

«Due vecchie parole». Il lessico editoriale di Natalia Ginzburg

È il luglio del 1980 quando Natalia Ginzburg scrive a Franco Fortini:

Caro Fortini,
ti ringrazio tanto della tua lettera. Quando ti vedo, ti capisco quasi sempre, in un modo o nell'altro; ma questa lettera, a dirti il vero, mi riesce abbastanza oscura. Non arrabbiarti; non arrabbiarti. Io non voglio impuntarmi sulle poesie di Silvia Batisti. Io le trovo belle; se fosse in mio potere, le pubblicherei. Però mi posso sbagliare; spesso prendo granchi, nei poeti; non mi sento tanto sicura. Ma capisco solo il linguaggio del bello e del brutto; sono due vecchie parole, spesso male adoperate o male intese; però mi sembrano le sole parole su cui riesco a muovermi [...]¹.

L'aspetto più rilevante di questa lettera non è tanto il parere positivo o meno sulle poesie in esame, quanto la sicura affermazione da parte di Ginzburg di saper comprendere solo «il linguaggio del bello e del brutto», la consapevolezza che tali sono i termini su cui orienta il proprio giudizio.

Bello e brutto sono in effetti «due vecchie parole» del vocabolario di Natalia Ginzburg, in particolar modo di quello editoriale. Sono termini che si ritrovano nei suoi giudizi e nei suoi pareri di lettura fin dagli anni Quaranta, quando lavorava attivamente nella redazione romana e poi torinese della casa editrice Einau-

¹ AFF, Fondo Fortini, Natalia Ginzburg a Franco Fortini, luglio 1980.

di. Le lettere e i documenti di quel periodo mostrano, infatti, come Ginzburg vi facesse spesso ricorso per valutare i manoscritti: sul Giornale di Segreteria del 1946, ad esempio, sono annotati i suoi giudizi su *Pierrot mon ami* di Queneau, «bello e divertente»², e su *San Silvano* di Dessi, «abbastanza bello ma smorto»³; a Silvio Micheli scrive che nel romanzo di Marcello Venturi ci sono «dei pezzi molto belli»⁴, mentre il suo *Sono un povero cane italiano* «è un brutto libro. Un gran brutto libro»⁵. Un altro esempio riguarda proprio Franco Fortini, il cui romanzo *Giovanni e le mani* nel 1947 viene giudicato negativamente da Ginzburg, che pure ci trova «qualcosa di un po' bello in ultimo»⁶. Più attenuati sono i giudizi su *La nuit et le manteau des pauvres* di Claude Roy, che trova «non brutto, ma futile»⁷ e su *Amore difficile* di Libero Bigiaretti, al quale dice che «non è che il suo libro mi sembri inutile e brutto»⁸. Al contrario a Renata Viganò scrive che «l'*Agnese va a morire*, è molto bello»⁹, come lo sono i «Gettoni» di Antonio Guerra («molto bello davvero»¹⁰) e di Remo Lugli («molto bello e m'ha fatto impressione»¹¹). Fino al superlativo, estremamente raro nei suoi giudizi editoriali, ma usato nel caso di *Menzogna e sortilegio* che trova «bellissimo, indicibilmente bello»¹², come scrive nel 1948 a Elsa Morante.

L'accostamento di queste brevi valutazioni mostra come fin dall'inizio della sua attività editoriale Ginzburg fondi molti dei suoi pareri su queste due semplici parole, bello e brutto. Sebbene estrapolate dal contesto tali annotazioni non spieghino né i motivi su cui si basavano tali giudizi né le vicende dei libri in questione (spesso seguiti da lei fino alla stampa), delineano tuttavia già uno stile editoriale impostato su criteri qualitativi semplici e ricorrenti. La complessità stava semmai nell'uso e nell'interpretazione di tali espressioni, «spesso male adoperate o male intese»¹³, come scriverà a Fortini molti anni dopo. La lettera del 1980 è in questo senso emblematica, perché esprime la consapevolezza di Ginzburg sui propri parametri, come chiarisce nella medesima lettera poche righe dopo, attraverso una seconda basilare dicotomia: vero e falso. Scrive infatti a Fortini:

² AE, G.d.S., 26 marzo 1946.

³ Ivi, 28 marzo 1946.

⁴ AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, s.d. ma dicembre 1946.

⁵ Ivi, Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947.

⁶ AE, Pavese, Cesare. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Giovanni e le mani* di Franco Fortini, 17 luglio 1947; in L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 416n.

⁷ AE, Serini, Paolo. Parere di lettura di Natalia Ginzburg su Claude Roy, *La nuit et le manteau des pauvres*, s.d. ma 1948.

⁸ AE, Bigiaretti, Libero. Ginzburg a Bigiaretti, 25 novembre 1948.

⁹ AE, Viganò, Renata. Ginzburg a Viganò, 27 ottobre 1948.

¹⁰ AE, Guerra, Antonio. Ginzburg a Guerra, 28 novembre 1950.

¹¹ AE, Lugli, Remo. Ginzburg a Lugli, 6 dicembre 1950.

¹² AE, Morante, Elsa. Ginzburg a Morante, Torino, 3 marzo 1948.

¹³ AFF, Fondo Fortini, Ginzburg a Fortini, luglio 1980.

Se tu mi dicessi: non mi piace Silvia Batisti, scrive falso, io capirei. Non capisco invece quando tu mi dici è dugento; è dugento, sì, va bene, ma se è vero dugento, se sono vere bestie, se è vera campagna, perché dobbiamo respingere queste poesie?¹⁴

La ricerca di una rappresentazione ‘vera’ nei testi di poesia e di narrativa è forse la principale costante del suo lavoro editoriale. Questa «ossessione per la verità»¹⁵, che orienta prima di tutto il suo mestiere di scrittrice, nell’attività redazionale diventa infatti sia un fattore di valutazione dei manoscritti sia un tratto stilistico nella formulazione dei pareri. In altre parole, l’«assoluta sincerità» con cui Natalia Ginzburg si accingeva a scrivere agli autori e ai traduttori è il criterio cardine del suo giudizio editoriale: un vero e proprio «dovere», come mostra ad esempio una lettera di rifiuto a Marcello Venturi, a cui il 29 dicembre 1947 scrive:

Io sono sicura che Lei farà ancora qualcosa di buono: proprio perché ne sono convinta, credo sia mio dovere scriverLe con assoluta sincerità¹⁶.

