

CLAUDIA DE CRESCENTIS

UNA SCRITTRICE FEDELE A SE STESSA

NATALIA GINZBURG E LA SCOPERTA DI IVY COMPTON-BURNETT

È questo (*Le voci della sera*) un libro che ci viene dopo un silenzio di alcuni anni dell'autrice, ed è naturale chiederci se la troviamo in quale modo maturata. No, se c'è uno scrittore fedele a se stesso in maniera addirittura estrema, questa è Natalia. Ma quante caratteristiche di lei ci vengono sotto gli occhi più chiaramente oggi. Perché Natalia ha approfondito le sue qualità di scrittrice, certo, ma anche perché la letteratura attorno muta¹.

Con queste parole, tratte dalla presentazione di Italo Calvino per *Le voci della sera*, in occasione del Premio Strega 1961, lo scrittore evidenzia come il modello di condotta narrativa di Natalia Ginzburg sia rimasto immutato negli anni, nonostante la scrittrice abbia sempre ben accolto nuovi spunti letterari nel suo percorso formativo. L'«empirismo stilistico»² dei testi di Ginzburg, al quale si riferisce Calvino rappresenta, infatti, un marchio di riconoscimento che ha reso, nei libri susseguitisi negli anni, un'immediata identificazione, da parte dei lettori, della loro matrice comune. Ginzburg ideando, in effetti, fin dagli esordi de *La strada che va in città*, intime dimensioni familiari che si nutrono, in parte, delle sue esperienze di vita, continuerà a riproporre, nei racconti successivi, quello snodarsi di sentimenti e legami intimi che ormai sembra avere solo lei³. La stessa scrittrice ammetterà appunto che, sebbene abbia tentato di creare un distacco tra la materia narrata e le proprie esperienze di vita, non abbia mai potuto davvero scrivere di nessuna realtà o personaggio a cui non fosse legata da vincoli stretti⁴.

Pertanto, già nel romanzo d'esordio *La strada che va in città*, Natalia Ginzburg, raccontando la storia della gravidanza di Delia e del suo percorso di distacco dal nucleo familiare, rimodellerà vicende di persone realmente esistenti e rivivrà anche, attraverso la protagonista, il bisogno di divenire in fretta adulti legato al proprio trascorso adolescenziale⁵. Il sentimento della memoria, dunque, riveste un

¹ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 682.

² *Ibidem*.

³ Cfr. *ivi*, p. IX.

⁴ Cfr. N. GINZBURG, *Prefazione*, in *La strada che va in città* (1942), a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2018, p. VII.

⁵ *Ivi*, p. VI: Natalia Ginzburg diversi anni dopo la scrittura de *La strada che va in città*, ammette che ella stessa non chiamata e non richiesta s'infilava nel suo scrivere: «La ragazza che dice io era una ragazza che incontravo sempre in quei sentieri (durante l'esilio in Abruzzo). La madre era la sua e la madre era sua madre. Ma in parte era anche una mia antica compagna di scuola, che non rivedevo da anni. E in parte era anche, in qualche modo oscuro e confuso, me stessa».

ruolo centrale nella produzione narrativa di Ginzburg la quale, durante archi temporali dilatati, mossa da una forte nostalgia per luoghi e storie del proprio passato, rievoca e ricrea nei suoi romanzi realtà a lei familiari. Dunque, esattamente come *La strada che va in città* (1942), redatto dalla scrittrice durante il periodo di confino in Abruzzo, anche *Le voci della sera*, fu iniziato lontano da Torino, a Londra, dove Natalia Ginzburg visse con Gabriele Baldini dal 1960 al 1961. Tuttavia, rispetto al romanzo d'esordio, *Le voci della sera*, oltre che dei ricordi legati al trascorso della scrittrice imbastiti di finzione letteraria, si nutrirà anche, anzi soprattutto, degli spunti stilistici di Ivy Compton-Burnett:

Nel '61 scrissi *Le voci della sera*. [...] Vidi a un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia. Erano le campagne del Piemonte e le vie di Torino. Io tutta la vita m'ero vergognata di quei luoghi, [...] ora invece me li ritrovavo là, a Londra, generati dalla nostalgia, sposati chissà come ai dialoghi di Ivy Compton-Burnett, malinconici perché lontani ma anche insieme così festosi, così cristallini e limpidi!⁶

Scrittrice inglese che opera a cavallo tra Ottocento e Novecento, Compton-Burnett si dedicò alla stesura di romanzi inerenti all'universo familiare per oltre trent'anni, scegliendo di ricreare le infernali dinamiche domestiche della borghesia vittoriana⁷. Di indole schiva, la scrittrice si contraddistinse per il carattere «claustrofobico»⁸ dei propri romanzi, nei quali domina un uso martellante del dialogo⁹ che smaschera gli inganni delle apparentemente idilliache famiglie inglesi. Il mondo rappresentato dalla scrittrice è totalmente infernale e Natalia Ginzburg, che inizialmente aveva sfogliato quei testi unicamente per imparare l'inglese, divenne poi un'accanita lettrice di quelli che ella stessa definì in *Mai devi domandarmi* (1970) «congegni minuziosi e complicati», il cui ritmo è «uguale, esatto e senza scampo di chi sa dove andare»¹⁰.

La scoperta dei romanzi di Ivy Compton-Burnett rappresentò una significativa svolta per la produzione di Natalia Ginzburg poiché ella, dopo anni in cui si era dedicata unicamente a traduzioni e revisioni, sentì, grazie alle nuove letture,

⁶ N. GINZBURG, *Prefazione*, in *La strada che va in città*, cit., p. VII.

⁷ M. PRAZ, *I romanzi di Ivy Compton-Burnett*, in *Lecture di pensiero e arte. Cronache letterarie anglosassoni*, IV, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966, p. 108: Praz descrive l'età vittoriana come: «L'età classica delle famiglie infelici: tirannie di genitori, odi repressi, vite sacrificate, dolori senza voce, delitti ammantati di dignità».

⁸ F. MARUCCI, *Storia della letteratura inglese dal 1922 al 2000. Il modernismo*, Firenze, Le Lettere, 2003, p. 746.

