



LA MODERNITÀ LETTERARIA

in open access

[2]

diretta da Giuseppe Langella

comitato scientifico

Enza Del Tedesco, Bruno Falcetto, Giovanni Maffei,
Fabio Moliterni, Giorgio Nisini, Marina Paino, Teresa Spignoli,
Luca Stefanelli, Monica Venturini, Luigi Weber

Fatti e finzioni

Atti del XXIII Convegno Internazionale della MOD
Napoli, 15-17 giugno 2022

a cura di

Silvia Acocella,
Concetta Maria Pagliuca,
Michele Paragliola



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Pubblicato con un contributo della MOD-Società italiana per lo studio della modernità letteraria,
del Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa,
dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale
e del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II*

In copertina:

Honoré Daumier (1808-1879), *Don Chisciotte e Sancho Panza*

© Copyright 2024

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN cartaceo 978-884676936-7

Il presente PDF con ISBN 978-884676937-4 è in licenza **CC BY-NC**



ELISABETTA ABIGNENTE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

«HO ALLONTANATO PER SEMPRE DA ME
L'INVENZIONE». REALTÀ, MEMORIA, FANTASTICHERIA
IN LESSICO FAMIGLIARE E VITA IMMAGINARIA
DI NATALIA GINZBURG

«A grado a grado, mi sono accorta che amavo raccontare il vero, e nel vero mi muovevo con maggior libertà di quando costruivo e inventavo. Così ho allontanato per sempre da me l'invenzione», si legge in un'intervista rilasciata da Natalia Ginzburg poco dopo la pubblicazione di Lessico familiare. Già nell'Avvertenza al romanzo si dichiarava, d'altronde, lo statuto di realtà dei «luoghi, fatti e persone» che vi venivano narrati, sebbene il carattere soggettivo e parziale di quella verità apparisse già evidente nel riferimento, poche righe dopo, alla labilità e frammentarietà del ricordo. Ma come si coniuga la deliberata intolleranza nei confronti dell'invenzione e l'aderenza al vero con l'indomabile slancio verso l'immaginazione che caratterizza le diverse età della vita dell'uomo, e in particolar modo l'infanzia? Il contributo intende analizzare il complesso rapporto tra realtà, memoria e fantasticheria nell'opera di Natalia Ginzburg ponendo l'attenzione, in particolare, su Lessico familiare (1963) e Vita immaginaria (1974), nelle cui pagine la riflessione su creatività e immaginazione si intreccia con l'interrogativo su come sia possibile indagare e narrare, oltre che la propria vita, quella degli altri.

1. «Raccontare il vero»

«A grado a grado, mi sono accorta che amavo raccontare il vero, e nel vero mi muovevo con maggior libertà di quando costruivo e inventavo. Così ho allontanato per sempre da me l'invenzione»¹ si legge in un'intervista rilasciata da Natalia Ginzburg poco dopo la pubblicazione di *Lessico familiare*. Già nell'*Avvertenza* al romanzo si dichiarava lo statuto di

¹ N. GINZBURG, *Raccontare il vero*, in «Successo», (maggio 1963), ora in D. SCARPA, *Cronistoria di «Lessico familiare»*, in N. GINZBURG, *Lessico familiare* [1963], a cura di D. Scarpa, introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 2010, p. 215.

realtà delle vicende e delle ambientazioni descritte e narrate – «Luoghi, fatti e persone sono, in questo libro, reali. Non ho inventato niente: e ogni volta che, sulle tracce del mio vecchio costume di romanziera, inventavo, mi sentivo subito spinta a distruggere quanto avevo inventato»², sebbene il carattere soggettivo e parziale di quella verità fosse subito dichiarato nel riferimento alla labilità e frammentarietà del ricordo: «Ho scritto soltanto quello che ricordavo. Perciò, se si legge questo libro come una cronaca, si obietterà che presenta infinite lacune»³. Nel rimarcare la scelta di restare fedele a nomi e cognomi reali e nel rivendicare la totale autonomia del ricordo da qualsiasi ricerca o conferma di tipo documentario, l'autrice di *Lessico familiare* annunciava contemporaneamente al lettore il suo ruolo di narratrice in disparte. Ad interessarla non era la propria esistenza, ma le vite degli altri.

«Non avevo molta voglia di parlare di me. Questa difatti non è la mia storia, ma piuttosto, pur con vuoti e lacune, la storia della mia famiglia»⁴. Si realizzava, così, una deliberata messa ai margini dell'io a favore degli altri membri della famiglia di origine, veri protagonisti del racconto.

