

ADA D'AGOSTINO

Impazzire lentamente. Lo spettacolo della nevrosi in È stato così di Natalia Ginzburg

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ADA D'AGOSTINO

Impazzire lentamente. Lo spettacolo della nevrosi in È stato così di Natalia Ginzburg

Ad aprire uno dei primi e meno noti romanzi di Natalia Ginzburg è un gesto di inusuale violenza: uno «sparo negli occhi» dà infatti avvio a un monologo che, procedendo a ritroso, mette in scena tutte le fasi di un lento incedere nei territori della follia. Il racconto in prima persona ci permette di assistere dall'interno ai vari stadi della patologia mentale, nelle sue molteplici declinazioni: la depressione, la fissazione psichica, uno sguardo sempre più allucinato sul reale, rappresentato nell'opprimente dimensione della vita in provincia. L'autrice sceglie di confrontarsi con i grandi temi della solitudine umana e dell'incomunicabilità, attraverso l'elaborazione di uno stile che mima, magistralmente, la «fissità ipnotica della disperazione» (Marchionne Picchione), e il cortocircuito mentale che ne deriva. La genesi del romanzo attinge alle drammatiche esperienze vissute dalla Ginzburg stessa negli anni della guerra e del fascismo; oltre che a quegli strumenti psicanalitici fatti propri durante la terapia con l'analista junghiano Ernst Bernhard. L'articolo propone un esame delle modalità con cui sono rappresentate le diverse gradazioni della nevrosi, concentrandosi appunto sullo stile, e sul riutilizzo di temi di chiara matrice psicanalitica.

Natalia Ginzburg ha appena trent'anni quando, nel 1947, *È stato così* inaugura presso Einaudi la nuova collana de «I coralli». Fin da subito, due sono le particolarità che questo testo (quasi) d'esordio impone all'attenzione di noi lettori.

La prima è la rapidità con cui l'autrice porta a termine il romanzo: le date indicate nell'ultima pagina del volume riportano infatti un intervallo di pochi mesi: «ottobre 1946 - gennaio 1947». I tempi di composizione, quindi, sono brevi, brevissimi, anche per un testo che conta poco più di 80 pagine.

Questa urgenza nella scrittura dipende ed è parzialmente spiegata da una più profonda e intima necessità: quella di dar forma, attraverso la pagina scritta, a una tristezza profonda, esito inevitabile dell'esperienza appena vissuta. Il dramma collettivo della guerra e dell'occupazione nazista si traducono infatti, nella vita privata della Ginzburg, nell'esperienza del confino e, soprattutto, nella morte del marito Leone Ginzburg, avvenuta per cause mai chiarite nel carcere di Regina Coeli il 5 febbraio 1944. Fin dalla prima edizione, non a caso, il testo è dedicato «a Leone».

La genesi del romanzo affonda quindi le sue radici in un vissuto *privato*: questa la seconda peculiarità del testo, che ne determina anche l'eccezionalità, tanto più se misuriamo la sua distanza da quel «sacro orrore dell'autobiografia» più tardi rivendicato dall'autrice come inalienabile principio di poetica.¹

In occasione della pubblicazione di *È stato così* nella raccolta *Cinque romanzi brevi*, del 1964, è la stessa Ginzburg a introdurci nel clima emotivo a partire dal quale il testo prende forma:

[...] quando scrissi *È stato così* mi sentivo infelice [...] Ero del tutto senza forze, e infelice [...] Questo racconto è intriso di fumo, di pioggia e di nebbia. Che cosa mi flottasse in testa oltre al fumo e alla nebbia, non so [...] non mi curai di sapere se nella donna che dice 'io' c'ero o non c'ero io stessa [...] lasciai che la mia infelicità pascolasse dove le pareva.²

Una scrittura, dunque, che riflette (suo malgrado) l'esperienza della solitudine, della malinconia, del dolore; restituendoci un «romanzo» dalla vena profondamente «depressa e angosciata».³

¹ Cfr. N. GINZBURG, *Nota a 'Cinque romanzi brevi'*, Torino, Einaudi, 1964, 8.

