

I vestiti nella narrativa di Natalia Ginzburg

As roupas na narrativa de Natalia Ginzburg

Clothes in the novels of Natalia Ginzburg



admila Castanheira

Pierpaolo Lippolis¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1589-0830>

[sommario] In questo articolo mi sono occupato del rapporto tra gli abiti e la narrazione nei romanzi della scrittrice italiana Natalia Ginzburg, seguendo l’approccio teorico di due studiose italiane, Paola Colaiacomo e Eugenia Paulicelli, che si occupano del nesso moda-letteratura. L’idea che ha fatto da perno alla ricerca è che l’abito, anche essendo “appiattito” dalla formula letteraria, trattiene a sé una dimensione materiale data da una certa figuratività. Nel caso di Natalia Ginzburg il piano figurativo a cui fa riferimento è il teatro da una parte, e l’album fotografico dall’altra. All’interno di questi due poli figurativi si muovono le diverse tipologie di abiti raccontati che ho analizzato. Stabilendo infine che, nelle mani della scrittrice, le categorie sono duttili e spesso si contaminano a vicenda.

[parole chiave] **Abiti. Letteratura. Natalia Ginzburg.**

[resumo] Neste artigo, trabalho a relação entre o vestuário e a história na narrativa de Natalia Ginzburg, seguindo a linha de pensamento teórico de duas estudiosas italianas, Paola Colaiacomo e Eugenia Paulicelli, que se ocupam principalmente da temática moda-literatura. A ideia central utilizada como ponto de partida para a pesquisa foi a de que a roupa, mesmo sendo “simplificada” pela fórmula literária, contém em si uma carga material fornecida por meio figurativo. No caso de Natalia Ginzburg, os planos de referimento são o teatro de um lado e o álbum de fotografias de outro. No interno desses dois polos figurativos se movem as diversas tipologias de vestuários descritas que analisei. Concluindo, por fim, que, nas mãos da escritora, as categorias são versáteis e frequentemente se mesclam umas com as outras.

[palavras-chave] Roupas. Literatura. Natalia Ginzburg.

[abstract] My focus in this article is on the relationship between clothes and the fable in the novels of the Italian writer Natalia Ginzburg, following the theoretical approach of two Italian scholars, Paola Colaiacomo and Eugenia Paulicelli, who deal with the link between fashion and literature. The main idea which I considered to make the research is that the dress, even being “flattened” by the literary formula, retains a material dimension given by a certain figurativity. In the case of Natalia Ginzburg the figurative plane to which she refers is, on one side, the theater and, on the other, the photo album. Within these two figurative poles the different types of clothes I have analyzed move around. In the end, I think that the categories of different clothes are flexible in the novels and often contaminate each other.

[keywords] Clothes. Literature. Natalia Ginzburg,

Recebido em: 23-10-2019

Aprovado em: 25-11-2019

¹ Laurea triennale in lettere curriculum classico all’Alma Mater Studiorum of Bologna, laurea magistrale in moda e arti visive curriculum moda allo IUAV di Venezia. E-mail: pierpaololippolis95@gmail.com.

L'abito nella letteratura: un'introduzione

Quando le chiesi, al di là del suo lavoro di editrice, veramente le piacesse, mi rispose che la letteratura era per lei inscindibilmente connessa al divenire delle infinite trame della vita. E lo scrittore un couturier, che – allungando o accorciando, velando o mostrando – liberamente ricuce vita e parola: l'abito, plurale e necessario delle forme, che l'immaginario deve cucirle addosso, per rappresentarla – la vita – aggiungendo uno sguardo inedito sul mondo. (ATTANASIO, 2015, p. 75)

Partendo dagli studi sviluppatasi negli anni Settanta attorno alle teorie di Walter Benjamin e Roland Barthes riguardo alla moda, e al pioneristico studio *Seeing Through Clothes* dell'anglosassone Anne Hollander, la studiosa italiana Paola Colaiacomo scrive nell'introduzione del suo studio sullo scrittore Pier Paolo Pasolini e l'abito maschile, *Eleganza Faziosa* (2007), che “è in atto in questo momento un allargamento di prospettiva sulla letteratura” nei suoi rapporti con la moda, accostamento questo che “solo una decina di anni fa sarebbe giudicato ‘scorretto’ – viziato di sociologismo e contenutismo – oggi appare non solo plausibile, ma necessario” (COLAIACOMO, 2007, p. 8).

A essere cambiata è la penetrazione dei *fashion studies* nell'ambiente accademico italiano fino a poco tempo prima non avvezzo a studi che mettessero la moda al centro, o come perno, della riflessione teorica. Dal momento in cui “la nostra cultura dei consumi sta incominciando appena ora a guardare agli stili di vita, all'economia dei consumi e del loisir, come a una materia propria, da valorizzare” (COLAIACOMO, 2006a, p. 17), allora uno studio che relazioni Pasolini e la cultura dell'abbigliamento maschile diventa possibile, conservando ancora una carica pioneristica. Perché tutt'ora è uno dei pochi strumenti metodologici in Italia da tenere in considerazione per analizzare il rapporto che la scrittura d'autore può intrattenere non solo con l'abito e l'abbigliarsi, ma anche con una cultura visuale in cui è immersa.

“In letteratura l'affiorare dell'indumentalità investe direttamente la convenzione fondante comune ai vari generi: quella secondo la quale un 'personaggio' è narrabile, o poetabile, ossia risolvibile in parole, soprattutto in quanto possiede una interiorità soggetta a mutamento” (COLAIACOMO, 2007, p. 8). Da questa prospettiva, ogni elemento esteriore legato al personaggio viene appiattito e considerato in funzione della sua interiorità, delle sue convulsioni ed evoluzioni, e quindi, se non futile, sicuramente marginale. Ma Colaiacomo ribalta invece il processo e si chiede “se l'allusione all'indumento, o anche a un suo dettaglio, corrispondesse a una precisa necessità di costruzione del personaggio? A partire cioè dalla sua scorza, o strato, esteriore? Se l'abito non fosse la ridondante emanazione del carattere, ma, come accadrebbe in un film, possedesse una propria umbratile sensibilità, con la quale chi scrive è obbligato a scontrarsi?” (COLAIACOMO, 2007, p. 9). Dove l'allusione all'aspetto cinematografico non è casuale: la studiosa fa leva sulla carriera da regista di Pasolini, “pa-

drone di più linguaggi espressivi”, leggendo la sua scrittura come intimamente legata al cinema, e implicante “già negli scritti pre-cinematografici degli anni Cinquanta il rapporto con la qualità figurativa del corpo umano” (COLAIACOMO, 2007, p. 10).

La considerazione necessaria si muove dunque attorno a una presunta figuratività che l’elemento abito porterebbe sempre con sé all’interno della narrazione. E il punto chiave di questa è da ricercare, anche nel caso in cui esso viene raccontato, e quindi rielaborato attraverso le parole, nella sua materialità che “funge anzi da reagente, e lungi dall’impacchiarlo, facilita il processo speculativo” (COLAIACOMO, 2000, p. 15). A tal proposito Eugenia Paulicelli descrive la natura del vestito come *trans-discorsiva*, ovvero capace di muoversi attraverso diversi linguaggi.

Abbigliamento e tessuti viaggiano da un sistema discorsivo all’altro e ogni volta il capo di abbigliamento, l’oggetto in questione, trova una nuova sigla a livello fenomenico (empirico) o concettuale, all’interno di un sistema retorico. L’abbigliamento viaggia dall’officina del sarto, il prodotto del lavoro coinvolto nella sua realizzazione, dal corpo di chi lo indossa e dall’immaginazione e dalla percezione mentale ed emotiva di sé e degli altri. (PAULICELLI, 2019, p. 32)

Secondo quanto detto finora l’abito raccontato o “situato” (COLAIACOMO, 2000, p. 8) nella narrazione trattiene a sé una carica figurativa, anche nel momento in cui ha attraversato la mente dello scrittore e si è coagulato in forma di parola sulla pagina, ricoprendo il personaggio. La particolarità dell’abito – la sua rilevanza in una narrazione che lo distingue dagli altri oggetti – è data proprio nella sua vicinanza al corpo. L’abito *aderisce* al corpo (BARTHES, 2006), figurativamente lo plasma e si muove con esso nella narrazione.