⁹ G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 89: Manganelli sottolinea l'impianto artificiale dei romanzi di Ivy Compton-Burnett, reso tale da un uso sproporzionato del dialogo, che «prevale sulle parti narrative, che si riducono a mere didascalie [...]. È un dialogo sconcertante. Del tutto innaturale, articolato per porzioni che hanno la durata e artefatta coerenza degli espedienti grammaticali, per parole gravi di sensi, duramente allusive, appena articolate».

¹⁰ N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi* (1970), a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2014, p. 89.

riaccendersi in lei il desiderio di scrivere. Come ad un imperativo furioso a cui non ci si può sottrarre, Ginzburg si piegò al bisogno di riempire fogli di carta bianca e in venti giorni redasse un romanzo breve che, da un lato ripercorreva inconsapevolmente i paesaggi dell'infanzia e dall'altro emulava consapevolmente il dialogare asciutto di Compton-Burnett. Se negli scritti precedenti al soggiorno londinese, Ginzburg aveva già trattato tematiche inerenti all'universo familiare con un periodare scarno ed asciutto, tuttavia, fu solo dopo la lettura dei romanzi di Compton-Burnett che tale tratto stilistico fu affinato dalla scrittrice. In particolare, il linguaggio «che non rifiuta certe libertà sintattiche del linguaggio parlato»¹¹ de *La strada che va in città* emulerà ancor di più ne *Le voci della sera* un italiano dell'uso medio, reso soprattutto attraverso un dialogare franto e serrato. Il carattere fondante della scrittura di Natalia Ginzburg e pertanto mantenuto in tutta la sua produzione, è appunto la semplicità espressiva «intesa come adozione di una lingua narrativa media e per quanto possibile uniforme»¹², che rispetti i principi di chiarezza, leggibilità e verosimiglianza¹³. Tale modalità di scrittura, che nei caratteri appena presentati è stata descritta da Enrico Testa come *stile semplice*, è di certo riscontrabile negli scritti di Natalia Ginzburg antecedenti agli anni Sessanta¹⁴. I moduli parlati assumono sempre un aspetto di semplicità¹⁵, determinato dalla mimesi del parlato, dalla scelta sempre accurata da parte di Ginzburg di poche, ma giuste parole per designare la realtà.

Ed è proprio la meticolosità con la quale la scrittrice seleziona nell'immenso universo linguistico parole semplici e chiare, a rendere preziosa e riconoscibile la sua penna agli occhi del lettore. Natalia Ginzburg fin dagli esordi, infatti, dimostra di essere «una delle pochissime persone che crede ancora alle cose»¹⁶ ed è per questo che nelle sue pagine ci imbattiamo in oggetti, luoghi circoscritti, brevi ritratti di personaggi che hanno lo scopo di focalizzare, nella mente di chi legge, immagini vivide.

¹¹ S. DELLI PONTI, *Dondolo e Torniparte*, in «L'Ora», 21 giugno 1942, poi col titolo *Narrativa femminile*, in «Meridiano di Roma», VII, 34, 1942, p. 7.

¹² E. TESTA, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997, p. 8.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 9.

¹⁴ A proposito dello *stile semplice* di Natalia Ginzburg, diversi critici hanno riscontrato, nei testi della scrittrice antecedenti a *Le voci della sera*, la chiarezza e semplicità del periodare che mima il parlato. Paolo Serini, in *È stato così*, nota un «Linguaggio parlato, che ama le tinte grigie, i toni e che si snoda apparentemente pigro e dimesso, ma che è denso di dolorosi e inquieti sottesi umani [...]» (P. SERINI, *Scrivo tra mucchi di carte fumando a lunghe boccate*, in «Stampa Sera», 26 novembre 1947). Silvio Benco afferma che *La strada che va in città* afferma «L'autrice ha una giustezza impressionante di tono e di tocco; il suo stile, dai periodi brevi, è sempre a posto, rapido, diritto, uguale, senza nulla di esclamativo, camminante come la vita. Non c'è caso essa spenda parole che non siano intrinseche al racconto» (S. BENCO, *Realismo e fantasia*, «Il Popolo di Trieste» – «Il Piccolo della Sera», 30 luglio 1942).

¹⁵ Cfr. E. TESTA, *Lo stile semplice*, cit., p. 8.

¹⁶ I. CALVINO, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, in N. GINZBURG, *Le voci della sera* (1961), a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2015, p. VII.

Ne *La strada che va in città* sono, in effetti, le brevi frasi iniziali a chiarire l'esito dell'intera vicenda, così come in *È stato così* (1947) il primo riferimento allo sparo preannuncia l'insofferenza che vive la protagonista per l'intero racconto; e in *Tutti i nostri ieri* (1952) bastano poche parole in fila per spezzare atmosfere serene. Ne *Le voci della sera*, dunque, Natalia Ginzburg affina ed enfatizza la carica innovativa di strumenti propri della sua tecnica narrativa, interiorizzando la lezione stilistica di Ivy Compton-Burnett. Dei romanzi di quest'ultima, Ginzburg nota infatti una «chiarezza allucinante»¹⁷ attuata attraverso feroci dialoghi in cui le parole dei membri delle famiglie vittoriane sembravano morsi di serpi¹⁸, per quanto fossero crudeli i meccanismi familiari rivelati. E sarà proprio tale ricerca ossessiva della verità attraverso un asciutto e reticente dialogato, probabilmente, a permettere a Ginzburg di riconoscere nella scrittrice inglese una chiarezza espressiva che apparteneva a lei per prima. Il forte sentimento di identificazione provato, indurrà la scrittrice ad effettuare ricerche su Ivy Compton-Burnett, sentendo di poter scoprire ulteriori elementi che le rendevano affini. Fondamentale per ottenere notizie fu di certo l'intervista che Alberto Arbasino¹⁹ riuscì a strappare a Compton-Burnett, la quale, pur di non parlare di sé e dei propri romanzi, era solita divagare su qualunque argomento di circostanza, come frigoriferi e le condizioni atmosferiche.

Leggendo le pagine di Arbasino, Natalia Ginzburg scoprì in Compton-Burnett tratti di compostezza, di difficoltà nell'espressione del sé che appartenevano di certo anche a lei²⁰ e ad altri «scrittori sommersi»²¹ italiani che ella altrettanto

¹⁷ N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi*, cit., p. 90.

