

LA UNIDAD EN *FAMIGLIA* DE NATALIA GINZBURG: ¿MACROTEXTUALIDAD O MACROSEMÁNTICA?

Francisco José Rodríguez Mesa
Universidad de Córdoba

En 1977 la editorial Einaudi publica una obra de Natalia Ginzburg titulada *Famiglia* y que contiene dos relatos: “Famiglia” y “Borghesia”. Con la única excepción de la novela narrativo-epistolar *Caro Michele*, que había visto la luz cuatro años antes, era la primera vez que la Ginzburg publicaba un trabajo narrativo íntegro desde *Lessico familiare* (1963)¹. Asimismo, la publicación de este volumen implicaba el regreso de la autora a la que había sido su editorial de referencia hasta que, en 1970, los recelos con respecto a determinadas iniciativas que contaron con el auspicio de Giulio Einaudi la llevasen a publicar primero con Garzanti y más tarde con Mondadori².

A pesar de que *Famiglia* no ha gozado de una particular fortuna entre los estudiosos de su autora³, esta obra posee una serie de características o particularidades que la convierten en un hito o, si se prefiere, en una síntesis especialmente significativa en el conjunto de la producción ginzburguiana, principalmente desde el punto de vista temático. No obstante, dejando al margen los rasgos temáticos semánticamente prevalentes en la narrativa de la autora –uno de los cuales ya destaca en el título mismo

¹ Tras *Lessico familiare* (1963) y al margen del ya citado *Caro Michele* (1973), Natalia Ginzburg publicó ocho comedias –*Ti ho sposato per allegria* (1966), *L'inserzione* (1968), *Fragola e panna* (1968), *La segretaria* (1968), *Paese di mare* (1973), *Dialogo* (1973), *La porta sbagliata* (1973) y *La parrucca* (1973)– y dos volúmenes donde recogió una serie de artículos publicados en el *Corriere della sera*: *Mai devi domandarmi* (1970) y *Vita immaginaria* (1974).

² En la editorial Garzanti se publicaron las cuatro primeras ediciones de *Mai devi domandarmi* (1970; 1971: colección “Romanzi moderni”; 1971: colección “I Bianchi”; 1976: colección “I Garzanti”), que pasó a publicarse en Einaudi a partir de 1989 (1989; 1991: colección “I Supercoralli”). En la colección “Scrittori italiani e stranieri”, Mondadori publicó en 1974 *Vita immaginaria*; en la misma colección el año anterior se había publicado *Caro Michele*, que el mismo año vio la luz en la colección “Un libro al mese” del Club degli Editori, en 1974 en la editorial Edizioni Grandi Lettere, en 1977 en la colección “Oscar” de Mondadori, y en 2006 en la colección “ET Scrittori” de Einaudi.

³ La práctica totalidad de los trabajos críticos que se han ocupado de esta obra se pueden resumir a los publicados por Domenico Scarpa como presentación y apéndice a la edición de *Famiglia* publicada en 2011 en la colección “ET Scrittori” de Einaudi. Se trata de una introducción-presentación de la obra firmada por Scarpa y titulada “L’offerta” y de una “Antología della critica” colocada a modo de epílogo en el volumen que recoge, junto a dos cartas de Italo Calvino a Natalia Ginzburg con ocasión de la publicación de la obra, fragmentos de las principales reseñas que la prensa del momento publicó acerca del volumen. Al margen de este testimonio, analizan algunos aspectos aislados de *Famiglia* estudiosos como Luti (1986), Sanvitale (1986) o Grignani (1986), cuyos trabajos se centran en la trayectoria global de la Ginzburg. Un testimonio llamativo por su exhaustividad, su reciente fecha y, además, por el hecho de centrarse exclusivamente en *Famiglia* lo encontramos en Nilsen (2014).

de la obra— hay otro elemento, en esta ocasión de naturaleza formal, particularmente interesante en el volumen.