«Forse sono stata troppo sincera»¹⁷ scrive a Silvio Micheli quando rifiuta un suo manoscritto, aggiungendo «Ma non mi è stato possibile addolcire nemmeno un poco le mie impressioni»¹⁸; sincerità che richiedeva a sua volta ai collaboratori e ai traduttori: «vorrei che tu mi dicessi con sincerità quanto hai già tradotto delle *Jeunes filles*»¹⁹ scrive ad esempio a Franco Calamandrei nel 1946, quando coordina la prima traduzione integrale della *Recherche*.

I materiali di questo periodo, dunque, rivelano alcuni tratti decisivi del lavoro di Ginzburg e reagiscono in modo particolare con la sua produzione letteraria: da un lato sono delle vere e proprie testimonianze delle riflessioni di poetica tra la redattrice e i destinatari; dall’altro, invece, sono fonti storiche che in alcuni casi hanno messo in crisi la rappresentazione di sé che l’autrice ha dato negli scritti autobiografici. Come si mostrerà, attraverso il confronto fra testi narrativi e documenti editoriali, la percezione della dissonanza fra l’autoritratto di Ginzburg, affidato a scritti come il racconto *La pigrizia* (1969), e la sua concreta attività è la condizione necessaria per restituire un’immagine nuova sia della scrittrice sia della redattrice. Da questo punto di vista, una fonte preziosa è stata il Giornale di Segreteria della sede di Torino, composto da quattro registri compilati tra il 1945 e il 1946, su cui gli einaudiani solevano annotare informazioni circa i libri

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ È la formula con cui è intitolato il capitolo *Natalia Ginzburg e l’ossessione della verità* in E. Ferrero, *Album di famiglia*, Einaudi, Torino 2022, pp. 160-167.

¹⁶ AE, Venturi, Marcello. Ginzburg a Venturi, 29 dicembre 1947. La lettera è pubblicata in V. Camerano, R. Covi, G. Grasso (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Nino Aragno Editore, Torino 2007, pp. 1227-1228.

¹⁷ AE, Micheli, Silvio. Ginzburg a Micheli, 7 agosto 1947. La copia originale con firma autografa è in AdN, fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ AE, Calamandrei, Franco. Ginzburg a Calamandrei, 8 novembre 1946.

in lavorazione e che serviva come strumento di comunicazione tra le tre sedi di Roma, Torino e Milano²⁰. Questi materiali sono inediti e non sono mai stati studiati prima in relazione al lavoro editoriale di Natalia Ginzburg: il loro spoglio ha fatto emergere l'enorme numero di manoscritti che aveva in lettura fin dal primo anno, soprattutto dal francese, la ricorrenza dei rifiuti dei testi sulla base della formula «Natalia legge e boccia» con cui un manoscritto veniva restituito all'autore e le sue modalità d'intervento. Rispetto al personaggio insicuro dei racconti autobiografici, infatti, dal Giornale di Segreteria emerge il profilo di una redattrice determinata, che rifiuta con sicurezza i manoscritti e non esita a insistere con perentorietà per portare avanti una proposta che ritiene valida. Il confronto fra i documenti e i testi ha permesso, inoltre, di valutare con maggiore consapevolezza il ruolo che Ginzburg ha avuto nella redazione einaudiana fin dal primissimo periodo.

Quando si descrive Natalia Ginzburg come protagonista della storia della casa editrice, infatti, si citano spesso le risposte di Giulio Einaudi a un'intervista del 1990: è stata «un perno del lavoro editoriale negli anni dopo la Liberazione» e la «coscienza critica»²¹ della casa editrice. Ma la rilevanza del suo lavoro e il carattere di eccezionalità che il suo caso ha rappresentato nella storia dell'editoria italiana rischiano di rimanere cristallizzati proprio in queste frasi, così spesso citate ma poco indagate e contestualizzate attraverso un'analisi sistematica dei documenti d'archivio. Mentre i profili editoriali dei suoi colleghi uomini sono stati delineati con precisione²², quello di Natalia Ginzburg è rimasto a lungo «nell'ombra»²³, nonostante sia stata spesso citata come parte attiva della redazione einaudiana del secondo dopoguerra in quasi tutti i principali studi

²⁰ AE, Segreteria editoriale, Verbali editoriali, Giornale di Segreteria. Cartella 1, registro 1 (1° giugno 1945-31 ottobre 1945); registro 2 (2 gennaio 1946-28 febbraio 1946); registro 3 (1° marzo 1946-31 maggio 1946); registro 4 (2 giugno 1946-11 ottobre 1946). Su questo strumento cfr. T. Munari, «Ci metteremo a stampare verbali», in *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, a cura di T. Munari, prefazione di L. Mangoni, Einaudi, Torino 2011, pp. LV-LVI.

²¹ N. Ginzburg, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di C. Garboli e L. Ginzburg, Einaudi, Torino 1999, pp. 88-89.

²² Sugli einaudiani di quel periodo, si pensi ad esempio ai seguenti studi: L. Clerici e B. Falchetto (a cura di), *Calvino & l'editoria*, Marcos Y Marcos, Milano 1993; E. Esposito (a cura di), *Il demone dell'anticipazione: Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, il Saggiatore, Milano 2009; A. Cadioli, *Il saggista nascosto. Le lettere editoriali di Italo Calvino*, in A. Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 209-223; G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino 1992 e Id. *L'editore Cesare Pavese*, Einaudi, Torino 2017; su Vittorini si veda anche lo studio di M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»: Cronaca e struttura di una rivista*, Marsilio, Venezia 1984.

²³ Come spiegano Gian Carlo Ferretti nell'introduzione del volume a sua cura *Protagonisti nell'ombra. Bonchio Brega Ferrata Gallo Garboli Ginzburg Mauri Pocar Porzio*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Edizioni Unicopli, Milano 2012 e Laura Di Nicola nel saggio *Dalla parte dell'ombra. Donne ed editoria*, «Nuovi Annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari», XXVI, Leo Olschki, Firenze 2012, pp. 157-171 e nel suo volume *Intellettuali italiane del Novecento: una storia discontinua*, Pacini, Pisa 2012.

di editoria italiana²⁴. Solo recentemente alcuni importanti saggi ne hanno tracciato la traiettoria professionale lungo il secondo Novecento attraverso lettere e pareri rappresentativi²⁵. Tuttavia, sia per lo spazio richiesto dalla forma del saggio sia per la novità dell'indagine, tali trattazioni rimangono necessariamente complessive e non sistematiche. L'obiettivo di questo studio è appunto quello di approfondire il lavoro editoriale dell'autrice attraverso l'analisi capillare dei materiali d'archivio, e di illustrare meglio il ruolo pionieristico che ha avuto in quanto unica donna a far parte della redazione Einaudi di quel tempo, esaminando le questioni implicate da questa eccezionalità.