¹⁸ Cfr. *ibidem*.

¹⁹ D. SCARPA, *Vicende di una voce*, in *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2016, pp. 261-262: Scarpa, ricostruendo la gestazione dei saggi di Natalia Ginzburg in *Mai devi domandarmi* fornisce precise indicazioni sui testi di Alberto Arbasino menzionati dalla scrittrice: «I brani citati nel testo provengono da un'intervista di Alberto Arbasino: *Sperimentare? Credo sia difficile e stancante*, in "Il Giorno", 28 luglio 1965; qui Arbasino coniava la definizione "Grande Signorina". Con lievi varianti e con altri articoli a lei dedicati nel periodo 1965-69 [...] l'intervista sarebbe stata raccolta in Arbasino, *Sessanta posizioni* [...]. La Ginzburg aveva forse attinto anche al testo di un dialogo radiofonico di Arbasino, che andò in onda il 12 giugno 1968 sul Terzo Programma che ingloba l'intervista del '65: *Celebri in ritardo. I. Ivy Compton-Burnett vista da Alberto Arbasino*, in "L'Approdo letterario", n. s., XV (1969), 45, gennaio-marzo, pp. 97-106».

²⁰ Ivi, pp. 225-226: Scarpa sottolinea il carattere riservato di Natalia Ginzburg che, reticente come Ivy Compton-Burnett rispetto agli eventi legati al proprio vissuto, è restia a parlare esplicitamente di sé nei suoi romanzi: «Ginzburg non fa che raccontarci storie ma non ci racconta mai tutta la storia: troncamento che distingue il vero scrittore. La sua statura è proporzionale all'illusione di completezza che sa produrre. Non ha mai fatto un elogio della sincerità, bensì quello della verità: che è fatta anche di reticenza, di silenzio, di cose taciute, o ricacciate nell'ombra. La Ginzburg non è sincera, è rettilinea».

²¹ A. RONDINI, *Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg*, in «Rivista di letteratura italiana», 23, 2005, p. 53: Rondini rispetto all'ideale estetico perseguito e ricercato in altri scrittori da Ginzburg afferma: «nella critica letteraria di Natalia Ginzburg domina un gusto verso autori appartati e sommersi, poco conosciuti dal pubblico oppure già affermati, ma dalla notorietà ristretta e non sufficientemente apprezzati da un punto di vista estetico».

amava. E sarà appunto per la delicatezza e l'eleganza dei modi della scrittrice inglese che Arbasino le conferì l'appellativo «grande signorina»²², ripreso come titolo del saggio che Ginzburg dedica a Compton-Burnett in *Mai devi domandarmi* (1970).

Il ritorno di Natalia Ginzburg nel panorama letterario con *Le voci della sera* rappresenta, dunque, il rafforzamento di una matrice tematica e stilistica già insita nella sua produzione, affinata attraverso una parziale emulazione stilistica dei testi di Compton-Burnett. L'espedito del dialogo e dell'impersonalità erano, infatti, già presenti ne *La strada che va in città* per esprimere soprattutto il dolore della protagonista Delia che, fino alle ultimissime pagine, pur avendo sposato Giulio, ancora sente venir meno il respiro pensando alla morte del Nini²³. Se però il dialogo rivestiva nel romanzo d'esordio un ruolo ancora secondario, seppur di supporto per la caratterizzazione dei personaggi e l'espressione dei loro sentimenti più intimi, ne *Le voci della sera* assume un ruolo centrale. Esso diviene per Ginzburg lo strumento portante della narrazione, attraverso il quale i protagonisti si presentano e rendono possibile lo sviluppo della trama. L'impersonalità della voce narrante è chiaramente consequenziale all'espedito dialogico e Ginzburg sembra quasi registrare una conversazione appena udita, come fa nei suoi romanzi Ivy Compton-Burnett, la quale, in questi, si «lascia sfuggire appena qualche didascalia e qualche indicazione, senza commento»²⁴, senza che si capisca la sua opinione rispetto alle vicende riportate.

In *Fratelli e sorelle* (1929), infatti, Compton-Burnett non fa pronunciare una sola parola di contrarietà nei confronti del sistema educativo vigente in età vittoriana, pur sentitamente disprezzandolo. Sono sempre i personaggi, soprattutto i tre figli di Sophia Stace ed, in particolare, nel passo di sotto riportato, Andrew e Dinah a rivelare il dannoso impatto che l'autoritaria figura materna avesse assunto nella loro crescita:

«Oh, sono tante le cose che hanno contribuito a guastarci,» disse Andrew. «La nostra vita innaturale, la mancanza di amici, la schiavitù a Sophia, nei suoi successi, nel suo dolore e ora nella sua malattia. Non possiamo dire che cosa ha o non ha provocato la nostra rovina.»

«Si che possiamo,» disse Dinah. «Tutte quelle cose ci hanno fatto del male. Possiamo affermarlo e tu hai appena finito di dirlo [...]»²⁵.

La stessa Sophia non è descritta dalla voce narrante se non nel momento in cui sono riportati i suoi tratti fisici e sarà appunto il serrato dialogare di questa con altri personaggi a delinearne i caratteri. Inoltre, l'inserimento di una figura

²² A. ARBASINO, *Ivy Compton-Burnett*, in *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 113.

²³ Cfr. N. GINZBURG, *La strada che va in città e altri racconti*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2018, p. 63.

²⁴ P. RUFFILLI, *Introduzione*, in I. COMPTON-BURNETT, *Fratelli e sorelle*, Milano, Garzanti, 2010, p. XIV.

²⁵ I. COMPTON-BURNETT, *Fratelli e sorelle* (1929), trad. it. di A. Micchettoni, Milano, Garzanti, 2013, p. 246.

antitetica rispetto a Sophia, la governante Miss Patmore, è volto ad accentuare l'atteggiamento ingiustamente severo della signora Stace nei confronti dei figli, Tuttavia "Patty", così amorevolmente soprannominata da Andrew, Dinah e Robin, non rappresenta soltanto una figura contrastiva rispetto a quella materna, ma è anche colei che spesso smaschera, insieme ai figli, l'ingiustizia dell'estrema severità della madre vittoriana:

«[Patty disse] Ecco tutta la casa in attenzione per la mamma! Non si pensa, non si fa niente se non per lei. Tutto e tutti sono modificati secondo i suoi desideri! Nessuna considerazione per voi, nessuna considerazione per chicchessia, qui dentro! Non possiamo fare di più per conservarla felice e in buona salute. Si irrita per un nonnulla perché ha tutto. Nessun altro si sognerebbe di avere tanto. Non può avere di più.»