² Ivi, 15.

³ C. GARBOLI, *Introduzione a Cinque romanzi brevi...*, XII.

La sofferenza psicologica che informa l'opera è ipostatizzata ed esaltata dall'immagine, tutta ginzburghiana, del «pozzo buio», che ricorre nelle pagine del romanzo ed è coniata dall'autrice per raccontare la particolare tendenza, unicamente femminile, all'indagine e allo scandaglio della propria interiorità più profonda.⁴ La protagonista del romanzo è una donna la cui voce, lungo tutto l'arco della narrazione, proviene esattamente dallo spazio autoriflessivo del «pozzo»; che coagula ed esprime un rapporto col mondo mediato dalla «confusione», dal «buio» e dalla «nebbia», secondo una terminologia, vediamo, perfettamente aderente a quella che descrive la situazione psicologica dell'autrice stessa nel momento della composizione del testo.

Il lungo monologo cui la protagonista si abbandona, nella solitudine di un giardino pubblico «deserto», ripercorre la sua vicenda esistenziale a partire dal gesto che, nel presente, ne determinerà gli esiti: l'omicidio del marito. Il destinatario assente della confessione è «l'uomo dalla faccia olivastra» che attende in questura, dove la donna immagina di costituirsi di lì a poco; ed è appunto il tentativo di spiegare le ragioni sottese al suo gesto a dare il via al racconto-confessione.

L'attacco è fulmineo:

Gli ho detto: - Dimmi la verità, - e ha detto: - Quale verità, - e disegnava in fretta qualcosa nel suo taccuino e m'ha mostrato cos'era, era un treno lungo lungo con una grossa nuvola di fumo nero e lui che si sporgeva dal finestrino e salutava col fazzoletto.

Gli ho sparato negli occhi.

[...] *m'ha mostrato il disegno e ho preso la rivoltella nel cassetto del suo scrittoio e gli ho sparato.*

*Gli ho sparato negli occhi.*⁵

La cifra stilistica del testo è già parzialmente contenuta in questo breve incipit. Uno dei punti di forza e di maggior interesse del romanzo risiede infatti nella strettissima aderenza tra lo stato psichico della protagonista e lo stile che ne descrive il lento deteriorarsi, attraverso una sintassi e degli espedienti narrativi tesi a *mimare* le dimensioni patologiche della depressione, della nevrosi, dell'impulso ossessivo.

Osservando le righe iniziali, si possono facilmente notare le ripetizioni che le innervano, rincorrendosi a stretto giro: se da un lato vogliono comunicare un senso di concitazione, quasi di incredulità rispetto al gesto appena compiuto, dall'altro definiscono da subito un tratto distintivo della psicologia della protagonista. La reiterazione descrive infatti la «fissità ipnotica»⁶ di un pensiero ormai inceppato; fisso, in questo caso, sull'atto dello sparo. Non è che uno dei passaggi in cui la ripetizione di termini o brevi periodi sarà usata per tradurre a livello testuale il riproporsi ossessivo di uno stesso pensiero.

In generale, a esclusione dell'epilogo violento, la trama è, di per sé, piuttosto scialba: si succedono un matrimonio fallimentare, definito dalla mancanza di desiderio e dai continui tradimenti da parte

⁴ A questo proposito, si veda l'intenso scambio di opinioni intrattenuto con Alba de Céspedes sulle pagine della rivista «Mercurio», che veicola una opposta visione dello stesso argomento: se Natalia Ginzburg guarda al «pozzo oscuro» - inteso appunto come esperienza fortemente autoriflessiva – come a un dannoso arenarsi, de Céspedes rivendica invece la forza e la consapevolezza che può derivare da questa profonda esplorazione della propria interiorità; intesa come possibile e potente strumento di arricchimento e riscatto (cfr. Natalia Ginzburg, *Discorso sulle donne*, in «Mercurio», marzo-giugno 1948, 36-39, 105-110; seguito dalla risposta di Alba de Céspedes: *Lettera a Natalia Ginzburg*, ivi, 110-112).