Cuando el 26 de noviembre de 1977 la obra se publica en el seno de la colección “Supercoralli nuova serie” de Einaudi, el texto de la presentación editorial decía lo siguiente:

“Famiglia” y “Borghesia”, i due capitoli che compongono il nuovo libro di Natalia Ginzburg, enunciano sin dal titolo i temi prediletti della scrittrice, che ha portato avanti negli anni un coerente lavoro di scandaglio e di scavo. Visti oggi, in prospettiva, i suoi romanzi e racconti interpretano emblematicamente l’evoluzione di una certa famiglia italiana, cittadina e borghese, dall’aria provinciale negli anni quaranta (*Le voci della sera*) ai tumultuosi cambiamenti del costume che stiamo vivendo (*Caro Michele*).

Sono appunto vicende di smarrimento e di crisi quelle che il libro rappresenta, introducendoci in due nuclei familiari della Roma d’oggi: subito ci pare di conoscere da sempre i personaggi che annodano e dipanano i loro destini, come trascinati da una casualità capricciosa e beffarda, che inventa incontri sorprendenti, amicizie scontrose, fragili amori, tenaci avversioni.

L’intreccio delle storie viene dedotto, più che attraverso un dialogo ridotto all’essenziale, attraverso il rapporto che i personaggi intrattengono con gli oggetti dell’uso quotidiano, con le cose che mangiano, con gli animali domestici di cui si circondano. Quello a cui assistiamo è un dramma dell’attesa: gli anteroi della Ginzburg ci appaiono sempre sul punto di uscire dal torpore della loro condizione mediocre per trovare lo scatto del nuovo, e proiettarsi in una zona meno grigia e rassegnata; talora il loro aspetto dimesso nasconde la strana grazia dei predestinati. Lo sguardo che abbraccia questi interni è quello di chi è chiamato a fare l’inventario di una casa quando qualcuno l’ha lasciata senza preavviso, e riesce a ricostruire sui relitti delle burrasche appena concluse le cadenze segrete dell’esistere. Il significato profondo che si nasconde negli incontri e nei riti più futili è destinato ad affiorare lentamente, o forse troppo tardi, quando tutti i giochi sono stati fatti, e la memoria, gettando una luce finalmente fredda ed esatta sul passato, distilla una nostalgia lacerante per i piccoli ieri perduti.

Come le avviene nelle sue pagine migliori, Natalia Ginzburg segue gli arabeschi di queste esistenze incrinata con una partecipazione accorata che si nasconde nella ferma oggettività del dettato. Il sapiente accordo dei suoi strumenti scompone e reinventa la musica banale e terribile della vita.

Leyendo este breve texto, que en la primera edición de la obra ocupa buena parte de la contraportada⁴, es imposible dejar al margen las observaciones que Gérard Genette hacía con respecto a ese elemento editorial, en sus orígenes tan multiforme, que en Francia se denomina “*prière d’insérer*” y cuyas características, para las cuestiones que se analizan en estas páginas, coinciden con las de la presentación editorial. Esto es, se podría definir como “un texte bref (généralement d’une demi-page à une page) décrivant, par voie de résumé ou tout autre moyen, et d’une manière le plus souvent valorisante, l’ouvrage auquel il se rapporte” (Genette, 1987: 108). Evidentemente, la

⁴ La edición de 2011 de *Famiglia* sigue conservando en su contraportada una presentación editorial mucho más breve que la de 1977 pero de igual interés para el tema que nos ocupa:

Famiglia e Borghesia sono i due capitoli che compongono questo libro della Ginzburg scritto nel 1977, ora riproposto in una nuova edizione. Due storie di smarrimento e di crisi familiare in cui i personaggi che annodano e dipanano i loro destini sembrano trascinati da una casualità capricciosa che inventa incontri sorprendenti, amicizie scontrose, fragili amori, tenaci avversioni. Come avviene nelle sue pagine migliori, Natalia Ginzburg segue gli arabeschi di queste esistenze incrinata con uno stile distillato, in un sommesso ma implacabile controcanto che reinventa la musica banale e terribile della vita.

valorización más efectiva de la obra se produce mediante la constatación de una serie de fenómenos que no deben sorprender teniendo en cuenta la finalidad eminentemente publicitaria de este tipo de paratextos; de aquí que la mayor parte de la presentación editorial reproducida sea, siguiendo el ejemplo clásico de Zola, “un paragraphe descriptif aussi factuel que possible, un paragraphe de commentaire thématique et technique [et] une appréciation élogieuse dans les derniers mots” (Genette, 1987: 110).