Nelle ricerche confluite nel libro *Rami nel tempo*⁵, ho individuato in *Lessico familiare* il prototipo di un genere ibrido del romanzo contemporaneo che si pone al confine tra il romanzo genealogico e le molteplici forme di scrittura del sé. Si tratta delle “memorie di famiglia”, intese come narrazioni delle vicende di una famiglia realmente esistita, filtrate attraverso il punto di vista di uno dei suoi membri. Il narratore si pone, in questi casi, come un osservatore, un testimone attento che riporta discorsi, ricostruisce gesti, descrive corpi, riporta episodi relativi ai suoi consanguinei: «Non avevo nessuna voglia di dire quello che sentivo da bambina, ecco, non mi andava. Le sensazioni infantili: non lo scrivevo per questo. Lo scrivevo per raccontare loro, perché da piccola, quando li guardavo, pensavo: “ma a me piacerebbe scrivere un libro dove ci fossero tutti questi qui, con le cose che dicono”»⁶. Siamo di fronte a quello che, ricorrendo alla terminologia genettiana, potremmo definire come un narratore *omodiegético*, perché posto all'interno della storia narrata, ma *allodiegetico*, perché in grado di raccontare fatti di cui sono protagonisti soprattutto gli altri personaggi; un narratore laterale non troppo distante, in questo senso, da

² N. GINZBURG, *Avvertenza*, in EAD., *Lessico familiare* cit.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. E. ABIGNENTE, *Rami del tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2021.

⁶ N. GINZBURG, *Conversazione a più voci*, in EAD., *È difficile parlare di sé*, a cura di C. Garboli, L. Ginzburg e M. Sinibaldi, Einaudi, Torino 1999, p. 216.

una delle tipologie descritte da Riccardo Castellana nel suo studio sulle biografie finzionali⁷.

Se si torna alla definizione di autobiografia che Philippe Lejeune affidava nel 1975 al suo *Pacte autobiographique* – «Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»⁸ – appare evidente come il genere delle memorie di famiglia possa soddisfare la prima metà di questa definizione ma non la seconda: qui l'accento non è posto, infatti, sulla vita individuale dell'autore né sulla formazione della propria personalità, quanto sulla storia del proprio nucleo familiare, colto nella sua dimensione plurale e comunitaria.

Accade proprio così in *Lessico familiare*. Come scrive Cesare Garboli, «sarebbe inutile cercare tra i tanti volti, sotto il cono di luce dell'*abat-jour*, anche quello della goffa, pigra, svogliata e timida Natalia. Quel volto è tutto in penombra. Si nasconde, si ritira. Si restringe a due occhi neri e pungenti, mobilissimi, innamorati e impietosi»⁹. Sull'«io nascosto» di Natalia Ginzburg, torna a riflettere Elisa Gambaro osservando come l'architettura compositiva di *Lessico familiare* preveda il mantenimento di «un variabile cono d'ombra sulle vicende occorse alla narratrice: di queste, la più rilevante e dolorosa in assoluto, la morte violenta di Leone, è rappresentata attraverso plurime strategie di reticenza»¹⁰. Questa scelta è riconducibile, certo, a quell'«oltranza di riserbo»¹¹ della scrittrice torinese che sceglie di far scorrere velocemente la penna proprio nei punti in cui le toccherebbe rievocare gli eventi più dolorosi del proprio passato: «vi sono anche molte cose che pure ricordavo, e che ho tralasciato di scrivere; e fra queste, molte che mi riguardavano direttamente»¹², si legge ancora nell'*Avvertenza*. La posizione laterale del narratore rappresenta però anche il risultato di un lento percorso autoriale di cui *Lessico familiare* è il prodotto più compiuto. «Il progressivo

⁷ Cfr. R. CASTELLANA, *Biografie finzionali. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019: «Nella biofiction allodiegetica (allobiofiction o biofiction testimoniale), chi parla è un personaggio interno alla storia narrata: non il protagonista, ma qualcuno a lui vicino, che può testimoniare in prima persona e farsi garante della "veridicità" dei fatti narrati ma è allo stesso tempo condannato a una visione assai limitata delle cose, a una debolezza cognitiva che lo pone di norma in condizione di inferiorità rispetto all'eroe» (p. 62).

⁸ P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975, trad. it. di F. Santini, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986, p. 12.

