Notos

N° 6 | 2022
Formes de l’empathie: arts et langages

Vincere a due «la ripugnanza del cuore». Per un’empatia dell’immaginazione in 'Estate' di Natalia Ginzburg

Ilaria MORETTI

Édition électronique :
URL :
https://notos.numerev.com/articles/revue-6/767-vincere-a-due-la-ripugnanza-del-cuore-per-un-empatia-dell-immaginazione-in-estate-di-natalia-ginzburg
DOI : numerev_1904
Date de publication : 08/06/2022

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : MORETTI, I. (2022) Vincere a due «la ripugnanza del cuore». Per un’empatia dell’immaginazione in 'Estate' di Natalia Ginzburg. *Notos*, (6). https://doi.org/10.34745/numerev_1904

Scopo del presente articolo è analizzare come, attraverso una prospettiva auto-finzionale, Natalia Ginzburg proponga, nel racconto *Estate* (1946), un'«empatia dell'immaginazione» (Donise, 2019) che, rifacendosi agli studi di Martha Nussbaum, insiste sulla connessione esistente tra immaginazione narrativa e intenzione morale in letteratura. A questo proposito, analizzeremo come il racconto della Ginzburg possegga in sé una duplice valenza. Nato come gesto di riconoscenza verso un'amica, il testo apre a una prospettiva *meta-letteraria*. Il carattere volutamente finzionale del racconto, unito al materiale autobiografico e a un'implicita riflessione sul valore civile della letteratura, diviene paradigma di una forma d'empatia non soltanto raccontata, ma aperta al dialogo con il lettore. In effetti, attraverso l'*autofiction* Ginzburg permette a quest'ultimo di *pensarsi* all'interno della sua stessa scrittura, instaurando con lui un rapporto dialogico dove il campo letterario diviene contributo – per dirlo con Donise – «al lessico e alla topica dell'etica». Lo sforzo creativo per raccontare del proprio tentativo di suicidio e della conseguente amicizia che lo ha guarito, coincide dunque con una fenomenologia della vita reale. Grazie al racconto, il lettore partecipa emotivamente al dolore della Ginzburg ed entra in una relazione simpatetica con quello che per Nussbaum è «la concretezza della condizione umana».

The aim of this article is to analyze how, through an auto-fictional perspective, Natalia Ginzburg proposes, in the short story Summer (1946), an "empathy of the imagination" (Donise, 2019) which, referring to the studies of Martha Nussbaum, insists on connection between narrative imagination and moral intention in literature. In this regard, we will analyze how Ginzburg's tale possesses a double value. Written as a gesture of gratitude towards a friend, the text opens to a meta-literary perspective. The deliberately fictional character of the text, combined with the autobiographical material and an implicit reflection on the civil value of literature, becomes the paradigm of a form of narrative empathy and at the same time capable of communicating with the reader. In fact, through autofiction Ginzburg establishes a dialogic relationship with the reader. The literary field becomes a contribution – to say it with Donise – "to the lexicon and topical of ethics". The creative effort to talk about a suicide attempt and the consequent friendship that healed him therefore, coincides with a phenomenology of real life. With this tale, the reader participates emotionally

in Ginzburg's pain and enters into a sympathetic relationship with what for Nussbaum is “the concreteness of the human condition”.

Mots-clés :
Natalia Ginzburg, Empatia dell'immaginazione, Estate, Auto-fiction, Metaletteratura, Psicoanalisi, Suicidio, Narcisismo, Femminismo eretico, Summer, Psychoanalysis, Empathy of the imagination, Suicide, Narcissism, Heretical feminism

---

Vincere a due «la ripugnanza del cuore»

Per un’empatia dell’immaginazione in *Estate* di Natalia Ginzburg

Ilaria Moretti[1]

Incontrarsi nella letteratura: il caso di Estate

> *La metaletteratura come paradigma per la comprensione di sé e del mondo*

Come può un breve racconto, pubblicato nel 1946 a seguito di uno spiacevole evento personale, trasformarsi in un mezzo conoscitivo per se stessi e per gli altri? La letteratura, al di là della sua funzione estetica, conserva nel suo «vigore significante[2]» (Zanzotto, 1999) le caratteristiche di quella che potrebbe essere definita un’etica dell’esistere? Al contempo, può la pagina scritta farsi luogo di incontro, terra di scambio, non soltanto per i personaggi finzionali ma per gli esseri umani tutti, intesi nella loro moltitudine di lettori che, proprio sulla carta, accedono all’universo dell’autore? Scopo di questo articolo è indagare come l’empatia, la capacità di sentire con l’altro – e attraverso l’altro – possa nutrirsi dell’elemento immaginifico per proporre,

attraverso gli strumenti letterari, un *modus vivendi* capace di tracciare un percorso conoscitivo non soltanto per il lettore, ma per l'autore stesso.

Nel nostro studio analizzeremo come Ginzburg metta in atto – attraverso una prospettiva auto-finzionale[3] (Doubrovsky,1988; Gasparini, 2008) – ciò che la filosofa Anna Donise ([2019]2020) nel suo *Critica della ragione empatica* ha definito come un'«empatia dell'immaginazione». Rifacendosi agli studi di Martha Nussbaum ([1995]2001) sulla connessione esistente tra l'immaginazione narrativa e l'intenzione morale, Donise mostra come la letteratura possa essere quel luogo d'incontro, di scambio empatico tra autore e lettore. Se è vero che quest'ultimo, grazie al testo, è spinto a interrogarsi non soltanto sulle intenzioni dell'autore ma anche sul proprio vissuto, possiamo osservare come il racconto della Ginzburg possegga in sé una duplice valenza. Nato come gesto di riconoscenza verso l'amica capace, attraverso la propria *sim-patia*, di traghettarla verso il terreno della stabilità emotiva, il testo, stando alla nostra lettura, apre verso una prospettiva *meta-letteraria*. Il carattere volutamente finzionale del racconto (non si tratta di una pagina di diario, né di una confessione, ma di un vero e proprio racconto articolato secondo prospettive, personaggi e codici letterari precisi) diviene in questo contesto sinonimo di una forma d'empatia volta non soltanto a raccontare del legame profondo instaurato tra le due amiche. Poiché, attraverso l'*auto-fiction*, Ginzburg consente al lettore di pensarsi all'interno della sua stessa scrittura: instaura con lui un vero e proprio dialogo, trasformando il campo letterario in contributo – per dirlo con Donise – «al lessico e alla topica dell'etica» ([2019]2020, p. 191). In effetti, lo sforzo creativo per raccontare del proprio tentativo di suicidio e della conseguente amicizia che lo ha guarito, coincide paradossalmente con una vera propria fenomenologia della vita reale. Grazie al racconto, il lettore non soltanto partecipa emotivamente al dolore di Ginzburg, ma entra più specificamente in una relazione simpatetica con quello che Nussbaum ha definito «la concretezza della condizione umana».

Attraverso il dispositivo letterario, l'autrice propone un'autentica lezione umanista capace di presentarsi come «la rivelazione del potere creativo delle relazioni» (Boella, 2006, p. 89). Tuttavia, per comprendere come un dispositivo auto-finzionale possa divenire oggetto di riflessione sul vivere insieme e sul ruolo che ricopre la letteratura nella vita civile, è necessario ripercorrere i fatti dell'estate 1945, quella in cui l'autrice decise di morire. È la stessa estate che dà origine al racconto trasformato poi in strumento di relazione simpatetica verso l'altro.

C’è vita dopo Leone

Siamo nell’agosto del 1945. Natalia Ginzburg lavora presso la casa editrice Einaudi, sede di Roma. Il marito Leone è morto l’anno prima nel carcere di Regina Coeli. Torturato dai tedeschi e indebolito da una polmonite mai curata, soccombe alle ferite. Per Ginzburg la vita dopo-Leone è segnata da una grande infelicità mascherata sotto al segno del *si deve*, della volontà di «uscire dal dolore con ogni sforzo» (Fiore, 1963). Lavorare è un modo per evadere dalla routine domestica, un tentativo per occupare la testa, per non piegarsi sotto a ferite vecchie e nuove. Nel 1944, poco dopo la morte del marito, conosce Gabriele Baldini, brillante anglista, ex allievo di Mario Praz. Assomiglia all’attore Robert Donat (Ginzburg, [1962]2015) è un uomo estroso e divertente, amante della musica, del cinema e della letteratura. Lo stato vedovile, un nuovo incontro, una città come Roma che si apre nella sua moltitudine di scambi e di incontri porta l’autrice a un cortocircuito di emozioni. In un’intervista del 1990, alle domande di Marino Sibaldi, risponderà che la sua scrittura si è spesso generata da un profondo senso di colpa. Essere in colpa perché si scrive invece di fare altro, essere in colpa perché si sta facendo altro invece di scrivere. Per tutta la vita Ginzburg si è «battuta tra questi sensi di colpa» (Id., 1999 p. 27), senza risolverli mai.