Sulla base di tali spinte è nato questo libro, che racconta la storia di Natalia Ginzburg nella redazione Einaudi nel periodo del dopoguerra attraverso i carteggi spesso inediti con gli autori, i traduttori e i collaboratori con cui, di volta in volta, ha lavorato²⁶. Si è scelto di prendere in considerazione il periodo di at-

²⁴ Si vedano G. Turi, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, il Mulino, Bologna 1990; Mangoni, *Pensare i libri*, cit.; A. Cadioli, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, il Saggiatore, Milano 2017 (prima ed. 1995) e Id. *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, il Saggiatore, Milano 2012; G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004; Id. *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2012; D. Scarpa, *L'Editore, uno e trino*, in *Atlante della letteratura italiana*, diretto da S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 800-806 e Id., *Storie avventurose di libri necessari*, Alberto Gaffi editore, Roma 2010; A.A.VV., *Una collana tira l'altra: dodici esperienze editoriali*, presentazione di A. Longoni, Edizioni Santa Caterina, Pavia 2009; G.C. Ferretti, G. Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, minimum fax, Roma 2014; I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri: Una storia dell'editoria in Italia*, Carocci, Roma 2021.

²⁵ Si tratta dei seguenti studi: G. Canni, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi. "Una redattrice pigra e incompetente?"*, in P. Gabrielli (a cura di), *Vivere da protagoniste. Donne tra politica, cultura e controllo sociale*, Carocci, Roma 2001, pp. 159-190; N. Saita, *Natalia Ginzburg: la fedeltà di una vita con «passo da soldato»*, in R. Cicala e V. La Mendola (a cura di), *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, EDUCatt, Milano 2009; G. Iannuzzi, *Natalia Ginzburg. Una linea editorial-creativa*, in Ferretti (a cura di), *Protagonisti nell'ombra*, cit., pp. 115-134; L. Di Nicola, *Alle origini dei libri. Autrici, editrici, letterate editrici*, in Ead. (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste, sceneggiatrici italiane*, Carocci, Roma 2021, pp. 64-98; L. Antonietti, *Una lettrice formidabile: Natalia Ginzburg e la casa editrice Einaudi*, «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021, <<https://journals.openedition.org/cei/8590>> (12/22). Si veda anche il recente volume di R. Cesana, I. Piazzoni (a cura di), *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*, Ronzani Editore, Vicenza 2022 e, per un approfondimento sui lavori di traduzione, T. Franco, *A Voice for the partisans. Natalia Ginzburg, Translator and Writer in the Post-War Years*, in *Women and Translation in the Italian Tradition*, ed. by H. Sanson, Classiques Garnier, Paris 2022, pp. 315-334. Particolarmente utile per lo studio del lavoro editoriale di Ginzburg è inoltre il numero monografico *Natalia Ginzburg* di «Autografo», 58, 2017 a cura di D. Scarpa e M.A. Grignani, dove sono stati pubblicati diversi materiali e lettere.

²⁶ Alcune lettere e diversi materiali sono pubblicati negli apparati delle edizioni tascabili Einaudi delle opere di Natalia Ginzburg curate da Domenico Scarpa; negli studi su Ginzburg o sulla casa Einaudi; nei carteggi degli altri einaudiani. Si veda, ad esempio: Mangoni, *Pensare i libri*, cit., pp. 446-455; Grignani, Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, cit.; T. Munari (a cura di), *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991*, prefazione di E. Franco, Einaudi, Torino

tivo lavoro redazionale: dalla fine del 1952 in poi, infatti, Ginzburg si trasferisce a Roma²⁷. Li proseguirà la collaborazione con la Einaudi in qualità di consulente editoriale, continuando sì a leggere manoscritti, rivedere traduzioni e bozze, soprattutto di narrativa italiana e dal francese, ma senza mantenere un ruolo attivo in redazione²⁸. Nell'Archivio Einaudi, dove la maggior parte delle sue lettere editoriali sono conservate, non mancano documenti successivi ai primi

2015. Gli unici veri e propri carteggi di Natalia Ginzburg editi fanno parte di altri volumi e si trovano in: C. Pavese, F. Balbo, N. Ginzburg, *Lettere a Ludovica*, a cura di C. Ginzburg, Archinto, Milano 2008 e in E. Morante, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante e G. Zagra, Einaudi, Torino 2012 con cui è stata integrata l'analisi del faldone Morante conservato nell'Archivio Einaudi.

²⁷ Le informazioni sulla vita di Leone e Natalia Ginzburg a cui si fa riferimento provengono da biografie e studi, tra cui: M. Pflug, *Natalia Ginzburg: Una biografia*, trad. di Barbara Griffini, La tartaruga, Milano 2004 (prima ed. it. 1997); D. Scarpa, *Natalia Ginzburg. Pour un portrait de la tribu*, trad. di M.J. Tramuta, prefazione di R. Loy, Istituto Italiano di Cultura, Parigi 2010; Id. *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, «Griseldaonline», V, 16, 2016-2017; Id. *Il nome invisibile. Leone Ginzburg e la casa editrice Einaudi, 1933-1944*, in *Amici e compagni. Con Norberto Bobbio nella Torino del fascismo e dell'antifascismo*, a cura di G. Cottino e G. Cavaglià, Bruno Mondadori, Milano 2012, pp. 186-218; Id., *Vigile eleganza. Leone Ginzburg e il progetto di un'editoria democratica*, in *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, Atti del convegno della Fondazione Giulio Einaudi e della Fondazione Luigi Einaudi Onlus (Torino, 25-26 ottobre 2012), a cura di P. Soddu, Leo S. Olschki editore, Firenze 2015, pp. 109-140; G. Canni, *Natalia Ginzburg* in G. Canni, E. Merlo, *Atlante delle scrittrici del Novecento*, prologo di L. Pariani, nota di A. Andreini, Edizioni SEB 27, Torino 2007, pp. 121-126; L. Baranelli, *Leone Ginzburg editore*, in *Editoria e industria culturale «L'ospite ingrato»*, VII, 2, 2004, pp. 299-306; N. Tranfaglia (a cura di), *L'itinerario di Leone Ginzburg*, Bollati Boringhieri, Torino 1996; S. Petrignani, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2018; A. D'Orsi, *L'intellettuale antifascista. Ritratto di Leone Ginzburg*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2019. Si è fatto riferimento, inoltre, alla cronologia in N. Ginzburg, *Opere*, raccolte e ordinate dall'Autore, 2 voll., pref. di C. Garboli, Mondadori, Milano 1986-1987, pp. XLVII-LI e agli apparati delle edizioni tascabili Einaudi delle opere di Natalia Ginzburg; agli apparati curati da D. Zucàro per l'edizione di L. Ginzburg, *Scritti*, Einaudi, Torino 2000 e da L. Mangoni in L. Ginzburg, *Lettere dal confino 1940-1943*, a cura di L. Mangoni, Einaudi, Torino 2004.