Como se ha visto, todos estos ingredientes se encuentran –como cabía esperar– en el paratexto situado en la contraportada de *Famiglia*, pero si traemos a colación en este estudio las teorías de Genette y el análisis paratextual de la primera edición de la obra de la Ginzburg es simplemente porque ambas cosas pueden arrojar luz sobre uno de los apartados más enigmáticos de la obra: su unidad. Dicho de otro modo, ya se ha indicado que *Famiglia* es un libro o un volumen que contiene dos “partes” perfectamente diferenciadas y diferenciables: “Famiglia” y “Borghesia”, pero esta situación hace surgir dos preguntas fundamentales: ¿qué relación hay entre “Famiglia” y “Borghesia”? y, sobre todo, ¿“Famiglia” es una obra que aspira a un cierto grado de unidad o un simple cajón de sastre donde se recogen dos narraciones que solo se asemejan por haber sido compuestas ambas con pocos meses de diferencia?

La citada presentación editorial de 1977 e incluso el paratexto de la contraportada de la edición de 2011 se muestran tajantemente claros con este aspecto, sentenciando en sus respectivos comienzos que “‘Famiglia’ e ‘Borghesia’ [sono] i due capitoli che compongono il nuovo libro di Natalia Ginzburg” (1977) y que “*Famiglia e Borghesia* sono i due capitoli che compongono questo libro della Ginzburg” (2011). Esta afirmación meridiana sigue concordando con una de las funciones que Genette atribuye al “*prière d’insérer*”, aquella de “indiquer le statut générique” (Genette, 1987: 115-116). En efecto, tomando como base los paratextos, especialmente el de 1977 por ser más extenso, la unidad entre ambas partes de la obra parece ser tan evidente que el resto de la presentación no hace alusión alguna a la dúplice división del volumen, como si de una narración completamente unitaria se tratase. Ante esta situación, nos disponemos a analizar la obra para identificar si verdaderamente hay motivos suficientes para señalar como evidente el rasgo unitario del volumen y a qué estrategias se podría deber la consecución de tal unidad.

La primera esfera que será analizada podría ser definida como externa o extradiegética, en tanto en cuanto ejerce su influencia en un ambiente ajeno a la trama misma de las narraciones, y se considerará sobre la base de tres elementos

fundamentales: el título del volumen, las indicaciones genéricas que de la obra han sido referidas hasta el momento (teniendo especialmente en cuenta aquellas que cronológicamente se acercan más a la fecha de su publicación) y el estilo de *Famiglia*, en particular por lo que se refiere a la sintaxis.

En 1964, la editorial Einaudi publica en su colección “Supercoralli” *Cinque romanzi brevi*⁵, de Natalia Ginzburg. Evidentemente, como en el caso de *Famiglia* se trata de un volumen compuesto por un conjunto determinado de elementos diferenciados y fácilmente diferenciables, pero la denominación misma que el título brinda subraya estas separaciones de un modo claro, incluso violento, que, en cambio, en *Famiglia* se obvian llegándose a esconder sigilosamente. *Famiglia* aparece, en efecto, como una obra radicalmente distinta partiendo del mismo título que se presenta, precisamente, como tal, como una denominación literaria y no como una simple descripción o etiqueta del contenido formal del volumen. Es cierto que de los dos relatos que contiene la obra “Borghesia” había sido publicado con anterioridad, entre los días 14 de agosto y 18 de septiembre de 1977, en siete episodios en el *Corriere della sera* pero, a diferencia de *Cinque romanzi brevi*, al insertar “Borghesia” en el volumen *Famiglia* no hay ningún elemento paratextual que nos haga pensar que la Ginzburg esté erigiendo distintas unidades arquitectónicas, sino que todo apunta hacia la construcción de un solo edificio formado por dos alas.