«Il guaio è che ha avuto troppo,» disse Robin»²⁶.

Natalia Ginzburg affascinata da tali romanzi di conversazione ideati da Ivy Compton-Burnett cerca, dunque, di valorizzare il ruolo del dialogo ne *Le voci della sera*, rendendo i propri personaggi figure caratterizzate dai loro stessi discorsi. Pertanto, riproponendo come ne *La strada che va in città* e in *Tutti i nostri ieri* «l'intrecciarsi di storie di famiglia»²⁷, ed essendo dunque vicina, nella scelta di genere, agli scritti di Compton-Burnett, Natalia Ginzburg ne *Le voci della sera* crea:

Tutta la storia del fidanzamento, e quell'addio, così raccontato bene tutto il morire della cosa, solo attraverso le battute del dialogo, senza mai una battuta di introspezione o commento psicologico²⁸.

Il personaggio di Elsa non viene descritto fisicamente dal narratore, ma attraverso i dialoghi che ella intrattiene soprattutto con la madre e Tommasino è delineata come personaggio fragile che «vive situazioni troppo complesse per le sue forze»²⁹. L'incessante parlare della madre la sovrasta al punto tale che anche quando Elsa riesce a trovare un minimo spazio per risponderle, il genitore continua ad esporre il proprio flusso di pensieri come se non avesse mai udito interruzione. Quando Tommasino, ad esempio, cena con Elsa e la sua famiglia, neanche il padre della ragazza, pronunciando una sola nota di fastidio per l'asfissiante parlare della moglie, riesce a stroncare il ritmo incalzante delle sue domande:

«La Ada,» disse mia madre, «Non te la ricordi tu la Ada? Non la vediamo da tanti anni, ma era una gran bella donna.»

«Questa storia,» disse mio padre, «me l'avrete raccontata milioni di volte. E cosa volete che gliene importi al Tommasino, di persone che non ha mai visto e che non incontrerà mai?»

²⁶ Ivi, p. 224.

²⁷ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 682.

²⁸ Cfr. *ibidem*.

²⁹ I. CALVINO, *Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, cit., p. VII.

«Si fa per fare un po' di conversazione,» disse mia madre. «Vuoi mica che stiamo qui tutta la sera a guardarci negli occhi? Si racconta, si parla. Chi dice una cosa, chi un'altra.»

Disse: «Tommasino, vuoi che ti cucia quel bottone, lì alla manica? Lo perderai sennò.»

Disse: «Questo cappotto è un pochino sciupato. Perché non dici a Gigi Sartorio che ti porti da Londra, la prima volta che ci andrà, un montgomery? sono molto pratici.»

Disse: «Non ti sei mica offeso se ti ho detto così? Non sono una mamma?»³⁰

Il lettore, grazie a quest'uso così scrupoloso dell'espedito dialogico nel romanzo, riesce ad addentrarsi, forse più efficacemente rispetto a quanto avrebbe fatto attraverso sequenze narrative, nello stato d'animo dei personaggi in scena. Un uso dominante del dialogo, infatti, spoglia ed isola le condizioni emotive, scardina dalle frasi superflue parole ornamentali, rende palpabile soprattutto i dolori, senza che una patina consolatoria possa coprirli. Solamente la punteggiatura segna il confine tra i periodi e, come accade nel passo poco prima citato, il lettore resta immobilizzato dal senso di disagio dei personaggi e non riceve una sola parola di conforto nemmeno dalla voce del narratore. Quest'ultimo è infatti confinato al ruolo di spettatore e si eclissa al punto tale che il dialogare conferisce resa oggettiva dei fatti narrati. Inoltre, ancora facendo riferimento all'episodio della cena a casa di Elsa, è possibile notare che a vivere una condizione di imbarazzo è anche Tommasino, il quale, come Elsa, non ha realmente possibilità di rispondere alle affermazioni della padrona di casa. Il sentimento del giovane è inoltre ulteriormente appesantito dalla sua mancata volontà di sposare Elsa, ancora una volta percepita dal lettore attraverso un serrato dialogare. Italo Calvino fu tra i primissimi, dopo aver letto il manoscritto de *Le voci della sera*, prima di presentarlo al Premio Strega, a riconoscere ed apprezzare la resa imparziale di Natalia Ginzburg che dà al lettore «la possibilità di soffrire per chi gli pare»³¹.

Tale resa oggettiva delle vicende narrate è ancora una volta un tratto che Natalia Ginzburg assorbì dalla tecnica narrativa di Ivy Compton-Burnett, che «bada solo a vigilare la crescita delle sue piante grasse, l'arida e spinosa tribù delle sue creature»³². Alla scrittrice inglese non interessa che il lettore parteggi per un personaggio piuttosto che per un altro, poiché il suo scopo è unicamente di denunciare il dannoso sistema comportamentale vigente in età vittoriana. Tale sottesa denigrazione, determina una caratterizzazione delle figure genitoriali estremamente negativa, in quanto essi rappresentano per primi il simbolo di quel sistema. Tuttavia l'atmosfera infernale investe gli interi romanzi e, nel caso di *Fratelli e sorelle*, non lascia scampo nemmeno ad Andrew, Dinah e Robin, figli di Sophia Stace. I tre ragazzi, in effetti, non rappresentano assolutamente le vittime della storia, anzi sono i primi a provare sentimenti violenti e crudeli, come quando con l'avanzare dei malesseri fisici della madre sperano muoia quanto prima pur di sentirsi liberi.

³⁰ N. GINZBURG, *Le voci della sera*, cit., p. 81.

³¹ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 683.

³² M. PRAZ, *I romanzi di Ivy Compton-Burnett*, cit., p. 109.