²⁸ Alcuni casi specifici della sua collaborazione con la casa editrice nel periodo successivo vengono analizzati in G. Mattarucco, *Natalia Ginzburg e i libri per ragazzi*, in Grignani, Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, cit., pp. 97-108; G.B. Erriu, *L'incontro letterario tra Natalia Ginzburg, Ivy Compton-Burnett e Harold Pinter* in *ivi*, pp. 139-157; T. Franco, *Natalia Ginzburg e Adriana Motti: due traduttrici per i romanzi di Ivy Compton-Burnett*, «The Italianist», 41, 3, 2021, pp. 406-423; L. Federico, *Le voci del silenzio. Natalia Ginzburg e Ivy Compton-Burnett*, in *Con altra voce. Echi, variazioni e dissonanze nell'espressione letteraria*, a cura di G. Bassi, I. Duretto, A. Hijazin, M. Riccobono, F. Rossi, Edizioni della Normale, Pisa 2022, pp. 131-144. Sugli anni in Inghilterra si veda anche T. Munari, *L'Inghilterra ha riscoperto Natalia Ginzburg*, «Il Sole 24ore» supplemento domenicale, 5 aprile 2020; ora in <New Italian Books>, 17 aprile 2020, <<https://www.newitalianbooks.it/it/linghilterra-ha-riscoperto-natalia-ginzburg/>> (11/22). Per avere un'idea di come Ginzburg avesse continuato a mantenere i rapporti con la casa editrice dopo i primi anni Cinquanta sono utili le *Notizie sul testo* a cura di D. Scarpa in N. Ginzburg, *Valentino La madre Sagittario*, nuova edizione, Einaudi, Torino 2011, pp. 141-150 e D. Scarpa, *L'offerta* (2010), in N. Ginzburg, *Famiglia*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2018, pp. V-XIII.

anni Cinquanta: il carteggio è molto ricco e merita a sua volta uno studio sistematico che includa lettere, opere e traduzioni. Ma il lavoro di trasformazione di un testo manoscritto in romanzo, i contatti con gli autori e con i traduttori, il rapporto con gli altri einaudiani e tutti gli aspetti del lavoro di redattrice sono esclusivi degli anni trascorsi nella sede romana e soprattutto in quella torinese.

Lo studio dei materiali d'archivio ha messo in luce la specificità e la complessità del suo caso, che è stato necessario indagare tenendo conto di molteplici aspetti. Il primo è la rete familiare in cui è inserita e il suo accesso al mondo della traduzione e dell'editoria come moglie di Leone Ginzburg che, con Giulio Einaudi, nel '33 aveva fondato la casa editrice²⁹. Quando Natalia Ginzburg inizia a lavorare nella redazione romana della Einaudi, nell'autunno del 1944, è la vedova di uno dei fondatori che, l'estate precedente, subito dopo la caduta del regime fascista e poco prima dell'armistizio italiano con gli Alleati e l'invasione dell'Italia da parte dell'esercito tedesco, era stato nominato direttore di quella stessa sede. La sua affermazione all'Einaudi è avvenuta quindi anche grazie alla storia e alla rilevanza del suo nome: questo aspetto va valutato considerandolo soprattutto come uno dei fattori che le hanno permesso di rovesciare i rapporti di potere tra uomo e donna nel contesto lavorativo; rovesciamento che tuttavia non sarebbe avvenuto se lei stessa non avesse avuto le competenze e un'identità in grado di affermare con forza il proprio giudizio e il proprio ruolo. Contemporaneamente, infatti, il nome rischiava di sopraffare il suo stesso lavoro, giustificando la sua presenza solo in quanto vedova di Leone Ginzburg ed eclissando così il suo ruolo dietro l'importanza che il marito aveva avuto nella storia della casa editrice. Anche per questo nelle lettere e nei *Verbali* «Natalia» (unica donna a partecipare alle riunioni del Consiglio editoriale) è anche l'unica ad essere citata sempre con il nome proprio, e mai attraverso il solo cognome, come invece accade per gli altri einaudiani. I documenti raccontano come Natalia Ginzburg

²⁹ Oltre che dagli studi citati, i riferimenti sulla storia della casa editrice Einaudi provengono da interviste e memorie tra cui: L. Baranelli, F. Ciafaloni, *Una stanza all'Einaudi*, a cura di A. Saibene, Quodlibet, Macerata 2013; W. Barberis, *Ricordo di Giulio Einaudi*, «Studi Storici», 40, 4, ottobre-dicembre 1999, pp. 941-944 e Id. *Giulio Einaudi: Un ritratto*, Einaudi, Torino 2012; N. Bobbio, *Maestri e compagni: Piero Calamandrei, Aldo Capitini, Eugenio Colomi, Leone Ginzburg, Antonio Giuriolo, Rodolfo Mondolfo, Augusto Monti, Gaetano Salvemini*, Passigli Editore, Firenze 1984; G. Bollati, *Intermittenze del ricordo. Immagini di cultura italiana*, a cura di R. Tamborrino, Edizioni Fondazione Torino Musei, Torino 2006; S. Cesari (a cura di), *Colloquio con Giulio Einaudi*, Einaudi, Torino 2018 (prima ed. Theoria, 1991); G. Einaudi, *Frammenti di memoria*, Rizzoli, Milano 1988 e Id., *Tutti i nostri mercoledì*, interviste di P. Di Stefano, Casagrande, Bellinzona 2001; C. Muscetta, *L'erranza. Memoria in forma di lettere*, a cura di S. S. Nigro, Sellerio editore, Palermo 2009 (prima ed. Il Girasole edizioni, 1992); C. Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, introduzione di D. Starnone, ed. a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, con una nota introduttiva di C. Segre, Einaudi, Torino 2020 (prima ed. 1952) e Id. *Il taccuino segreto*, a cura di F. Belviso, Arago, Torino 2020; D. Ponchiroli, *La parabola dello Sputnik. Diario 1956-1958*, a cura di T. Munari, Scuola Normale Superiore, Pisa 2017; G. Pintor, *Doppio Diario 1936-1943*, a cura di M. Serri, Einaudi, Torino 1978, E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1970 (prima ed. 1957).