⁵ N. GINZBURG, *È stato così*, Torino, Einaudi, 2010, 3. Da qui in poi, il numero di pagina (riferito, ovviamente, a questa stessa edizione) sarà indicato subito dopo le citazioni, direttamente all'interno del testo.

⁶ L. M. PICCHIONE, *Natalia Ginzburg*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, 32.

del marito della donna; la nascita di una bambina, e la sua repentina morte di meningite; l'omicidio finale, seguito, come il testo lascia intendere, dal suicidio della protagonista.

È appunto la voce narrante a riempire di significato le vicende, ripercorrendole alla luce dei suoi stati d'animo, delle sensazioni e delle auto-analisi; e rendendoci così partecipi di uno sguardo sul mondo che, da depresso, si fa via via morboso e claustrofobico.

La depressione, sentimento predominante e sempre sotteso al testo, trova un suo preciso corrispettivo testuale nella particolare cadenza secondo cui il narrato si sviluppa: l'impiego continuato della paratassi, il periodare breve, il tono colloquiale e dimesso restituiscono, insieme, l'immensa fatica insita nell'atto stesso del parlare. Ad acuire questo senso di estrema stanchezza partecipa inoltre la totale assenza di picchi emotivi e di qualunque accenno di coinvolgimento ai fatti: ogni episodio risponde a un'unica modalità comunicativa, definita da una mortale atonia.

La voce della donna sembra infatti giungere da «distanze imprecisate»,⁷ come se tutto ciò che raccontasse le fosse perfettamente estraneo. È una distanza plurima, che riflette, vedremo, sia lo scollamento dalla dimensione del desiderio, sia soprattutto la lontananza emotiva dal proprio stesso vissuto e insieme dal proposito di morte, implicito al finale del testo.

In particolare, la voce stempera, fino ad annullarla, la scissione creata dai due piani temporali interni al racconto - il presente (oggettivo) da cui prende avvio la rievocazione, e il passato (soggettivo) della memoria - attraverso l'impiego di un medesimo tempo verbale: il passato prossimo.

La percezione risulta così bloccata su una sorta di «presente assoluto»,⁸ simbolo di un tempo atrofizzato che informa anche il finale del testo - immediato preludio, si è detto, al suicidio della protagonista:

Sono tornata a casa [...] Quando sono stata in cucina ho capito che cos'avrei fatto. Era facile e non ne avevo paura [...] Ho capito che mai avrei parlato con l'uomo dalla faccia olivastra [...] Ho capito che non avrei più parlato a nessuno (p. 84)

Tuttavia, nella loro immediatezza, i periodi brevi conferiscono e accentuano contestualmente nel narrato una particolare *rapidità*, che mima al tempo l'urgenza della confessione e il precipitare delle vicende verso la catastrofe finale.

Le prime avvisaglie del sintomo nevrotico non tardano a manifestarsi: le ritroviamo ad esempio, ancora attenuate, nel momento immediatamente successivo all'incontro col protagonista maschile. Le intenzioni della donna nei suoi confronti sono, in principio, limpide e certe: «[...] era un tale che mi faceva la corte ma non me ne importava niente»; «[...] non mi piaceva e soltanto ero molto contenta quando veniva da me [...]». E ancora: «Pensavo che forse era molto innamorato di me e pensavo: «Poverino» e immaginavo quando m'avrebbe chiesto di sposarlo [...] Io allora gli avrei detto no» (p. 5).

