

«QUEL VIZIO CHE AVEVO DI GUARDARE SEMPRE FISSO DENTRO DI ME».
SU *È STATO COSÌ* DI NATALIA GINZBURG

Giorgia Gherzi

Università di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5103-9242>

ABSTRACT IT

Il saggio rilegge *È stato così* (1947) di Ginzburg a partire dalla sua ricezione critica, che ne ha privilegiato l'oggettività in chiave neorealista. Attraverso un'analisi ravvicinata dell'opacità della voce narrante, della stagnazione della temporalità e delle forme deboli di causalità, il contributo mostra come la sottrazione dell'enfasi retorico-emotiva non coincida con una semplice adesione al paradigma realistico. Ne emerge una forma narrativa che si colloca all'intersezione tra istanze realistiche e procedimenti di matrice modernista, problematizzando le tradizionali categorie storiografiche e invitando a leggere la narrativa novecentesca non secondo rigide periodizzazioni, ma come uno spazio di persistenze, riusi e trasformazioni.

PAROLE CHIAVE

Natalia Ginzburg; *È stato così*; Voce; Temporalità; Modernismo; Neorealismo.

TITLE

«Quel vizio che avevo di guardare sempre fisso dentro di me». On Natalia Ginzburg's *È stato così*

ABSTRACT ENG

This essay re-examines Natalia Ginzburg's *È stato così* (1947), starting from its critical reception, which has emphasised the novel's objectivity within a Neorealist framework. Through a close reading of the narrative voice, the temporality, and weak forms of causality, the article argues that the suppression of rhetorical and emotional emphasis cannot be reduced to an adherence to the realist paradigm. Instead, the novel emerges as a narrative form situated at the intersection of realist issues and modernist devices, thereby challenging traditional historiographical categories and inviting a reading of XX century fiction not in terms of rigid periodizations, but as a field of continuities, reuses, and transformations.

KEYWORDS

Natalia Ginzburg; *È stato così*; Focalisation; Time; Modernism; Neorealism.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Giorgia Gherzi è docente a contratto presso l'Università di Pisa dove ha conseguito il dottorato di ricerca. È stata assegnista presso l'Università per Stranieri di Siena nell'ambito di un progetto di commento digitale all'*Adalgisa* di Gadda. I suoi interessi riguardano le scritture non finzionali del XXI secolo, l'opera di Gadda e la scrittura femminile. È autrice della monografia *Prove del sé. Forme del saggio personale contemporaneo* (Pacini, 2025) ed è redattrice della rivista «Allegoria».

Giorgia Gherzi, «Quel vizio che avevo di guardare sempre fisso dentro di me».
Su «*È stato così*» di Natalia Ginzburg, «inOpera», IV, 6, luglio 2026, pp. 67-82.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/32370>

1. TRA SECCHENZA E OGGETTIVITÀ: LA RICEZIONE DI *È STATO COSÌ*

Pubblicato da Einaudi nel 1947, *È stato così* racconta il matrimonio infelice tra una protagonista-narratrice anonima e un uomo di nome Alberto, ucciso dalla donna che, dopo avergli sparato, si siede sulla panchina di un parco e ripercorre a ritroso gli eventi che l'hanno condotta a quella violenza. Dopo *La strada che va in città* – scritto nel 1941, pubblicato nel 1942 per Einaudi con lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte –, *È stato così* è il secondo dei romanzi brevi che Natalia Ginzburg raccoglierà nell'edizione del 1964, accompagnata da una lunga prefazione in cui l'autrice ricostruisce il proprio percorso di scrittura fino a *Lessico familiare*.