Si Charles Grivel establece que las tres funciones fundamentales del título como componente de una obra literaria son identificar esa obra, designar su contenido y valorizarla⁶ (Grivel, 1973: 169-170), resulta evidente que hay un salto ontológico entre *Famiglia* y *Cinque romanzi brevi*, ya que mientras el primer título ofrece una identificación que se podría llamar temática y partiendo de esta y solo accidentalmente se designa el contenido, *Cinque romanzi brevi* actúa justamente en el modo opuesto, designando de una manera estructuralmente exhaustiva el contenido y solo desde esta óptica identificando la obra y valorizándola. Dicho en otros términos, mientras el título de la obra de 1977 podría considerarse como un ejemplo de lo que Genette denomina “título temático”, el de la colección publicada en 1964 sería el prototipo ideal de “título remático”. Es cierto que hay que tener en cuenta que buena parte de los denominados

⁵ El volumen incluye las novelas breves *La strada che va in città* (1942), *Tutti i nostri ieri* (1952), *Valentino* (1957), *Sagittario* (1957), *Le voci della sera* (1961) y los relatos *Un'assenza* (1933), *Casa al mare* (1937) y *Mio marito* (1942).

⁶ Esta afirmación se sitúa en la misma línea que la definición de título de Leo H. Hoek como “ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé” (Hoek, 1981: 17).

títulos remáticos, sobre todo aquellos estrictamente genéricos, como es el caso de *Cinque romanzi brevi*, no son fruto de la voluntad del autor, sino de la casa editorial, máxime cuando –como ocurre en esta ocasión– los textos que se recogen han sido publicados con anterioridad⁷. No obstante, la responsabilidad o no de la autora para con el título no supone un fenómeno que pueda condicionar las conclusiones que se puedan esbozar respecto a la unidad de la obra sobre la base del mismo.

Tal vez el caso de *Cinque romanzi brevi* sea el más extremo en el conjunto de la obra de la Ginzburg por lo que a la prevalencia del rema en el título se refiere. De hecho, encontramos otra obra que podría compartir la problemática paratextual con *Famiglia*, pero que se mueve en una esfera totalmente distinta en lo que al carácter unitario se refiere, hecho por el cual es interesante mencionarla a estas alturas; se trata de *Le piccole virtù* (1962), un volumen formado por once textos independientes pero de cuyo título no se infieren las divisiones internas. Ciertamente es que el femenino plural puede aludir a una multiplicidad recogida en el volumen y que el adjetivo “piccole” podría dar cuenta de la envergadura de las narraciones recogidas, pero no es menos cierto que esta etiqueta sería susceptible de leerse exclusivamente en clave temática⁸, ignorando el plano remático. En esta dimensión y usando la terminología semántica, las implicaturas de *Le piccole virtù* son radicalmente distintas a las de *Famiglia* en lo referido al título. Es más, si acudimos a la presentación editorial de esta otra obra encontramos en la cabecera de la contraportada del volumen dos frases que no dejan lugar a dudas acerca de la fragmentación de la obra y que inciden en las diferencias entre esta y *Famiglia*, sobre todo si se tiene en cuenta que ambos títulos están disponibles en la misma colección (“ET Scrittori” de Einaudi): “Undici testi tra autobiografia e saggio. Undici modi di ‘sentire’ fatti, cose, gesti, voci”.

En resumen, *Famiglia* se presenta como un paratexto claramente unitario, como se puede observar no solo por sus características estructurales, sino también por la comparación de estas con las de otros títulos de la autora. Sin embargo, se trata de un elemento cuya unidad parece ejercerse sobre una base temática, por lo que volveremos sobre este aspecto en el apartado intradieгético.

El segundo de los aspectos extradieгéticos que se tendrán en cuenta se basará en las etiquetas genéricas que han sido atribuidas a *Famiglia*, prestando una especial atención

⁷ Este mismo fenómeno puede señalarse en otras obras de la Ginzburg, como *La strada che va in città e altri racconti* (1945).