La dimensione del desiderio, vediamo, è chiaramente avvertita; ciononostante, rimane inascoltata. L'incontro col futuro marito produce infatti fin da subito la speranza, quanto mai illusoria, di sottrarsi al proprio vuoto esistenziale: nell'immaginario distorto della donna, l'elusione della propria solitudine corrisponde a una totale comunione con «l'altro», nell'assoluto convincimento che «un marito è qualcuno che sai sempre dov'è» (p. 31). Proprio la repressione del desiderio, unita a una volontà di controllo e possesso, provoca l'insorgere dei primi sintomi della patologia ossessiva; resa, a

⁷ *Ibidem*.

⁸ G. BERTONE, *Italo Calvino e Natalia Ginzburg*, in *IP.*, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, 228.

quest'altezza della narrazione, attraverso un impiego ancora debole della reiterazione: «[...] e ho cominciato a pensare che se mi chiedeva di sposarlo gli dicevo sì e allora avrei potuto sapere in ogni ora e in ogni minuto dov'era e cosa faceva [...]» (p. 11); «E ho pensato che se lui mi chiedeva di sposarlo gli dicevo sì e saremmo stati sempre insieme, e in ogni ora e in ogni minuto avrei saputo dov'era» (p. 14); «L' ho sposato perché volevo sapere sempre dov'era» (p. 31).

Con l'aggravarsi dell'ossessione cambiano anche le modalità di riproduzione stilistica della patologia: le ripetizioni di vocaboli o intere frasi si succedono, via via, in maniera più ravvicinata; e assistiamo specularmente all'introduzione di una serie di motivi ricorrenti di diversa natura.

Ampio spazio assumono, ad esempio, gli oggetti, ammantati di una forza icastica e di una loro eloquenza tutta visiva. È il caso di uno dei giocattoli della bambina: un cammello di pezza che, descritto ripetutamente in passi della narrazione anche molto distanti tra loro, si carica di una particolare funzione emblematica.

Il cammello appare una prima volta a breve distanza dalla nascita della bimba: «Francesca le aveva regalato un cammello che muoveva la testa nel camminare. Era molto bello con una sella di panno rosso a ricami [...]» (p. 36); e ancora: «La bambina aveva avuto in regalo il cammello da Francesca [...] Era molto bello e dondolava la testa [...] Il cammello cadeva e mi chinavo a rimmetterlo in piedi [...]». (p. 49). Il motivo si ripresenta dunque in corrispondenza dell'insorgere della malattia («Mi venivano in mente a uno a uno i vestiti e i giocattoli della bambina: il cammello [...]», p. 71); e, poco dopo, in seguito alla sua morte («Io gli ho detto che non volevo più vedere il cammello [...]», p. 71).

Il ritorno intermittente di questi oggetti ne fa dei veri e propri «coaguli emotivi»,⁹ e impone perentoriamente la loro presenza, a un tempo innocua e angosciata, alla sfera visuale. Ad essi si alternano immagini molto più evanescenti, quasi allucinazioni sporadiche che assumono, non di meno, una concretezza dolorosa e violenta:

Sono rimasta a letto ancora un pezzo. Ho pensato alla donna che lui amava. Questa donna stava immobile davanti a me e mi fissava con degli occhi stupidi e crudeli in un viso grande e incipriato di rosa. Aveva un seno morbido e abbondante e delle mani lunghe e inanellate. Poi è scomparsa e dopo un minuto l'avevo di nuovo davanti (p. 20)

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. Poi spariva e tornava dopo un attimo, e adesso era una donna alta e maschia con dei passi lunghi e vigorosi e con un cane pechinese in collo (p. 26)

La presenza di questi apparenti stati allucinatori, e la momentanea assenza da sé che sembra generarli, è sottolineata ed enfatizzata da momenti in cui, di contro, lo sguardo si fa lucido e preciso: «E allora in quel momento ho pensato che il nostro matrimonio era un disastro» (p. 26).