È possibile che *Estate*, il racconto pubblicato nel marzo del 1946 su *La Darsena nuova*, nasca proprio – come suggerisce Petrignani – dal senso di colpa ingenerato dall’incontro con Baldini, dalla perdita di Leone avvenuta in modo così atroce e dal tentativo di divenire adulta, come il marito le aveva spesso intimato nelle sue lettere dal carcere: «Scrivi. Fai qualcosa per gli altri. Sii coraggiosa». (Petrignani, 2018, p. 134). Così Natalia abbandona il cognome Levi per Ginzburg, si trasferisce a Roma con l’intento di trovare un impiego per mantenersi, fedele al monito del marito, nell’idea che la maturità da raggiungere sia una forma di impegno, una postura etica: si sopravvive per se stessi e per gli altri. La sua adultità si struttura attorno all’imperativo del continuare, dell’andare avanti nonostante tutto. È un incedere nella vita che si origina, tuttavia, dall’ombra di chi non c’è più. Scriverà, tempo dopo, ne *Le piccole virtù*: «Siamo adulti perché abbiamo alle spalle la presenza muta delle persone morte» (Ginzburg, [1953]2015, p. 95).

Da Einaudi, sede di Roma, l’autrice conosce Angela Zucconi: una «sradicata, un’indipendente» (Petrignani, p. 149), donna taciturna e senza figli, vive sola in via Cola di Rienzo ed è l’unica a cui Ginzburg si confida, a cui mostra il proprio vuoto. *Estate* narra proprio di un debito verso un’amica conosciuta da poco, eppure capace di salvarla da una morte annunciata. In effetti, in

pochi ricordano l'agosto del 1945, quello in cui Ginzburg decise di morire per via di «un uomo, ma poi anche per tante altre cose» (Ginzburg, [1946]2016, p. 135). Una sera, nel pensionato dove viveva sola, scioglie delle pasticche in un bicchiere d'acqua, ma al mattino la portinaia la trova e chiama il medico. Nel periodo di degenza in ospedale, oltre al fidato amico Cesare Pavese, è Angela che la va a trovare, che l'ascolta, le porta le arance, le chiede dei bambini, le prospetta di viaggi lontani (Petrignani, p. 149). Così, nel racconto scritto l'anno successivo, l'amica serve da spunto alla costruzione di Giovanna, figura della compassione e della simpatia. Nell'accezione greca dei due termini – cum e passio; *syn* e *pathos*: sentire insieme, nello medesimo tempo –, Angela-Giovanna è lo strumento che permette all'io narrante di uscire dalla spirale del masochismo, di resistere alla tendenza mortifera del «fare a me stessa tutto il male che avessi voluto» (Ginzburg, [1946]2016, p. 135) Se vivere è una fatica – una «ripugnanza del cuore» – l'amicizia con Giovanna permette a quei giorni indolenti d'agosto di trasformarsi in un percorso conoscitivo tanto per la narratrice quanto per la stessa Natalia, abilmente nascosta tra le righe[4].

L'estate in cui Natalia voleva morire

Messaggera d'un femminismo eretico

La scrittura di Ginzburg è stata, inequivocabilmente, un modo d'essere. Lo disse bene Cesare Garboli, nella celebre introduzione al Meridiano del 1986. Se la pagina è un luogo, la parola altro non è che uno sguardo, una postura che prima d'essere letteraria, è umana: esistenziale. Scrivere diviene il mezzo per poter stare sulla terra, per abitarla, foss'anche per interposta persona. La forma narrativa fu quella che più congenialmente si adattò, per Ginzburg, all'idea di una postura – anzitutto umana – adagiata a quel «diapason lirico» (Garboli, 1986) della letteratura, capace di farsi veicolo dell'ineffabile e di una nostalgia delle cose che si consuma nell'idea che tutto sia già passato, destinato a perire, eppure vivo: vibrante pur nella coscienza della morte. Quando leggiamo un romanzo, insegna Garboli, in realtà partecipiamo della vita di chi l'ha scritto, e in qualità di lettori non possiamo che essere vittime consapevoli di una specie di fantasmagoria. Leggiamo e confondiamo la realtà della pagina con il nostro vissuto.

Le esperienze dei personaggi si sovrappongono alle nostre. Il loro carattere è il nostro e la «parete sottilissima» che separa la pagina della vita, la contingenza del mondo dall'ineffabile della letteratura, si fonde e confonde in un'unica voce. È curioso osservare come questa lettura di Garboli, che al

fondo certo è comune a ogni esperienza di lettore, già pare anticipare la teoria di Marta Nussbaum circa il legame che intercorre tra l'immaginazione letteraria e la vita civile, tra la pagina narrativa e l'etica del lettore che altro non è che una postura esistenziale. L'idea di un'empatia sotterranea – presente tra personaggio e lettore e poi ancora tra l'autore e il proprio personaggio – è messa in luce nella prefazione di Garboli a riprova di come Ginzburg, di quest'etica e di questa capacità d'annodamento tra l'esistenza e la pagina, fosse già un'indiscussa maestra. Lo sguardo che porta sul personaggio, la contrapposizione costante tra l'ombra e la luce, tra il chiarore di un alba – prefigurazione della nascita, dell'incontro con la vita – e il buio di una stanza ancora avvolta nella penombra, allegoria del nostro comune nichilismo, contribuiscono a nutrire il tessuto letterario di spunti esistenziali (Garboli, 1986 p. XXIV-XXVI). È lo stesso per il gioco equilibrato, sottile, asciuttissimo, che si instaura tra il dolore che filtra nelle cose, che le abita, rendendo liquida la sofferenza – indolente come le ore meridiane di un'estate senza respiro – e la gioia di un'amica che semplicemente tace, mentre ci ascolta e fuma sigarette soffiando il fumo dalle labbra (Ginzburg, [1946]2016, p. 135). Ginzburg è maestra di precisione e misura – forse eredità di Leone, forse soltanto una caratteristica dello spirito – qualità che mettono in luce ancor più il legame tra la letteratura e il proprio modo di stare nel mondo.

Così, adottando il paradigma dell'empatia immaginativa e coscienti del peso di una scrittura che oltre a essere auto-finzionale è, prima di tutto, meta-letteraria, osserviamo come esista una correlazione tra la realtà biografica di quell'estate del '45 e un'etica della letteratura capace di farsi discorso collettivo. Per dirla con Lévinas (1982), anche nella pagina è necessaria una dismissione dell'essere, una «déposition» (1982, p. 42) del proprio sé per riuscire a entrare in una relazione disinteressata con l'altro. La scrittura di Ginzburg appare in questo illuminante. Perché il racconto della propria malinconia, di una depressione che quasi la conduce alla tomba, non smette di intrecciarsi al valore opposto alla morte che non è tanto quello della vita, quanto piuttosto della nascita delle relazioni, della possibilità di resistere al richiamo del nulla, al disgusto dell'oggi, proprio attraverso l'incontro con l'altro. Aveva dunque ragione Garboli, quando per Ginzburg parlava di un «femminismo eretico», eretico nel senso di alternativo, personalissimo, capace di stagliarsi furiosamente contro «l'oscurantismo» a cui lei stessa cedeva sovente (Garboli, 1986, p. XXVI-XXVII). Quell'oscurantismo è da leggersi più come una «passione verso l'oscurità», verso il pozzo nero a cui lei stessa faceva spesso riferimento e che culminerà nel *Discorso sulle donne*:

un brano molto discusso che, a suo tempo, fece scalpore presso le femministe[5](Ginzburg, [1947]2016). L'articolo, malgrado il carattere apparentemente provocatorio, contiene in realtà un invito alla responsabilità su se stesse, unita a un'implicita critica al proprio modo d'essere che del femminismo conserva lo spirito.

Le donne di Ginzburg, personaggi di carta tratti, talvolta, dalla vita vera[6], sono dunque delle messaggere capaci di farsi portavoce di un codice di comportamento che pare tracciare davvero le basi di quella che potrebbe essere definita come un'etica del quotidiano, delle relazioni e dei sentimenti. Certo è che il loro essere ambasciatrici di pace, portatrici di una possibilità di resistenza contro il vuoto che incombe, appare come un tentativo di comunicazione – un'empatia filtrata *attraverso* la pagina, grazie alla pagina – che si stabilisce tra l'autrice e i suoi lettori. Queste figure sono, per dirla ancora con Garboli, delle «riparatrici di una legge offesa» (1986, p. XXIX) e questa è di certo la caratteristica principale di Giovanna, alias Angela, la coprotagonista di *Estate*, la voce narrata, non quella narrante, eppure la voce che, silenziosamente – *oscuramente* – riesce a tirare la protagonista fuori dal pozzo della propria disperazione.

Resistere alla «ripugnanza del cuore»?

