Seconda guerra mondiale,

⁶ Come accade anche nella traduzione di *Madame Bovary* (Vasari 2001: 182-184).

⁷ L'avvertenza di *Lessico familiare* parla già di vuoti e lacune della memoria, di barlumi e schegge. Per il buio, cfr. Ginzburg (1972). Per lo specchio rotto romanzesco, cfr. il risvolto della prima edizione de *La città e la casa*. Per i restanti riferimenti, cfr. Ginzburg (2016 [1983]: XIX, 412 e 432).

⁸ Ancora secondo Bassi (2025: 124), «l'aspetto forse più interessante del metodo con cui Natalia Ginzburg si appropria di alcune prospettive della microstoria è l'assunzione delle lacune documentarie come elemento non soltanto strutturale ma anche stilistico; quei “vuoti” infatti si conciliano con la caratteristica laconicità della sua scrittura e quasi la enfatizzano». Dal canto suo, Poli (2017: 75) riporta una dichiarazione di Carlo Ginzburg sul debito intellettuale con la madre.

Tutti i nostri ieri (1952), con la riunione dei sopravvissuti che sembra in parte anticipare le pagine finali sul ricongiungimento epistolare di due superstiti della famiglia Manzoni, Vittoria e Stefano. Ad ogni modo, l'impostazione familiare e di gruppo, l'attenzione per il femminile, il rifiuto dell'onniscienza, la tensione tra plurilinguismo, polifonia e autorialità situano a pieno titolo *La famiglia Manzoni* nell'ambito delle ricerche odierne sui racconti di vite collettive. L'istanza autoriale si estrinseca nel duplice ruolo di voce intermittente ma riconoscibile in mezzo alle altre e di direttrice del coro.

Riferimenti bibliografici

- Antenucci, Emily (2024), 'Biography's Perishable Traces: Mundanity and Mattering in *La famiglia Manzoni*', *The Italianist* 44 (2), 233-253.
- Bassi, Giulia (2023a), «*Con assoluta sincerità*»: il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952), Firenze-Siena, Firenze University Press-USiena PRESS.
- Bassi, Giulia (2023b), 'Natalia Ginzburg (1916-1991)', in Baldini, Anna; Marcucci, Giulia (eds.), *La donna invisibile. Traduttrici nell'Italia del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet, 183-195.
- Bassi, Giulia (2025), 'Microstoria e romanzo. Intorno a *La famiglia Manzoni* di Natalia Ginzburg', *Lettere Italiane* 77 (1), 112-136.
- Boldrini, Lucia; Cernat, Laura; Gefen, Alexandre; Lackey, Michael (eds.) (2025), *The Routledge Companion to Biofiction*, London, Routledge.
- Boyers, Peg (2000) [1992], 'An interview with Natalia Ginzburg', in Jeannet, Angela M.; Sanguinetti Katz, Giuliana (eds.), *Natalia Ginzburg: A Voice of the Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 10-31.
- Caine, Barbara (2010), *Biography and History*, Basingstoke–New York, Palgrave Macmillan.
- Castellana, Riccardo (2015), 'La *biofiction*. Teoria, storia, problemi', *Allegoria* 71-72, 67-97.
- Charle, Christophe (2013), 'La prosopographie ou biographie collective. Bilan et perspectives', in Charle, Christophe, *Homo Historicus. Réflexions sur l'histoire, les historiens et les sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 94-108.
- Corti, Maria (2016) [1983], 'Venite, Manzoni vi aspetta', in Ginzburg, Natalia, *La famiglia Manzoni*, Nigro, Salvatore Silvano (ed.), Torino, Einaudi, 453-457.
- Fauriel, Claude (1911), *Correspondance de Fauriel et Mary Clarke*, Mohl, Ottmar de (ed.), Paris, Plon.
- Furman, Laura (1987), 'An Interview with Natalia Ginzburg', *Southwest Review* 72 (1), 34-41.
- Gallo, Clorinda; Ginzburg, Natalia (1981), *La vita. Antologia italiana per la scuola media*, 3 voll., Novara, De Agostini.
- Garboli, Cesare (1992), 'Prefazione', in Manzoni, Matilde, *Journal*, Garboli, Cesare (ed.), Milano, Adelphi, 9-94.
- Gefen, Alexandre (ed.) (2020), *Territoires de la non-fiction : cartographie d'un genre émergent*, Leiden-Boston, Brill-Rodopi.
- Gibellini, Pietro (1995), 'La filologia fantastica di Pomilio', in Di Biase, Carmine (ed.), *Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento. Atti del Convegno di studi*, Napoli, Suor Orsola Benincasa, 19-20 aprile 1991, Napoli, Guida, 53-67.