A ben vedere, questi nitidi sogni a occhi aperti sembrano rappresentare la forma degenerata di quell'intenso fantasticare che *già* assorbiva la mente della donna nella sua vita pre-matrimoniale, scandita dal susseguirsi di immagini di uomini desiderati; altrettanto definite, ma prive di tratti duri o improvvisi:

Prima di conoscere Alberto io tante volte pensavo che sarei rimasta sempre sola [...] e invece quando l'ho incontrato mi pareva fosse innamorato di me e allora mi dicevo che se piacevo a lui potevo piacere anche a un altro, magari all'uomo con la voce ironica e dolce che parlava dentro di me.

⁹ L. INGRAO, «Rinascita», IV (1947), 11-12, 352.

Quest'uomo aveva ora una faccia e ora un'altra, ma aveva sempre delle spalle grandi e robuste e delle mani rosse e un po' goffe e aveva un modo delizioso di burlarsi di me quando tornava nella nostra casa la sera [...] (pp. 6-7)

E significativamente, l'eccesso di immaginazione è da subito presentato come *pericoloso* quando si associa ad una profonda solitudine:

Una ragazza quando sta molto sola e fa una vita piuttosto monotona e faticosa con pochi spiccioli nella borsetta e dei guanti logori, va dietro a tante cose con la fantasia e si trova senza difesa davanti *agli errori e ai pericoli* che la fantasia prepara ogni giorno [...] Preda debole e inerme della fantasia io leggevo [...] (p. 7)

Il passaggio sembra suggerire un rimando alle teorie freudiane, e più in particolare alla descrizione del celebre caso clinico della signorina Anna O., presentato da Freud come caso di isteria. Nello spiegare le cause sottese al verificarsi della patologia, Freud assegna un ruolo privilegiato proprio alla

eccedenza [...] di energia psichica non utilizzata nella vita familiare e monotona [...] la quale si scarica in una costante attività della fantasia [...] che produce l'abituale sognare ad occhi aperti ('teatro privato'), col quale si pone il fondamento per la dissociazione della personalità intellettuale.¹⁰

Sappiamo dalla stessa Ginzburg che tra le sue letture 'psicanalitiche' c'erano stati proprio i *Casi clinici* di Freud, da cui è tratto questo passo; e data l'affinità tematica piuttosto accentuata, è possibile supporre che una reminiscenza di questa lettura abbia condizionato parte della scrittura.

Tornando ai *leitmotive* che intessono la narrazione, tra essi si annovera una filastrocca che la protagonista ripete alla bambina con una certa frequenza; e che, riproposta nei momenti più significativi della trama, rappresenta perfettamente il crescente disagio psichico della donna:

Voleva sempre la stessa canzone, era una canzone francese che avevo imparato da mia madre:

Le bon roi Dagobert
A mis sa culotte à l'envers
Le bon Saint-Elouas
Lui dit: O mon roi
Votre Majesté
Est mal culottée
 (p. 48)

Al pari del cammello, anche la filastrocca torna con insistenza nei punti chiave della narrazione, ma rende con maggior efficacia il dramma psicologico vissuto dalla protagonista. Durante l'aggravarsi della malattia della bambina, infatti, quando la morte è ormai prossima, il consueto tono atono che sottende il racconto è incrinato dai versi del motivetto, che si inseriscono nel resoconto della vicenda senza che ve ne sia alcun motivo, spezzando così l'uniformità della narrazione.

Soprattutto, le strofe si ripresentano stravolte: disposte secondo un diverso ordine e una punteggiatura che veicola uno stato d'allarme, e inframmezzate da vocaboli nuovi e stridenti. In tal modo, i versi si fanno specchio perfetto del panico che attanaglia la coscienza della donna,

¹⁰ S. FREUD, *Casi clinici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, 21.

rappresentando quella sorta di cortocircuito psichico che la sua mente sta vivendo, nei modi di una drammatica scissione:

Mi pareva di vedere che stava meglio [...]