⁸ Más aún si se tiene en cuenta que el título del volumen coincide con el del último de las narraciones incluidas en él.

a las referencias en las fuentes peritextuales del momento en que la obra fue publicada y, dentro de estas, a las reseñas publicadas por la prensa. En este sentido, el corpus crítico que hemos analizado está formado por un total de seis reseñas, publicadas en diversos periódicos italianos entre el 11 de diciembre de 1977 y el 31 de enero de 1978⁹, textos a los que hemos añadido la aportación de Geno Pampaloni (1987) a la *Storia della letteratura italiana* de Cecchi y Sapegno y la introducción de Cesare Garboli al volumen de la colección “Meridiani” de Mondadori de las obras completas de Natalia Ginzburg que contiene *Famiglia*. Al margen de estos estudios se ha considerado el ya citado de Domenico Scarpa (2011) incluido en la edición de la obra publicada por la colección “ET Scrittori” de Einaudi. En estos textos se han analizado las etiquetas de género que los autores atribuyen a *Famiglia* y con los datos extraídos se ha elaborado la siguiente tabla:

	Capitoli (narrativi)	Racconti (lunghi)	Romanzi (brevi)	Storie
Presentaciones editoriales (1977, 2011)	X			
Garboli (reseña)	X			
Dallamano		X		
Raboni		X	X	
Bogliolo		X		
Giannesi		X	X	
Baldacci		X		X
Pampaloni		X		
Garboli (“Meridiani”)		X	X	
Scarpa		X		

Al margen de la heterogeneidad terminológica y de la fluctuación de algunas etiquetas, las divergencias en la denominación del estatus genérico de los textos alcanzan su máxima expresión con la descripción de Giannesi de “Famiglia” y “Borghesia” como “pezzi narrativi che non sapremmo se definire romanzi brevi o racconti lunghi, non avendo –anche indipendentemente dalla dimensione– nulla che autorizzi un giustificato inserimento nell’uno o nell’altro genere” (Giannesi, 1978: 6). No obstante, hay otro rasgo de interés que se desprende de la tabla: el hecho de que

⁹ Los autores que las firman son Cesare Garboli (1977), Piero Dallamano (1977), Giovanni Raboni (1977), Giovanni Bogliolo (1977), Ferdinando Giannesi (1978) y Luigi Baldacci (1978).

entre los críticos que se han ocupado de *Famiglia* predomina el uso de etiquetas genéricas que tienden hacia la disgregación, negando o dificultando la identificación de la obra como un todo orgánico compuesto por dos partes vinculadas entre sí. Como prueba de ello se puede indicar que de las cuatro denominaciones recogidas solo el término “capitoli” puede aludir a la interrelación de ambas partes y, como consecuencia, a su sumisión a un todo de mayor envergadura.

Asimismo, uno de los dos testimonios de la etiqueta “capitoli” proviene precisamente de la presentación editorial¹⁰, y este uso quizás esté motivado, más que por un análisis más o menos riguroso o exhaustivo de los distintos niveles textuales de la obra, por la necesidad de justificar por parte de la misma casa editorial que el contenido del volumen no obedece, en palabras de Genette, a “le besoin bien naturel et le désir bien légitime de vider un tiroir” (Genette, 1987: 204). En este sentido habría que tomar esta definición con cautela y relativizar su alcance o su validez con respecto al resto de las etiquetas esgrimidas.

Así pues, la conclusión de este apartado apunta hacia una dirección opuesta a lo referido con respecto al título, puesto que de las palabras de la crítica difícilmente se puede inferir que el género o el estatus textual de “Famiglia” y “Borghesia” confieran grado de unidad alguno al volumen en que se insertan.

Más allá de estos fenómenos para y peritextuales, el estilo en que ambas narraciones están compuestas es similar hasta el punto de que se podría decir que los dos relatos se hallan yuxtapuestos del mismo modo que lo hacen buena parte de las oraciones que caracterizan el *modus scribendi* de la Ginzburg. Además, como la forma sintáctica que la autora privilegia, el vacío o la pausa entre un relato y otro hacen que el final del relato “Famiglia” pueda no interpretarse como un verdadero punto final, y ni tan siquiera como un punto aparte, sino como un punto seguido. Como ocurre en los períodos sintácticos, este punto seguido tiene una naturaleza fuertemente enigmática, puesto que deja en suspensión cualquier tipo de vínculo semántico (o sintáctico) que pudiera establecerse entre los dos períodos para dar paso a un abismo que es a la vez separación y nexo, vacío y conjunción, el fin y la continuación. En definitiva: la nada y el todo.