- Ginzburg, Natalia (1956), 'Marcel Proust poeta della memoria', in Ferrata, Giansiro; Ginzburg, Natalia, *Romanzi del 900*, vol. 1, Torino, Edizioni Radio Italiana, 55-112.
- Ginzburg, Natalia (1972), 'Storia di Zelda', *La Stampa*, 16 gennaio, 3.
- Ginzburg, Natalia (1989a), 'Profilo biografico', in Čechov, Anton, *Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, XIII-LIV.
- Ginzburg, Natalia (1989b) [1970], 'Vita collettiva', in Ginzburg, Natalia, *Mai devi domandarmi*, Torino, Einaudi, 107-112.
- Ginzburg, Natalia (1999), *È difficile parlare di sé, conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, Garboli, Cesare; Ginzburg, Lisa (eds.), Torino, Einaudi.
- Ginzburg, Natalia (2001) [1977], 'L'altro secolo', in Ginzburg, Natalia, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Scarpa, Domenico (ed.), Torino, Einaudi, 79-83.
- Ginzburg, Natalia (2016) [1983], *La famiglia Manzoni*, Nigro, Salvatore Silvano (ed.), Torino, Einaudi.
- Ginzburg, Natalia (2017) [1982], 'Un classico sciupato', in Poli, Anna Stella, '«Manzoni non è un pettegolezzo». Ginzburg, Pomilio, Sciascia', *Autografo* 58, 86-89.
- Lavocat, Françoise (2016), *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil.
- Milford, Nancy (1971) [1970], *Zelda*, Milano, Bompiani.
- Nigro, Salvatore Silvano (2016), 'Paesaggi popolati di facce', in Ginzburg, Natalia, *La famiglia Manzoni*, Nigro, Salvatore Silvano (ed.), Torino, Einaudi, V-XVII.
- Palazzolo, Giuseppe (2018), *Di profilo e di scorcio. Figure di Manzoni nel secondo Novecento*, Avellino, Sinestesie.
- Petrignani, Sandra (2018), *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza.
- Poli, Anna Stella (2017), '«Manzoni non è un pettegolezzo». Ginzburg, Pomilio, Sciascia', *Autografo* 58, 69-95.
- Rondini, Andrea (2005), 'Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg', *Rivista di letteratura italiana* 23 (3), 53-85.
- Scarpa, Domenico (2005), 'Apocalypsis cum figuris', in Ginzburg, Natalia, *Tutto il teatro*, Torino, Einaudi, 429-458.
- Vasarri, Fabio (2001), 'La signora Bovary. Natalia Ginzburg fra traduzione e romanzo', in Loi Corvetto, Ines (ed.), *Studi di linguistica e di letteratura*, Roma, Carocci, 167-192.
- Vasarri, Fabio (2013), 'Un amour de Natalia Ginzburg', *Francofonia* 64, 161-178.
- Wilde-Menozzi, Wallis (1994), 'Anchoring Natalia Ginzburg', *The Kenyon Review*, New Series 16 (1), 115-130.

Fabio Vasarri
 Università degli Studi di Cagliari (Italia)
fvasarri@unica.it