Le bon roi Dagobert
Chassait dans la plaine de l'Enfer!

Sul lungomare e nelle poltroncine sotto le palme sedevano uomini e donne straordinariamente tranquilli [...]

Le bon roi Dagobert
A mis sa culotte à l'envers!
(p. 69)

L'epilogo tragico dell'episodio si riduce, di nuovo, a una frase laconica: «Alle dieci di sera la bambina è morta» (p. 70).

Una conclusione, questa, che appare come naturale conseguenza dei presupposti della vicenda: la bambina rappresenta infatti il concretarsi di un ennesimo tentativo fallimentare - e in questo senso, destinato a *perire* - : quello di colmare un nuovo vuoto, corrispondente all'impossibilità di comunicazione e di relazione tra due individui. Fin da subito, infatti, diviene oggetto dell'ossessione materna, rappresentandone in un certo senso una proiezione diretta; e non sarà forse un caso che, al pari della madre, anche la bimba è priva di nome: quasi a rappresentare la propaggine di una figura genitoriale tetra e a sua volta intimamente malata.

L'esperienza negativa della maternità partecipa, del resto, ad una dinamica più ampia, legata ad un intero processo di crescita *distorto*: la storia infatti, nei suoi tratti essenziali, descrive quello che è un non-accesso alla vita adulta, mancato proprio perché *non* consapevole.

«[...] Il tema è lo stesso» avverte Garboli, «l'impatto della Ragazza col mondo, il bisogno, l'imperativo di uscire dall'infanzia». Ma se «il rapporto col mondo è il rapporto con l'Altro»,¹¹ in questo caso l'«Altro» diventa *l'unica* dimensione possibile su cui proiettare il proprio «sé».

Un ultimo passaggio fondamentale sfrutta l'uso della reiterazione per descrivere il punto di non ritorno, il collasso nervoso della donna: il motivo già presente in apertura si ripresenta infatti, in maniera quasi speculare, nella chiusa del racconto-confessione. Così prendeva avvio il racconto:

Gli ho detto:- Dimmi la verità, - e ha detto: - Quale verità,
- e disegnava in fretta qualcosa [...].
Gli ho sparato negli occhi.
M'aveva detto di preparargli il termos per il viaggio [...] e gli ho sparato.
Gli ho sparato negli occhi.

[...]

Gli ho detto: - Dimmi la verità Alberto, - e ha detto: - Quale verità, - e io ho detto: - Andate via insieme, - e ha detto: - Chi insieme -.

(pp. 3-4)

E così recita il testo, in prossimità del finale:

¹¹ GARBOLI, *Introduzione a Cinque romanzi brevi...*, XI.

Gli ho sparato negli occhi.
M'aveva detto di preparargli il tè nel termos per il viaggio [...]

Gli ho detto: - Dimmi la verità, - e ha detto: - Quale verità, - e ho detto: - Andate via insieme, - e ha detto: - Ma chi insieme - [...]
Gli ho sparato negli occhi.
(pp. 83-84)

La riproposizione del periodo, presentato in maniera identica anche nella sua immediatezza grafica, ci dà la misura della circolarità quasi perfetta dell'opera, che trova la sua chiusa nello stesso gesto violento che ne aveva sancito l'avvio e lo sviluppo.

La stessa circolarità partecipa al carattere claustrofobico del narrato, serrando la vicenda esistenziale della donna nello spazio delimitato dal ripetersi di una stessa immagine. In ultimo, il titolo suggella l'inevitabilità dell'accaduto; e, con essa, la definitiva incapacità della protagonista di comprendere le motivazioni sottese ai propri gesti ed a un vissuto che, banalmente, 'è stato così' (senza che se ne possa comprendere, e quindi spiegare, il perché).