si sia autodeterminata progressivamente attraverso un'identità specifica, legata al nome del marito ma riconoscibile nella propria unicità e autonomia.

Il secondo aspetto che è stato essenziale considerare nel caso di Natalia Ginzburg all'Einaudi è il dialogo costante tra i documenti editoriali e la sua scrittura. In questa prospettiva, lo studio critico dei suoi materiali d'archivio si inserisce pienamente in quel filone di studi su altri «letterati editori»³⁰ del Novecento per i quali il mestiere editoriale è inscindibile da quello di scrittore. Come per Calvino, Pavese e Vittorini, per fare alcuni esempi einaudiani, le lettere editoriali e i pareri di lettura di Natalia Ginzburg sono una vera e propria officina per la sua scrittura e trascurarli lascerebbe quantomeno una zona d'ombra nell'analisi della sua poetica. Ma rispetto ai suoi colleghi uomini, il suo caso esige un'indagine diversa dei materiali, poiché implica aspetti che non si verificano per nessuno dei letterati editori, e che sono propri dell'esperienza lavorativa di Ginzburg. Il suo carteggio, ad esempio, va indagato anche tenendo conto dello stile editoriale delle lettere come strumento di affermazione della sua autorità in un contesto quasi esclusivamente maschile. Così come sceglie di allontanare il più possibile la sua narrativa da una scrittura «attaccaticcia e sentimentale»³¹ (difetti considerati 'femminili' e che quindi avrebbero screditato la sua produzione in un contesto in cui anche solo la parola «scrittrice» rimandava ai 'romanzetti rosa'), anche nel lavoro editoriale Ginzburg sceglie di adottare uno stile tanto disadorno e spoglio da assumere tratti di asprezza, severità e laconicità, proprio per privare la sua modalità di intervento di qualsiasi aspetto che la relegasse a uno stereotipo di genere, togliendole autorità. Rischio facile in questo contesto: si pensi ad esempio a quando si trasferisce a Torino e alla nota lettera di presentazione inviata da Cesare Pavese a Massimo Mila. Sebbene Pavese attribuisca a Natalia Ginzburg la responsabilità di «fare in tutto e per tutto» le veci di Mila come direttore di sede, infatti, aggiunge anche scherzosamente che la sua presenza apporterà «finalmente una dolce nota di femminilità in quella rude atmosfera di corso Re Umberto che le donnette non sono sinora bastate a dissipare»³². Pavese si riferisce alle donne che lavoravano negli uffici della Einaudi come segretarie, dattilografe o impiegate: ruoli evidentemente considerati di minor prestigio rispetto a quelli redazionali che, in quel periodo, con l'unica eccezione di Natalia Ginzburg appunto, erano ricoperti soltanto da uomini. È chiaro, dunque,

³⁰ La definizione è di Cadioli, *Letterati editori*, cit.

³¹ Come Ginzburg afferma nella *Prefazione* del 1964 a *Cinque romanzi brevi e altri racconti*: «Avevo un sacro orrore dell'autobiografia. Ne avevo orrore, e terrore: perché la tentazione dell'autobiografia era in me assai forte, come sapevo che avviene facilmente alle donne: e la mia vita e la mia persona, bandite e detestate, potevano irrompere a un tratto nella terra proibita del mio scrivere. E avevo un sacro terrore di essere "attaccaticcia e sentimentale", avvertendo in me con forza un'inclinazione al sentimentalismo, difetto che mi sembrava odioso, perché femminile: e io desideravo scrivere come un uomo», in N. Ginzburg, *Prefazione* (1964) in Ead., *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Einaudi, Torino 1993, p. 8.

³² C. Pavese, *Officina Einaudi. Lettere 1940-1950*, a cura di S. Savioli, introduzione di F. Contorbis, Einaudi, Torino 2008, p. 190.

che l'atteggiamento di Ginzburg come redattrice si orienti con più spontaneità verso modi tradizionalmente 'maschili' per affermare la propria autorità e credibilità, e sottrarsi all'etichetta della 'donnetta' o della 'signorina'; e anzi nel suo lavoro non sempre è riuscita ad evitare quest'ultima connotazione, come si vedrà in particolar modo per la sua traduzione della *Strada di Swann*. Inoltre, è a tali questioni che si collegano le definizioni che, nelle lettere, Ginzburg stessa adotta di «romanziera», «traduttore», «collaboratore» interno alla casa editrice; l'uso del maschile è sia segno dei tempi in cui si trova ad agire per affermare la propria autorità, sia espressione della volontà di definire quest'autorità soltanto sulla base del mestiere svolto, allontanando una connotazione basata su uno stereotipo di genere. Il sostantivo maschile diventa allora necessario in un contesto storico e culturale in cui «per essere presa sul serio e sentirsi libera una donna doveva assomigliare più che poteva a un uomo» e che «in nessuna maniera prendeva sul serio le donne in quanto soggetti capaci di autodeterminarsi»³³.