Le recensioni apparse sui quotidiani e sulle riviste poco dopo la pubblicazione di *È stato così* seguono una stessa direzione: il romanzo viene letto soprattutto come esempio di una narrativa essenziale, antiretorica, caratterizzata da una forte concentrazione sugli oggetti e sui gesti quotidiani, dal quale la sperimentazione formale è assente. Forse ingeneroso il parere di Vittorio Denti che sul «Fronte democratico» di Cremona insisteva sulla radicale semplicità della poetica ginzburghiana, definita come una scrittura priva di ogni «eco ambiziosa», tanto da apparire «nuda e geometrica come una dimostrazione». ¹ In questa lettura, il romanzo veniva interpretato come un esercizio di estrema riduzione espressiva, nel quale l'autrice sembrava limitarsi a registrare ciò che «la carne e il sangue portano alla superficie». ² Più di una recensione segnala la ripetitività espressiva e tonale del romanzo: Gadda Conti sottolinea l'unità e la compattezza di una voce che «resta uguale nella buona e nella cattiva fortuna», ³ mentre Luigi Compagnone critica l'uniformità della materia narrativa, paragonando i due protagonisti a strumenti che, «nel fitto di un'orchestra, suonano ostinati in sottofondo, e monotoni». ⁴ Piero Bargas, chiamando a paragone il verismo ottocentesco, parla di una «prosa secca, tesa e vibrante», ⁵ costruita secondo un principio di necessità che elimina ogni residuo di enfasi o di retorica. Celebre, tra tutte, la lettura di Calvino per il quale Ginzburg sembra muoversi all'interno di uno spazio quasi svuotato dove «dal vuoto emergono ogni tanto oggetti conosciuti e nominabili: bottoni, pipe», mentre gli esseri umani «esistono solo attraverso schematici segnali di concretezza: capelli, baffi, occhiali». In questa prospettiva, l'autrice appariva distante sia da ogni tentazione lirica sia da quella particolare forma di introspezione che la critica associava alla narrativa femminile modernista, esemplificata

¹ VITTORIO DENTI, recensione in «Fronte democratico» (Cremona), 5 ottobre 1947. Questa e le recensioni successive si trovano ora in NATALIA GINZBURG, *Antologia della critica*, in Ead. *È stato così*, Einaudi, Torino 2001, pp. 123-128.

² *Ibidem*.

³ PIERO GADDA CONTI, recensione in «Il Popolo» (Milano), 19 ottobre 1947, ora in NATALIA GINZBURG, *Antologia della critica*, cit., p. 124.

⁴ LUIGI COMPAGNONE, recensione in «La Voce», 5 giugno 1948, ora in NATALIA GINZBURG, *Antologia della critica*, cit., pp. 125-126.

⁵ PIERO BARGIS, recensione in «Sempre Avanti!», 23 dicembre 1947, ora in NATALIA GINZBURG, *Antologia della critica*, cit., pp. 124-125.

da Virginia Woolf. Come osservava sempre Calvino, nella scrittura di Ginzburg «non c'è quel femminile abbandono a uno sfavillio di sensazioni, quell'intermittente gioco di memoria» reso celebre dall'autrice inglese; al contrario, la narratrice sembra credere soltanto «nei pochi oggetti che può strappare al vuoto dell'universo» e nei gesti elementari dei suoi personaggi. Piuttosto che all'introspezione del modernismo, Calvino collegava, quindi, la prosa di Ginzburg a una linea narrativa «tutta occhio, tutta episodio, tutta tacita simpatia umana». ⁶

È Olga Lombardi ad inserire esplicitamente Natalia Ginzburg nella sua rassegna dei *Narratori neorealisti* puntando sul ruolo centrale che assume l'«esperienza di Vita» nei suoi testi. Secondo Lombardi, «l'ardita ricerca di un nucleo essenziale che da solo basti a creare e sostenere la tensione drammatica e fare racconto tende ad abolire ogni altra vibrazione che non sia quella della realtà chiamata in causa nella sua totale evidenza ad enunciare se stessa». ⁷ Più tardi, nel 1980, a proposito di *È stato così* scrive:

Nel 1947 esce il romanzo breve *È stato così*, che segna il trapasso da una scrittura semplice ma spontanea e libera a un modulo espressivo ricalcato su quello del neorealismo, allora al culmine della sua breve parabola. Tra la disposizione al narrare di N. Ginzburg e i modi del neorealismo l'incontro era inevitabile, ma durò poco. Quella realtà, a cui gli scrittori più giovani che operarono dal 1945 in poi attinsero a temi e motivi lungamente elusi dalla generazione precedente, aveva sollecitato la giovanissima narratrice fin dalle prime prove: la minuziosa osservazione della realtà, la resa dei piccoli avvenimenti, l'assenza di ogni retorica nel tono spoglio erano già all'inizio in suo possesso. Ciò che lei accolse dal suo primo incontro col modello neorealistico fu un'estrema riduzione del linguaggio, una scrittura prosciugata e spoglia di linfa espressiva: *È stato così* è la prova esemplare in questo senso, la concessione maggiore e anzi la resa quasi incondizionata al nuovo modello. [...] La suggestione del neorealismo si avverte in tutta la durata del monologo, con punte più accentuate dove la concentrazione del discorso si ingorga, nonostante la prevalenza della paratassi, anzi proprio nella successione affannata dei periodi brevissimi, in cui il pensiero frantumandosi non riesce a concentrarsi in immagini. La monotonia di questo lungo assolo è interrotta dai rari dialoghi, simili a veloci battute nelle quali il linguaggio raggiunge quell'estrema riduzione e secchezza che è stata la maggiore trovata espressiva del neorealismo. In verità questo modulo linguistico era stato inventato dagli scrittori nordamericani della generazione operante fra le due guerre; a N. Ginzburg giunge attraverso la mediazione del neorealismo, ed è perciò particolarmente avvertibile nei romanzi e racconti la cui elaborazione è compresa tra il 1946 e il 1952, negli anni cioè nei quali la scrittrice maturava tra molte incertezze e suggestioni diverse un proprio stile. Questo rimarrà sempre legato, nelle soluzioni narrative, a una matrice in cui si mescolano le inflessioni morbide di certi toni pavesiani e le asprezze neorealistiche; anzi, per un lungo periodo, nel suo stile ricorreranno affiancati, ma non fusi, due elementi: l'innovazione

⁶ ITALO CALVINO, recensione in «l'Unità», 21 settembre 1947 (poi in ID., *Saggi*, Mondadori, Milano 1995, pp. 1085-1087 e in NATALIA GINZBURG, *È stato così*, cit., pp. IX-XI).

⁷ OLGA LOMBARDI, *Narratori neorealisti*, Nistri-Lischi, Pisa 1957. È citata anche in ELENA CLEMENTELLI, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Varese 1972, pp. 115-116.

linguistica della narrativa nordamericana rivissuta dal nostro neorealismo e la versione sempre più poetica che ne ha data Pavese.⁸

Per Lombardi la consonanza di intenti tra Ginzburg e il neorealismo è quasi naturale: il tono spoglio così come l'aderenza alla realtà quotidiana sarebbero elementi fondanti fin dalle prime prove della poetica della scrittrice che nel lungo «monologo» di *È stato così* raggiunge la sua resa più piena.

Questa ricezione, che insiste quasi⁹ esclusivamente sulla secchezza stilistica e sull'oggettività della scrittura, rende particolarmente interessante tornare oggi sul romanzo. La questione della collocazione dei primi romanzi brevi di Ginzburg nel contesto del neorealismo, e più in generale delle poetiche della realtà, merita di essere ripresa e approfondita per mettere in discussione le valutazioni tendenzialmente impressionistiche della critica dell'epoca. A ciò si aggiunge che gli anni Quaranta sono per l'autrice un periodo controverso, ma fondamentale, di messa a punto dei propri strumenti espressivi e di ricerca di una voce autoriale riconoscibile. Se si osservano con attenzione i dispositivi narrativi che strutturano il racconto – in particolare la configurazione della voce narrante, la rappresentazione dell'interiorità del personaggio e la costruzione del tempo narrativo – emerge, infatti, un quadro complesso, nel quale elementi riconducibili alla tradizione realista convivono con procedimenti che rinviano, seppure in forma attenuata, alla grammatica del modernismo. Con questa espressione intendo, in senso operativo e necessariamente semplificante, un insieme di tecniche con le quali tradizionalmente si sono lette e analizzate le opere dei più celebri scrittori di inizio Novecento: abbandono della trama lineare e del narratore onnisciente ottocentesco in favore di un focus sul mondo interiore, sulla memoria e l'inconscio; rappresentazione di una realtà frammentata e soggettiva nella quale i nessi tra i fatti sono alterati; rottura della linearità temporale; epifanie; alto tasso di figuratività; densità metaforica; stile straniante e visionario. Attraverso l'analisi ravvicinata del testo, cercherò di mettere in luce le tensioni interne

⁸ EAD., *Natalia Ginzburg*, in *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. VIII, Marzorati, Milano 1980, pp. 7606-7626.