Secondo quanto detto da Lou Taylor in *Approaches using literature sources*², e riportato da Eugenia Paulicelli, non bisogna però, per storici e critici letterari, cadere nell’inganno di guardare pedissequamente l’abito letterario come una fonte effettiva, ed efficiente aggiungerei, per la storia della moda, piuttosto devono essere entusiasti del fatto che “gli scritti di moda aprano più finestre su una comprensione più ampia e complessa del potere affettivo di un oggetto in termini personali, sociali e politici” (PAULICELLI, 2019, p. 34), aggiungendo che tramite le narrazioni in cui vestiti sono intessuti è possibile capire come questi diventino “moda attraverso la mediazione culturale” (PAULICELLI, 2019, p. 34).

Il compito, dunque, nel tracciare una lettura di questo tipo, diventa innanzitutto quello di comprendere quanto la presenza più o meno marcata di abiti all’interno di una narrazione, e quindi di qualcosa che si muove più in direzione della figuratività, possa essere veicolata dalla volontà autoriale. Se dunque lo scrittore sia consapevole dell’utilizzo del medium dell’abito nella sua narrazione. Qui si aprono diverse strade percorribili. E la domanda della ricerca rimane aperta a più soluzioni.

Colaiacomo stessa delinea diversi approcci all’argomento. Quando cura, assieme a V. Caratozzolo, *Cartamodello. Antologia di scrittori e scritture sulla moda* (2000), intessendo tra

² TAYLOR, Lou. *The study of dress history*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

loro le scritture di autori che hanno riflettuto sull'abito e la moda, come Baudelaire, De Balzac, Woolf, Wilde, Benjamin, Proust, Leopardi e Carlyle, non le interessa “la performatività dell'abito all'interno della scrittura d'autore, [...] non il suo essere specchio, o lampada, delle capacità percettive del personaggio, o della sua identità sociale, di ceto o di censo” (COLAIACOMO, 2000, p. 8) in quanto “espressione del carattere e dell'umore del personaggio, la descrizione dell'abito, nel romanzo e nel racconto, salta il livello della materialità del soggetto, assimilandola al narrato” (COLAIACOMO, 2000, p. 19) Così, le scritture scelte per dialogare tra loro nell'antologia, senza per altro seguire un nesso cronologico diacronico, hanno tutte in comune l'elezione del vestito a “soggetto ‘impersonale’” e quindi a “tema di una riflessione estetica” (COLAIACOMO, 2000, p. 8).

Dal mio punto di vista, la materialità dell'oggetto-abito non si disperde nella narrazione, venendo schiacciata e appiattita, ma piuttosto guadagna rilevanza attraverso il filtro figurativo, così come avviene nell'analisi di Colaiacomo della scrittura di Pasolini con il cinema, in *Eleganza Famosa*. Allo stesso modo, nella mia ricerca, tenterò di spiegare come l'elemento figurativo, il contrappunto visivo a cui la scrittrice da me studiata, Natalia Ginzburg, fa riferimento nella sua narrativa nel vestire i suoi personaggi sia da una parte il teatro, per cui scrive delle commedie dal 1966, e dall'altra l'album fotografico di famiglia, che trova la sua massima espressione letteraria nel suo *Lessico Familiare* del 1963.

In conclusione, scegliere di leggere l'abito nella narrativa di uno scrittore, e dunque i suoi apporti nello sviluppo della fabula, consente – quando è possibile – di valutare elementi letterari che diversamente, senza l'ottica della moda – *seeing through clothes* – rimarrebbero invece discostati. Allargando lo sguardo di un poco, tutto questo significa permettere alla moda di fornire un punto prospettico alla letteratura per rivoltare, usando una metafora, l'abito della narrazione e indagarne cuciture e pieghe nascoste, che fino a poco fa sarebbero state ignorate, come dice bene Colaiacomo. Ricerche di questo tipo sono dunque figlie di un incrocio di sguardi – moda e letteratura – che solo nell'interazione e nella sinergia possono dare i loro frutti.

Natalia Ginzburg e i vestiti

Natalia Ginzburg è una scrittrice italiana nata agli inizi del Novecento e cresciuta a Torino in una famiglia di stampo antifascista. Il padre era uno scienziato e professore universitario, la madre era una donna con molti interessi nell'ambito letterario e artistico. Nel 1938 sposò il letterato Leone Ginzburg, uno dei fondatori della casa editrice Einaudi, per cui per molto tempo la scrittrice lavorò come redattrice. Oltre alla pubblicazione di romanzi, scrisse per diversi giornali italiani, come *Il Corriere della Sera*. Scrisse diverse commedie per il teatro a partire dal 1966. Nel 1983 fu eletta deputata alla Camera nel gruppo degli Indipendenti di sinistra. Morì, a Roma, nel 1991.

La parte centrale dell'articolo si divide in tre parti secondo la scansione canonica della produzione ginzburghiana. Lo spartiacque è *Lessico Familiare* del 1963. Tra gli scritti prima del '63 sono stati selezionati *La strada che va in città* (1942) ed *È stato così* (1947). Il secondo paragrafo è dedicato alla fase cosiddetta autobiografica, e quindi per l'atmosfera di *Lessico familiare* saranno considerati anche brani dalle raccolte di articoli e saggi *Le pic-*

cole virtù (1962), *Mai devi domandarmi* (1970), *Vita immaginaria* (1974), *Non possiamo saperlo* (raccolta postuma pubblicata nel 2001, a cura di Domenico Scarpa). La terza parte sarà invece dedicata ai romanzi definiti dal critico Cesare Garboli “romani”. Di questi si è scelto di leggere i due romanzi più importanti: *Caro Michele* (1973) e *La città e la casa* (1984).

Prima di parlare dei vestiti, bisogna fare una premessa sul rapporto che Natalia Ginzburg ebbe, o meglio *non ebbe*, con la moda. Non si è mai occupata nello specifico di costume e di moda nei suoi scritti. Allora perché dedicarle una ricerca sui vestiti nella sua narrativa? Una delle risposte risiede nella diffusa e accentuata cultura dei tessuti e dell’abbigliamento che si aveva nel Novecento in Italia. I vestiti si facevano in casa e spesso si rivoltavano, soprattutto durante e dopo la Guerra, prima del boom economico. Com’è sottolineato nell’autobiografia, *Lessico Familiare*, in casa c’era sempre una sarta che cuciva i vestiti per la madre e per i figli. Oltretutto in un ambiente italiano e borghese come quello della sua famiglia, la rappresentazione ordinata e dignitosa di sé era essenziale³.

In secondo luogo è importante sottolineare l’importanza degli oggetti nella narrativa di Ginzburg, in cui questi sono l’appiglio unico e ultimo su una realtà che tende a frantumarsi. Riguardo a *Caro Michele*, ma potremmo estendere la considerazione a tutta la narrativa della scrittrice, Fruttero e Lucentini in *Natalia e le cose* affermano che “l’autrice è venuta via via recuperando [...] un numero straordinario di oggetti e ad ogni pagina l’orecchio esercitato percepisce la voce di Natalia che ripete ‘*very useful to me, very useful to me...*’” (FRUTTERO & LUCENTINI, 2002, p. 175).

Very useful to me sono le parole di Robinson Crusoe che pronuncia ogniqualvolta, dopo il naufragio, riesce a trovare nell’isola deserta un oggetto utile alla sua sopravvivenza. Così Natalia Ginzburg sottrae al continuo e inevitabile deteriorarsi della realtà gli oggetti e li salva nella letteratura. La sua operazione non è di ascendenza realista: non vuole rappresentare la *realtà così com’è*, ma attraverso la sua personale visione dare alla sua scrittura lo stato intoccabile di verità assoluta.

Se le cose sono l’unità di misura della sua scrittura, se sono le pietre con cui edifica il suo impianto narrativo, compatto e incrollabile, si può allora scorgere nei vestiti una natura ancora più forte rispetto alle altre “cose”. Perché se un maglione è una cosa nominata, un ennesimo elemento rubato alla realtà, è anche la cosa più vicina al corpo umano, e in questo senso al personaggio stesso. I vestiti dunque rientrano nell’ordine degli oggetti, ma con una vita particolare all’interno della narrazione: non solo cose su cui i personaggi *deviano* affetti, delusioni, tristezze perché è tutto ciò che rimane, ma *cose che aderiscono* alla pelle dei personaggi, ne diventano parte integrante della loro vita letteraria (e non, come vedremo riguardo ai ritratti degli amici di Ginzburg): si muovono con loro, si sgualciscono, sbiadiscono nella memoria assieme a loro e diffondono tutta la loro luce rivelatrice.