I figli stessi, come mostrano soprattutto gli atteggiamenti dispotici e senza scrupoli di Dinah, non sono bersaglio del sistema borghese vittoriano, ma ne sono parte e costituiranno il prolungamento dei modelli comportamentali genitoriali³³. L'originalità di Ivy Compton-Burnett risiede proprio nella capacità di ricreare atmosfere oscure attraverso gli enunciati dei suoi personaggi, lasciando il lettore inorridito da tutti allo stesso modo. Il dialogare serrato e pungente, in *Fratelli e sorelle* diviene, esattamente come ne *Le voci della sera*, espediente rivelatore di condizioni emotive che gli sporadici interventi della voce narrante servono solo a circoscrivere. Il senso di frustrazione che i figli di Sophia Stace vivono in casa a causa della madre è reso, inoltre, attraverso un dialogo reticente, rivelatore di una dinamica familiare disfunzionale. Ivy Compton-Burnett, infatti, ha ideato non solo un «tessuto linguistico di conversazione»³⁴ che spoglia sentimenti e situazioni di ogni ornamento narrativo, ma anche un dialogare apparente, di «monologhi smozzicati, che si incontrano, ma su piani paralleli, senza incontrarsi mai. L'esito è, costantemente, quello della chiacchiera stranita»³⁵.

I personaggi in *Fratelli e sorelle* divengono, pertanto, attori di una messa in scena che riproduce una realtà di orrori, incesti, legami familiari basati sulle apparenze, dove non c'è spazio per la verità. L'intento di Compton-Burnett è di snocciolare l'essenza malsana delle famiglie borghesi vittoriane e far raccontare agli attori tragici³⁶ del proprio romanzo di una società falsamente moralista³⁷. E fu proprio tale esigenza di verità che scocca nell'apparente nebbia dei dialoghi a far sentire Ginzburg vicina agli intenti espressivi di Compton-Burnett e ad influenzare la scrittura de *Le voci della sera*. Quest'ultimo è infatti un romanzo breve di cruda verità, che scava nei meandri più intimi dell'anima ed impone la stessa chiarezza di Compton-Burnett. Si tratta cioè di un testo che mostra come nel costruire una famiglia si possa decidere di vivere di silenzi, di verità non dette ad alta voce e al contempo svela l'inefficacia di tale meccanismo. Natalia Ginzburg, dunque,

³³ P. RUFFILLI, *Introduzione*, cit., p. XVI: Ruffilli sottolinea che anche bambini e ragazzi i quali mostrano un «atteggiamento contraddittorio nei confronti degli adulti» che impongono loro regole che non condividono, si adegueranno poi gradualmente al sistema educativo vittoriano: «Eppure, anche nei bambini la Compton-Burnett lascia intravedere gli indizi della mutazione di quel loro graduale adeguamento alle regole di gioco, a significare il quale stanno, con netta evidenza, le figure dei fratelli più avanti negli anni».

³⁴ Ivi, p. XVII.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ A. FABBRI, *Caratteri del dialogo nella narrativa di Ivy Compton-Burnett*, Tubingen, Niemeyer, 1991, p. 45: Fabbri pone l'accento sul carattere marionettistico dei personaggi dei romanzi di Ivy Compton-Burnett: «I parlanti sembrano dotati d'una sorprendente autocoscienza verbale che li fa esprimere come se stessero recitando, cioè come se fossero interessati più a far colpo sul lettore/spettatore con qualche frase a effetto, che esprime il loro pensiero (o il loro sentimento) davanti all'interlocutore».

³⁷ M. PRAZ, *I romanzi di Ivy Compton-Burnett*, cit., p. 489: Praz, a proposito dell'epoca vittoriana, parla di un puritanismo dominante che «giaceva come una carcassa d'un grande ideale attraverso il petto del popolo inglese». Nell'epoca vittoriana, continua Praz: «Ci furono indubbiamente persone d'elevato sentire morale, ma la morale spicciola dell'epoca ha qualcosa di caricaturale che nessuna prospettiva storica varrà a mettere in miglior luce».

attraverso la rappresentazione di una vicenda familiare restituisce al lettore dinamiche relazionali comuni a tutti gli uomini, in qualunque momento storico. Prima tra tutte, la storia di Elsa e Tommasino, i quali rappresentano vuoti automi tediati di recitare il ruolo di coppia felice per compiacere la aspettative dei cari, senza curarsi abbastanza delle proprie³⁸. Tuttavia, la prosa frugante di Natalia Ginzburg scavando in profondità l'animo dei due giovani, li conduce ad una sofferta presa di coscienza. Mimando la musica ossessiva scandita dal susseguirsi di enunciati chiusi dal "disse" di stampo vittoriano³⁹, Natalia Ginzburg fa raccontare ad Elsa e Tommasino la storia di due silenzi che decidono di non sovrapporsi più:

«E anche tu,» dissi, col tempo, andando avanti, finirai col sotterrare i tuoi pensieri? Credi questo, tu?»

«Certo,» disse. «E anzi in qualche modo, ho già cominciato. Altrimenti, come farei?»

«In questi mesi,» disse, «ho sotterrato tanti miei pensieri. Gli ho scavato una piccola fossa.»

«Cosa vuol dire?» dissi. «In questi mesi, in questi ultimi mesi da quando sei fidanzato con me?»

«Ma sì, certo,» disse. «Lo sai anche tu. Stiamo quasi sempre zitti, ora, insieme. Ce ne stiamo quasi sempre zitti perché abbiamo cominciato a sotterrare i nostri pensieri, bene in fondo, dentro di noi. Poi, quando riprenderemo a parlare diremo solo delle cose inutili»⁴⁰.

Tuttavia, dopo che Tommasino per primo affronta il discorso relativo alle proprie perplessità rispetto alla relazione con Elsa, sarà questa, con altrettanta schiettezza, in un ultimo dialogo, a rompere il fidanzamento. Elsa mostra così una forte dignità e sebbene il lettore percepisca quanto sia maggiormente coinvolta emotivamente rispetto a Tommasino, la sente priva di ogni patetismo. Ella, in effetti, pronuncia il suo addio ad occhi asciutti e senza sentimentalismi abbandona la scena, come se la conversazione non fosse davvero avvenuta. Il lettore resta spaesato poiché, come sottolinea Eugenio Montale, pare che «non accade nulla», «ma un simile nulla è intriso di verità e ci fa dire che la vita è fatta così e che aggungervi qualcosa è già falsarla»⁴¹. Inoltre, la carica espressiva che i crudi dialoghi dei personaggi hanno nella narrazione, è tale che lo spazio riservato alla descrizione degli ambienti diviene marginale.