⁹ Una voce parzialmente fuori dal coro è quella di Giorgio Bassani che nel 1948 accosta *È stato così* di Ginzburg all'*Onda dell'incrociatore* di Pier Antonio Quarantotti Gambini e al *Compagno* di Pavese in una recensione dal titolo "Neorealisti italiani". Se Bassani individua un'aria di famiglia tra questi libri, tale da recensirli insieme, allo stesso tempo non può fare a meno di registrare l'estraneità del romanzo di Ginzburg rispetto alle poetiche dominanti e ai testi coevi. Per Bassani, Ginzburg si salva perché «al contrario di Quarantotti Gambini e di Pavese, sembra che abbia qualcosa di veramente personale da dire». In controtendenza rispetto alle recensioni che sminuivano la vena lirica del romanzo, i pregi del libro «riguardano la sostanza, la poesia». Le sue argomentazioni si capiscono meglio se inserite all'interno di un campo letterario nel quale Bassani, dalle pagine di «Botteghe Oscure», si pone come capofila di una proposta alternativa al neorealismo, a sostegno di una narrativa capace di coniugare realismo e lezione del grande romanzo sperimentale di inizio Novecento. Cfr. MASSIMILIANO TORTORA, *La letteratura italiana in "Botteghe Oscure. International Review of New Literature"*, in FRANCO PETRONI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, Manni Editore, Lecce 2007, pp. 439-440.

al romanzo, facendo emergere la compresenza di spinte e contropunte, rifunzionalizzazioni e riusi. Tenendo sullo sfondo il problema dei rapporti tra Modernismo e (Neo)realismo, si tratterà di osservare le zone di intersezione in cui dispositivi narrativi di matrice modernista vengono rifunzionalizzati all'interno di operazioni complessivamente orientate in un'altra direzione.

2. LA COSTRUZIONE DI UNA SOGGETTIVITÀ OPACA

In *È stato così* alla quotidianità del tema – «la tragedia di una vita sbagliata senza rimedio»¹⁰ – corrisponde un'attenzione e una consapevolezza molto acuta degli aspetti narratologici. Il romanzo si apre con una battuta di dialogo pronunciata da una protagonista-narratrice senza nome.

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

Gli ho sparato negli occhi.

M'aveva detto di preparargli il termos per il viaggio. Sono andata in cucina e ho fatto il tè, ci ho messo il latte e lo zucchero e l'ho versato nel termos, ho avvitato per bene il bicchierino e poi sono tornata nello studio. Allora m'ha mostrato il disegno e ho preso la rivoltella nel cassetto del suo scrittoio e gli ho sparato. Gli ho sparato negli occhi.

Ma già da tanto tempo pensavo che una volta o l'altra gli facevo così.¹¹ (ESC 89)

L'attacco introduce un regime discorsivo centrato sull'atto del dire e sulla richiesta di verità, ma allo stesso tempo segnato da una radicale asimmetria. Il soggetto narrante si definisce fin dall'inizio nella relazione con l'altro, mentre l'interlocutore maschile elude la richiesta di parola sostituendola con un disegno che funziona come forma alternativa e, in ultima istanza, evasiva di rappresentazione della realtà. In questo scarto tra parola e immagine si iscrive già una prima incrinatura: mentre la protagonista insiste sulla necessità di nominare e chiarire («Dimmi la verità»), l'uomo produce immagini che infantilizzano e svuotano la situazione comunicativa. Il disegno del treno che apre il racconto – e si ripeterà più volte nel romanzo – non è soltanto un dettaglio realistico, ma un gesto simbolico che rinvia a una più generale impossibilità di fondare il discorso su basi condivise.

L'atto centrale della trama («Gli ho sparato negli occhi») irrompe senza alcuna preparazione e viene enunciato in forma iterata e neutra all'interno di una sequenza di azioni

¹⁰ LAURA INGRAO, recensione in «Rinascita», novembre-dicembre 1947, ora in NATALIA GINZBURG, *Antologia della critica*, cit., p. 124.

¹¹ NATALIA GINZBURG, *È stato così* in EAD., *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Einaudi, Torino 1964. D'ora in poi tutti i brani sono citati da questa edizione abbreviata a testo ESC.

quotidiane. La giustapposizione tra gesto estremo e banalità domestica produce un effetto di straniamento. Al presente immediatamente successivo all'omicidio («Poi mi sono infilata l'impermeabile e i guanti e sono uscita. Ho preso un caffè al bar e mi son messa a camminare a caso per tutta la città») si sovrappone, senza soluzione di continuità, il sommario della vita coniugale («Siamo stati marito e moglie per quattro anni»), seguito da ulteriori digressioni che ricostruiscono in modo frammentario la storia della relazione.