³ “Il più importante marchio dell’italianità specialmente all’estero, e che sopravvive ancora oggi, è il mito della *bella figura*. Un concetto e una pratica comune sia a fasce sociali basse che alte, e che è indicativa di un profondo senso dell’importanza di aver cura di come si apparire” (PAULICELLI, 2014, p. 24, traduzione mia).

Le ragazze e il mondo

La strada che va in città ed *È* stato così appartengono alla produzione che spazia dagli anni '40 fino agli inizi degli anni '60. Un ventennio già individuato come se stante da Cesare Garboli, critico e amico, che nella prefazione dell'opera omnia della scrittrice definisce come un periodo di "urto che il corpo ancora inarticolato nella tana riceve dal contatto con il mondo" (GARBOLI, 1986). Il corpo cui fa riferimento Garboli è quello delle protagoniste di queste prime opere: ragazze dimesse, imbarazzate e soprattutto acerbe. Esse incontrano la vita, la esperiscono, in sostanza crescono. Povere o borghesi (nonostante la differenza in Natalia Ginzburg sia sottilissima), queste protagoniste diventano donne, si sposano, hanno dei figli. L'urto con il mondo è così forte che il loro cambiamento è prima di tutto un cambiamento fisico, "fisiologico" (GARBOLI, 1986). Esse vanno incontro al trauma dell'incontro con il mondo. Scoprono la povertà, la miseria, anelano a una condizione migliore, percorrono le strade che portano alla città, al centro, vogliono cambiare vestiti, diventare belle. Sentono il corpo cambiare, ma non sono preparate. Così gli indumenti da una parte si presentano come bussola per una lettura dello status sociale dei vari personaggi, dall'altra ne assorbono l'animo di volta in volta, impaurito, turbato, triste e addolorato.

In *La strada che va in città* la protagonista è Delia, ragazzina povera che vive male la condizione di miseria della sua famiglia. Il padre è abbruttito e scostante, la madre è affaticata dalle incombenze domestiche. È cresciuta con molti fratelli, tra cui Azalea, sposata e residente in città e il Nini, cugino orfano, di cui è segretamente innamorata. È proprio lo sguardo rivolto alla sorella Azalea che svela l'ansia di libertà e desiderio di sfuggire al piccolo mondo che è il paese, in cui è irrimediabilmente incastrata.

Ogni volta che può, Delia percorre la strada che dal paese porta alla città e passa il tempo lì mentre "l'orchestra suonava e io guardavo con la mia amica i vestiti delle donne che passavano" (GINZBURG, 1945, p. 5). Tra queste donne irrimediabilmente c'è sua sorella Azalea, che è presentata subito con un carattere sprezzante e "urbano": "Qualche volta incontravo Azalea, col naso rosso sotto la veletta, che non mi salutava perché non avevo il cappello" (GINZBURG, 1945, p. 4). Bastano poche righe e pochi gesti a Natalia Ginzburg per rivelare legami sotto la superficie che animano il carattere dei personaggi. Azalea abita in città e la sua condizione è ben diversa da quella misera e grezza di sua sorella. Azalea passeggia per il corso, è ben vestita, Delia non può permettersi di indossare un cappello. Coprirsi il capo era necessario per mantenere un'aria di rispetto, lo richiedeva la buona creanza (DI FAZIO, 2014).

Così Azalea e il suo armadio diventano all'interno del racconto la raffigurazione fisica dell'aspirazione di Delia a liberarsi dal paese e dalla sua condizione sociale. Mentre l'abbigliamento di altri personaggi, come la madre o il padre o Nini, è l'elemento della vergogna, il palesarsi fisico della sua povertà.

Se gli abiti di Nini e di Azalea sono abiti statici che rappresentano al tempo stesso lo status sociale – i due poli, da cui rispettivamente Delia vuole sfuggire e a cui desidera giungere – e la personalità dei due personaggi, quelli di Delia invece seguono i cambiamenti del suo corpo nel suo incontrarsi e scontrarsi con il mondo.

All'inizio del romanzo, infatti, al giungere dell'estate, Delia sente la necessità di “pensare a tutti i miei vestiti per rifarli” (GINZBURG, 1945, p. 8). Chiede alla madre di comprarle della stoffa celeste e un paio di scarpe con il sughero. La madre le tira uno schiaffo rifiutandosi, così Delia chiede aiuto a sua sorella. Qualsiasi desiderio di essere bella di Delia nel racconto passa attraverso la figura di Azalea, che le presta i soldi e le permette di cucirsi il vestito.

Avevo le scarpe col sughero e avevo il vestito, e avevo una borsa di paglia intrecciata che m'aveva dato Azalea, purché le portassi una lettera in via Genova al numero venti. (GINZBURG, 1945, p. 8)

Con il vestito azzurro⁴ Delia sente di essere in grado di affrontare la città, dove riesce a trovare tramite la sorella una piccola occupazione: passeggiare e fare compagnia a una vecchia signora. È la prima tappa nel cambiamento cui va incontro. È proprio da questo momento, infatti, con questo vestito, che Delia inizia a frequentare il figlio del dottore del paese, Giulio, “quel giovanotto grosso, coi baffi neri, con degli alti stivali” (GINZBURG, 1945, p. 8). Questi alti stivali sono l'emblema di un uomo diverso: egli pratica un'attività borghese come la caccia. In essi è nascosta la virilità di una classe, più che di una persona. D'altronde Delia si avvicina a Giulio esattamente per le promesse che quegli alti stivali le suggeriscono: un futuro roseo, un matrimonio, la vita in città.

Più avanti, nel racconto, scopriamo che Giulio in realtà non ha alcuna intenzione di sposarla e che l'ansia di libertà e di crescita muove ogni scelta di Delia tanto da spingerla ad avere con lui prima rapporti sessuali fuori dal matrimonio, in seguito a ritrovarsi incinta.

Questa gravidanza vergognosa frattura il racconto lungo in due parti, essa è il momento di massima tensione tra la protagonista e la scoperta che fa del mondo. Il vestito azzurro viene così sostituito.

Adesso non volevo più delle cose nuove. Mettevo ogni mattina lo stesso vestito, un vestito vecchio, sciupato, con dei rammendi da tutte le parti. Ma di vestiti adesso non mi interessavo più. (GINZBURG, 1945, p. 32)

La divaricazione con il mondo è avvenuta. Se il vestito azzurro rappresentava la giovinezza, la spensieratezza e una certa sicurezza del proprio desiderio di libertà, il vestito vecchio e sciupato rappresenta il nuovo stato delle cose. Delia partorirà, sposterà Giulio e

⁴ Interessante notare che il colore che più di tutti spicca nella scelta cromatica degli oggetti nelle opere di Natalia Ginzburg sia proprio l'azzurro o il celeste. La sua presenza è quasi ridondante a una lettura pedissequa delle opere narrative. Lungi da farne una lettura psicoanalitica o biografica, mi limito a segnalarlo, facendo riferimento a un precedente di studio sui colori in un autore Eleonora Marangoni (*Proust. I colori del Tempo*. Milano: Electa, 2014), in cui l'azzurro viene definito come uno dei colori privilegiati da Proust, di cui N.G. è stata traduttrice. Cito anche: Dacia Maraini, *Cercando Emma*, Milano: BUR, 2009, in cui l'autrice studiando a fondo il personaggio di Emma Bovary nel romanzo di Flaubert, segnala l'azzurro come colore particolarmente utilizzato per la descrizione dell'abbigliamento di Emma. Anche in questo caso, N. G. ne è stata traduttrice.

cambierà il suo stato sociale, andrà a vivere in città, riuscirà a diventare esattamente come sua sorella Azalea⁵. Cambierà il suo armadio⁶, indosserà pellicce e cappelli particolari, passerà per i viali guardando le vetrine, come le donne che osservava nei primi anni della sua giovinezza.

Prima ancora che tutto questo succeda, assistiamo ancora a una riflessione di Delia che si colora di nostalgia e di rimorso per ciò che è stato.