In effetti, Natalia Ginzburg, che già ne *La strada che va in città* aveva ridotto all'essenziale i cenni storico-geografici poiché ciò che le interessava era porre in primo piano dinamiche familiari, ne *Le voci della sera* riduce tali cenni ancor di più, avendo assorbito la tecnica stilistica di Ivy Compton-Burnett. Quest'ultima, infatti, in *Fratelli e sorelle*, fornisce solo un rapido accenno alle campagne di

³⁸ Cfr. G. SOLARI [pseudonimo di G. RIMANELLI], *Una candidata allo «Strega» liquida umanità*, in «Lo Specchio», 9 luglio 1961, p. 24.

³⁹ Cfr. G. CAPRONI, *Libri*, in «Critica d'oggi», I, 2-3, novembre-dicembre 1961, p. 146.

⁴⁰ N. GINZBURG, *Le voci della sera*, cit., p. 91.

⁴¹ E. MONTALE, *Vite quasi inutili*, in «Corriere della Sera», 20 giugno 1961.

Moreton Edge, in cui gli Stace vivono da generazioni, rendendo, dunque, le porzioni narrative inferiori alle dialogiche.

Chiusi in una campagna di apparenze, in cui pare non si rendano conto, a forza dell'abitudine, delle cose che li circondano, gli Stace vivono un idillio domestico illusorio di cui si rifiutano di notare le crepe. La reticenza del dialogo ha, tuttavia, proprio la funzione di rendere quelle crepe individuabili e riconducibili alla malsana società vittoriana, sebbene i cenni cronologici al periodo non siano marcati.

Infatti, esattamente come per la descrizione degli ambienti, anche la scansione temporale degli eventi è secondaria e funzionale a porre in primo piano la caratterizzazione di personaggi privi di spessore che, sebbene il tempo passi, restano sempre uguali a se stessi.

Natalia Ginzburg applica ne *Le voci della sera*, quella stessa reticenza spazio-temporale tipica di Compton-Burnett, fornendo solo veloci cenni alla realtà rurale vissuta dalle famiglie di Elsa e Tommasino. Ancora una volta, la scelta di far riferimento agli ambienti con parsimonia, è legata al ruolo centrale del dialogo, che diviene strumento per evidenziare il carattere claustrofobico del paese sulle vite di Elsa e Tommasino. Le conversazioni dei personaggi de *Le voci della sera* mostrano così che i sentimenti legati al paese e i rapporti umani sono così fragili che sembrano morire non appena vengono alla luce⁴².

L'atmosfera complessiva del romanzo breve, dunque, sebbene Elsa e Tommasino decidano di vivere di verità, resta comunque appannata da una coltre grigia di malinconia e lucida rassegnazione che ricorda la stessa delusione di Delia ne *La strada che va in città*. Anche nel romanzo d'esordio la protagonista, esattamente come Elsa, è una donna inizialmente «con la testa piena di sogni»⁴³ che si avvia verso la grande promessa ed avventura della vita, restandone, alla fine, delusa. Pietro Citati sottolinea, in effetti, come Natalia Ginzburg, dopo gli anni Sessanta, non sia certamente «diventata un'altra»⁴⁴, anzi a ben guardare nulla di lei è mutato, sebbene la sua tecnica di scrittura si sia certamente affinata ne *Le voci*. La scrittrice ricorre ancora ai vezzi di un tempo e la sua capacità di rendere atmosfere di città e paesi attraverso la descrizione di cadenze dei suoi abitanti resta la stessa dei romanzi precedenti al soggiorno inglese. Ne *Le voci* il volto del Piemonte è dominante, celato nella descrizione apparentemente astratta di una realtà che il sentimento di nostalgia della scrittrice non tarda a rievocare. Ne *La strada che va in città*, appunto la «strada» a cui si fa riferimento, sebbene non abbia nessun nome a causa dell'«antica avversione ad usare nomi reali»⁴⁵ di Ginzburg, è per ammissione di quest'ultima, insieme L'Aquila e Torino. Ancora una volta, prima della scoperta dei testi di Ivy Compton-Burnett, è possibile notare che l'allusione ai luoghi in cui prendono corpo le storie di Natalia Ginzburg, era già presente. In particolare, ne *La strada*, la tendenza della scrittrice a nascondere un volto del

⁴² Cfr. P. CITATI, *Un Baedeker della borghesia piemontese*, in «Il Giorno», 11 luglio 1961.

⁴³ M. VENTURI, *Le donne sanno scrivere*, in «Fantasia», 17 settembre 1961.

⁴⁴ Cfr. P. CITATI, *Un Baedeker della borghesia piemontese*, cit.

⁴⁵ N. GINZBURG, *Prefazione*, in *La strada che va in città*, cit., p. VII.

Piemonte era di certo riconducibile alla sua volontà di creare distacco tra scrittore e materia narrata.

L'intenzione con la quale Ivy Compton-Burnett, invece, scrive romanzi in cui è marginale il ruolo assunto dalla descrizione degli ambienti è assolutamente differente. La scrittrice, pur avendo un'indole riservata, non esplicita, in *Fratelli e sorelle*, tempo e luogo della narrazione per restare fedele ad un progetto stilistico mirato⁴⁶. Sarà la forte sofferenza repressa dalla rigida educazione vittoriana che ella stessa aveva ricevuto da bambina a rappresentare il movente della scrittura. Secondo la scrittrice il romanzo deve avere una forma ben precisa e la struttura dei suoi scritti, pertanto, è costruita con estrema attenzione. Nei suoi ordigni perfetti non c'è volutamente spazio per le descrizioni degli ambienti perché l'attenzione è volta unicamente ad ideare di una rete dialogica che soffochi ogni speranza. «I rapporti umani sono sempre gli stessi», afferma con lucidità Ivy Compton-Burnett parlando con Alberto Arbasino e, pertanto, risulterebbe superflua una connotazione eccessivamente precisa di tempo e luogo della narrazione. Le vicende presentate assumono così il carattere universale insieme a quello di denuncia di un periodo storico preciso. Trame familiari impronunciabili e pertanto nascoste, secondo Compton-Burnett, non smetteranno mai di esistere ed il tratto oscuro insito nell'animo di ogni essere umano sarà sempre pronto ad esplodere⁴⁷.