Con un procedimento ricorrente nel romanzo, successivamente si ha la riproposizione della situazione comunicativa dell'incipit con arricchimento di particolari. Attraverso le parole del marito si ha la prima significativa descrizione della donna: «Tu lavori sempre di fantasia e ti mangi l'anima dentro a immaginare tante cose terribili, e così non hai pace e non dai pace agli altri» (ESC 90). Subito dopo, il passaggio al presente della rievocazione marca lo stato confusionario della narratrice: «Sono stata su quella panchina non so quanto tempo» (ESC 90). Lo straniamento, che potrebbe ascriversi a uno stato dissociativo post-traumatico, si rivela ben presto un tratto tipico della donna che, fin dall'inizio, è dotata di una coscienza diminuita di sé e della realtà che la circonda, cosa che la porta a travisare situazioni e persone: «Siccome non m'era mai ancora successo che un uomo mi amasse ero molto contenta» (ESC 91). Inesperta e sola,¹² la donna si rifugia nel proprio mondo interiore costruendo il desiderio in forma immaginifica:

Pensavo che forse era molto innamorato di me e pensavo: «Poverino» e immaginavo quando m'avrebbe chiesto di sposarlo, le parole che m'avrebbe detto. Io allora gli avrei detto no e m'avrebbe chiesto se potevamo restare amici e m'avrebbe ancora portato a teatro e una sera m'avrebbe presentato a un suo amico più giovane che si sarebbe molto innamorato di me e io avrei sposato questo amico. Avremmo avuto tanti bambini e Alberto sarebbe venuto a trovarci e avrebbe portato un grosso panettone a Natale e sarebbe stato contento ma un po' malinconico.

Immaginavo sempre tante cose sdraiata sul mio letto nella pensione e pensavo come sarebbe stato bello se mi fossi sposata e avessi avuto una casa per me. Immaginavo come sarebbe stata la mia casa con mille piccoli oggetti eleganti e piante verdi, e immaginavo come avrei ricamato dei fazzolettini sdraiata in una grande poltrona. L'uomo che avrei sposato aveva ora una faccia e ora un'altra, ma la voce era sempre la stessa e ascoltavo dentro di me quella voce ripetere sempre le stesse parole ironiche e tenere. (ESC 91-92).

Si mette in scena un'attività fantastica che non chiarisce la realtà, ma la sostituisce con scenari stereotipati. Come ha osservato anche Alexis Seccombe Giachetti, la protagonista non si innamora tanto di Alberto, quanto dell'immagine – sempre più frammentata e

¹² Poco dopo si legge: «Una ragazza quando sta molto sola e fa una vita piuttosto monotona e faticosa con pochi spiccioli nella borsetta e dei guanti logori, va dietro a tante cose con la fantasia e si trova senza difesa davanti agli errori e ai pericoli che la fantasia prepara ogni giorno a tutte le ragazze» (ESC 91).

ossessiva – che costruisce di lui.¹³ L'oggetto del desiderio è instabile, addirittura interscambiabile. Ciò che resta costante è la dimensione vocale, a conferma del primato del discorso come spazio di costruzione (e insieme di distorsione) dell'esperienza.

Questa tendenza alla proiezione fantasmatica si accompagna a una strutturale passività del personaggio che si configura sempre come oggetto dello sguardo di un altro in funzione del quale costruisce la propria identità. Nelle prime fasi della relazione compare come un ritornello l'espressione «mi guardava»: «Mi guardava con degli occhi così allegri e accesi, e allora fa piacere quando c'è un uomo che guarda così» (ESC 91). Più oltre la donna ricorda questa discussione con il marito:

Gli ho detto come sentivo nel fare all'amore e gli ho chiesto se a tutte le donne succede così. Mi ha detto che lui non sapeva cosa diavolo succede alle donne, e che io avevo bisogno di avere un bambino perché questa è la cosa più importante per una donna e anche per un uomo. E mi ha detto che dovevo guarire di quel vizio che avevo di guardare sempre fisso dentro di me. (ESC 111-112).