Ma forse la sola cosa che volevo era tornare com'ero una volta, mettere *il mio vestito celeste* [corsivo mio] e scappare ogni giorno in città, e cercare il Nini e vedere se era innamorato di me, e andare anche con Giulio in pineta ma senza doverlo sposare. (GINZBURG, 1945, p. 51)

Il vestito azzurro è la giovinezza di Delia, la sua ingenuità e il suo inconsapevole slancio vitale verso la libertà. In questo senso possiamo definirlo un vero e proprio correlativo oggettivo. Agisce nel racconto come involucro della ragazza quando sente come impellente il desiderio di crescere, e si trasforma in seguito nel simulacro di un tempo ormai perduto⁷: l'unica sua stagione davvero felice.

L'immagine che abbiamo nelle ultime pagine del racconto è di una Delia totalmente cambiata.

Quando uscivo in città mi tenevo lontana dal fiume, e cercavo le strade più affollate perché la gente potesse vedermi, com'ero *adesso coi vestiti nuovi e la bocca dipinta* [corsivo mio]. Mi sentivo adesso così bella, che non mi stancavo mai di specchiarmi, e mi pareva che nessuna donna fosse stata mai tanto bella. (GINZBURG, 1945, p. 67)

Un nuovo elemento è da riscontrarsi nella sicurezza fisica che mostra di aver acquisito Delia: passa del tempo a guardarsi allo specchio, si trova bella. Come dirà pochi passi più avanti: “a poco a poco io cominciai a vivere come Azalea”. L'attuazione del suo obiettivo non si rivela il raggiungimento felice della meta tanto agognata. Il prezzo da pagare per diventare come Azalea e per andare a vivere in città è stato per Delia una concatenazione di dolori.

⁵ “Quando mi alzai per la prima volta e infilai una vestaglia rosa col cigno *che aveva pensato Azalea* [corsivo mio], mi sentii felice” (GINZBURG, 1945, p. 62).

⁶ “E mi misi a pensare a certi guanti che mi sarei comprata dopo l'ospedale, di pelle bianca, con le cuciture nere, *come aveva Azalea* [corsivo mio], e poi tutti i vestiti e i cappelli che volevo farmi, per essere elegante e far dispetto a mia suocera, che avrebbe detto che sciupavo i denari” (GINZBURG, 1945, p. 60).

⁷ Il richiamo all'opera di Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, risulta pervasivo in tutta la produzione della scrittrice. Ricordiamo la sua traduzione: PROUST, Marcel. *La strada di Swann*. Torino: Einaudi, 1946.

L'ultimo ritratto di Delia con la “vestaglia rosa col cigno”, con “la volpe buttata sulla spalla” è inquietante perché rivela una vacuità e un'amarezza di fondo attraverso le pieghe dei nuovi abiti: di Delia è rimasta soltanto una superficie, l'emulazione perfetta di sua sorella.

M'incontravo con Azalea e ci si andava a sedere al caffè. A poco a poco io cominciai a vivere come Azalea. Passavo le giornate a letto e verso sera mi alzavo, mi dipingevo il viso e uscivo fuori, con la volpe buttata sulla spalla. Camminando mi guardavo intorno e sorridevo con impertinenza, come faceva sempre Azalea. (GINZBURG, 1945, p. 68)

La consistenza e la vividezza del vestito azzurro e di tutto il significato che portava con sé sono ormai lontane.

Come per Azalea e Delia, l'universo creato da Natalia Ginzburg nella sua narrativa è così sempre costellato da un continuo confrontarsi delle figure femminili: le une non esisterebbero senza le altre. La protagonista, o io narrante, non è mai sola, necessita di un'altra donna, o di altre donne, per consolidare la propria identità narrativa.

A tal proposito Cesare Garboli nella prefazione ai Meridiani distingue: “Donne tagliate in un solo blocco, fundamentalmente ‘madrì’, le ragazze della Ginzburg, sono di due tipi: ragazze che sanno valutarsi, far valere il sesso e far brillare il corpo, quindi capaci di muoversi con grande disinvoltura nel mondo maschile, spesso con gesti infallibili di attrici [...]; e ragazze impacciate, chiuse, introversive (come i romanzi di prima maniera), ragazze dalle camicette di piombo e dalle sottane di piombo” (GARBOLI, 1986, p. XXI).

L'esigenza di caratterizzare i due archetipi femminili secondo i vestiti (più avanti aggiunge “le ragazze del gruppo B, le attrici, le estroverse esagerano, al polo opposto, nei jeans e nel *deshabillé*” (GARBOLI, 1986, p. XXI) è una necessità di cui la Ginzburg stessa fa virtù: questi nelle sue mani si trasformano in strumenti parlanti.

A differenza di Delia, i cui indumenti, come abbiamo già segnalato, seguivano di pari passo il suo misurarsi con gli accadimenti della vita, l'io narrante di *È stato così* risulta trascurato da una panoramica descrittiva della sua estetica. Di lei sappiamo che si sente “scialba e senza attrattive” (GINZBURG, 1947, p. 6).

È il confronto con i due altri personaggi femminili del romanzo, Francesca (la cugina) e Giovanna (amante del marito), a gettare luce su alcuni punti messi in ombra dalla stessa sua voce: il suo carattere, le sue inclinazioni, la sua presenza fisica.

Francesca, sua cugina, fa la prima comparsa nel racconto proprio attraverso un abito. Siamo all'inizio della conoscenza tra la protagonista e Alberto, il protagonista maschile. I due escono insieme per la prima volta. “Siamo andati a teatro la sera e mi son messa l'abito più bello che avevo, un abito di velluto granata che m'aveva regalato mia cugina Francesca (GINZBURG, 1947, p. 5). La protagonista vive una condizione di scarsa sicurezza fisica, da cui traiamo di conseguenza un guardaroba dimesso e modesto, ma nelle occasioni d'incontro con il mondo o con l'universo maschile sente l'esigenza di vestire i panni, in senso letterale, della cugina. Essa è, infatti, una delle “ragazze del gruppo B”: libertina, avvenente, sempre in movimento: come Azalea per Delia, Francesca presiede l'arte della seduzione e della bellezza, o ancora meglio, della *disinvoltura*.

Dalla scelta di indossare vestito regalato da Francesca in poi, si snoda nel racconto il rapporto ondulatorio tra le due. Francesca è nomade, entra ed esce dai margini della storia. Essa è guardata con un misto di ammirazione e di sdegno per la vita che conduce. I suoi vestiti raccolgono tutta la sua indipendenza: “Era molto bella col vestito di maglia nera e un berretto alla turca con un pendaglio di seta e si era depilata le sopracciglia” (GINZBURG, 1947, p. 21).

E poi ancora:

È venuta Francesca a salutarmi perché andava a un ballo al casinò. Si era pettinata in un modo strano coi capelli tutti arruffati sulla fronte e si era dipinta con un nuovo rossetto quasi giallo. Aveva il vestito bajadera come lo chiamava lei, quello coi fazzoletti di seta cuciti insieme, e in vita aveva una larga fuscaccia di lame d’argento. Era bella, era. (GINZBURG, 1947, p. 65)

Capi così particolareggiati sono indizi che Natalia Ginzburg intesse all’interno della trama per convogliare l’attenzione sulla distanza che intercorre tra la protagonista e la cugina, che possiede “molti vestiti da sera, uno più bello dell’altro” (GINZBURG, 1947, p. 63) ma soprattutto una totale disinvoltura e una massima espressività fisica.

Giovanna, la terza donna che compone la triade, è l’amante di Alberto. Essa aleggia per gran parte del romanzo come una presenza fantasmagorica che adombra la relazione della protagonista con suo marito. Nominata dall’uomo fin dall’inizio, essa diventa un’ossessione per la protagonista che continua a immaginarla senza avere alcuna possibilità di vederla.

La donna stava immobile nel buio davanti a me. Aveva un abito di seta lucida e molti gioielli. Sbadigliava e si sfilava le calze con un gesto indolente. (GINZBURG, 1947, p. 27)

Nelle sue immaginazioni la ragazza proietta tutte le sue paure e concepisce una fisionomia di donna opposta a lei: bellissima nell’abito lucente e sensuale nella sua disinvoltura, come la cugina. Ma i vestiti di Giovanna suggeriscono l’appartenenza a una diversa categoria femminile, sia rispetto a lei, che alla cugina Francesca.