Mentre i figli sono al mare con la sorella Paola e la madre Livia, Ginzburg resta in città. Le lamentele da parte della famiglia sono di svariata natura, ma la principale è la sua assenza, il suo essere un fantasma che non scrive, che non si fa viva, figura trasparente nella città che ribolle dal caldo. Il clima è poco conciliante, e persino il lavoro – scusa ufficiale per non presentarsi in vacanza con la famiglia – risulta improduttivo. L'afa è soffocante, la testa pesante e incapace di uscire dal circolo vizioso dello scontento: «Andavo ogni giorno in ufficio ma lavoravo poco, più che altro andavo in ufficio per fingere d'essere un uomo, ero stanca d'essere una donna» (Ginzburg, [1946]2016, p. 134). Il malessere esistenziale sconfina in quello identitario. Poter smettere i propri panni femminili – femminili nel senso di incatenati a una serie di convenzioni attribuibili al genere – è un modo per dimenticarsi della propria fatica, per estraniarsi dal malcontento che rende caduco ogni gesto, ogni tentativo per uscire dall'*impasse* depressiva:

> Mi stupivo a pensare come era stata diversa la mia vita una volta, quando cullavo i miei bambini e cucinavo e lavavo, pensavo come c'è sempre tanti modi di vivere, e ognuno può fare di se stesso esseri sempre nuovi, magari anche nemici l'uno dell'altro. Ma poi anche quella parte che recitavo finì con l'annoiarmi, seguitavo a fare la stessa vita senza più provarci alcun piacere. (*ivi*, p. 134)

Il dolore assume dunque una forma ambigua che mina ogni certezza, persino gli affetti, il lavoro tanto prezioso all'Einaudi o il desiderio di restare a Roma, di lavorare, essere autonoma, uscire dalla condizione di dipendenza dagli altri. Eppure, anche pensarsi in una nuova veste non funziona, scivolare tra l'ufficio e l'osteria, oziare «per le strade e nei caffè con amici ed amiche, rientra[re] tardi la sera» (*ibid*.), non aiuta a vincere un sentimento nascente di disgusto. Così, l'autrice resta a Roma, sola, per la vergogna. Il non volersi mostrare debole ai propri figli si associa a una sorta di atarassia. Nel mezzo della fatica esistenziale le pare di non sapere più chi è, né chi ama, se mai ha amato, cosa fare della sua stessa vita: «mi pareva che non potevo mostrarmi ai bambini così com'ero adesso, con quella ripugnanza nel cuore, mi pareva che avrei avuto ripugnanza anche di loro se li avessi veduti» (*ibid*.). Così il pensiero della morte si fa strada. Non è una morte che nasce dalla disperazione cocente, è solo, ai suoi occhi, uno strano sentimento di inutilità, di vacuità che impedisce di ragionare lucidamente. O forse, più del pozzo che la chiama a sé, più di quella «cattiva abitudine di cascare ogni tanto […] di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspare per tornare a galla» (Id., [1947]2016, p. 151), è proprio l'imbarazzo o peggio: il senso d'infamia per non essere più capace di stare bene in mezzo agli altri, più capace d'essere una buona madre (a detta sua), più capace di esercitare il proprio mestiere, d'essere una donna come le altre.

> Tante volte pensavo che ero come gli elefanti che si nascondono per morire. Si nascondono per morire, cercano lungamente nella giungla un luogo riparato e folto d'alberi, per nascondervi la vergogna del loro essere corpo stanco che muore. Era estata, l'estate era calda, avvampante nella grande città, e quando percorrevo in bicicletta il viale asfaltato sotto gli alberi, un senso di repulsione e d'amore insieme mi contraeva il cuore per ogni strada, per ogni casa di quella città. (Id., [1946]2016, p. 135)

Il sentimento di rigetto provato verso di sé, finisce così per intaccare la capacità di relazione con il mondo. Il desiderio di morire altro non è che un modo per cancellarsi di dosso la sensazione di «disappartenenza» che coincide, riprendendo le parole di Garboli, con l'impossibilità di «riconoscersi» e, di conseguenza, con l'incapacità di entrare in contatto con l'altro. Al pari dei personaggi di Caro Michele, la Ginzburg di *Estate* si trova inchiodata in una condizione dove non c'è più comunanza con il prossimo – nemmeno con i figli – dove è « finito il tempo di scambiarsi dei messaggi » e dove è «passata per sempre la voglia di avere degli interlocutori» (Garboli, 1986, p. XXXVIII). La ripugnanza dell'io narrante è dunque un'onta

incancellabile; così, la volontà di nascondimento che ne risulta pare quasi più un mezzo di difesa che una reale intenzione di annichilimento. Quel che è certo è l'enorme sentimento di solitudine che ne deriva e che pare la causa scatenante del tentato suicidio. Ma questa solitudine, di fatto, è una scelta dettata dal vuoto: Natalia si allontana dalla famiglia, Natalia si trova isolata nella città agostana, Natalia soffre l'altro e al tempo stesso lo teme (Petrignani, p. 151). Poiché è vero che: «la ripugnanza e la vergogna ci assalgono a un certo istante della nostra vita, e nessuno ha il potere di aiutarci allora» (Ginzburg, [1946]2016, p. 135). La scelta suicidaria è, come anticipato, meditata più per spaesamento che per disperazione. Di conseguenza, il tentativo di «passaggio all'atto» (Freud, [1905]1980; Lacan, 1976) sembra più dettato dall'angoscia solipsistica che dall'intenzione di porre fine ai propri giorni:

> Fu nel pomeriggio di una domenica, avevo comprato del sonnifero in una farmacia. Camminai tutto il giorno nella città vuota, pensando a me e ai miei figli. […] Ma ad un tratto li rividi come li avevo visti l'ultima volta, seduti in terra a giocare ai birilli. E l'eco dei pensieri e delle parole mi risuonò nel silenzio, restai stupita a guardare com'ero sola, sola e libera nella città vuota, col potere di fare a me stessa tutto il male che avessi voluto. Rientrai e presi il sonnifero, sciolsi tutte le pastiglie del tubetto in un bicchiere d'acqua, non capivo bene se volevo dormire molto a lungo, o morire. (Ginzburg, [1946]2016, p. 135-136)

Se la solitudine è un vortice da cui è difficile uscire, una tentazione ambigua a cui cedere, certo è che il masochismo del gesto è tutto concentrato in un *al di là del principio di piacere* (Freud, [1920]1976; Lacan, 1976) che, per Ginzburg, coincide con un auto-isolamento (la città agostana vuota) che appare consolante[7], proprio perché veicolo del proprio desiderio autodistruttivo. In un recente saggio sulle melanconie contemporanee, Massimo Recalcati, proseguendo nella direzione di Freud e Lacan, sostiene che la «pulsione di morte» agisce spingendo la vita – dunque il soggetto – a «divorare» se stesso in una sorta di «godimento disperato» che porta la pulsione mortifera a coincidere drammaticamente con la più «disperata affermazione» dell'esistenza stessa (Recalcati, 2019, p. 59). In quel «fare a me stessa tutto il male che avessi voluto» è contenuto il grido di disperazione di Ginzburg, ma anche il suo rovesciamento paradossale, che appare piuttosto una richiesta d'aiuto, un grido disperato che agisce nella direzione della propria conservazione piuttosto che verso l'annientamento.

È un grido quasi infantile, che reca in sé un atteggiamento pressoché bambinesco. L'autrice ne parlerà in seguito nel testo *La mia psicanalisi* ([1969]1989), facendo riferimento in più occasioni a un

atteggiamento infantile reiterato, persino nei confronti della successiva cura analitica: «Il pensiero che stavo facendo una cosa che avrebbe spaventato i miei genitori mi rendeva l'analisi affascinante e ripugnante insieme» (*ivi*, p. 40). Allo stesso modo, in Estate l'io narrante si comporta al pari di un infante che, invece dei giochi, preferisce dilettarsi con i sonniferi. Se la solitudine è una scusa, una terra di mezzo dove poter agire indisturbati – nutrendo così quella voce che conduce repentinamente al buio del pozzo – essa è, parimenti, una condizione da sfidare nel tentativo di avere la meglio anche sul proprio desiderio autodistruttivo. Così, la volontà di annientamento, la «disappartenenza» (Garboli, 1986, p. XXXVIII) verso le cose e le persone altro non sono, nel caso di Ginzburg, che una conseguenza che ci si è auto-inflitti (Ginzburg [1947]2016, p. 156). La solitudine che uccide – «restai stupita a guardare com'ero sola, sola e libera nella città vuota» (Id., [1946]2016, p. 135) – è quella evocata a gran voce, venerata nell'obiettivo di passare all'azione, mettendo fine a ciò che pare inconciliabile con il proprio sé. Ma il gesto suicidario non è confinabile alla banale idea di un auto-annullamento fine a se stesso. Al contrario: è un grido per l'altro.

È l'appello che non lascia scuse, un modo per rendere il prossimo drammaticamente responsabile, chiamandolo a un'azione salvifica. Infatti: «[a]l mattino venne la portinaia della pensione, mi trovò che dormivo e dopo un poco andò a chiamare un medico». (*ivi*, p. 136). Appare dunque evidente come il tentato suicido sia piuttosto un modo, rovesciato, per rompere la solitudine tanto agognata. Come se soltanto attraverso l'incarnazione estrema del proprio dispiacere – prefigurata in una morte per sonniferi – fosse possibile provocare una frattura capace di mettere fine al proprio nichilismo. Frattura di senso, interruzione del ritmo, capace dunque di interrogare l'altro nella sua stessa dissomiglianza.

Il suicidio mancato di Ginzburg/io narrante è dunque un modo per invocare il proprio altro da sé. Lo si invoca proprio perché estraneo e dunque unico. Unico nel senso di indispensabile, proprio in virtù della sua particolarità d'individuo; unico nella sua possibilità di riparazione. L'altro non è più il nemico da fuggire: l'essere da utilizzare secondo uno schema che Nussbaum definirebbe «utilitaristico». L'altro è invocato a gran voce perché porta nella sua differenza un'«etica della relazione» (Nussbaum, [1995]2001, p. 11) capace di vincere contro lo schema del bieco interesse personale. Quest'incontro capace di farsi ponte e di dar dunque vita a una relazione empatica passa, in *Estate*, attraverso un cammino inverso, dove solo la morte è il grimaldello capace di sconnettere il senso, di fratturare l'incedere dei giorni tutti simili nella loro monotonia. Il prossimo è lo strumento atto a

interrompere il giogo melanconico. Perché è di questa diversità così rifuggita che autrice e io narrante hanno bisogno. Da soli non si può vincere, da soli è «difficile affiorare da quelle acque buie e dolorose della [propria] malinconia e dimenticarsi di se stess[i]» (Ginzburg, [1947]2016, p. 154). L'altro da sé, qui, porta il nome di Giovanna.