En uno de los textos que conforman *Le piccole virtù* y que se titula “Silenzio”, a colación de haber escuchado *Peleas y Melisande* de Claude Debussy, Natalia Ginzburg medita acerca del silencio, sobre el que asegura que “tra i vizi più strani e più gravi della

¹⁰ Incluso nos atreveríamos a decir que es bastante probable que la terminología de Garboli en su reseña remita a lo recogido en el citado paratexto.

nostra epoca va menzionato il silenzio” (Ginzburg, 2012: 71). Este silencio, vicio extraño y grave –grave tal vez en cuanto serio, profundo, íntimo y, en definitiva, insondable– podría ser comparado con estas pausas y con este modo de establecer entre dos elementos al mismo tiempo una relación y una separación.

Pasemos ahora a ocuparnos de la esfera intradiegetica de *Famiglia* para comprobar si hay algún tipo de fuerza unitaria que ejerza su influencia desde un ámbito conectado al argumento de la obra.

Basta simplemente leer los primeros párrafos de “Famiglia” y “Borghesia” para darse cuenta de que en el plano temático los paralelismos son múltiples. Para comenzar, ambas obras están ambientadas en Roma, pero en el maremágnum de la gran urbe hay zonas concretas mencionadas en ambas narraciones, especialmente del centro de la ciudad, en las que los protagonistas de ambas historias podrían haberse entrecruzado mientras atendían a sus respectivos quehaceres. Del mismo modo, en ambas historias el ambiente rural se presenta como el contrapunto, en ocasiones necesario, a la agotadora e inhumana vida de la ciudad, y en un cierto modo los protagonistas –o simplemente agonistas– de ambos capítulos están conectados a él: Carmine, el protagonista de “Famiglia”, recuerda con nostalgia su infancia en el pequeño pueblo en que sus padres siguen viviendo y propone varias veces a Ninetta, su esposa y *alter ego* del bullicio hueco de la ciudad, hacer un viaje a un hotel rural. Por su parte, en “Borghesia”, es Riri, la única amiga de la protagonista, Ilaria Boschivo, la que sugiere en repetidas ocasiones a esta que el mejor modo de poner fin a su difícil existencia es mudándose al campo. No obstante, ambas historias muestran que ni tan siquiera el más recóndito y rural de los espacios es ajeno a los problemas que afligen al hombre contemporáneo, como se ve en el fin destinado a Amos Elia en “Famiglia” y a Aurora en “Borghesia”.

También la época en la que ambos relatos están ambientados es la misma: la segunda mitad de la década de los años 70. Si bien las referencias estrictamente temporales brillan por su ausencia en ambas obras¹¹, cabe recordar que la presentación de la edición de 1977 definía a “Famiglia” y a “Borghesia” como dos historias acaecidas en la “Roma d’oggi”.

Asimismo, hay otras similitudes destacables entre ambas narraciones, como la concepción ilógica y, en algunos casos, incluso antinatural de las relaciones entre los

¹¹ Este carácter acrónico de *Famiglia* ya fue puesto de manifiesto por Scarpa cuando habló de la obra como un caso literario que gira “le spalle all’attualità proprio quando sembra [...] esservisi pacificamente appigionat[o]” (Scarpa, 2011: XIV).

personajes y el contraste de estas con la pureza y sinceridad de los vínculos que los mismos actantes llegan a establecer con los animales. Piénsese, por ejemplo, en la antipatía natural y sin razón que Carmine siente por Evelina o Ciaccia Oppi en “Famiglia” y, en cambio, la compasión que experimenta por el perro Sceriffo o el apego que en su día sintió por el gato Fidèl; en el caso de “Borghesia”, en cambio, Ilaria tiene una relación mucho más íntima y personal con sus gatos que con cualquiera de los miembros de su familia.