Aveva la sua pelliccia d’agnello, piuttosto spelacchiata e molto vecchia. Non aveva il cappello. Teneva i guanti fra le mani e stava con le gambe accavallate nella poltrona presso la finestra. (GINZBURG, 1947, p. 57)

Essa non è chiusa in se stessa, né insicura, ma al tempo stesso non cammina nel mondo con lo stesso andamento spavaldo e nervoso di Francesca. Non indossa nessun “vestito di seta lucida” ma “un abito di maglia verde con un grosso ‘g’ ricamato in rosso sul seno sinistro. Non era un bel vestito” (GINZBURG, 1947, p. 58). Un calo di tensione si verifica alla scoperta della normalità di Giovanna. Questo passaggio rivela tutta la necessità delle figure di

Giovanna e Francesca, “le altre” rispetto alla protagonista. Le loro presenze costituiscono un sistema perfetto di immagini femminili abbigliate, giocato sulla reciprocità di sguardi e gesti.

Abiti e memoria

Per meglio comprendere il ritorno e l’insistenza degli abiti nella narrativa di Natalia Ginzburg, occorre sicuramente soffermarsi sul suo rapporto con Marcel Proust e la sua opera. Per almeno due motivi.

Il primo è sicuramente la presenza costante di Proust nelle letture della famiglia Levi. La madre di Natalia e i suoi fratelli Mario e Paola⁸, sono tutti lettori innamorati de *À la Recherche du temps perdu*⁹, al punto che più volte si fa menzione del nome dell’autore e dell’opera come parte costituente di quel lessico che la scrittrice ha rievocato per raccontare la storia della sua famiglia.

Il secondo motivo è invece più sottile ma sostanziale: nonostante l’identità letteraria della Ginzburg sia stata fin dagli inizi ben definita e personale, identità per la quale la memoria ha giocato sempre un ruolo – secondo i casi, più o meno visibilmente – fondante, Proust è stato un vero e proprio maestro della memoria per lei. La teoria proustiana della memoria si riverbera nella scrittura della Ginzburg come un vero e proprio ascendente letterario di “un mondo già suo”, come dice Elena Clementelli nell’*Invito alla lettura*, e poco più avanti riporta direttamente le parole di Proust: “Così è per il passato nostro. È inutile cercare di evocarlo, tutti gli sforzi della nostra intelligenza sono vani. Esso si nasconde all’infuori del suo campo e del suo raggio d’azione in qualche oggetto materiale (nella sensazione che ci verrebbe data da quest’oggetto materiale) che noi non supponiamo” (CLEMENTELLI, 1986, p. 117).

L’importanza della citazione consiste nella materialità della memoria. Se da una parte l’unità minima che rintracciamo nella struttura di *Lessico Familiare* sta proprio in quella linguistica¹⁰ intima e personale che la famiglia Levi ha accumulato negli anni e che la

⁸ “– Avevano fatto una gran lega loro due, Mario e la Paola, da ragazzi, – diceva mio padre. – Ti ricordi quando stavano sempre a ciucciottare, col povero Terni? Avevano la mania di Proust, non parlavano d’altro. [...] – Quando esce la tua traduzione di Proust? – mi diceva mia madre. – Io Proust non lo rileggo più da tanto tempo. Però me lo ricordo, è bellissimo! Mi ricordo Madame Verdurin! Odette! Swann! Madame Verdurin doveva essere un po’ come la Drusilla!” (GINZBURG, 1992, p. 214).

⁹ “L’incontro di Natalia con Proust era inevitabile e probabilmente risale a quel tempo lontano. La scrittrice dovette subito riconoscervi un suo personale, interno maestro e le parole de *La strada di Swann*, da lei tradotte più tardi, le apparvero certamente rivelatrici di un mondo già suo” (CLEMENTELLI, 1986, p. 116).

¹⁰ “Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. [...] Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l’uno con l’altro, noi fratelli, nel buio di una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d’un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo” (GINZBURG, 1992, p. 28).

scrittrice ha fedelmente riportato conservando intatta la sua natura fatica¹¹, l'altra parte si configura invece con l'estrema consistenza del dettaglio memoriale. Già sono state spese parole riguardo al rapporto della scrittrice con gli oggetti, ma nel considerare l'aspetto memoriale di *Lessico Familiare*, è chiaro che l'oggetto *attraversa il tempo*: da elemento sottratto alla realtà si trasforma in segno della realtà nella sua evoluzione temporale. La voce, all'interno del flusso della memoria, cerca nell'oggetto un appiglio materiale e immoto che possa permettere il proseguire della narrazione, si stabilizza e vi si bilancia, cosicché il ricordo fa la spola tra l'instabilità della parola aeriforme e la consistenza precisa dell'oggetto solido.

Tanto più se prendiamo in esame l'abito come particolare forma di *cosa* vicinissima al corpo della persona (realmente esistita o personaggio che sia), la memoria sublima l'oggetto-vestito¹² e lo congela in un presente letterario senza alcuna caducità – e qui ritorna Proust, il quale “attraverso il potere evocatore degli abiti, frammenti superstiti di un passato caduto nell'oblio” recupera “epoche perdute, compiendo una magica resurrezione dell'antico” (BARONCINI, 2010, p. 83).

È lecito pensare che Natalia Ginzburg abbia imparato proprio questo da Proust: condensare nei piccoli sguardi rivolti agli abiti indosso alle persone ricordate tutta la scala temporale degli anni trascorsi. E nei pochi tratti delineati salvare dall'oblio della dimenticanza non solo la complessità d'animo di un soggetto, ma anche la sua vita esteriore, il suo aspetto, il modo di configurarsi nel mondo “per una sorta di miracolo analogico che somiglia al procedimento delle evocazioni della memoria involontaria” (BARONCINI, 2010, p. 80).

Bisogna considerare questo salvataggio mnemonico di “immagini di un'umanità con la quale la scrittrice ha intessuto una fitta tela di relazioni amicali” (RIZZARELLI, 2004, p. 121), che da *Lessico Familiare* e *Le piccole virtù* in poi invadono la scrittura giornalista-saggistico di Natalia Ginzburg, come un vero e proprio “album fotografico”, nella definizione felice che ne ha fatto Maria Rizzarelli.

La descrizione che la Ginzburg ci fa dei suoi famigliari e dei suoi amici mantiene sempre una temperatura calda che non sconfini mai nella leziosità. Proprio in questo equilibrio così calibrato ritroviamo tutta la grandezza della Ginzburg ritrattista: nonostante il suo album presenti alcune tra le figure più importanti del '900 italiano, con una portata culturale e un'immagine pubblica considerevole, il suo sguardo sincero e il suo tratto deciso si mantengono nel solco della familiarità e gettano luce sui loro lati più quotidiani, improbabili per

¹¹ “La voce è l'organo a cui è affidato il compito di ricomporre i frammenti della memoria e dell'unità familiare. Il testo sacro di questa unione è, però, un testo labile proprio come il ricordo, soggetto al fluire del tempo e alla sua labilità” (RIZZARELLI, 2004, p. 132).

¹² Rimando alla definizione, quanto più appropriata possibile, che Francesco Orlando ha dato alla categoria dell'oggetto in questione: il memore-affettivo (ORLANDO, 2015, p. 322-336). Francesco Orlando nel suo saggio non prende in considerazione l'opera di Natalia Ginzburg probabilmente perché il suo interesse è rivolto principalmente alla presenza nella letteratura dell'oggetto *defunzionalizzato*. Parlare di defunzionalizzazione in Natalia Ginzburg appare evidentemente forzato, giacché gli oggetti abitano la sua narrativa in maniera quanto più armonica e funzionale possibile. Eppure la definizione della categoria del memore-affettivo sembra calzare perfettamente con la relazione tra oggetti e memoria nella scrittrice, a volte la loro funzione sta tutta nella sostanza memoriale. Oltretutto, nello sviluppo della categoria Francesco Orlando non solo riprende la teoria proustiana della memoria, ma anche, nei riguardi del *Werther* di Goethe, cita la funzione memoriale proprio di un vestito: ovvero il frac turchino del protagonista (BARTHES, 2006, p. 134-135).

tutti quelli che non potevano vivere con loro ogni giorno di una frequentazione assidua e una conoscenza tenera e affettuosa.

È per questo che nei pochi gesti e nei pochi tratti salvati di questi amici, l'abbigliamento riportato risulta all'occhio così sorpassabile: a un primo sguardo esso sembra soltanto il risultato dell'incontro tra la presenza fisica degli amici e gli occhi di Natalia. Ma osservando con attenzione poi rivela il duplice carattere: da una parte elemento materiale a cui la memoria si è aggrappata, dall'altra disvelamento di una vicinanza con la figura fisica capace di registrare dettagli di cui si è solitamente immemori.