L'esperienza del mondo è mediata da modelli esterni e da aspettative sociali interiorizzate: il desiderio di matrimonio, di casa, di maternità si presenta come un repertorio preformato, privo di autentica elaborazione soggettiva. Sulla protagonista agiscono dapprima lo sguardo del marito e, più in generale, quello della società, che opera attraverso modelli che identificano nella moglie e nella madre il destino naturale di una donna. A questo si aggiunge la voce della narratrice, che, pur raccontando retrospettivamente la propria vicenda, non riesce mai davvero a comprendere sé stessa e finisce per adottare come proprie le spiegazioni che gli altri le forniscono. I suoi desideri sono convenzionali, ma non riesce fino in fondo ad abitarli né a riconoscersi stabilmente nel ruolo sociale che cerca di incarnare.¹⁴ L'inadeguatezza del personaggio nasce proprio da questo scarto. L'impressione non è quella di una progressiva chiarificazione dell'interiorità, ma, al contrario, di una sua crescente opacità.

3. UNA VOCE DAL BUIO

Come mostra la breve analisi dei brani selezionati, la voce narrante si impone come il dispositivo strutturale decisivo attraverso cui il testo organizza sia la rappresentazione

¹³ Su questa progressiva trasformazione dell'immaginazione in fissazione cfr. Giachetti, che osserva come «In this process of falling in love, a fruitful, productive imagination gives way to fixation» (ALEXIS SECCOMBE GIACHETTI, *Love and Perception in Natalia Ginzburg's "È stato così"*, «Forum Italicum», 1, 2016, p. 59).

¹⁴ La sua traiettoria è simile a quella di altri personaggi femminili presenti nei romanzi di Ginzburg. Una simile configurazione della soggettività ritorna, con modalità differenti, anche in Delia della *Strada che va in città*, continuamente definita dagli sguardi maschili che la circondano, e in Anna del successivo *Tutti i nostri ieri*, il cui percorso è segnato dalla medesima difficoltà di interpretare il proprio desiderio.

dell'esperienza sia la costruzione del personaggio femminile protagonista. Tuttavia, non si ha mai un accesso trasparente e diretto alla sua interiorità, ma, al contrario, emerge una soggettività oscillante e costitutivamente opaca a sé stessa.

L'incomunicabilità tra i personaggi che caratterizza l'intero testo si riflette in una progressiva crisi del linguaggio: se il racconto si apre con una richiesta insistente di parola e di verità, via via durante il romanzo i dialoghi si riducono all'essenziale per arrivare nelle ultime pagine alla consapevolezza dell'impossibilità stessa della comunicazione: «ho capito che non avrei più parlato a nessuno» (ESC 167). La domanda sul destinatario del discorso con cui si chiude il libro resta senza risposta, segnando il collasso della funzione comunicativa della narrazione: «per chi scrivevo?» (ESC 167). In questo senso, la voce che sostiene il romanzo appare retrospettivamente come una voce senza interlocutore, sospesa tra il bisogno di dire e l'impossibilità di essere ascoltata.¹⁵

I dialoghi tra la protagonista e il marito Alberto non portano a una reale condivisione di significato, ma contribuiscono ad accrescere l'incertezza e l'ambiguità. Le risposte dell'uomo funzionano spesso come etichette che svalutano i sentimenti della narratrice la quale finisce per interiorizzare i giudizi e i pensieri del marito fino a sovrapporre alla propria voce quella di lui. Spesso si nota un andamento riflessivo auto-delegittimante che accoglie e somma alla voce della protagonista una tendenza culturale che mira al ridimensionamento dell'esistenza delle donne:

Allora quando mi sono spogliata quella sera nella mia stanza e quando mi sono coricata nel mio letto dove avevo dormito da bambina m'è venuto come uno spavento e un ribrezzo a pensare che presto ci saremmo sposati e avremmo fatto all'amore. Mi dicevo che era magari perché non avevo mai fatto all'amore, ma mi son chiesta se davvero lo amavo e ricordavo che quando mi baciava sentivo un po' di ribrezzo. Mi dicevo che è molto difficile sapere cosa c'è dentro di noi davvero, perché quando pareva che lui andasse lontano dalla mia vita sentivo dolore tanto che mi pareva di non poter più continuare a vivere, e quando era dentro la mia vita come adesso e parlava con mio padre e mia madre mi prendeva un ribrezzo e uno spavento. Ma ho pensato che forse succede così a tutte le ragazze e ci vuole coraggio e se uno segue tutti i piccoli sentieri dei suoi sentimenti e passa il tempo a guardare e ascoltare le cose dentro di sé sbaglia e non trova il modo giusto di vivere. (ESC 108)

La risoluzione del dubbio arriva solo quando la donna fa sue le parole del marito ricorrendo a formule generali che rinviano a un sapere normativo esterno e ribaltando su di sé le accuse di inadeguatezza che tante volte lui le aveva rivolto.