La mancata agnizione di una propria identità, che la protagonista ricerca unicamente attraverso lo sguardo *altrui*, è rimarcata dalla presenza del buio e dell'oscurità, che trova la sua sintesi più compiuta proprio nell'immagine del «pozzo» già parzialmente descritta.

Anche in questo caso, si tratta di motivi che corrono lungo tutto il corso della narrazione: a più riprese, infatti, la donna lamenta che «ognuno si tormenta sempre a immaginare la verità e si muove come un cieco nel suo mondo oscuro tastando a caso le pareti e gli oggetti» (p. 46). E ancora: «Fa male stare al buio così, stare al buio a immaginare [...] Sono stufo di stare sempre al buio da sola e guardare sempre dentro di me» (p. 55).

Una tenebra costante e pervasiva riassunta, dunque, dalla metafora del «pozzo»: «nella mia vita non avevo mai fatto altro che guardare fisso fisso nel pozzo buio che avevo dentro di me» (p. 75).

Per inciso, questo sguardo della protagonista alla propria psiche, destinato a un'insormontabile cecità, è in qualche modo colto anche dagli altri personaggi; primo tra tutti, proprio il marito, che lo intende come «vizio» di cui liberarsi: «e mi ha detto che dovevo guarire da quel vizio che avevo di guardare sempre fisso dentro di me» (p. 26).

Oltre a stabilire una corrispondenza tra il mondo interiore della donna e il «buio», sottolineando con forza il suo stato depressivo, l'immagine rimarca appunto la sostanziale *incapacità* di attingere alla dimensione più intima del «sé»: la coscienza della donna, come pure la sua identità, rimangono insondabili, incomprensibili ad un tentativo di lettura che pure si dice fisso e continuo.

In questo quadro, il suicidio decreta la morte di quella che altro non è che una *non*-identità. La protagonista, ormai stremata dal vuoto che ha sempre avvertito dentro di sé senza mai riuscire a comprenderlo, persi gli oggetti su cui aveva proiettato i frammenti della sua individualità, compie però un ultimo gesto, di estrema importanza:

Ho preso l'inchiostro e la penna e mi son messa a scrivere sul libretto della spesa. Tutt'a un tratto mi son chiesta per chi scrivevo [...] Per chi? Ma era troppo difficile deciderlo e sentivo che il tempo delle risposte limpide e consuete s'era fermato per sempre dentro di me (p. 84)

L'impulso e la subitanea rinuncia alla scrittura coincidono con l'impossibilità definitiva di raccontarsi. Così, la domanda che la protagonista si pone - «per chi» scrivere? - equivale al

riconoscimento di una sconfitta: della parola e al tempo della possibilità di affermare o anche semplicemente riconoscere il proprio 'io'.

Ed è appunto attraverso il tema - pur implicito, o meglio a sua volta *non detto* - del suicidio, che il finale del racconto instaura una corrispondenza con la vicenda biografica dell'autrice. Se infatti la genesi del testo prende forma a partire da un'infelicità privata, la sua conclusione narra l'inverarsi di una possibilità *mancata*.

Solo tre anni prima, e più precisamente nell'agosto del 1945, Natalia Ginzburg aveva infatti tentato il suicidio, cui era sopravvissuta per pura casualità. «[...] quando avevo pensato a me stessa in solitudine, mi ero trovata a volte troppo strana e sola per avere qualche diritto di vivere»,¹² scriverà anni dopo, ricordando quel grigio periodo della sua giovinezza; in un'auto-descrizione che lascia trapelare delle evidenti affinità con la dimensione psichica della protagonista del suo romanzo. Scampata alla morte e su consiglio di un'amica, la Ginzburg inizierà una terapia con l'analista junghiano Ernst Bernhard, effettuando così l'esperienza diretta della psicanalisi.