È facile, ad esempio, immaginare la figura di Pavese nel *Ritratto di un amico*, che è anche il ritratto di una città, Torino, perché i due nella memoria si fondono, e non c'è l'uno senza l'altro, tanto che

in ogni angolo e ad ogni svolta ci sembra che possa a un tratto apparire la sua alta figura dal cappotto scuro a martingala, la faccia nascosta nel bavero, il cappello calato sugli occhi. (GINZBURG, 2005, p. 16)

Il vestito si fa tramite di questa visione a metà tra la fantasmagoria e il ricordo, in un perpetuo tentativo della memoria di riportare tutto al suo posto.

Ancora di più quando racconta che l'amico "si rintanava nei caffè più appartati e fumosi, si liberava svelto del cappotto e del cappello, ma teneva buttata al collo la sua brutta sciarpetta chiara" (NG, 2005, p. 16), ci rendiamo conto che questa è indistinguibile dall'amico, perché esso abita la memoria ammantato da essa, portandola perennemente nel presente letterario della narrazione rievocativa.

Invece nel parlare di Carlo Levi i vestiti non solo si configurano come il portale attraverso cui è possibile l'emersione della memoria, ma vengono totalmente investiti della personalità eclettica e stravagante dell'amico.

Aveva un cappotto chiaro, quasi bianco, largo e corto, sempre sbottonato e di una lana moscia e pelosa. Aveva giacche di velluto a coste che allora nessuno portava, bottoni dorati e istoriati, cravatte arabesche, mosce e con un largo nodo, (GINZBURG, 2001a, p. 20)

I vestiti di Carlo Levi si comportano, allora, esattamente come i vestiti scelti per i personaggi nella sua narrativa: sono la modulazione estetica delle loro evoluzioni e dei loro caratteri. Nel procedere della lettura del ritratto, questa dinamica si percepisce in modo più acuto, perché essa tiene conto dell'evoluzione di Carlo Levi nel corso del tempo. Non a caso più avanti leggiamo:

Quando lo rividi dopo molti anni che non lo vedevo, a Firenze, dopo la liberazione, non sentivo più fra me e lui una grande distanza [...] Era stato lontano e diverso dalla gente che camminava per strada. Adesso, sembrava mescolarsi alla gente. Al suo desiderio di stravaganza, era venuto ad accoppiarsi un desiderio di rassomigliare a tutti. Non avrei dovuto stupirmene, dato che le sventure e la guerra avevano operato trasformazioni in ognuno. Non so se ne fui stupita ma lo notai. Aveva un cappotto color tabacco dal bavero liso e logoro, una cravatta logora e una magrezza nel viso e nel collo che mi faceva pensare a mio padre. Egli ora mi sembrava umile. (GINZBURG, 2001a, p. 22)

Il cambiamento di Carlo Levi è *in primis* percepibile proprio attraverso gli abiti che indossa al momento del rincontro, tant'è che Natalia dice di non esserne stata stupita, ma di averlo *notato*. “Le giacche di velluto a coste che allora nessuno portava” sono state scalzate da un nuovo modo di abbigliarsi dimesso e trascurato, facendo rassomigliare Carlo Levi a certe descrizioni di personaggi maschili: maschi pallidi e spenti, come se fossero una specie in via d'estinzione.

Anche nel ritratto a Gabriele Baldini, suo marito, costruito “a rimbalzi” tra la sua descrizione e quella di lei stessa – il titolo del saggio è *Lui e io* – la figura fisica di Gabriele è definita attraverso i “camiciotti scozzesi, di flanella, eleganti” (GINZBURG, 2005, p. 46) che indossava ai tempi in cui l'aveva conosciuto. Il terreno in cui la scrittrice si muove nel riportarli è quello della memoria più intima, esattamente come per la «sciarpetta» di Pavese, dove il dato materico si faceva portavoce del rapporto. Salvo poi compiere un gesto ulteriore, come nel caso di Carlo Levi, perché le camicie scozzesi del marito ci dicono qualcosa in più sulla sua natura.

Quando ci siamo di nuovo incontrati, aveva sempre quei camiciotti scozzesi, ma ora sembravano, addosso a lui, indumenti per una spedizione polare; aveva ora la barba, e in testo lo sbertucciato cappelluccio di lana; e tutto in lui faceva pensare a una prossima partenza per il Polo Nord. Perché pur avendo sempre tanto caldo, sovente usa vestirsi come se fosse circondato di neve, di ghiaccio e di orsi bianchi; o anche invece si veste come un piantatore di caffè nel Brasile; ma sempre si veste diverso da tutta l'altra gente. (GINZBURG, 2005, p. 47)

Di Gabriele Baldini, Natalia descrive una perpetua diversità rispetto agli altri, una naturale propensione al differenziarsi e al discostarsi dal sentire comune palesata dalla scelta degli abiti. Ai ricevimenti, infatti, “ci va vestito di chiaro, quando tutti son vestiti di scuro” (GINZBURG, 2005, p. 41). Eppure in queste righe vi è un secondo elemento legato al vestito: l'immaginazione. Gli abiti di Baldini non solo ci parlano della sua personalità, ma attirano attorno a loro un alone immaginifico che la Ginzburg legge come una vera e propria storia: il Polo Nord, la neve e il ghiaccio sono tutti elementi esterni che dagli indumenti vengono polarizzati verso il carattere di Baldini, sfondando il ritratto realistico in una dimensione squisitamente letteraria.

Nella descrizione di questi particolari indumenti, Natalia Ginzburg mette in atto un processo che dalla memoria porta alla fantasia, e viceversa, in un continuo movimento osmotico tra le due. I vestiti si trasformano in catalizzatori capaci di mediare tra il tempo perduto/salvato del ricordo e la costante forza immaginativa che spinge continuamente Ginzburg a dirottare la realtà verso la letteratura. A questo movimento Maria Rizzarelli ha dato la forma di un arabesco, che “allora è forse l'immagine che condensa meglio di ogni altra il solco della penna tracciato dalla scrittura della Ginzburg, che concilia memoria e fantasia lasciando libero all'interno del suo discorso il fluire del tempo dal passato al futuro” (RIZZARELLI, 2004, 114).

Gli «stracci» dei giovani

Dieci anni dopo la pubblicazione di *Lessico Familiare*, Natalia Ginzburg ritorna nel 1973 alla narrativa pubblicando un romanzo, questa volta semi-epistolare, con il titolo *Caro Michele*. Esso inaugura una nuova stagione letteraria della scrittrice che Cesare Garboli definisce i “romanzi ‘romano-babilonesi’, di mitra settantoteschi, putrefazione post-terrorista e sporcizia di fine secolo” (GARBOLI, 1986, p. XXIX). Gli altri romanzi di questa generazione sono *Famiglia* (1977) e *La città e la casa* (1984). A inframezzare i dieci anni passati tra *Lessico Familiare* e *Caro Michele* vi è appunto il '68, data cruciale i cui eventi hanno prodotto un vero e proprio terremoto sociale, che Natalia, sensibile alle dinamiche relative ai nuclei famigliari, non poteva non registrare.

A identificare questi romanzi come un gruppo unito, infatti, è proprio la dissoluzione del sistema tribale della famiglia, che aveva istituito e sacralizzato con *Lessico Familiare*, apice di una parabola il cui versante discendente è da rintracciare proprio in questi ultimi. Davanti agli occhi della scrittrice viene fatto a pezzi l'istituto della famiglia ed essa ne registra la carneficina “nella consueta forma scarna, dimessa [...] che qui come mai si dimostra l'unica possibile a tracciare il disegno crudele e autentico di una resa senza condizioni, di un crollo totale” (CLEMENTELLI, 1977, p. 90).

Queste famiglie vivono tutte un'assenza, un vuoto lasciato dai giovani, una nuova categoria entrata a forza nella narrativa della Ginzburg, proprio perché nodo centrale degli sconvolgimenti del '68. Con questo non s'intende l'assenza dei giovani *in quanto tali* nella sua precedente produzione, ma piuttosto l'individuazione di una ‘mutazione antropologica’, come l'aveva definita Pasolini, che li ha compattati in un modello definibile e sussistente di per sé. Essi sono, di fatto, i principali fautori dell'impossibilità di ricostruire il nucleo famigliare, e al tempo stesso, l'acceleratore affinché esso si sgretoli definitivamente.