Angela-Giovanna: lottare insieme contro il richiamo del pozzo

Elogio della simpatia: una sradicata che sa ascoltare

Angela Zucconi è stata inviata all'Einaudi da Adriano Olivetti: per Ginzburg un tramite di tale portata non può essere che una garanzia, non soltanto professionale, ma certo anche umana. Figlia di un magistrato, è nata a Terni, ma è cresciuta tra Bengasi e Trieste. Il destino da cosmopolita è presente in un sangue da sradicata, da curiosa. La Danimarca è il suo paese di elezione, ci ha vissuto per un certo periodo e ha imparato in poco tempo sia il danese che il tedesco. Non è sposata, non ha figli e vive da sola in una casa romana, in via Cola di Rienzo. Casa che, nel periodo di convalescenza dopo il tentato suicidio, diventerà il luogo in cui Ginzburg tenterà, lentamente, di riacquistare la propria integrità. L'amicizia tra le due nasce in modo spontaneo. Per la verità è l'autrice stessa che incoraggia il rapporto, che cerca di domare un poco quella sua natura randagia e indipendente, da zaino sempre pronto sulle spalle. Angela racconterà poi, nella sua autobiografia, del ruolo importante che l'amica ebbe all'Einaudi, contribuendo alla sua integrazione: «mi fece fare amicizia con gli altri redattori importanti, quelli che davano del tu a Giulio Einaudi e frequentavano la sua casa. […] Alla fine della giornata si andava a bere il vino in un'osteria vicino a Ponte Milvio» (Zucconi, 2015).

È dunque ad Angela che Natalia sceglie di confidarsi. Le racconta quello che ad altri non riesce a confessare, come «l'insuperabile tristezza, il desiderio di farla finita, il nonsenso di tutto» (Petrignani, 2018, p. 150). Nel suo testo, Zucconi racconterà di come in un giorno d'agosto è Pavese a scriverle annunciandole che Natalia sta male e ha chiesto di vederla. La domenica è da sempre un giorno difficile per Ginzburg, la calura e il deserto agostano non aiutano, non leniscono la febbre ingenerata dal disgusto, dalla «ripugnanza del cuore» che non cede il passo, nonostante i tentativi per resistere al richiamo. Così, nel mese che si era aperto con la bomba atomica su Hiroshima e Nagasaki, l'autrice prende i sonniferi e scegliere di dire basta:

> volevo morire per un uomo, ma poi anche per tante altre cose, perché dovevo del denaro a mia madre, e perché la portinaia della pensione puzzava, e perché

> l’estate era calda, avvampante, nella città piena di ricordi e di strade, e perché pensavo che così com’ero non potevo giovare a nessuno. (Ginzburg, [1946]2016, p. 135)

Angela, nel racconto è Giovanna. È lei la figura dell’empatia, del rapporto a due che vince contro la morte. I loro incontri sono strani, spesso silenziosi. Stanno sedute sotto il pergolato delle bettole a Ponte Milvio, ma in quel tacere c’è qualcosa di salvifico perché Giovanna possiede il dono dell’ascolto. Sa restare in silenzio a osservare l’io narrante raccontare i suoi mali. Lo fa senza farla sentire una derelitta, senza imporre il peso dei *si deve* che l’autrice, già da tempo, si impone, convinta che una nuova città, un nuovo lavoro, occupazioni su occupazioni la trascinino lontano dal pozzo (Ginzburg, [1947]2016, p. 151). Invano. L’empatia del personaggio di Giovanna possiede dunque in sé una pura componente biografica, ma nel racconto questa figura della compassione, (*cum e passio*, sentire insieme), si fa elemento auto-finzionale, prestato alla dinamica di una narrazione che non vuole essere la mera trascrizione dei fatti tristi dell’estate del ’45, l’estate in cui l’autrice scelse di morire. Ginzburg fa della figura di Giovanna un elemento letterario quasi sineddotico, capace di racchiudere in sé quella parte per il tutto, quell’essere non soltanto personaggio, ma anche amica, messaggera e confidente, mezzo per salvarsi dall’«annaspare» (*ibid.*).

> Giovanna mi aspettava in un caffè la sera quando uscivo dall’ufficio, e io sedevo al tavolo al suo fianco, le mostravo le lettere di mia madre. Lei lo sapeva che volevo morire, e per questo non avevamo più molte cose da dirci, ma stavamo sedute una davanti all’altra a fumare, soffiando via il fumo dalle labbra chiuse. (Ginzburg, [1946]2016, p. 135)

L’empatia tra Ginzburg e Zucconi nasce in maniera spontanea, certo favorita da uno stesso luogo lavorativo che si fa anche terreno di intenti comuni e di scambi quotidiani. L’essere gomito a gomito durante la giornata permette un identico scandire del tempo, e il ritrovarsi poi, la sera, nelle bettole di Ponte Milvio, a soffiare via il fumo restando in silenzio, diviene un modo per comprendersi anche nell’assenza di dialogo. È interessante osservare come Ginzburg riporti quasi fedelmente quest’attitudine nel personaggio di Giovanna e come quest’ultima riesca a farsi prima ancora che figura della *compassione*, allegoria di una più profonda *comprensione*. Profonda perché muta, espletata nella capacità dell’ascoltare l’altro – dell’intenderlo nei suoi risvolti più intimi – senza giudicarlo, senza ferirlo o ammonirlo per il proprio dire. L’empatia qui narrata da Ginzburg è, per riprendere le osservazioni di Anna Donise, nutrita da un atteggiamento di simpatia verso l’altro. Tale parola, è impiegata dalla filosofa nell’«accezione generale» del

termine, e non ha nulla a che vedere con il significato proposto dai primi sentimentalisti morali come Shaftesbury o Hutcheson, né con la teorizzazione fornita da David Hume. Quest'ultimo, proprio attraverso la sua analisi del concetto di simpatia, è per altro considerato come il precursore di quelle che saranno poi le successive teorizzazioni attorno alla nozione di empatia. Donise ricorda come, in effetti, la simpatia venisse considerata da Hume come una qualità dell'essere umano o addirittura un principio psicologico indicante la capacità di cogliere «le inclinazioni e i sentimenti altrui, per quanto diversi e addirittura contrari ai nostri» (Hume, [1739-40]2010, p. 332). Per il filosofo, arrivare a sentire della simpatia per qualcun altro significa riuscire a percepire all'intero del proprio sé dei sentimenti che in realtà sono «appartenenti ad un'altra persona» (*ivi*, p. 335). Donise, aggiunge poi come queste stesse idee abbiano in realtà la capacità di trasformarsi, di essere integrate nell'individuo che le percepisce «fino al punto da diventare passioni e sentimenti in prima persona. In alcuni casi, quindi, i sentimenti che provano gli altri diventano nostri e possiamo parlare addirittura di contagio emotivo» (Donise, [2019]2020, p. 18). In realtà, nel caso specifico di Ginbzurg, ci pare piuttosto interessante adottare, nella prospettiva di una simpatia-empatica, la teorizzazione più generale che propone la filosofa. In effetti, Giovanna e l'io narrante provano, spontaneamente, l'una verso l'altra «un'istintivo interesse e un'immediata condivisione» (*ivi*, p. 195) del vissuto dell'amica. L'inclinazione simpatetica favorisce così quel sentimento che permette alla protagonista del racconto di sentirsi in un territorio protetto, anche nell'assenza di dialogo, anche nell'impossibilità di una consolazione che non suoni come monito paternalistico.

La simpatia provata da Giovanna nei confronti della protagonista e il reciproco sentimento vissuto dall'io narrante verso Giovanna, mostrano in questo caso una pressoché totale assenza di compassione. Come del resto ricorda Donise, la differenza sostanziale tra questi due atteggiamenti emotivi riguarda la specificità della postura del soggetto. Nel caso della simpatia «(da *syn* – che significa "con", "insieme", "nello stesso tempo" – e *pathos* – che rinvia ai sentimenti e al sentire)» (*ivi*, p. 196) vi è un'assenza di partecipazione al vissuto dell'altro in quanto negativo. Giovanna, pur testando empaticamente sulla propria pelle le sensazioni di dolore vissute dall'amica, non pare compatirla. Prova piuttosto dell'affezione e le sta vicina non tanto nel tentativo di lenire le sue ferite esistenziali, ma piuttosto per condividere una reciprocità di intenti, per il piacere di partecipare a un vissuto umano che le accomuna nonostante le differenze, rendendole così estranee al sentimento della pietà. Se non c'è commiserazione, esiste al

contrario una spassionata amicizia, una capacità di provare, sempre per dirlo con Donise «empatia o simpatia anche per stati d'animo gioiosi o allegri» che l'amico veicola. Poiché, pur se nei «vissuti negativi i termini "simpatia" e "compassione" tendono ad avvicinarsi fino a coincidere […] [a]l contrario, sono molti i casi nei quali si può empatizzare con il vissuto dell'altro senza tuttavia provare compassione per esso» (*ibid.*).