L'analisi con Bernhard non si protrae per molto tempo, ma è scandita da incontri quotidiani che la rendono particolarmente intensa («andavo da lui ogni giorno alle tre»)¹³. La terapia sarà ricordata e ripercorsa nello scritto *La mia psicanalisi*, edito per la prima volta nel 1969, dove l'autrice la definisce significativamente come «una cosa in se stessa inamabile, acerba e crudele».¹⁴

E in effetti, gli scritti che nel corso della sua attività successiva commentano o semplicemente alludono alla disciplina psicanalitica, sistematicamente rivelano un esibito scetticismo nei confronti delle 'scienze della mente', non di rado sminuite e duramente screditate. Si pensi anche solo, a mo' di esempio, al drastico giudizio dato da uno dei personaggi della commedia *La porta sbagliata*, del 1968: «Questa è l'analisi. L'analisi lo insegna. Ti insegna ad essere solo quello che sei. Però non è che smetti di star male».¹⁵

Le affermazioni affidate alle pagine narrative comunicano quella che, con ogni probabilità, è l'opinione *reale* della Ginzburg rispetto a una disciplina sempre osservata con un certo margine di diffidenza. E tuttavia, questi giudizi rimangono parziali; veicolano cioè solo *uno* dei modi secondo cui è pensata e vissuta la pratica terapeutica.

È infatti ancora l'autrice che, nel ricordare Bernhard e il suo percorso psicanalitico, in maniera convinta (e apparentemente contraddittoria) afferma: «Fu la luce della sua intelligenza a illuminarmi in quella nera estate».¹⁶

Ed è proprio sulla linea di questa contraddizione che, ci sembra, può situarsi il romanzo del '47: che concretizzando il senso stesso della pratica psicanalitica offre, al contempo, una possibile soluzione a questa incongruenza.

Se infatti questo romanzo rappresenta «un grido di dolore, la rivolta violenta contro il destino che *non risponde alle attese*, contro *l'elusiva presenza dei morti*»,¹⁷ capiamo bene quanta parte abbia nel dire quella che è innanzitutto una sofferenza intimamente *biografica*, esaltata proprio dalla dedica «a Leone».

Ma proprio attraverso la parola la morte assume una forma, in grado di dissipare e arginare una sofferenza altrimenti cieca e schiacciante nella sua insensatezza. Ed è proprio *È stato così* che inaugura

¹² N. GINZBURG, *La mia psicanalisi*, in EAD., *Un'assenza. Memorie, racconti, cronache*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2016, 197.

¹³ Ivi, 194.

¹⁴ Ivi, 196.

¹⁵ N. GINZBURG, *La porta sbagliata*, in EAD., *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2005, 328.

¹⁶ EAD., *La mia psicanalisi...*, 196.

¹⁷ S. PETRIGNANI, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2018, 161.

un *ritorno* alla parola, un riappropriarsi della possibilità di *dire* il dolore attraverso la pratica della scrittura: quella stessa possibilità che, abbiamo visto, resta invece definitivamente negata alla protagonista del racconto. Nella sua drammaticità, questo romanzo si configura allora come «una specie d'autobiografia *in negativo*».¹⁸

Tra il tentato suicidio dell'autrice e la tumultuosa scrittura del testo, proprio la psicanalisi, fondata sul proprio narrarsi, permette un ritorno alla parola. Se rimane pur sempre vero che questa 'scienza della mente' non guarisce dall'infelicità, essa sembra comunque avere il potere di far sì che, nella vita dell'autrice, il dolore possa essere attraversato senza rimanere *indicibile*; e che non sia più, per ciò stesso, una «consapevolezza assoluta, inesorabile e mortale».¹⁹

¹⁸ L'espressione è presa a prestito da Italo Calvino, che così aveva definito il suo iper-romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (cfr. I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un narratore*, «Alfabeta», I (1979), 8, 4-5; ora in ID., *Romanzi e racconti*, II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1992, 1396.

¹⁹ GINZBURG, *Nota a 'Cinque romanzi brevi'*..., 15.