Di questa nuova categoria sembra che Natalia Ginzburg voglia mettere in risalto prima di tutto la mancanza di punti fermi. I figli, intorno all'assenza dei quali si costruiscono i due romanzi *Caro Michele* e *La città e la casa*, rispettivamente Michele e Alberico, ma anche tutti gli altri ragazzi presenti, si muovono continuamente trascinando con sé, come dei nomadi, le poche cose che hanno: dormono in cantine, si fanno ospitare da conoscenti, partono per l'Inghilterra o la Germania. Un personaggio di *Caro Michele*, li descrive con parole in cui “è racchiusa l'immagine di una generazione fotografata attraverso il filtro dell'incomprensione di una generazione appena precedente” (RIZZARELLI, 2013, p. 169):

Il mondo ora è pieno di questi ragazzi, che girano senza scopo da un posto all'altro. Non si riesce a capire come invecchieranno. Sembra che non debbano invecchiare mai. Sembra che debbano restare sempre così, senza casa, senza famiglie, senza orari di lavoro, senza niente. *Con i loro due stracci* [corsivo mio] e basta. Non sono mai stati giovani, perciò come fanno a diventare vecchi. (GINZBURG, 2001b, p. 54)

In queste vite ‘balorde’, senza alcun punto di riferimento, i vestiti vengono considerati degli stracci, ma è chiaro che la definizione non vuole tanto significare il loro stato di usura effettivo – nonostante in certi casi lo sia realmente – quanto smascherare un giudizio

di valore insito in chi guarda e descrive questi ragazzi allo sbando, ovvero i personaggi adulti e appartenenti all'altra generazione. Questi rappresentano il mondo della borghesia, altro istituto messo in ginocchio assieme alla famiglia dalle baraonde sessantottine. In particolar modo se si concentra l'attenzione sul ruolo che il vestito ricopre per la borghesia, si riscontra un vero e proprio disprezzo verso queste nuove manifestazioni abbruttite e disinteressate alla cura estetica, dal momento che per la borghesia il possesso è in sé una forma di affermazione e di differenziazione sociale, e i vestiti in particolar modo, per il loro carattere immediatamente visivo, ne diventano sempre un emblema (VEBLEN, 1999, p.130-145). I giovani scardinano completamente le direttive di questa classe sociale ormai inerme, ne rifiutano il culto della fissità, del possesso cerimonioso, dell'abbellimento formale con le loro vite sregolate e trascinate.

Se guardiamo alle descrizioni dei vestiti, riusciamo a leggere una traccia dei cambiamenti apportati dalla moda del tempo. Ne *La casa e la città*, Alberico, il ragazzo sbandato che fa il film-maker con scarsa convinzione e che viaggia in continuazione tra Roma e la Germania assieme ad amici e conoscenti, viene descritto così da Giuseppe, padre stanco e incapace:

Alberico era appoggiato al muro. Aveva il suo giubbotto di cuoio stretto stretto e corto, i suoi jeans molto consumati e ingialliti sul ginocchio, le sue scarpe da tennis bianche e sudice. (GINZBURG, 1984, p. 45)

“Il giubbotto di cuoio stretto stretto”, i jeans e le scarpe da tennis sono la fedele trascrizione di una qualsiasi fotografia che potremmo ottenere di un ventenne degli anni Settanta. Lo stesso abbigliamento potremmo trovarlo in Michele, protagonista assente di *Caro Michele*, che non ci viene quasi mai descritto attraverso i vestiti. Soltanto quando muore a Leeds, ucciso da un fascista, vi è la possibilità di guardare il suo armadio disposto come in un'esposizione di ciò che rimane di lui.

Abbiamo salutato Michele nella cappella dell'ospedale. Dopo, alla pensione, ci hanno dato la sua valigia, il suo loden e la sua maglia rossa. Li aveva su una sedia nella sua stanza. Quando è morto aveva dei jeans e una blusa di cotone bianca con una testa di tigre. La blusa e i jeans li abbiamo visti al commissariato, sporchi di sangue. (GINZBURG, 2001b, p. 136)

Ma la registrazione di una nuova tipologia umana non si concentra solo sulle figure centrali dei due romanzi, ma comprende tutti gli altri giovani, come ad esempio Nadia, ragazza incinta, che per un po' di tempo convive con Alberico, volendogli affidare il figlio senza padre. La prima volta che Nadia appare indossa “dei calzoni alla turca di seta nera e una maglietta dove è scritto ‘voglio decidere io’” (GINZBURG, 1984, p. 84). La ragazza aderisce alla nuova moda giovanile di fine anni settanta-anni ottanta in cui i giovani iniziarono a indossare slogan e scritte sulle t-shirt, fossero esse politiche o di marchi commerciali. Infatti, quando Nadia muore, di lei rimangono “i suoi vestiti, i jeans, la canottiera, la maglietta macchiata di sangue. Sulla maglietta c'era scritto Pepsicola, proprio lì dov'era il buco dello sparo. Sulle sue magliette c'era sempre scritto qualcosa” (GINZBURG, 1984, p. 186).

Gli stracci sono un vero e proprio elemento semantico che si comporta da spartiacque tra il mondo dei giovani balordi e quello degli adulti – di età anagrafica imprecisa – che possono essere di volta in volta madri, padri, cugini o amici di Alberico e Michele e degli altri ragazzi.

Se pensiamo ad alcune donne mature dei romanzi, esse rappresentano una femminilità borghese, fedele per esempio all'uso della pelliccia. Ada in *Caro Michele* “aveva sempre quella pelliccia. È lupo americano”, mentre Lucrezia, amica di Giuseppe in *La città e la casa*, quando si trasferisce a Roma sente la necessità di acquistare una “pelliccia lunga, gialla e nera, di lupo tedesco” così da poter passeggiare “per le bancarelle, io con la mia pelliccia di lupo tedesco, lei [si riferisce a una sua amica] col suo pellicciotto di montone africano” (GINZBURG, 1984, p. 136).

Adriana, madre di Michele, con i suoi vestiti sobri (“aveva dei calzoni color tabacco e un maglione color sabbia”, GINZBURG, 1973, p. 9), rappresenta gli adulti incapaci di comprendere il mondo dei giovani. Spesso Adriana esorta il figlio a farsi aiutare con la biancheria, lo ricopre di regali, è sempre preoccupata che i suoi vestiti non siano indecenti, ma Michele ignora o accoglie con freddezza le premure, in una lettera vi leggiamo: “Ringrazia la mamma per i denari, le camicie, e il vestito che non ho messo del giorno del matrimonio, né mai metterò. L'ho appeso nell'armadio, con naftalina” (GINZBURG, 2001b, p. 99).

Adriana rappresenta in tutto il dramma di una madre che crede ancora fermamente all'istituto familiare ma è costretta piano a piano ad accettare la cruda realtà della sua dissoluzione: fino alla fine non potrà raggiungere Michele, se non proprio legandosi inevitabilmente a quei pochi oggetti e vestiti che gli aveva regalato, “correlativo oggettivo dell'affetto per il figlio” (BAZZOCCHI, 2015, p. 157).

La mutazione del vestito in straccio agli occhi degli adulti – che pure hanno colpe nell'incapacità di educare la nuova generazione – è correlato a un cambiamento di mentalità che si nasconde dietro a tutte le manifestazioni di disinteresse che i ragazzi mostrano nel corso dei romanzi. In particolar modo, la sua conseguenza più nociva è rintracciabile nell'impossibilità dei giovani ad avere memoria. Quest'impossibilità sembra impedire loro di avere un contatto diretto con la materialità. In sostanza si disinteressano degli oggetti, e ne ignorano l'aspetto fondamentale, che è anche lo stesso che sta più a cuore a Natalia Ginzburg stessa: l'affetto che questi riescono a ricevere e trattenere dalle persone che vi hanno interagito.

I nuovi ragazzi rappresentano il momento in cui la dinamica che regge la costellazione oggetti-affetto-memoria – trittico che ingloba interamente l'ideologia letteraria della Ginzburg e ne diventa sintesi – si inceppa e non riesce più a ripartire. Agli adulti non è rimasto che continuare a *ri-cordare*, conservare la fisionomia delle cose e mantenere intorno a esse un certo tepore affettivo, ma l'operazione del recupero memoriale perde di senso se i giovani immemori e sbandati continuano a sfuggire dall'imparare la lezione più importante della memoria, che è proprio il senso del futuro.