⁹ C. GARBOLI, *Appendice* [1999], in N. GINZBURG, *Lessico familiare* cit., p. 230.

¹⁰ E. GAMBARO, *Diventare autrice. Aleramo Morante De Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, Unicopli, Milano 2018, p. 122.

¹¹ G. MAGRINI, *Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. IV, t. II, Einaudi, Torino 1996, p. 777.

¹² N. GINZBURG, *Avvertenza*, in EAD., *Lessico familiare* cit.

ritirarsi ai margini della [...] voce narrante» che si realizza pian piano, come ricostruisce Beatrice Manetti, sin dalle pagine dei *Cinque romanzi brevi*, «è uno strumento privilegiato con il quale Ginzburg mette a punto il proprio particolare realismo: il quale [...] si colloca un po' al di sotto, e insieme un po' al di sopra, dello standard del rispecchiamento mimetico»¹³. Come l'*Avvertenza* conferma, la capacità di compiere un passo indietro, o meglio di lato, rispetto al centro della scena, va ricondotta, oltre che ad una questione di pudore, anche a una precisa scelta di tipo narrativo che consiste nella volontà di narrare una storia i cui personaggi principali coincidano con gli altri componenti della propria famiglia e in particolare con i propri genitori.

2. «Parlare di notte»

La messa ai margini dell'io sembra muoversi parallelamente alla rinuncia all'invenzione in nome di una totale aderenza al reale. Una simile dichiarazione di intenti appare però non priva di contraddizioni. La prima ragione risiede nell'aspetto memoriale del testo: se è vero che, come scriveva Borges in *L'altro duello*, «l'oblio e la memoria sono inventivi»¹⁴, appare improbabile che l'azione del ricordare possa essere scevra da qualsiasi tentativo di colmare i vuoti e le lacune con l'invenzione o l'immaginazione. Questo dato appare tanto più evidente quanto più ci si sposta su quell'insieme di testi brevi di tipo narrativo, autobiografico e saggistico che ruotano intorno all'orbita di *Lessico familiare* e ne costituiscono da un lato una sorta di lungo laboratorio – *Le scarpe rotte* (1945), *Infanzia* (1948), *Bambina* (1949), *I rapporti umani* (1953), *Le piccole virtù*, (1960) – dall'altro sue rielaborazioni e diramazioni: *Infanzia* (1969), *Né ricchi né poveri* (1969), *I baffi bianchi* (1970), *Estate* (1971), *Luna pallidassi* (1975).

Può essere annoverato in questo insieme anche *Vita immaginaria*, testo pubblicato per la prima volta nel 1974 all'interno di una raccolta di articoli usciti sulla «Stampa» e sul «Corriere della Sera» fra il '69 e il '74, oggetto di una recente riedizione a cura di Domenico Scarpa¹⁵. Si tratta di un testo che si colloca tra il saggio, il racconto e la memoria, condotto all'imperfetto e alla prima persona plurale, al cui centro è posta una riflessione delicata e acuta sull'attività del fantasticare. Scritto undici anni dopo *Lessico familiare*, sembra

¹³ B. MANETTI, *Natalia Ginzburg*, in G. ALFANO, F. DE CRISTOFARO (a cura di), *Il romanzo in Italia*, Carocci, Roma 2018, vol. 3, p. 890.

¹⁴ J.L. BORGES, *El otro duelo*, in ID., *El informe de Brodie*, Plaza & Janes, Barcelona 1970, trad. it. di L. Bacchi Wilcock, *L'altro duello*, in *Il manoscritto di Brodie* [1971], Rizzoli, Milano 1984, p. 80.

¹⁵ N. GINZBURG, *Vita immaginaria* [1974], nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2021.

metterne in discussione le premesse di programmatica aderenza ai fatti e definitiva rinuncia alla finzione. Come si coniuga infatti la deliberata intolleranza nei confronti dell'invenzione e l'aderenza al vero con l'indomabile slancio verso l'immaginazione che caratterizza le diverse età della vita dell'uomo, e in particolar modo l'infanzia, e che è innegabilmente connessa all'attività creativa? Quel che mi interessa indagare, e che qui accenno soltanto in termini di ipotesi, è come si configura, nel caso di Natalia Ginburg, il rapporto tra realtà, memoria e fantasticheria e in che modo questo rapporto incida anche sul diverso posto occupato dall'io all'interno della narrazione.