Con todo, el elemento más importante y significativo desde el punto de vista de la unidad es precisamente la acción de ambos relatos. Como ya se ha visto, en la presentación editorial de 1977 y, además, en la casi totalidad de las reseñas publicadas por la prensa –independientemente de las etiquetas genéricas utilizadas– se trata a ambos relatos como una unidad orgánica sobre la base, precisamente, de las equivalencias o los paralelismos semánticos en lo que al argumento se refiere¹². Al margen de los detalles que se han puesto de manifiesto hasta ahora cabe decir que el componente temático primordial de ambos relatos es, como en su momento afirmó Raboni, el hecho de que los títulos “Famiglia” y “Borghesia” remiten, respectivamente, “a un’istituzione in crisi e a una classe in disfacimento” (Raboni, 1977: 48).

La relevancia del título con respecto a la unidad temática de ambos relatos, no obstante, había sido puesta de relieve inmediatamente por Italo Calvino en dos cartas enviadas a Natalia Ginzburg la primera semana de noviembre de 1977. En la primera de ellas, fechada el 2 de noviembre, justo después de haber leído el relato “Famiglia”, Calvino (2000: 1351) afirmaba:

Questi titoli non so. *Famiglia* è certo un titolo significativo, voglio dire ha un significato che questo racconto si chiami *Famiglia*, nel senso che l’*Enciclopedia* Einaudi alla voce Famiglia potrebbe dare questo racconto come quadro della situazione oggi in uno strato significativo della civiltà occidentale. [...] *Borghesia* come titolo mi spaventa un po’ ma prima di giudicare bisogna che la legga.

En la segunda, tras haber leído “Borghesia” y con fecha del 6 de noviembre, el autor confesaba “il titolo lo capisco ora nello stesso senso di *Famiglia* che rappresenta quello che c’è ora al posto della famiglia che non esiste più, così *Borghesia* rappresenta il vuoto che c’è al posto della borghesia. In questo senso non sono contro il titolo” (Calvino, 2000: 1352). Sin embargo, no fue Calvino el único que subrayó inmediatamente la atinencia temática del título con respecto a los relatos, sino que este

¹² Al margen de las ya citadas, comparten este fenómeno las firmadas por Oreste del Buono (1978) y Paolo Milano (1978).

fenómeno también fue destacado por Giovanni Bogliolo, que habló en su reseña a la obra de “sibillina genericità del titolo” (Bogliolo, 1977: 12), mientras que Paolo Milano aseguró que “il termine ‘familia’ (si scopre subito), è usato se non proprio come antifrasi, certo per ironia” (Milano, 1978: 2).

Aseveraciones como estas, más allá de por el interés que tienen por ser opiniones de los primeros lectores de la obra, son relevantes debido a que suponen las primeras referencias a rasgos unitarios de la obra sobre la base del título. Esto conlleva la prueba definitiva de que estamos ante un paratexto esencialmente temático; pero, además, tanto el testimonio de Bogliolo como el de Milano se refieren al conjunto de la obra y no solo a los relatos aislados, por lo que se habla de la atingencia del título al macrotexto, a la macronarración y no a las dos partes de la obra. Se trata, por ende, de una observación susceptible de extrapolarse a la globalidad de *Famiglia* y que, por primera vez en los testimonios que hemos manejado, no está firmada por la casa editorial. Sobre la base de este fenómeno se puede asegurar que el conjunto de la obra goza de un cierto grado de unidad temática, una unidad temática que gira en torno al eje semántico de la familia, por lo que está perfectamente justificado que, en este sentido, la etiqueta paratextual *Famiglia* se utilice en referencia al conjunto formado por los relatos “Famiglia” y “Borghesia”. Es más, se podría incluso decir que el título de la segunda narración delimita socialmente el alcance de los dos retratos esbozados en el volumen hasta el punto de que el paratexto sería perfectamente aplicable al primero de los relatos o, incluso, al conjunto de la obra.