In una scena da *La città e la casa*, Giuseppe scrive ad Alberico: “So che scrivi a macchina nudo con degli slip rossi, con l'oropax alle orecchie, la bambina alle ginocchia. Io ti vedo così e l'immagine è rassicurante” (GINZBURG, 1984, p. 177). Il figlio risponde: “Le notizie che ti danno di me sono spesso false. Non uso mettere l'oropax nelle orecchie. I miei slip non sono rossi, ma neri. Ti abbraccio, Alberico” (NG, 1984, p. 179), poi ancora aggiunge in

post-scriptum raggelante: “Mi accorgo che l’ultima frase di questa lettera può presentarsi a un’interpretazione sbagliata. In verità del colore dei miei slip non c’è nessun significato speciale. Non amo il nero. Gli slip li compero neri per doverli lavare meno spesso” (GINZBURG, 1984, p. 179).

I genitori sono ossessionati dalla materialità, non solo da quella calata a fondo nella memoria, ma anche da quella che prende vita e agisce nell’immaginazione, perché in oggetti minimi come un paio di slip riescono a trovare il conforto e l’appiglio, mentre i loro figli ne sono del tutto indifferenti. Quest’indifferenza li fa brancolare nel buio, senza futuro, con addosso solo *i loro stracci*.

Conclusione

Procedere attraverso un tracciato temporale ha permesso di enucleare le vicinanze e le correlazioni tra le diverse fasi di scrittura e di individuarne di volta in volta le peculiarità. Come già ribadito nella tesi, ma soprattutto nella critica a cui mi sono affidato, il pensiero della Ginzburg segue una strada unica e decisa, che nel tempo subisce delle evoluzioni interne: la linearità cronologica è servita a individuarle e a cercare quanto più possibile di metterle nella giusta luce.

Possiamo guardare, come ha suggerito Maria Rizzarelli, alla memoria e alla fantasia come i due poli entro cui il pensiero della scrittrice si muove, compiendo volute, formando arabeschi. Questo schema di lettura è applicabile, data la forte coerenza letteraria di Natalia Ginzburg, anche al vestito e a quello che rappresenta all’interno della sua narrativa.

Da una parte esiste un vestito-oggetto necessario alla memoria per conservare, trattenere e avvolgere il corpo della persona ricordata, e rimanda al mondo visivo dell’album fotografico. D’altra parte, il vestito che fa capo alla fantasia è utilizzato per caratterizzare i personaggi dei racconti e dei romanzi. Esso si comporta come un vero e proprio abito teatrale: la Ginzburg ne sfrutta la minima presenza scenica accoppiata però alla massima espressività. Sappiamo bene che Natalia Ginzburg ha scritto per il teatro delle commedie dal ’66 in poi, e sembra appunto che la presenza di pochi ma ben definiti vestiti sia mutuata proprio da uno spettacolo, in cui personaggi indossano gli abiti come se fossero dei costumi, e li cambiano poche volte, soltanto quando è necessario un cambiamento di condizione.

La memoria e la fantasia, dunque, ma è stato detto che il tratto che congiunge i due poli – e qui risiede tutta la grandezza della scrittrice – è un arabesco che disegna nell’aria volute e ghirigori. Questi tratti sono l’incontro tra la memoria e la fantasia e danno esito a materiali ibridati che appartengono sia a una che all’altra. In questo senso, alcuni vestiti della memoria diventano i vestiti “teatrali” della fantasia, e questi, appartenenti alla narrativa, a loro volta si colorano del cromatismo soffuso della memoria.

Referências

ATTANASIO, Maria. Lo scrittore è un couturier. *In*: ADORNO, Luisa *et al.* **La memoria di Elvira**. Palermo: Sellerio Editore, 2015.

BARONCINI, Daniela. **La moda nella letteratura contemporanea**. Milano: Arnoldo Mondadori, 2010.

BARTHES, Roland. **Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento**. Torino: Einaudi, 2006.

BAZZOCCHI, Marco Antonio. **Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento**. Bologna: Pendragon, 2015.

BERTONE, Giorgio. **Lessico per Natalia, Brevi "voci" per leggere l'opera di Natalia Ginzburg**. Genova: Il Melangolo, 2015.

CLEMENTELLI, Elena. **Invito alla lettura di Natalia Ginzburg**. Milano: Mursia, 1986.

COLAIACOMO, Paola; CARATOZZOLO, Maria Vittoria. **Cartamodello. Antologia di scrittori e scritture sulla moda**. Roma: Luca Sossella editore, 2000.

COLAIACOMO, Paola; CARATOZZOLO, Maria Vittoria (a cura di). **Mercanti di stile, Le culture della moda dagli anni '20 a oggi**. Roma: Editori Riuniti, 2002.

COLAIACOMO, Paola (a cura di). **Fatto in Italia. La cultura del made in Italy (1960-2000)**. Roma: Mantelmi, 2006;

COLAIACOMO, Paola. **L'eleganza faziosa. Pasolini e l'abito maschile**. Venezia: Marsilio, 2007.

DI FAZIO, Margherita. **Bottoni, cappelli e..., L'accessorio dell'abbigliamento fra moda e letteratura**. Roma: Artemide, 2014.

FRUTTERO, Carlo; LUCENTINI Franco. **I Nottambuli**. Roma: Avagliano editore, 2002.

GARBOLI, Cesare. Introduzione. *In*: GINZBURG, Natalia. **Opere I-II**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1986.

GINZBURG, Natalia. **La strada che va in città e altri racconti (1942)**. Torino: Einaudi, 1945.

GINZBURG, Natalia. *È stato così* (1947). Torino: Einaudi, 1947.

GINZBURG, Natalia. **Valentino** (1951). Torino: Einaudi, 2002.

GINZBURG, Natalia. **Tutti i nostri ieri** (1952). Torino: Einaudi, 1996.

GINZBURG, Natalia. **Le voci della sera** (1962). Torino: Einaudi, 1994.

GINZBURG, Natalia. **Le piccole virtù** (1962). Torino: Einaudi, 2005.

GINZBURG, Natalia. **Lessico Familiare** (1963). Torino: Einaudi, 1992.

GINZBURG, Natalia. **Mai devi domandarmi** (1970). Torino: Einaudi, 2014.

GINZBURG, Natalia. **Caro Michele** (1973). Torino: Einaudi, 2001b.

GINZBURG, Natalia. **Famiglia** (1977). Torino: Einaudi, 2011.

GINZBURG, Natalia. **Opere I-II**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1986.

GINZBURG, Natalia. **Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990** (a cura di Domenico Scarpa). Torino: Einaudi, 2001a.

GINZBURG, Natalia. **È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi** (a cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg). Torino: Einaudi, 1999.

GINZBURG, Natalia. **Un'assenza, racconti, memorie, cronache** (a cura di Domenico Scarpa.) Torino: Einaudi, 2016.

MARANGONI, Eleonora. **Proust. I colori del tempo**. Milano: Electa, 2014.

MARAINI, Dacia. **Cercando Emma**. Milano: Rizzoli, 2009.

ORLANDO, Francesco. **Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura**. Torino: Einaudi, 2015.

PAULICELLI, Eugenia. **Fashion writing under the fascist regime: an italian dictionary and commentary of fashion by Cesare Meano, and Short stories by Gianna Manzini and Alba De Cespedes**, Fashion Theory n. 8. London: Taylor & Francis Online, 2004, p. 3-34.

PAULICELLI, Eugenia. **Moda e letteratura nell'Italia della prima modernità**. Roma: Mantelmi, 2019.

PFLUG, Maja. **Arditamente timida, una biografia**. Milano: La Tartaruga Edizioni, 1997.

RIZZARELLI, Maria. **Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg**. Catania: C.U.E.C.M., 2004.

RIZZARELLI, Maria. "Sembra che non debbano invecchiare mai" La nuova gioventù nei "romanzi romani" di Natalia Ginzburg. *In*: ITALIA, Mariagiovanna (a cura di). **La narrazione delle donne, studi di letteratura italiana moderna e contemporanea dedicati ad Alida D'Aquino**. Roma: Bonanno Editore, 2013.

SCARPELLINI, Emanuela. **La stoffa dell'Italia. Storia e cultura della moda dal 1945 a oggi**. Bari: Editori Laterza, 2017.

VEBLEN, Thorstein, **La teoria della classe agiata**. Torino: Einaudi, 1999.