È proprio questo naturalmente il carattere più eccezionale dell'esperienza lavorativa di Natalia Ginzburg: l'essere stata, negli anni del dopoguerra, l'unica donna all'interno della redazione Einaudi ad avere delle responsabilità editoriali. Per tutti gli aspetti che questa condizione ha implicato, il suo caso ha rappresentato un cambio di paradigma: il suo lavoro ha modificato le dinamiche fino ad allora (e spesso anche in seguito) consuete tra traduttrice e traduttore e tra redattrice e autore, comportando un riconoscimento di potere non sempre immediato nelle mani di una donna. I documenti editoriali sono stati strumenti indispensabili per riportare alla luce la rottura di questi equilibri e capire quali dinamiche fossero di volta in volta implicate. Non si è trattato, infatti, soltanto di ricostruire i progetti che Natalia Ginzburg ha seguito da vicino e il suo ruolo di protagonista nella storia della casa Einaudi, che pure erano stati in parte delineati dagli studi precedenti. L'analisi dei documenti, messi a confronto con i carteggi degli altri collaboratori e autori della Einaudi, con il *Giornale di Segreteria*, con i verbali delle riunioni della redazione, con le memorie di Ginzburg e degli altri einaudiani, ha di volta in volta mostrato discrepanze e incongruenze. Erano questi i casi in cui alle competenze, alle responsabilità editoriali e alla documentazione si aggiungeva un altro fattore, quello di genere, che cambiava sottilmente le dinamiche del caso in esame.

Tali questioni si sono sovrapposte e intrecciate. Ad esempio, il fatto che il contesto della Einaudi rappresentasse, almeno nei primi anni, prima di tutto una rete di relazioni famigliari, implica un problema di periodizzazione: quando inizia il lavoro di Natalia Ginzburg all'Einaudi? Da un punto di vista cronologico, è assunta nella sede romana nell'autunno del 1944; ma la traduzione di

³³ Come analizzato in D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022, p. 71. Su tali questioni, soprattutto in relazione alla scrittura delle autrici, si rimanda anche agli studi di M. Zancan: *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1998; *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 2000, pp. 87-135; *Le scrittrici italiane del Novecento*, «Russica romana», IX, 2002, pp. 1-9; e il recente *Le protagoniste* in Di Nicola (a cura di), *Protagoniste alle origini della Repubblica*, cit., pp. 21-63.

Proust, che è il suo primo progetto con la casa editrice, le fu affidata già nel '37; sappiamo inoltre che in quel periodo era presente alle primissime riunioni Einaudi come «ospite non richiesto e casuale»³⁴ proprio in quanto moglie di Leone Ginzburg. Nel determinare una periodizzazione, a questi fattori si aggiunge quello dell'effettiva documentazione archivistica: la sua prima lettera editoriale conservata³⁵ risale all'estate del 1943 ed è indirizzata a Pizzoli, in Abruzzo, dove Natalia segue Leone Ginzburg al confino tra il 1940 e il 1943 e dove porta avanti il suo lavoro di traduttrice, esordendo anche come romanziera con *La strada che va in città*, sotto lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte.

Prima del suo vero e proprio lavoro in redazione, dunque, è stato necessario ricostruire il contesto personale e storico delle sue prime traduzioni: a ciò è dedicato il capitolo iniziale «Un'età perduta». Prima del lavoro editoriale, che nel titolo riprende la formula con cui Natalia Ginzburg ha ricordato «la quiete di quei pomeriggi»³⁶ passati a tradurre Proust nella casa di Pizzoli³⁷. Questo è il periodo in cui si forma come traduttrice sotto la guida del marito, lavorando con lui sia a *La strada di Swann* sia a *Riflessioni e pensieri inediti* di Montesquieu. È una premessa decisiva al suo lavoro successivo: per questo, si è voluto mettere in evidenza il ruolo fondamentale di Leone Ginzburg e restituire l'intensità dell'attività di Natalia come traduttrice già in questi anni.

Con il secondo capitolo, *Da Roma a Torino. I primi anni in redazione*, inizia il racconto del vero e proprio lavoro editoriale di Natalia Ginzburg, dall'assunzione nella redazione romana nell'autunno del 1944 al trasferimento nella sede di Torino nell'ottobre del 1945, dove inizia a collaborare con Massimo Mila³⁸. Attraverso fonti inedite come i Giornali di Segreteria, il capitolo si concentra sui libri che Ginzburg ha proposto o aveva in lavorazione tra il 1945 e il 1946, tra cui *Pane duro* di Silvio Micheli, intellettuale viareggino e direttore della rivista «Darsena nuova»³⁹.

³⁴ N. Ginzburg, *Memoria contro memoria*, «Paragone», XXXIX, 462, 1988, p. 4; ora in Ead., *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2001, pp. 133-140.

³⁵ Come notato da Domenico Scarpa, che ringrazio per l'indicazione, è probabile che questa sia effettivamente la prima lettera editoriale ricevuta da Natalia Ginzburg, ma occorre ricordare che una parte notevole dell'archivio Einaudi fino al 1944 incluso è andata distrutta o dispersa a causa della guerra.

³⁶ N. Ginzburg, *Nota del traduttore* (1990), in M. Proust, *La strada di Swann*, trad. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 2016, p. XXI.

³⁷ Per un'analisi di questo periodo attraverso gli scritti di Natalia Ginzburg si rimanda a A. Ginzburg, «È difficile parlare di sé», in Grignani, Scarpa (a cura di), «Autografo», 58, cit., pp. 11-14.

³⁸ Per una ricostruzione del contesto culturale torinese si rimanda a A. D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino 2000 e a N. Bobbio, *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Einaudi, Torino 2002 (prima ed. 1977); per un'analisi degli einaudiani nella sede di Torino durante il secondo dopoguerra, invece, si veda A. Baldini, *La Torino dell'industria culturale*, in *Atlante della letteratura italiana*, cit., vol. III, pp. 849-869.

³⁹ Per la figura di Micheli si veda S. Bucciarelli, *Silvio Micheli, il direttore*, in «Darsena Nuova», ristampa anastatica dei cinque numeri, Mauro Baroni editore, Viareggio-Lucca 1997, pp. 7-17 e M. Ciccutto, *Per una lettura interna di «Darsena Nuova»*, ivi, pp. 25-35 dove sono anche pubblicati estratti delle lettere di Natalia Ginzburg all'autore.