È del resto il silenzio di Giovanna a renderla oggetto e veicolo di simpatia. Quel silenzio capace di farsi ascolto, che nulla chiede in cambio, che si fa contenitore della sofferenza altrui senza apporne un giudizio, senza il desiderio sconveniente del voler trasformare la debolezza dell'amica in un'occasione per farle la morale, per redarguirla sul giusto comportamento da tenere (Petrignani, 2018, p. 152). Giovanna resta in silenzio anche dinnanzi alle lettere che l'io narrante le fa leggere. Sono nella realtà biografica poi trasposta a romanzo, le lettere di Livia Tanzi – la madre di Ginzburg – che la rimprovera per la sua assenza, che la sollecitano a una visita, che le impongono di tornare, di passare del tempo con la propria famiglia. Le parole sono quelle di una «madre arrabbiata […] perché mi facevo vedere di rado» (Ginzburg, [1946]2016, p. 134), ma Giovanna non giudica, non asserisce, fuma in silenzio (*ivi*, p. 135) e resta in ascolto.

Empatia del silenzio e delle arance

C'è una lettera a Silvio Micheli, direttore della rivista *Darsena Nuova*, al quale in quell'agosto maledetto Ginzburg scriverà: «non mi muovo da Roma, per molte ragioni, tra cui quella che probabilmente ci devo morire». Per Sandra Petrignani questo è l'esempio del tipico «humor nero» che caratterizzava l'autrice (2018, p. 152): un modo laterale e letterario per esprimere un malessere senza prendersi troppo sul serio, giocando sul tragico per far emergere il comico, divertendosi a sfiorare l'abisso pur mantenendo una forma di auto-ironia. Dell'episodio del suicidio non ce v'è traccia nemmeno nelle pagine dello strettissimo amico e collega Cesare Pavese. Certo è che dopo il tentativo andando a vuoto, l'autrice resta in clinica per qualche giorno e gli amici la vanno a trovare. In *Estate*, la breve degenza è descritta in modo asciutto e e sbrigativo, in perfetto stile Ginzburg, mettendo in luce, anche per interposta persona, il ruolo fondamentale avuto da Angela-Giovanna:

> Rimasi a letto una settimana, e Giovanna veniva ogni giorno e mi portava degli aranci e del ghiaccio. Io le dicevo che non deve vivere chi gli è nata una ripugnanza nel cuore, e lei fumava zitta e mi guardava, soffiando via il fumo dalle labbra chiuse. Venivano anche altri amici, e ognuno mi diceva il suo pensiero,

> ognuno mi voleva insegnare cosa dovevo fare adesso. Ma io dicevo che non deve vivere chi gli è nata una ripugnanza nel cuore. Giovanna mi disse di andarmene da quella pensione e di andare a stare da lei. ([1946]2016, p. 136)

In effetti, Angela Zucconi andava ogni giorno a trovarla. Ogni giorno le portava delle arance e del ghiaccio per tenerle in fresco. Seduta sul letto, ascoltava senza dire niente gli sfoghi dell'amica, non la giudicava, non le portava consiglio, non l'ammoniva su quello che avrebbe dovuto o potuto fare, ora che era una sopravvissuta e che la vita le si riproponeva innanzi tutta da costruire. Nella sua autobiografia, Zucconi spiega che le ragioni di un gesto tanto estremo erano in realtà poco importanti. Nessuno degli amici pose domande dirette. Il gesto era stato naturale, a tratti spontaneo. Era qualcosa che, stranamente, tutti si attendevano:

> Perché l'hai fatto è la prima domanda disperata che si rivolge a chi è stato appena strappato alla morte voluta. Ma nessuno se ne uscì con questa domanda. Il gesto di Natalia era così naturale per tutti, anche per me che la conoscevo appena. Di quelle mie visite a Natalia, ricordo un corridoio buio dove prima di entrare in camera c'erano sussurri e intese tra la vecchia suocera e la cognata. (Zucconi, 2015)

La componente auto-finzionale tocca qui un aspetto nuovo. La testimonianza ricavata dall'autobiografia di Zucconi mostra a posteriori come Ginzburg fosse riuscita a restituire, in letteratura, la complessità del sentimento provato da Angela. Giovanna, nel racconto, è colei che tace, colei che non pone domande, che si dispone non soltanto in un atteggiamento – come già osservato precedentemente – di comprensione e di simpatia, ma anche e soprattutto in una postura di muta partecipazione alla vita emotiva dell'altro. Non porre domande sul perché del gesto, è forse scontato per gli amici che conoscono Ginzburg da tempo, ma non lo è per Angela che la conosce appena. È qui, in questo silenzio che nulla chiede in cambio[8], che si percepisce la componente empatica che l'io narrante suscita in Giovanna.

In questo contesto, Natalia Ginzburg mette in atto quello che, riprendendo dalle lezioni di Marta Nussbaum, Donise definisce il paradigma dell'«immaginazione narrativa». In effetti, tramite il personaggio di Giovanna, l'autrice rielabora quello che empaticamente Angela le ha trasmesso, senza tra le due donne sia avvenuto un disvelamento delle reciproche intenzioni. Ginzburg colma un vuoto, si mette nei panni dell'altra tentando di comprenderne le intenzioni e per farlo sceglie la strada della finzione letteraria. Donise, insiste su come la letteratura – e in particolare la forma narrativa – permetta di mettere in luce «il possibile» (2020, p. 189) che

esiste all'interno dei rapporti, incitando poi il lettore a fare altrettanto. In questo caso però, non siamo ancora alla fase della ricezione, ossia della possibilità di un'interazione empatica tra lettori e autore. Osserviamo, piuttosto, come nel caso specifico del racconto *Estate* sia l'autrice che, calandosi nei panni dell'io narrante, mette in atto quest'operazione di *possibilità* – o meglio di apertura, di comprensione – verso la sua amica divenuta qui personaggio. Ginzburg-io narrante completa la casella mancante. Tramite la pagina letteraria, svela *il possibile* della relazione umana, cercando di scardinare ed esplicitare poeticamente quelle che sono le intenzioni dell'amica. Da qui nasce Giovanna, figura dell'empatia.

È chiaro come l'elemento biografico faciliti questa presa di posizione da parte dell'autrice. Tuttavia, è soltanto sulla pagina letteraria che le reali modalità simpatetiche dei personaggi emergono in tutta la loro forza. L'empatia, qui, diviene elemento necessario e motore dell'azione. È messa in luce dalla componente auto-finzionale: dalla parte romanzesca che si nutre delle esperienze vissute, pur, magari, trascendendole, pur sovra-interpretandole attraverso lo sguardo dell'autrice. Quel che è certo, è che l'insistenza sul silenzio partecipato di Giovanna ricalca la sua capacità di comprensione anche in contrapposizione ad altre figure amicali. Figure che, come già anticipato, esprimono a più riprese il proprio pensiero, volendo insegnare all'io narrante ancora convalescente «cosa fare adesso».

La convalescenza in via Cola di Rienzo

Così, Ginzburg esce dalla clinica, ma non da sola. Nelle sue memorie, Zucconi ricorda come «la tenevamo sotto braccio io e Pavese, non c'erano ancora i mezzi di trasporto pubblici e di quel lungo percorso a piedi mi è rimasto impresso […] solo la nostra uscita alla luce del tunnel del Tritone» (Zucconi, 2015). Il braccio di Angela capace di sorreggere, ritorna poi nel racconto, ma questa volta in termini metaforici.

L'empatia che Giovanna manifesta all'amica consiste nella volontà di offrirle un tetto, una casa, un luogo dove stare tranquilla senza avvertire il peso di una vita da ricostruire. La capacità di sentimento di Giovanna risiede in questo braccio metaforico che si concretizza nel desiderio di permettere all'altro di ritrovare le proprie forze, senza stare solo. E se Giovanna si muove verso l'amica con un'attitudine che niente chiede in cambio, così la protagonista è parimenti mossa da una fiducia cieca, senza premeditazione. Giovanna è muta, non parla, ma certo sorregge; allo stesso modo la protagonista non vede – meglio: non le importa cosa vede – sa semplicemente

che, appoggiandosi alla proposta dell'amica se non arriverà direttamente all'uscita del tunnel del Tritone – questa è la biografia – certo sarà al di fuori del pozzo: e questa è la letteratura.

> Viveva sola con una ragazza danese che girava scalza per le stanze. Adesso non avevo più voglia di morire, ma non avevo voglia neppure di vivere, e oziavo in ufficio o per le strade, con amici ed amiche, persone che volevano insegnarmi in che modo mi dovevo salvare. Giovanna s'infilava al mattino un accappatoio color prugna, si scostava i capelli dalla fronte […]. (Ginzburg, [1946]2016, p. 136)

La convivenza tra l'io narrante e Giovanna si gioca sull'idea che per essere capaci di comprendere l'altro – essendogli dunque di sostegno – non si deve compatirlo, non si deve guidarlo, ma si deve riconoscergli il suo statuto di soggetto autonomo. Così, Giovanna non propone un'opera di paternalistico compatimento dell'altra, non la riduce al suo statuto di vittima, ma la eleva a quello di persona, la obbliga a guardarsi allo specchio: «al mattino […] mi gettava uno sdegnoso saluto» (*ibid*.). In quello sdegno, in quel gesto che pare all'opposto dell'atteggiamento simpatetico proposto fin da subito, risiede, in realtà, la qualità di questa relazione amicale. Perché Giovanna sceglie, come aveva fatto ai tempi di Ponte Milvio con il silenzio, attraverso lo scostare muto del fumo dalla bocca (*ivi*, p. 135), di ricondurre l'altro alla sua dimensione necessaria di lotta per la sopravvivenza. Non insegna, non fa da guida, non obbliga a nulla, ma ridimensiona la posizione vittimaria[9]. In quello sdegno sta tutta la sua comprensione per la difficoltà, sta tutta la sua capacità di partecipazione al dolore dell'altro. Il dolore, poi, con il tempo si trasforma. Non è più, come suggerisce l'autrice, «voglia di morire», ma piuttosto indolenza, un trascinarsi per la casa e per le strade, in mezzo agli altri. Ma senza sapere cosa essere.