¹⁵ Anche il dialogo con le altre donne, rispetto alle quali la protagonista si sente irrimediabilmente estranea, è interrotto: «Pensavo tante volte alle altre donne. Pensavo a Francesca e a Giovanna e anche a mia madre. Mi pareva che tutto fosse per loro sempre così semplice. [...] Ma a me pareva adesso di vedere che io non ero mai stata capace di vivere e adesso certo era troppo tardi per imparare, pensavo che nella mia vita non avevo mai fatto altro che guardare fisso fisso nel pozzo buio che avevo dentro di me» (ESC 158).

Questa sovrapposizione di voci contribuisce a rendere instabile lo statuto del discorso. La difficoltà della narratrice a comprendere la realtà si traduce in una serie di immagini ricorrenti che tematizzano esplicitamente una condizione di isolamento e buio: «Così mi pare d'esser sempre al buio. Mi pare d'esser cieca e di muovermi toccando le pareti e gli oggetti» (ESC 115). E poco dopo: «Pensavo come ognuno si sforza sempre di indovinare cosa fanno gli altri e come ognuno si tormenta sempre a immaginare la verità e si muove come un cieco nel suo mondo oscuro tastando a caso le pareti e gli oggetti» (ESC 131). L'immagine ritorna anche alla fine, dopo l'incontro con l'amante del marito, questa volta caricata di un sentimento di stanchezza e rassegnazione: «Ho pensato tanto a lei, ho cercato tante e tante volte d'immaginare cosa avremmo detto se ci fossimo trovate insieme. E fa male immaginare così, stare al buio da soli a immaginare. [...] Sono stufa di stare sempre al buio da sola e guardare sempre dentro di me» (ESC 139).

Diversamente dal narratore della *Recherche* – che pure Ginzburg ha letto e tradotto proprio in concomitanza della scrittura e poi pubblicazione di questo romanzo¹⁶ – che si muove avanti e indietro, analizza e ordina la materia narrativa marcando una distanza netta tra l'io presente e l'io passato, la narratrice di *È stato così* non ha acquisito nessuna superiore saggezza dalle esperienze del proprio passato. Non ci sono digressioni al presente gnomico, né tanto meno ricomposizione delle cause e degli effetti. La delucidazione e l'interpretazione del passato sono ridotte al minimo e la voce narrante non aggiunge mai opinioni o giudizi che non facevano parte della sua esperienza passata. Come scrive anche Calvino, il rapporto di Ginzburg col mondo è diretto: «Natalia non commenta o non interpreta mai per via intellettuale». ¹⁷ Vicina piuttosto a quella che Dorrit Cohn chiama «autonarrazione consonante»,¹⁸ la narratrice di questo romanzo tende a non intervenire e si identifica con la versione passata del suo sé, rinunciando a ogni tipo di privilegio conoscitivo. Non sorprende allora che, come ha osservato Vanina Palmieri, *È stato così*, pur essendo un racconto autodiegetico, produca «le même effet de détachement que des textes écrits à la troisième personne avec une focalisation externe». ¹⁹ La protagonista racconta, ma allo stesso tempo si osserva raccontare.

¹⁶ La traduzione della prima parte del romanzo, *La strada di Swann*, ad opera di Natalia Ginzburg esce per Einaudi nel 1946.

¹⁷ Cfr. ELENA CLEMENTELLI, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, cit., p. 122.

¹⁸ DORRIT COHN, *Menti trasparenti*, trad. italiana di Gloria Scarfone, Carocci, Roma 2025 (ed. or. Princeton University Press 1978), pp. 151-156.

¹⁹ VANINA PALMIERI, *Une écriture subjective mais détachée. Analyse des voix et des modes de la narration chez Natalia Ginzburg*, «Chroniques italiennes», 71-72, 2003, p. 185: «*La strada che va in città* (1942) et *È stato così* (1947) sont deux récits autodiegetiques mais, étant donné l'absence totale de lyrisme et de retour sur soi du personnage principal, le lecteur se trouve face à des textes qui, malgré les différences formelles, produisent le même effet de détachement que des textes écrits à la troisième personne avec une focalisation externe».