Prima di addentrarsi nei brani tratti da *Vita immaginaria*, varrà la pena precisare che qui si intende per *fantasticheria* quello stato della coscienza comunemente definito come il «sognare ad occhi aperti». Il carattere sfuggente di questa attività immaginativa intorno a fatti e persone, che ogni individuo sperimenta, sebbene in diversa misura, nel corso della propria esistenza, è testimoniato dai numerosi filosofi e psicologi (Freud, Jung, Klein, Sartre, ecc.) che vi si sono interrogati, provando di volta a volta a definirla come «fantasia», «immaginazione attiva», «fantasia inconscia» e concordando sulla necessaria distinzione tra mondo onirico e *rêverie* diurna. Ambiguo si rivela anche il suo rapporto con l'immaginazione creativa, propria dello scrittore e dell'artista: se per Gaston Bachelard la *rêverie* si configura infatti come materia prima dell'opera letteraria¹⁶, Cesare Pavese riconosceva piuttosto, nella «sogneria», un tentacolare ostacolo alla produzione letteraria e una «cosa molto diversa e nemica della buona arte»¹⁷.

Particolarmente feconde si rivelano in questo senso le considerazioni offerte dal Winnicott di *Gioco e realtà* – libro apparso in Italia nello stesso anno di pubblicazione di *Vita immaginaria* – che annovera il fantasticare tra i cosiddetti «*fenomeni* transizionali»¹⁸ e in quell'insieme di azioni a cui il bambino ricorre sin dalla primissima infanzia per compensare il distacco dalla madre. Nel capitolo intitolato *Sogno, fantasia e vita reale*, Winnicott individua le «sottili differenze qualitative che esistono tra i vari modi di fantasticare»¹⁹, mostrando, a partire da materiali raccolti nel corso delle sedute con i pazienti, il profondo contrasto che interviene tra il mondo del sogno vero e proprio, che è sempre simbolico, quello del sogno a occhi aperti, che va invece interpretato letteralmente, e la vita reale. Colpiscono

¹⁶ G. BACHELARD, *Poétique de la rêverie*, PUF, Paris 1970, trad. it. di G. Silvestri Stevan, *Poetica delle rêverie*, Dedalo, Bari 2008.

¹⁷ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* [1952], Einaudi, Torino 2000, p. 33.

¹⁸ D.W. WINNICOTT, *Playing and Reality*, Tavistock Publications, London 1971, trad. it. di G. Adamo e R. Gaddini, *Gioco e realtà*, Armando, Roma 1974, p. 27.

¹⁹ Ivi, p. 61.

in particolare almeno due aspetti della sua analisi, che potrebbero offrire potenziali chiavi di lettura anche per il caso qui indagato: si tratta da un lato del nesso riconosciuto tra fastasticheria e memoria, per cui «Il ricordare, il rivivere, il fantasticare, il sognare; l'integrare il passato, il presente, il futuro»²⁰ vengono riuniti significativamente in un unico elenco di azioni compensative; dall'altro, della relazione che può intervenire tra la propensione all'immaginazione e la condizione di essere la "piccola di casa", avendo diversi fratelli più grandi.

Nella descrizione dedicata da Winnicott alla situazione vissuta da una sua paziente, possiamo infatti ritrovare alcuni aspetti presenti, seppur in forma non patologica, anche in quella della narratrice di *Lessico familiare* e *Vita immaginaria*:

Questa bambina più piccola [...] si trovò in un mondo che era già organizzato prima che lei potessi parteciparvi. Era molto intelligente e si dava da fare in un modo o nell'altro per inserirvisi. [...] Dal punto di vista della mia paziente, come ora scopriamo, mentre giocava i giochi degli altri era *sempre impegnata nel fantasticare*. [...] Appena questa paziente cominciava a mettere in pratica qualcosa, come dipingere o leggere, trovava limitazioni che la rendevano insoddisfatta, perché aveva lasciato andare quell'onnipotenza che tratteneva invece nel fantasticare²¹.