Lo sdegno di Giovanna questo indica: la necessità di ricomporre i pezzi. È un segnale che dà alla protagonista. Una spinta metaforica per dirle: «vai avanti». In questa frase risiede tutto l'insegnamento del femminismo[10], della *com*-partecipazione alla vita dell'altra. La storia di un'amica che salva l'altra dalla catastrofe ricordandole che l'unica cosa che conta è l'incedere verso l'avanti, è raccontata da Hilda Doolittle nel suo libro più celebre, *Tribute to Freud* ([1956]1973). Qui, la voce narrante scompare in un personaggio auto-finzionale, H.D., che al pari di Ginzburg sceglie di raccontare del suo tentativo di morte e della possibilità di risalita grazie a Bryher, un'amica silenziosa che, durante una vacanza sull'isola di Corfù, altro non fa che ascoltare il delirio nevrotico dell'amica dicendole di «andare avanti» nel racconto.

Grazie a quel «va avanti» non solo H.D. smaschera finalmente l'incubo della sua nevrosi, ma è proprio raccontando del proprio male che scopre la sua vocazione letteraria. (*Libreria delle donne di Milano*, [1987]2018, p. 19-23). Allo stesso modo, è Giovanna che indica, nel suo sdegno, nel suo quotidiano randagio e libero, la via della guarigione alla protagonista:

> Giovanna diceva che c'è un solo modo bello di vivere, ed è salire in treno e partire per qualche paese lontano, magari di notte. Aveva in casa tutto quello che occorre per andare in viaggio, aveva tanti thermos e tante valige di tutte le sorte, è perfino un sacchetto per vomitare quando si va in aeroplano. (Ginzburg, [1946]2016, p. 137)

L'amica non progetta una soluzione su misura per la protagonista, ma enuncia in modo sottile quello che è per lei il sogno di felicità. Nell'idea di un treno che parte, di giorno o di notte per una località sconosciuta, risiede la possibilità non soltanto di una ripartenza fisica, ma anche morale, anche etica, che è quella dell'andare per il mondo incontrando la gente, evitando la «chiusura narcisistica» (Green, 1983; Lingiardi, 2021) che sfocia nell'individualismo, obbligando il soggetto a concentrarsi solo su se stesso. Nel personaggio di Giovanna, così come Ginzburg l'ha concepito, esiste forse un richiamo più profondo, che va al di là della figura di Angela Zucconi. Un richiamo che non è soltanto quello di una vita che si deve inventare giorno dopo giorno, uscendo dalla routine monotona che tutto distrugge, quanto piuttosto il grido di Leone, quel grido altrettanto muto, altrettanto modesto, che egli lanciava da Regina Coeli quando scriveva a Natalia che essere coraggiosi significa anche riuscire nell'atto della generosità. Diceva Leone: «Attraverso la creazione artistica ti libererai delle troppe lacrime che ti fanno groppo dentro, attraverso l'attività sociale […] rimarrai vicina al mondo delle persone, per il quale io ti ero così spesso l'unico ponte di passaggio» (Petrignani, 2018, p. 134).

Scrivere è un modo d'essere dunque, ma non basta. Ci vuole l'incontro con il diverso da sé, è necessario starci in mezzo, ricordarsi che non si può pensarsi esseri umani solitari, esclusi dal consorzio dei viventi. È piena responsabilità del soggetto quella di investirsi in un'attività che Leone definisce «sociale» e che al fondo fa eco con quell'idea di comunità, di partecipazione attiva, che Natalia trasformerà poi in un credo politico da espletarsi in Parlamento. Giovanna ricalca così, nella dimensione auto-finzionale del racconto, quello stesso insegnamento di Leone. Prendi il treno e vai, sembra dirle, perché in quel treno c'è la tua vita che t'aspetta, ci sono le persone e le città e gli incontri e soltanto in quel viaggio – che è, prima di tutto, dentro te stessa –

che tu potrai ritrovare la tua dimensione d'essere umano. L'empatia dell'amica è qui: in un profondo gesto di simpatia verso l'altro. Un comune sentire – quello dell'essere girovaghi, senza patria, o con una patria in ogni luogo – diviene il mezzo per indicare una via d'uscita. Perché se è vero che la simpatia, ossia la comprensione dei sentimenti altrui, non è sufficiente a salvare dalla catastrofe, quello che può essere utile è l'osmosi di un processo comunicativo che passa da altri canali. Giovanna, facendosi modello, comunica così una partecipazione di intenti che diventerà, poi, per l'io narrante, il perno da cui ripartire:

> ero stanca di pensare tanto a me stessa, avevo voglia di guardare gli altri e capire com'ero. Così ripresi a guardare la gente mentre oziavo nei caffè e per le strade, uomini e donne con i loro figli, forse qualcuno aveva avuto una volta quella ripugnanza nel cuore, poi era passato il tempo e l'aveva dimenticato. […] Un giorno ricevetti una lettera di mia madre, che mi diceva che i bambini avevano la scarlattina. Allora l'antica angoscia materna mi paralizzò il cuore. Presi il treno e partii. Giovanna venne con me alla stazione, e fiutava con desiderio l'odore dei treni, scostandosi i capelli dalla fronte col suo sorriso sdegnoso. (Ginzburg, [1946]2016, p. 137)

Ginzburg attraverso il personaggio di Giovanna mostra come la sortita da un periodo di buio possa avvenire per contagio, attraverso il buon esempio di un'amica dal «sorriso sdegnoso» che sa ricondurre il baricentro delle cose verso un'ottica attenta al vissuto altrui. È interessante osservare come la costruzione di questo personaggio non avvenga attraverso la volontà di metterne in evidenza le qualità umane. Del resto, a ben analizzarla, Giovanna sta in silenzio, fuma, ascolta certo, ma non interviene in maniera preponderante nella vita dell'amica. Le sue modalità appaiono piuttosto laterali, quasi schive, spesso invisibili e il suo tessuto sentimentale non lascia trasparire in maniera evidente le sue, pur indiscusse, qualità empatiche. Appare in effetti come un personaggio refrattario: pur mettendo a disposizione la propria casa, pur riuscendo a essere sempre presente per l'amica in difficoltà, non emerge come modello di virtù simpatetiche.

Tuttavia, è proprio in questa sua sottrazione, in questa sua apparente ritrosia che ritroviamo, in un'ottica rovesciata, il potere di un legame che, proprio attraverso l'empatia, permette alla protagonista di resistere alla propria «repugnanza del cuore», uscendo così dal «pozzo» che l'aveva inghiottita. Ginzburg fa della pagina letteraria un luogo, per dirlo con Donise, dove è possibile trovare un «contributo al lessico e alla topica dell'etica» ([2019]2020, p. 191). L'attenzione che l'autrice dedica a questo personaggio, unita alla volontà di insistere poeticamente su certi dettagli all'apparenza

marginali, fa del personaggio di Giovanna un esempio di partecipazione. Del resto, lo ricorda ancora Donise, il ruolo della letteratura consiste nell'idea di proporre un focus, concentrandosi così su un determinato modello umano, analizzandolo nelle sue caratteristiche proprie. Quest'attenzione, altro non è che sinonimo di partecipazione a una vicenda esistenziale, un modo per cercare di mettere l'accento su una possibilità di incontro, anche al di là delle spigolosità del carattere. Per Donise: «Molti errori morali nascono da disattenzione nei confronti degli altri, da mancanza di partecipazione, dall'apatia e anche dall'assenza di immaginazione» è dunque in quest'accezione che l'«immaginazione va pensata [...] come un modo dell'attenzione: è attraverso l'immaginazione che si può focalizzare l'attenzione sulla realtà, ma in una maniera peculiare» (*ivi*, p. 91). L'attenzione è la stessa, del resto, che Giovanna dedica alla protagonista. Un'attenzione schiva, forse, magari goffa, a tratti dura, ma quest'attenzione esiste perché è qui trasposta in un'idea di cura che è da intendersi al di là del mero gesto paternalistico, quanto piuttosto come una volontà di partecipazione attiva alla sofferenza dell'altro.

L'immaginazione di Giovanna sta, al contempo, nell'idea che la vita vada inventata ogni giorno. La prospettiva di un treno che parte, nella notte, e che si dirige a gran velocità verso un paese lontano e sconosciuto è, per lei, il «solo modo bello di vivere» (Ginzburg, [1946]2016, p. 137). È in questa capacità di inventarsi la vita, di proporla attraverso un'ottica produttiva che la filosofa Cynthia Fleury, riprendendo dalla lezione di Henry Corbin, definisce la forma etica dell'«*imaginatio vera*». L'esistenza altro non dovrebbe essere che il tentativo di pensare la realtà attraverso il filtro dell'immaginazione, ma facendo di quest'immaginazione un modo etico per vivere la realtà, rendendola possibile. (Fleury, [2000]2020). L'immaginazione di Giovanna è dunque una delle possibili forme che prende l'empatia. Un'empatia che non si manifesta attraverso i canali classici, ma che si fa piuttosto proposta esistenziale, suggerimento implicito, modo per stare nelle cose senza soccombere.