La scrittrice, nelle rare interviste concesse, così come nei propri romanzi, trasferisce al lettore una visione estremamente negativa dell'esistenza umana, nella quale ogni spiraglio di miglioramento risulta illusorio. Infatti, in *Fratelli e sorelle*, l'atmosfera cupa generata dalla meschinità dei personaggi continua a dominare la scena, perfino in un momento delicato come il funerale di Sophia. In quell'occasione, i tre figli vivono il lutto con assoluto distacco emotivo ed anzi, sono così lucidi da progettare immediatamente una nuova vita a Londra. Tuttavia, a conferire al romanzo un'ultima venatura di oscurità è la consapevolezza di Andrew, Dinah e Robin che sempre sarà vano il loro tentativo di lasciarsi alle spalle i dolori della propria infanzia a Moreton Edge. Ivy Compton-Burnett conclude *Fratelli e sorelle*, dimostrando al lettore che le radici familiari siano impossibili da estirpare:

«I suoi figli hanno preso da lei [Sophia],» disse Robin. «Ti dispiacerà lasciare la villa, Andrew?»

«Sì,» disse Andrew. Dopo avervi visto la mia giovinezza sprecata, la mia vita distrutta più volte, i miei genitori stroncati nel fiore degli anni, e il nome della nostra famiglia indicibilmente insozzato, mi è difficile strapparmi dalle sue mura. Ma naturalmente desidero lasciarla.»

⁴⁶ G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 90: Manganelli riporta quanto Ivy Compton-Burnett afferma circa la propria necessità di stendere un romanzo rispettando un preciso criterio strutturale: «Mi sembra che un libro debba avere una struttura. Forse è un'idea antiquata: ma certi libri moderni che non sono nient'altro che ritagli di pezzi di vita, privi di qualsiasi struttura mi lasciano perplessa. Per me non è naturale scrivere a quel modo. Mi occorre un fondamento osseo – a *bone foundation*».

⁴⁷ Cfr. A. ARBASINO, *Ivy Compton-Burnett*, cit., p. 113.

«Anch'io provo quello che provi tu,» disse Dinah. «Il desiderio di andarmene. Ma porteremo con noi il ritratto del nonno, e la nostra giovinezza sprecata e le nostre vite distrutte, e papà e Sophia, e tutto, compresa la sozzura. È tutto racchiuso in lui»⁴⁸.

D'altra parte Natalia Ginzburg, ne *Le voci della sera*, nonostante l'evidente influenza stilistica, più che tematica, che la lettura dei testi di Ivy Compton-Burnett ebbe sulla sua produzione a partire dagli anni Sessanta, quest'ultima ne assorbe solo parzialmente il motivo della casa come ambiente della disgregazione familiare. Se in *Fratelli e sorelle* l'ambiente domestico è infatti rappresentato da Compton-Burnett unicamente come dimensione in cui si sgretolano i rapporti umani, ne *Le voci della sera* la casa, pur non assumendo la connotazione di ambiente infernale, è comunque luogo che richiama dolorose perdite. In particolare, la *damnatio* della casa sviscerata dai suoi componenti risulta evidente quando Gemmina, una delle figlie di Balotta, vive il «dramma (uccisione dell'amico di gioventù) incarnato dai luoghi, e mai volle andare a vedere, nel pendio dietro Le Pietre, il punto dove l'hanno ammazzato»⁴⁹.

Tuttavia, ponendo a confronto le parti conclusive di *Fratelli e sorelle* e de *Le voci della sera*, è possibile notare che rispetto a quello oscuro di Compton-Burnett, Ginzburg conferisce al finale una sfumatura differente poiché difficilmente «possiamo parlare di nichilismo, di una visione negativa della vita: siamo piuttosto di fronte all'accettazione di un animale intelligente che coglie il suo poco bene dove lo trova»⁵⁰. L'esito doloroso della rottura tra Elsa e Tommasino è infatti stemperato da un sovrapporsi di voci nelle pagine finali, in cui dominante è ancora la figura della madre. Nel colloquio che quest'ultima intrattiene con Elsa, l'incalzante fraseggiare materno non disturberà però questa volta il lettore, il quale noterà come il sottile piglio ironico di Natalia Ginzburg consenta di diluire i colori più scuri. La tendenza logorroica materna permette, infatti, che la chiusura della storia avvenga in dissolvenza, con un discorso che partendo dalla seria necessità della famiglia di trasferirsi a Cignano, termina con un comico siparietto della madre circa le diverse necessità che potrebbe avere nel nuovo paese:

«L'unico difetto di quell'alloggio sopra la farmacia è che ci passa vicinissimo il treno. Io che ho il sonno così leggero, come dormirò?»

«Chissà se, la notte, ci sveglierà il campanello della farmacia? chissà se suona molto forte?»

«Però sarà comodo avere la farmacia proprio al piano di sotto, basterà scendere pochi scalini, se avremo bisogno».

«Chissà se la tengono in farmacia quella roba che prendo io per la mia pressione, a Cignano?»⁵¹

⁴⁸ I. COMPTON-BURNETT, *Fratelli e sorelle*, cit., p. 311.

⁴⁹ G. IACOLI, «...un effetto come di prigioniero». *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in *Architetture interiori: immagini domestiche nella letteratura femminile del Novecento italiano: Sibilla Aleramo, Natalia Ginzburg, Dolores Prato, Joyce Lussu*, Firenze, Cesati, 2008, p. 63.

⁵⁰ E. MONTALE, *Vite quasi inutili*, cit.

⁵¹ N. GINZBURG, *Le voci della sera*, cit., p. 102.

Dunque, se assolutamente è innegabile che ne *Le voci della sera* sia presente la minaccia dello sfaldarsi del rifugio familiare per pressioni esterne ed interne dei personaggi⁵², è importante notare come la memoria familiare, nutrita proprio dai vissuti di questi, tra gli ambienti domestici, possa resistere alla corrosione degli stessi.