3. «Un'autobiografia di tutti»

Nelle pagine di *Vita immaginaria*, Natalia Ginzburg si sofferma, oltre che sul valore conoscitivo della fastasticheria, sul godimento che se ne può trarre in termini di libertà di reinventare e rovesciare situazioni reali: «Da bambini e da giovani, essere soli o in ozio significava per noi costruire immediatamente luoghi immaginari, e vicende e storie, di cui eravamo i protagonisti. Luoghi e storie, li riempivamo di persone, alcune inventate, altre scelte nella nostra vita reale»²². Si tratta di un'esperienza insieme intima e universale, la cui origine è difficilmente riconducibile a un momento preciso dell'infanzia e alla quale ogni individuo può attribuire il proprio nome:

Più volte abbiamo cercato, scavando nella nostra lontana infanzia, l'epoca in cui abbiamo cominciato a fantasticare. Ma non possiamo ricordare con esattezza quando ciò sia stato. Nei nostri ricordi più remoti, incontriamo sogni. Credo che ognuno di

²⁰ Ivi, p. 37.

²¹ Ivi, pp. 65-67.

²² N. GINZBURG, *Vita immaginaria* cit., p. 154.

noi, da bambino, abbia chiamato il fantasticare con un termine suo. Io lo chiamavo «parlare di notte». In verità non fantasticavo solo di notte ma anche di giorno. Penso però che la parola «notte» volesse per me indicare, del fantasticare, le qualità nascoste e notturne²³.

Le riflessioni sul «parlare di notte» si rivelano interessanti anche ai fini della riflessione sulla relazione tra fatti e finzioni. La prima considerazione consiste nella scoperta che il «parlare di notte» non sia un'esperienza individuale, da nascondere agli altri con vergogna, ma piuttosto un elemento che accomuna gli esseri umani, caratterizzando tutte le fasi della vita dell'uomo:

Qualche volta, camminando per strada con mia madre, mi mettevo a fantasticare, come se fossi stata nella mia stanza da sola [...]. Pensavo di essere la sola persona al mondo ad avere un segreto così strano, così ridicolo, così umiliante. Pensavo che probabilmente ero pazza. [...] Per molto tempo, noi pensiamo di essere le sole persone al mondo ad avere una vita immaginaria. Tardi arriviamo a capire che è una cosa di molti, e forse di tutti²⁴.

La seconda riflessione riguarda il posto dell'io: nella vita immaginaria, la posizione defilata e ai margini della narratrice di *Lessico familiare* viene rovesciata, così come i ruoli di protagonisti e di testimoni, di eroi, spettatori e comparse. Da questa inversione, quasi carnevalesca, si trae una sensazione di sollievo che genera euforia mista a un latente senso di colpa:

Nei nostri sogni, spariva in noi la nostra costante paura di non riuscire mai a essere dei protagonisti, e di rimanere per sempre delle comparse. Nei nostri sogni, prontamente e risolutamente mettevamo noi stessi al centro dell'universo. [...] Circondavamo lo scenario delle nostre vicende di testimoni, increduli e trasecolati dinanzi al nostro alto e straordinario destino. Fra le persone della nostra vita reale, una la mettevamo come protagonista al nostro fianco, e le altre, quelle che nella realtà ci ispiravano venerazione e paura, noi le trasformavamo in spettatori e comparse. Questo ci dava una gioia folle, che ci sembrava stranissima, insolente e forse anche delittuosa²⁵.

Una terza riflessione riguarda il nesso complesso e non scontato tra vita immaginaria e immaginazione creativa. Se nelle *Vite immaginarie* di Marcel Schwob (1896) era in gioco l'idea del biografo come demiurgo, in queste pagine coloro che riescono ad abitare la zona, apparentemente inutile e oziosa della fantasia, sono anche gli stessi che riescono a sperimentare che cosa significare *creare*:

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 155.

²⁵ Ivi, p. 158.

A volte ci siamo chiesti, se esisteva un rapporto fra vita immaginaria e vita creativa. Soggiornavano entrambe nella medesima zona, la zona della fantasia. Entrambe inoltre crescevano e maturavano nell'ozio e nella solitudine. [...] in qualche momento abbiamo pensato che, se non avessimo avuto una vita immaginaria, non avremmo forse trovato le strade della vita creativa, o non ci sarebbe venuto in testa di cercarle. Nella vita immaginaria, non abbiamo imparato per nulla giusti modi di condurci nella vita reale, ma vi abbiamo trovato sparsi alcuni strumenti utili alla vita creativa, una attenzione di una qualità speciale, una maniera insieme imperiosa e devota di muovere dentro di noi fatti reali. La vita creativa era il meglio che noi avevamo. La vita immaginaria, forse il peggio. Ma forse esse erano consanguinee, e indivisibili l'una dall'altra²⁶.