Sulle lettere con questo autore è incentrato il capitolo terzo, *Il carteggio con Silvio Micheli*. Si è scelto di isolare questo carteggio rispetto agli altri anche per la sua diversa collocazione: la maggior parte delle lettere con Micheli, infatti, si trova nel Fondo Silvio Micheli dell'Archivio del Novecento all'Università di Roma Sapienza. Queste lettere si distinguono, inoltre, per aspetti di forma e contenuto da quelle dell'Archivio Einaudi, dove pure esiste una cartella che conserva perlopiù copie dattiloscritte dei documenti editoriali relativi all'autore. Le lettere custodite all'Archivio del Novecento, invece, sono principalmente manoscritte (quando sono dattiloscritte la copia è conservata anche all'Archivio Einaudi) e quasi sempre prive di data. In queste lettere Natalia Ginzburg si rivolge a Micheli in modo più personale, riflettendo spesso sulla propria scrittura attraverso il confronto con quella dell'autore: si capisce dunque come il carteggio con Micheli sia stato di primaria importanza per l'analisi del rapporto fra scrittura editoriale e narrativa. Nel corso del capitolo terzo, questa interazione viene sviluppata relativamente ai testi che hanno rappresentato per la scrittrice «quello che di solito si chiama “una svolta”»⁴⁰, come Ginzburg scrive all'autore. Si esamina questa trasformazione in particolar modo nei racconti *Le scarpe rotte* e *Estate*, di cui si propone un'analisi. Il carteggio permette inoltre di individuare gli elementi, soprattutto stilistici, di questa «svolta» e di contestualizzarla rispetto alla produzione letteraria e saggistica di quel periodo.

Il capitolo quarto, *Attraverso le lettere e i pareri di lettura*, è incentrato sui criteri che emergono dalle lettere editoriali di Natalia Ginzburg. A partire dall'analisi dei carteggi, vengono proposte tre macrocategorie che descrivono i criteri da lei adottati nel valutare le modalità con cui gli autori raccontano la realtà, costruiscono i personaggi e il concetto di densità con cui Ginzburg individua il genere del romanzo. In questo capitolo si analizzano specialmente le lettere del periodo 1946-1948, uno dei più intensi per il suo lavoro sulla narrativa Einaudi. Il progressivo passaggio di responsabilità editoriali, infatti, che nel 1949 la porta ad essere indicata come consulente delle collane dei “Narratori stranieri tradotti”, dei “Coralli” e dei “Supercoralli”, fa sì che gran parte dei manoscritti di narrativa in quel periodo passino attraverso la sua valutazione.

Esemplificativa di questa trasformazione è la frase che Pavese scrive a Muscetta nell'agosto del '48, «*Della narrativa si occupa soltanto Natalia*», con cui è intitolato il capitolo quinto. Nel capitolo si approfondiscono le modalità attraverso cui questo passaggio di responsabilità è avvenuto e due casi esemplari, per l'importanza che hanno avuto nel contesto culturale e letterario, tra i libri seguiti da Ginzburg in quel periodo: *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante⁴¹, con cui si inaugura la nuova collana dei “Supercoralli”, e *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò⁴², entrambi libri vincitori del Premio Viareggio.

⁴⁰ AdN, Fondo Silvio Micheli, fasc. Ginzburg, Natalia, Ginzburg a Micheli, 31 gennaio 1946.

⁴¹ E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 1948 (“Supercoralli”).

⁴² R. Viganò, *L'Agnese va a morire*, Einaudi, Torino 1949 (“Coralli”).

Il capitolo sesto, *Natalia Ginzburg e le collane Einaudi*, amplia l'indagine sul suo ruolo editoriale includendo i carteggi sulle traduzioni e sulla poesia. In questo capitolo emerge la consapevolezza che Ginzburg aveva della struttura della Einaudi sulla base delle sue collane: sia per quanto riguarda la progettazione di nuove collezioni sia per le caratteristiche che definivano quelle già esistenti. Quest'ultimo aspetto si evince soprattutto dai carteggi sui "Coralli", e in particolare modo dai rifiuti di Natalia Ginzburg dei manoscritti che non incontravano i criteri specifici della collana. La ricorrenza di questi rifiuti mette in luce anche la progressiva necessità, percepita da Ginzburg, Vittorini, Calvino e Einaudi stesso, di una collana aperta alla narrativa più sperimentale. Il capitolo indaga l'importanza dei carteggi tra Natalia Ginzburg e Elio Vittorini nel definire il passaggio da una collana all'altra: è noto, infatti, come la lettera del 2 dicembre 1949, in cui Ginzburg riferisce a Vittorini la proposta di Einaudi di «iniziare, a fianco dei "Coralli", una collana di italiani giovani, sperimentali, che porti il tuo nome»⁴³, possa essere considerata l'atto di nascita dei "Gettoni" già a quell'altezza cronologica, contestualmente all'accettazione dei *Compagni sconosciuti* di Franco Lucentini, che costituirà il primo volume⁴⁴. Molto prima, cioè, della definizione del titolo della collana di cui, invece, dà testimonianza la lettera di Vittorini a Calvino del 25 febbraio 1951⁴⁵.

Allo studio dei carteggi tra Natalia Ginzburg e gli autori che entrarono a far parte della collana di Vittorini è dedicato il capitolo settimo, *I "Gettoni"*. Ciò che è emerso dall'analisi di queste lettere è il ruolo molto più rilevante che Natalia Ginzburg ha avuto nella definizione dei "Gettoni" di quanto non sia stato messo in luce in precedenza. Soprattutto nei primi anni della collana, infatti, insieme a Calvino è un'interlocutrice fondamentale per Elio Vittorini: valuta i manoscritti, mantiene la corrispondenza con autori come Remo Lugli, Antonio Guerra e Fortunato Seminara; scrive la bozza di alcuni risvolti; ha un ruolo di mediazione e revisione anche negli scambi con i traduttori, come avviene ad esempio con il 'gettone' di Marguerite Duras, di cui sono conservate le sue lettere con la traduttrice Giulia Veronesi. Tutti i principali studi sulla collana⁴⁶ hanno trascu-

⁴³ AE, Vittorini, Elio, Ginzburg a Vittorini, 2 dicembre 1949. In E. Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Torino 1977, pp. 282-283.

⁴⁴ Per una completa ricostruzione della nascita dei "Gettoni" attraverso il testo di Lucentini, e il ruolo avuto dai diversi einaudiani tra cui anche Natalia Ginzburg, si veda la prefazione di Domenico Scarpa a F. Lucentini, *I compagni sconosciuti*, Einaudi, Torino 2006, pp. V-XII; poi con il titolo *Numero uno* in D. Scarpa, *Uno. Doppio ritratto di Franco Lucentini*, duepunti, Palermo 2011, pp. 67-93.