Ne *Le voci della sera*, Ginzburg racconta, infatti, che anche se il bene ha breve durata, il ricordo legato ad esso va custodito con la consapevolezza che sia esistito e che «il senso della vita è tutto nell'essere vissuta senza domandarsi il perché»⁵³. Tale operazione tematica che pone al centro la memoria e la casa sarà fondante dell'opera immediatamente successiva, *Lessico familiare*. In quest'ultima, in particolare, l'espedito dialogico che, ne *Le voci della sera*, era utilizzato prettamente per esprimere la sofferenza dei personaggi, diverrà operatore mnemonico che, veicolando il ricordo, lenisce il dolore⁵⁴.

Inoltre, rispetto ad Ivy Compton-Burnett la quale dichiara nell'intervista ad Arbasino che la storia si ripete, Natalia Ginzburg ritiene che, sebbene la storia sia un ripetersi di cicli, l'uomo possa, insieme al dolore, custodirne la memoria familiare ed educare le generazioni future a seguire le proprie vocazioni. «La vocazione è l'unica vera salute e ricchezza dell'uomo»⁵⁵, conclude Natalia Ginzburg ne *Le piccole virtù* (1962), poiché dare a questa l'adeguato spazio di espressione consentirà ad ogni uomo di essere appagato:

Quello che deve starci a cuor, nell'educazione, è che nei nostri figli non venga mai meno l'amore per la vita. [...] E che cos'è la vocazione di un essere umano, se non la più alta espressione del suo amore per la vita?⁵⁶

Essere fedele alla propria vocazione è ciò che Ginzburg farà per tutta la vita, persistendo nella scrittura, unica attività per cui sente di essere davvero portata e che, pertanto, le consente di percepire le proprie azioni aderenti agli imperativi della propria anima. Non spostando mai il baricentro da quello che Calvino aveva definito «empirismo stilistico» legato alla propria storia di vita, Natalia

⁵² Cfr. G. IACOLI, «...un effetto come di prigionia». *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, cit., p. 62.

⁵³ E. MONTALE, *Vite quasi inutili*, cit.

⁵⁴ C. GARBOLI, *Introduzione* (1999), in N. GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 2014, p. I: Garboli sottolinea il forte legame, in *Lessico familiare*, tra memoria e dialogo e come, quest'ultimo, rievoca il passato: «*Lessico familiare* racconta di una famiglia ebraica e antifascista, i Levi. [...] È un insieme di ricordi promossi dal sopravvivere della memoria di parole, espressioni, modi di dire, frasi sentite tante volte ripetersi in famiglia. [...] La fedeltà e l'amore per queste parole, che costituiscono il patrimonio grazie al quale un nucleo familiare, una tribù, si riconosce e si distingue dagli altri, sollecitano nell'autrice del *Lessico* dei ricordi che non sanno morire, ricordi vivavi, tenaci, che generano per via di associazioni involontarie una storia».

⁵⁵ N. GINZBURG, *Le piccole virtù* (1962), a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2014, p. 110.

⁵⁶ Ivi, p. 109.

Ginzburg assorbe, dunque, le lezioni stilistiche dei diversi scrittori, senza mai che le sue opere risultino però un'artificiosa copia di altri. La produzione narrativa di Ivy Compton-Burnett rientra, dunque, tra i modelli più significativi per la produzione di Natalia Ginzburg, dal momento che la guidò verso una svolta che aveva bisogno di una spinta dall'interno.

Quel che infatti Natalia ha sempre saputo e che ammetterà non a caso solo dopo gli anni Sessanta, è che ogni scrittore e dunque lei per prima, mai potrà costruire storie che non partano dall'interno⁵⁷, dalla propria di storia. Nella *Nota* datata 1964 al volume *Cinque romanzi brevi* ci parla infatti di «memoria amorosa», la quale non è mai casuale, ma aderisce fedelmente al vissuto dell'anima:

Scrivere non per *caso* era dire soltanto di quello che amiamo. La memoria amorosa non è mai *casuale*. Essa affonda le radici nella nostra stessa vita, e perciò la sua scelta non è mai casuale, ma appassionata e imperiosa⁵⁸.

⁵⁷ D. SCARPA, *Vicende di una voce*, in *Un'assenza*, cit., p. 272: Scarpa occupandosi della curatela delle opere di Natalia Ginzburg, nota la tendenza della scrittrice a seguire, nella stesura dei propri scritti, un'interna voce della mente che parte appunto dall'interno, dalla storia interiore dell'autrice. La punta stessa della penna, sembra, per i suoi tratti marcati, voler scavare in profondità il foglio, come se anche quel tipo di superficie potesse essere indagata: «Le frasi di Natalia Ginzburg procedono per esperimenti successivi di esecuzione: sono tentativi ripetuti decine di volte, nell'eseguire i quali, la mente, – la voce mentale interna – va avanti e indietro senza stancarsi, come se dovesse arare un terreno fertile, ma aspro. Vedere i suoi fogli scritti a mano comunica esattamente l'impressione di aratura: anche per la forza con cui la punta della penna [...] incide in profondità».

⁵⁸ Cfr. N. GINZBURG, *Prefazione*, in *La strada che va in città*, cit., p. XI.

ABSTRACT

Exactly like *La strada che va in città* (1942), written by the writer during her period of exile in Abruzzo, *Le voci della sera* was also begun far from Turin, in London, where Natalia Ginzburg lived with Gabriele Baldini from 1960 to 1961. However, compared to her debut novel, *Le voci della sera*, in addition to the memories linked to the writer's past imbued with literary fiction, was also, or rather above all, nourished by Ivy Compton-Burnett's stylistic cues.

KEYWORDS

Bourgeois novel; *Brothers and sisters*; Ivy Compton-Burnett; *Le voci della sera*; Natalia Ginzburg.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Claudia De Crescentis studied Modern Literature and then Modern Philology at the University of Naples Federico II. She graduated with a thesis in Comparative Literature entitled *Raccontare le generazioni. Dialogo e impersonalità in Natalia Ginzburg e Ivy Compton-Burnett*. She currently teaches literary subjects in secondary school.