Colpisce infine il ricorso costante alla prima persona plurale. Ne emerge una sorta di autobiografia diffusa e inclusiva, che sa raccontarsi solo attraverso il noi, come se l'io non bastasse. Questa dimensione comunitaria va ovviamente considerata non soltanto in senso intra-generazionale ma anche trans-generazionale. Ne è una traccia la presenza anaforica dei riferimenti alle età della vita – «Da bambini e da giovani»/«Da vecchi», come già accadeva ne *I rapporti umani*. Questo carattere plurale è piuttosto paradossale se si pensa che proprio la dimensione della fantasticheria costituisce una delle verità più intime e inconfessabili dell'individuo, insieme alla vita onirica.

D'altra parte la produzione di Natalia Ginzburg abitua da sempre al paradosso. Lo ricorda Domenico Scarpa a proposito dell'attitudine della scrittrice torinese a reinventare la memoria, in un modo simile a quello che Carlo Levi chiamava "l'invenzione della verità": «Questo paradosso dà conto della coesistenza (o coincidenza) di numerosi opposti che si ritrovano nei libri della Ginzburg: la vita quotidiana e la Storia, la realtà e la finzione, la luce che illumina le vicende umane e il buio del riserbo che ne custodisce il nucleo più intimo»²⁷. Proseguendo il paradosso si potrebbe osservare una simile oscillazione tra gli opposti anche a proposito dei due concetti chiave di "fantasticheria individuale" e "autobiografia di tutti". Prosegue Scarpa:

Se nel *Lessico* racconta poco di se stessa, dedicherà, nel corso degli anni, molti scritti di riflessione e di memoria alle fantasticherie, alle malinconie, alle domande e alle paure dell'infanzia: alle prime abrasioni subite nei contatti col mondo, e a quella attività della mente che da bambina definiva «parlare di notte». Anche questi scritti si staccano presto dalla persona anagrafica che li firma, per diventare

²⁶ Ivi, pp. 161-162.

²⁷ Ivi, p. 1.

il racconto di una condizione comune, specchi nei quali ciascun lettore può riconoscersi: [...] compongono un'autobiografia individuale per frammenti che si può leggere – rubando il titolo a Gertrude Stein – come una «autobiografia di tutti»²⁸.

Qualcosa di non troppo diverso osservava Cesare Garboli nelle ispirate pagine introduttive all'edizione delle *Opere* nella collana dei “Meridiani”, mettendo a fuoco il percorso di crescita e progressiva consapevolezza di sé e del mondo di cui la stessa narratrice è protagonista:

L'io che racconta la vita familiare dei Levi, la bambina che diventata adulta getterà uno sguardo pieno di humour sulla vita della tribù, si ritira in un angolo, si nasconde nella penombra, sta lontano dai grandi. Occupa poco posto. Ma col trascorrere del tempo, si accorgerà che in un angolo stanno tutti, anche i grandi. Saprà che tutti incrociamo i nostri sguardi insignificanti dal nostro piccolo angolo, tutti diventiamo grandi senza saperlo, tutti restiamo attaccati alla nostra tana e tutti ci dividiamo dalle nostre origini, tutti ci conosciamo e ci ignoriamo. Tutti occupiamo un piccolo, piccolissimo posto nella promiscuità del mondo pieno di rumori e di voci, nella promiscuità della Storia, simile a una piazza brulicante di passanti.

L'io che si ritraeva in un angolo nelle pagine, soprattutto iniziali, di *Lessico familiare* sembra così riemergere, come in una sorta di ritorno del represso, nell'insieme di testi brevi di tipo narrativo, giornalistico o saggistico che compongono il macrotesto dell'autrice. Se ne potrebbe dedurre una possibile corrispondenza tra genere letterario, rapporto tra realtà e immaginazione e posizione dell'io all'interno dell'opera di Natalia Ginzburg. Potremmo infatti concludere queste brevi riflessioni osservando che se il romanzo del '63 si poneva come forma privilegiata di aderenza al reale e come luogo in cui narrare la vita degli altri, seppure dal punto di vista soggettivo e interno di testimone, la forma breve – nel suo ibridismo tra autobiografia, saggio, racconto – si offre piuttosto come un laboratorio creativo ed espressivo in cui poter fare posto alla fantasticherie e all'immaginazione e in cui l'io si riscopre, a conti fatti, assai simile agli altri e si apre, senza ulteriori indugi, in un inclusivo “noi”.

²⁸ D. SCARPA, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, in «Griselda online», XVI (2016-2017), p. 2.