⁴⁵ Scrive Vittorini a Calvino: «propongo per titolo "I gettoni" per i molti sensi che la parola può avere di gettone per il telefono (e cioè di chiave per comunicare), di gettone per il gioco (e cioè con valore che varia da un minimo a un massimo) e di gettone come pollone, germoglio ecc. - Poi suscita immagini metalliche e cittadine» (Vittorini, *Gli anni del «Politecnico»*, cit., p. 363). Cfr. Ferretti, *L'editore Vittorini*, cit., p. 212 e G. Lupo, *Introduzione*, in Camerano, Crovi, Grasso (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, cit., p. X.

⁴⁶ Oltre che agli studi di Ferretti e di Lupo sopracitati, si fa riferimento a C. De Michelis, *Prefazione*, in E. Vittorini, *Irisvolti dei «Gettoni»*, a cura di C. De Michelis, Libri Scheiwiller,

rato la figura di Ginzburg come parte rilevante del dialogo sui “Gettoni” all’interno alla redazione e del lavoro redazionale sui testi: Ginzburg viene sì citata (non sempre), ma senza mai approfondire le modalità con cui ha collaborato alla definizione della collana da prima della sua nascita e fino almeno a tutto il 1952. Inoltre, fra gli aspetti più rilevanti che emergono da questi carteggi vi sono gli elementi di poetica su cui Ginzburg si sofferma leggendo i manoscritti, in dialogo sia con i criteri individuati nelle lettere del periodo precedente sia con l’evoluzione della sua stessa scrittura⁴⁷.

Il dialogo tra le opere e i documenti editoriali è certamente una delle linee di ricerca più feconde che si è cercato di approfondire in questo lavoro. Non solo l’interazione tra le lettere editoriali e le sue opere ha portato a risultati significativi per l’analisi della sua poetica, ma anche il confronto con le traduzioni. Una in particolare ha rappresentato una costante nel suo lavoro editoriale: la *Recherche* di Proust. Con la traduzione della *Strada di Swann*, come si è detto, inizia infatti la sua collaborazione con la casa editrice alla fine degli anni Trenta; dopo la pubblicazione del primo volume, nell’aprile del 1946, Ginzburg continua ad occuparsi di Proust, coordinando per Einaudi la prima traduzione integrale dell’opera, conclusa nel 1951. A questo doppio ruolo di traduttrice e coordinatrice della traduzione di Proust sono dedicati gli ultimi due capitoli del libro. Il capitolo ottavo, *Una donna coordina la traduzione della Recherche*, indaga in che modo gli aspetti legati al genere abbiano definito la sua autorialità, attraverso due casi: il primo è il carteggio con Beniamino Dal Fabbro, inizialmente incluso nel gruppo dei traduttori proustiani; il secondo è la lettura critica di Giacomo Debenedetti sulla traduzione di Natalia Ginzburg della *Strada di Swann*. Entrambi questi casi mostrano come il suo lavoro di coordinatrice e traduttrice non sia sfuggito a una connotazione di genere.

L’ultimo capitolo, *La «fedeltà più scrupolosa al testo»*. *I carteggi con i traduttori di Proust*, analizza il criterio adottato da Natalia Ginzburg nella traduzione della *Recherche*, sia come traduttrice del primo volume sia come coordinatrice dell’intera edizione. Tale criterio, che Ginzburg stessa indica a Dal Fabbro come quello della «fedeltà più scrupolosa al testo»⁴⁸, viene contestualizzato rispetto all’idea di traduzione che Natalia eredita da Leone Ginzburg e da Cesare Pavese,

Milano 1988, pp. 11-30; C. Minoia, *Nota introduttiva*, in E. Vittorini, *Lettere 1952-1955*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Einaudi, Torino 2006, pp. V-XIII; G.C. Ferretti, *Dentro il laboratorio dei «Gettoni»*, in Esposito (a cura di), *Il dèmone dell’anticipazione*, cit., pp. 101-108.

⁴⁷ Tra gli studi sull’opera letteraria di Natalia Ginzburg, si rimanda almeno a: C. Garboli, *Prefazione*, in Ginzburg, *Opere*, cit., vol. I, pp. XI-XLVI; M.A. Grignani, G. Luti, W. Mauro, F. Sanvitale (a cura di), *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986; G. Ioli (a cura di), *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia*, Atti del Convegno internazionale (San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993) Edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura», San Salvatore Monferrato 1995; B. Manetti, *Natalia Ginzburg*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, vol. III *Il primo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 385-400; G. Bertone, *Lessico per Natalia: brevi voci per leggere l’opera di Natalia Ginzburg*, Il melangolo, Genova 2015.

⁴⁸ AE, Dal Fabro, Beniamino. Ginzburg a Dal Fabbro, 12 settembre 1945.

e che confluisce nella collana che per prima accoglie Proust, i “Narratori stranieri tradotti”. Si indaga come Ginzburg abbia applicato tale criterio nella propria traduzione, non senza alcune contraddizioni, e nelle revisioni riportate nelle lettere ai traduttori. Infine, si delinea l’incidenza che complessivamente Proust ha avuto nella sua poetica, in particolar modo in relazione a *Lessico familiare*.

Come è noto, è specialmente questo romanzo a raccontare la sua storia di Natalia Ginzburg, molto conosciuta anche per i legami che ha avuto con le personalità e gli avvenimenti della politica e della cultura italiane. Lei stessa la descrive anche in alcuni saggi e racconti; ci sono biografie e studi sulla sua opera e oggi Ginzburg è considerata, sia in Italia sia all’estero, una delle più importanti autrici del Novecento. In questo libro si è voluto indagare un aspetto meno noto e studiato della sua attività: la quotidianità del lavoro in redazione, tra manoscritti, progetti e confronti con gli einaudiani e gli scrittori e le scrittrici con cui ha collaborato. Dialoghi che ci sono in parte giunti grazie alle lettere e ai documenti conservati negli archivi e che costituiscono un vero e proprio ‘lessico editoriale’ di Natalia Ginzburg: un’altra sfumatura della sua voce, che arricchisce lo studio della sua opera e la conferma come una delle personalità più rilevanti della cultura italiana del Novecento.