Di questa partecipazione alla sofferenza si fa, tra l'altro, protagonista la stessa autrice. Osserveremo dunque, nel paragrafo conclusivo, come l'intero racconto possa intendersi in un'ottica meta-letteraria capace di mettere in luce come la letteratura, il gesto immaginativo, siano da intendersi come una proposta etica capace di far emergere i legami che intercorrono tra autore e lettore nella volontà di fare della pagina un luogo di incontro, di scambio, di comprensione tra simili.

Metaletteratura come etica: per un'empatia dell'immaginazione

Per Michail Bachtin la coscienza di ciascuno è fatta di parole. Non sangue, carne, o esperienze di vita, ma di parole narrate e lette, trovate nei libri. Costruirsi attraverso il racconto dell'altro è un modo per uscire dalla propria solitudine, per incontrarsi in uno specchio deformato e al tempo stesso capace di riflettere la nostra immagine depotenziata, spogliata da quel narcisismo dell'io (Lingiardi, 2021) che si costringe e sentirci microcosmi unici nel nostro esistere. Per Bachtin «[u]na parte notevole della [nostra] biografia viene conosciuta da [noi] attraverso le parole altrui delle persone [a noi] vicine nella loro tonalità emotiva» ([1979]1988, p. 139). Ginzburg, in questo racconto che gioca tra il desiderio autobiografico e il piacere di una narrazione svincolata dal proprio io, incede in una prospettiva che fa della letteratura un luogo dove sopravvivere – dove vivere, anzi – seguendo la lezione calviniana di una «scrittura come metafora […] del mondo». (Calvino, [1993]2016, p. 29). La pagina, il foglio-mondo poi prospettato da Carlo Sini, è per Ginzburg quel che significava per Calvino, ossia un modo per contrastare il disagio contemporaneo della «perdita della forma», a cui s'oppone «l'unica difesa» possibile: «un'idea di letteratura» (*ivi*, p. 61) che sappia essere riparo, luogo d'esistenza.

Come abbiamo osservato, se è vero che l'empatia è riscontrabile all'interno dei personaggi narrati, è interessante capire come la figura di Giovanna pervenga a tessere un implicito dialogo con l'autrice. Quest'ultima, in effetti, pare utilizzare la propria pagina per un fine che esula dal mero esercizio narrativo, da quel mestiere di scrivere che per lei si è sempre giocato su una parentesi di incertezza, di dubbio, di incoscienza dinnanzi alle proprie capacità – «sul valore di quel che posso scrivere non so nulla» (Ginzburg, [1949]2015, p.55) – sempre pronte a sprofondare nell'abisso. Senza aver mai avuto consapevolezza del proprio valore di scrittore, Ginzburg ha certo saputo che la letteratura possedeva una forza capace di scardinare il vuoto, di riempirlo, anche se per farlo era necessario «strappare dolorosamente al silenzio» (Id., [1951]2015, p. 71) quelle parole che al silenzio ritornano, e spesso ne sono seppellite. Letteratura come modo d'essere dunque, ma anche come tentativo di inviare un «segnal[e] di nauraghi» (*ivi*) a tutti coloro che stanno fuori dalla pagina e che cercano – forse –un appiglio per non affogare nel gorgo del proprio dispiacere. La letteratura è, dunque, un tentativo di comunicazione tra simili, uno strumento per, come suggerisce Marta Nussbaum «[i]mparare a stabilire un rapporto con il mondo che non è centrato esclusivamente sull'idea di utilità, ma che permette anche di apprezzare le cose per quello che sono» ([1995]2001, p. 81). La letteratura è

etica proprio nella sua funzione mimetica. Essa insegna «ad assumere lo stesso atteggiamento nelle relazioni con gli esseri umani» (ivi) e lo fa proprio perché permette al lettore di entrare in una relazione empatica con l'autore e con i suoi personaggi. Quando leggiamo un libro, sospendiamo in maniera involontaria tutto il peso dei nostri valori o disvalori. Per Nussbaum ci approcciamo al testo senza l'ottica censoria del moralista, senza il peso di costruzioni personali. Possiamo entrare in empatia con personaggi anticipaci, con criminali, con individui distanti anni luce dal nostro modo di pensare o di vedere. Eppure stiamo in ascolto, seguiamo il loro agire, cerchiamo – involontariamente – di metterci nei loro panni per capirli. Di quest'empatia nata dall'immaginazione si fa carico il lettore, ma di quest'empatia che si serve dell'immaginazione per comunicare con il prossimo è responsabile l'autore che, fondendosi nelle sue creazioni, trova un ponte di comunicazione con l'esterno.

Così, Ginzburg fa della sua storia metaletteratura e lo fa perché resistere alla morte, aver scampato l'incontro con il pozzo (Ginzburg, [1947]2016) significa impegnarsi, scendere nel terreno sociale che già Leone aveva tracciato. Essere in mezzo al mondo significa abitarlo con un gesto che trascenda il proprio agire di narratori. La valenza del racconto non sta dunque soltanto nel suo aver messo in luce l'importanza di un comune sentire tra esseri umani adattato – in questo contesto – alla storia di una donna che incontra Giovanna e si rialza dal proprio abisso. Ginzburg va più in là. Il suo gesto non è puramente narrativo ma piuttosto meta-letterario nel senso che proprio la letteratura può divenire la zattera dell'etica. La letteratura, come insegna Calvino, resta il modo privilegiato per riuscire a «guardare il prossimo e se stessi» ([1955], 1980). Essa può farsi àncora di salvezza, salvagente a cui autore e lettore s'aggrappano insieme per affrontare la grande traversata dell'esistenza. Se di questa traversata permane un residuo capace di insinuarsi nella coscienza del lettore al di là della pura vicenda narrata, se il lettore, cioè, è in grado di sentirsi partecipe alla storia facendo propri i sentimenti che l'autore gli comunica, allora sarà possibile ritrovare la riva, percepirsi come naufraghi, certo, ma salvi.

Sempre Nussbaum sottolinea come in effetti «il piacere che il lettore trae» dalla lettura di un romanzo «è moralmente importante anche in quanto svolge la funzione di preparare a svariate attività morali nella vita» ([1995]2001, p. 82). Incontrare l'altro, dunque, per lanciare un segnale capace di tessere un ponte comune. Aver resistito alla morte significa anche, per Ginzburg, avere coscienza che l'azione è nell'oggi. In questo forse, il suo essere – come lei stessa amava definirsi – «mezza ebrea, mezza cristiana»,

non l'ha aiutata. Perché della morte aveva paura, e più della morte, aveva paura dell'aldilà. Temeva fosse un luogo di niente in cui l'unica speranza per l'individuo fosse di poter «conservare almeno un poco di noi stessi», conservare pure «un poco di noia, di paura e d'angoscia: perché senza niente di questo, la morte» altro non è che «un luogo dove succede d'annoiarsi a morte» (Ginzburg, 2001, p. 143). La noia è l'assenza d'incontro, l'assenza di possibilità, e dunque noia significa anche, per Ginzburg, aver perso il senso d'essere in mezzo all'altro. Questa, allora, è l'empatia dell'immaginazione: la possibilità che la letteratura offre nel suo essere strumento di «compartecipazione» (Nussbaum, [1995]2001, p. 12), un modo «di pensarci o di non pensarci», strumento capace di segnare «la proporzione della vita e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo» (Calvino, [1955]1980).

La «piccola virtù» della Ginzburg è dunque questa. In *Estate*, l'autrice racconta di una sua passione per la morte. Passione ingenerata da una sua incapacità di vita, da una sua impossibilità di essere in mezzo all'altro. Aver scritto *Estate* significa aver dato parola a un blocco che l'attanagliava, a un desiderio verso il basso, passione triste che rimava con il masochismo dell'annullamento. Al contempo, accanto a questo poetare con la morte, il racconto illustra come soltanto attraverso due fattori, l'incontro con il prossimo e la letteratura, si possa recuperare il senso sul nostro stesso avvenire. Come sottolineava Domenico Scarpa, a proposito della scrittura della Ginzburg, ciò che è evidente è come il destino di ciascuno si «riconosca solo quando lo raccontiamo a noi stessi come se 'io' fosse un altro» (Scarpa, 2015, p. XXVII). È dunque anche in questa capacità di farsi altro attraverso se stessa che l'autrice sperimenta il piacere dell'abbandonare il proprio io narcissico per scendere sui sentieri di quella che sarà la sua etica del vivere, la sua etica fatta letteratura, la sua empatia impastata d'immaginazione.

Bibliografia

Scritti di Natalia Ginzburg

- 1986, *Opere*. Raccolta ordinata dall'Autore. Prefazione di Cesare Garboli, «I Meridiani», vol. I-II, Milano, Arnoldo Mondadori Edizione.
- 1999, *È difficile parlare di sé*. Conversazione a più voci condotta da Mario Sinibaldi. A cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg, Torino, Einaudi.
- 2001, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi.