En nuestra opinión es precisamente la validez de esta intercambialidad de los paratextos de la obra la prueba irrefutable de la unidad del volumen y, sobre todo, del hecho de que esta unidad se erige sobre una base temática y semántica: el retrato de la decadencia de la vida familiar tal y como la burguesía italiana en general y romana en particular la había concebido hasta el ocaso de la década de 1970.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldacci, L., “La famiglia impossibile”, *Il gazzettino*, 31 de enero de 1978, p. 7.
Bogliolo, G., “La tribù borghese”, *La stampa*, 30 de diciembre de 1977, p. 12.
Calvino, I., *Lettere 1940-1985*, Milán, Mondadori, 2000.
Clementelli, E., *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milán, Mursia, 1972.

- Dallamano, P., “Racconti di Natalia”, *Paese sera*, 18 de dicembre de 1977, p. 2.
- Del Buono, O., “La borghesia in famiglia”, *L’europeo*, 6 de enero de 1978, p. 1.
- Garboli, C., “Fascino discreto del disordine”, *Corriere della sera*, 11 de diciembre de 1977, p. 4.
- Genette, G., *Seuils*, París, Seuil, 1987.
- Giannesi, F., “Il destino se ne va in frantumi”, *Il giorno*, 8 de enero de 1978, p. 6.
- Ginzburg, N., *Tutti i nostri ieri*, Turín, Einaudi, 1952.
- Ginzburg, N., *Lessico familiare*, Turín, Einaudi, 1963.
- Ginzburg, N., *Cinque romanzi brevi*, Turín, Einaudi, 1964.
- Ginzburg, N., *Caro Michele*, Milán, Mondadori, 1973.
- Ginzburg, N., *Famiglia*, Turín, Einaudi, 1977.
- Ginzburg, N., *La città e la casa*, Turín, Einaudi, 1984.
- Ginzburg, N., *Famiglia*, Turín, Einaudi, 2011.
- Ginzburg, N., *Le piccole virtù*, Turín, Einaudi, 2012.
- Grignani, M. A., “Un concerto di voci”, Grignani, M. A., Luti, G., Mauro, W., Sanvitale, F. (eds.), *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, Roma, La nuova Italia scientifica, 1986, pp. 41-56.
- Grivel, Ch., *Production de l’intérêt romanesque*, París, Mouton, 1973.
- Hoek, L. H., “Pour une sémiotique du titre”, en *Documents de travail et pré-publications. Centro internazionale di semiotica e linguistica dell’Università di Urbino*, 20-21 (1973), serie D, pp. 1-52.
- Hoek, L. H., *La marque du titre*, París, Mouton, 1981.
- Luti, G., “La scrittrice”, Grignani, M. A., Luti, G., Mauro, W., Sanvitale, F. (eds.), *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, Roma, La nuova Italia scientifica, 1986, pp. 15-21.
- Marchionne Picchionne, L., *Natalia Ginzburg*, Florencia, La nuova Italia, 1978.
- Milano, P., “La familia finisce così”, *L’espresso*, 15 de enero de 1978, p. 2.
- Nilsen, M. K., “Dio che voce”: *il ruolo del linguaggio in Famiglia e Borghesia di Natalia Ginzburg*, Bergen, Universidad – tesis de máster, 2014. Internet. 10-10-15. <www.bora.uib.no/bitstream/handle/1956/8229/Master%20thesis_Mari%20Kleiva%20Nilsen.pdf?sequence=3>
- Pampaloni, G., “Modelli ed esperienze della prosa contemporanea”, en Cecchi, Emilio y Sapegno, N. (ed.), *Storia della letteratura italiana: il Novecento*, Milán, Garzanti, 1987, tomo II.

- Quarsiti, M. L., *Natalia Ginzburg: bibliografia 1934-1992*, Florencia, Giunti, 1996.
- Raboni, G., “L’innocenza di Natalia”, *Tuttolibri – La stampa*, 24 de dicembre de 1977, p. 48.
- Sanvitale, F., “I temi della narrativa di Natalia Ginzburg: uno specchio della società italiana”, Grignani, M. A., Luti, G., Mauro, W., Sanvitale, F. (eds.), *Natalia Ginzburg: la narratrice e i suoi testi*, Roma, La nuova Italia scientifica, 1986, pp. 23-40.
- Scarpa. D., “L’offerta”, N. Ginzburg, *Famiglia*, Turín, Einaudi, 2011, pp. V-XVIII.