- [1973]2003, *Caro Michele*, Prefazione di Paola Capriolo, Milano, RCS Quotidiani.
- [1962]2015, *Le piccole virtù*, Nuova edizione a cura di Domenico Scarpa. Prefazione di Adriano Sofri, Torino, Einaudi.
    - Domenico Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg*
    - [1949], *Il mio mestiere*
    - [1951], *Silenzio*
    - [1953], *I rapporti umani*
    - [1962], *Lui e io*
- [1970]1989, *Mai devi domandarmi*. Introduzione di Cesare Garboli. Nuova edizione a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi.
    - [1969], *La mia psicanalisi*
- 2016, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*. A cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi.
    - [1946], *Estate*
    - [1947], *Discorso sulle donne*

Saggi critici e articoli su Natalia Ginzburg

Bertone Giorgio, 2015, *Lessico per Natalia*, Genova, il melangolo.

De Céspedes Alba, 6-7 dicembre, 1992, *Lettera a Natalia Ginzburg*, «Tuttestorie. Racconti, letture, trame di donne», Roma

Fiore Tommaso, 19 gennaio 1963, *Le piccole virtù*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», Bari.

Grignani Maria Antonietta, Scarpa Domenico (a cura di), 2017, *Natalia Ginzburg*, Interlinea, Novara.

Petrignani Sandra, 2018, *La corsara, Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza.

Pflug Maja, 1997, *Natalia Ginzburg, eine Biographie*, trad. it. *Natalia Gizburg, ardidamente timida: una biografia*, Milano, La Tartaruga Edizioni.

Zucconi Angela, 2015, *Cinquant'anni nell'utopia, il resto nell'aldilà*, Roma, Castelvecchi.

Autobiografia, auto-finzione, meta-biografia

Bachtin Michail, [1979]1988, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi.

Bérard Claude Cazalé, 2009, *Donne tra memoria e scrittura*, Roma, Carocci.

Benedetti Carla, 1999, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli.

Doubrovsky Serge, 1988, *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France.

Foucault Michel, 2011, *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy,* Paris, Éditions EHESS.

Gasparini Philippe, 2008, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil.

- 2004, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.

Iovinelli Alessandro, 2004, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Roma, Rubettino.

Empatia e immaginazione tra letteratura, psicanalisi, femminismo

Boella Laura, 2006, *Sentire l'altro. Conoscere e praticare l'empatia*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

-2012, *Il coraggio dell'etica: per una nuova immaginazione morale*, Milano, Raffaello Cortina.

- 2018, *Empatie: l'esperienza empatica nella società del conflitto*, Milano, Raffaello Cortina.

Calvino Italo, [1955]1980, *Il midollo del leone, in Una pietra sopra*, Torino, Einaudi.

- 1993, *Lezioni americane*, Torino, Einaudi.

Cavarero Adriana, 1997, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli.

Cavarero Adriana, Fischer Cristiana, Franco Elvia, Longobardi Giannina, Mar

iaux Veronica, Muraro Luisa, Piussi Anna Maria, Tommasi Wanda, Sanvitto Anita, Zamarchi Betty, Zamboni Chiara, Za nardo Gloria, 1987, *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga Edizioni.

Corbin Henry, 1977, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*, Paris, Flammarion.

Doolittle Hilda, [1956]1973, *Tribute to Freud trad. it. I segni sul muro*, Roma, Astrolabio.

Donise Anna, [2019]2020, *Critica della ragione empatica. Fenomenologia dell'altruismo e della crudeltà*, Bologna, Il Mulino.

Ferrarese Estelle, 2018, *La fragilité du souci des autres*, Lyon, ENS Éditions.

Fleury Cynthia, [2000]2020, *Métaphysique de l'imagination*, Paris, Éditions Gallimard.

Freud Sigmund, 1967-1980, *Al di là del principio di piacere*, Opere, vol., 9, Torino, Bollati Boringhieri.

- 1967-1980, *Introduzione al narcisismo*, Opere, vol. 7, Torino, Bollati Boringhieri.

- [1905]1980, *Frammento di un'analisi di isteria, in Casi clinici*, Torino, Bollati Boringhieri.

Green André, 1983, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Hume David, [1739-40]2010, *A Treatise of Human Nature, London, John Noon; trad. it. Trattato sulla natura umana*, Roma-Bari, Laterza.

Lacan Jacques, 1976, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicanalisi*, trad.it, in Scritti, vol. 1. a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino.

Lacoue-Labarthe Philippe, 1986, *La poésie comme expérience*, Paris, Bourgois.

Lévinas Emmanuel, 1982, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard.

Libreria delle donne di Milano, [1987]2018, *Non credere di avere dei diritti.*

La generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne, Torino, Rosenberg & Sellier.

Lingiardi Vittorio, 2021, *Arcipelago N. Variazioni sul narcisismo*, Torino, Einaudi.

Melandri Lea, 2017, *Alfabeto d'origine*, Vicenza, Neri Pozza.

Melandri Lea, 2001, *Le passioni del corpo. La vicenda dei sessi tra origine e storia*, Torino, Bollati Boringhieri.

Muraro Luisa, [1992]2006, *L'ordine simbolico della madre*, Milano, Editori Riuniti.

Nussbaum, Martha, [1995]2001, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, trad. it. *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*. A cura di Edoardo Greblo, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.

Recalcati Massimo, 2011, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicanalitica*, Milano, Bruno Mondadori.

- 2019, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Milano, Raffaele Cortina Editore.

Russ Joanna, [2018]2021, *How to Suppress Women's Writing*, trad. it. *Vietato scrivere. Come soffocare la scrittura delle donne*, Milano, Enciclopediadelledonne.it i libri.

Terminio Nicolò, 2018, *Tradurre il silenzio. La psicanalisi come esperienza assoluta*, Milano, Mimes.

Zanzotto Andrea, 1999, *Tra ombre di percezioni fondanti, in Id., Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori.

---

[1] Ilaria Moretti, Docteure en Philosophie, Chargée de cours en études italiennes, Membre associé IHRIM UMR 5317, Université Jean Moulin Lyon 3, email de contact : ilaria.moretti@univ-lyon3.fr

[2] Il concetto di «significante» va qui inteso in termini lacaniani. Si rimanda,

a questo proposito, agli studi di Andrea Zanzotto, di Philippe Lacoue-Labarthe e di Massimo Recalcati sul concetto di un'estetica psicanalitica applicata all'arte, alla poesia o, come nel nostro caso, alla letteratura.

[3] Intendiamo con auto-fiction – termine controverso e tutt'ora al centro di un vivace dibattito critico come documenta Gasparini nei suoi studi – quella forma di letteratura finzionale in cui l'autore, prendendo spunto da vicende personali e autobiografiche, utilizza il proprio vissuto impastandolo alla forma romanzesca. Il risultato è quello di un'opera eterogenea e aperta, in perenne dialogo con il lettore, dove il mescolamento tra vita e finzione è a tratti percettibile, a tratti assorbito dalla struttura letteraria.

[4] Osserviamo, a questo proposito, come il racconto Estate possa, in effetti, essere definito auto-finzionale proprio per la stretta connessione tra le vicende narrate, i personaggi descritti e i risvolti emotivi e psicanalitici presenti nell'opera ed esplicitati dall'io narrante. A proposito della relazione tra psicanalisi, autobiografia e auto-fiction, si veda il testo di Doubrovsky già citato: Autobiographiques. Per un approfondimento sui rapporti tra letteratura e autobiografia nell'opera della Ginzburg, rimandiamo, tra i tanti, almeno agli studi di Domenico Scarpa e di Cesare Garboli.

[5] Rinviamo alla risposta emblematica che scrisse su «Mercurio» Alba de Céspedes: Lettera a Natalia Ginzburg, oggi pubblicato in «Tuttestorie».

[6] Si veda quel che Ginzburg racconta a proposito del suo piacere auto-finzionale. Se l'autrice non fa un uso preciso del termine e sceglie piuttosto la parola "autobiografia", il risultato è analogo. La letteratura sta al servizio della vita e plasma attraverso il vissuto dell'autrice quella che al fondo altro non è che una comune esperienza umana, in questo caso femminile :«Sì sì, perché io avevo l'impressione di inventare una ragazza che avevo visto, però in quella ragazza poi c'ero io, e nascoste delle cose autobiografiche, molto trasformate, medicate, trasformate completamente, però una vena autobiografica c'era sempre» in È difficile parlare di sé, Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi. A cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg, Torino, Einaudi, 1999, p. 29.

[7] Rimandiamo, a questo proposito, alla riflessione freudiana sulla pulsione di morte (Todestrieb), teorizzata ne Al di là del principio di piacerepresentata

come un prolungamento della pulsione di auto-conservazione o pulsione dell'io.

[8] Sul ruolo del silenzio come mezzo di ritrovamento del proprio sé, si veda almeno il lavoro di Nicolò Terminio a proposito della capacità di quest'ultimo di essere strumento capace di circoscrivere «il rapporto con l'Altro» e «con l'immagine di sé». [Terminio, 2018].

[9] Si veda a questo proposto l'importanza dell'uscita dal paradigma vittimario teorizzato in diverse opere del femminismo della differenza. Per i riferimenti rimandiamo alla nota seguente, la n° 9.

[10] Rimandiamo alla teorizzazione del femminismo italiano della differenza degli anni Settanta, costruito attorno alla pratica dell'autocoscienza. Il gruppo Diotima di Verona, La libreria delle donne di Milano, ma anche il Corso 150 nel quartiere milanese Affori Bovisasca, costituito da un gruppo di donne pioniere dell'educazione permanente. La bibliografia è nutrita, si vedano, solo per citare le principali e le più note, gli studi di Luisa Muraro, Adriana Cavarero, Lea Melandri.