4. UN TEMPO SENZA VIRGOLE

Già Gadda Conti, nella sua recensione sul «Popolo» di Milano del 1947, notava «l'insistenza, spesso irritante, delle didascalie tra i parlati, che vengono ripetute fino all'asfissia, anche quando sono del tutto inutili».²⁰ Benché manchino le virgolette, i continui «pensavo», «dicevo», «ripetevo» «mi chiedevo» creano quasi l'effetto di un monologo autocitato. Questo dispositivo dell'autocitazione introduce immediatamente un problema di credibilità che riguarda lo statuto della voce che parla: un narratore in prima persona può accedere ai propri stati mentali passati solo attraverso una simulazione di memoria, e quanto più questo accesso si prolunga in citazioni estese e analitiche, tanto più rischia di apparire artificiale e poco plausibile. La restituzione minuziosa dei pensieri trascorsi implicherebbe, infatti, una sorta di memoria perfetta, difficilmente sostenibile sul piano della verosimiglianza psicologica. In questo senso, il monologo della protagonista si colloca in una zona ambigua: non è un flusso immediato di coscienza, ma neppure una rielaborazione ordinata e distanziata, è una forma ibrida in cui il soggetto sembra recitare a sé stesso la propria storia. Una simile recitazione autobiografica – come argomenta Cohn – risulta plausibile solo se orientata verso uno scopo preciso come una confessione o un'autogiustificazione: solo in questo modo la tensione comunicativa, pur in assenza di un destinatario esplicito, non si dissipa. In *È stato così*, infatti, la protagonista sembra *provare* la propria confessione²¹ prima di recarsi al commissariato, proposito che il romanzo lascia tuttavia in sospeso. Come si è visto, il monologo formalmente si chiude, ma semanticamente resta aperto, come se fosse rivolto a un interlocutore inesistente o impossibile da raggiungere.

Sul piano temporale, questo dispositivo produce un effetto decisivo: la distinzione tra passato e presente tende a sfumare. L'autocitazione continua dei pensieri suggerisce infatti che le idee della protagonista non si siano evolute nel tempo, ma persistano identiche a sé stesse. Il conflitto non viene superato né rielaborato, ma resta sospeso, reiterato, irrisolto e il tempo, analogamente, appare immobile. A differenza del monologo di memoria, che seleziona e riorganizza retrospettivamente gli eventi secondo un ordine associativo, il «monologo autobiografico» di *È stato così* mantiene una sequenza cronologica di base, pur interrotta da ellissi e vuoti. Ciò che disarticola la scansione cronologica non è tanto il salto analogico tra episodi lontani, quanto «il buio, il confondere e l'annaspere»²² che avvolge l'intera narrazione, producendo l'impressione che nulla sia realmente mutato. Questo senso di appiattimento è pervasivo:

Ho pensato che sarei andata a casa la notte e poi sarei andata in questura al mattino.
[...] Che io andassi in prigione o non andassi in prigione non contava perché quello

²⁰ Ora in NATALIA GINZBURG, *Antologia della critica*, cit., p. 124.

²¹ La dimensione confessionale del romanzo è stata messa in rilievo anche da GIACHETTI, *Love and Perception in Natalia Ginzburg's "È stato così"*, cit.

²² NATALIA GINZBURG, *Prefazione*, in EAD., *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 14.

che contava era già successo ed era Alberto quando gli avevo sparato e l'avevo visto cadere con tutto il corpo sul tavolo e avevo chiuso gli occhi ed ero corsa via dalla stanza. La bambina è nata alle tre del pomeriggio l'undici di gennaio tre anni fa. (ESC 121-122)

Il futuro viene svuotato di ogni rilevanza, mentre il passato traumatico irrompe senza mediazioni nel presente del racconto. Tutto si colloca sullo stesso piano, senza gerarchie temporali: la prospettiva è completamente assorbita dall'evento già accaduto. La stessa nascita della bambina, che in una logica narrativa tradizionale costituirebbe un momento di svolta, è ridotta a un fatto quasi accidentale, privo di risonanza emotiva e di funzione strutturante.

Il personaggio di Alberto,²³ più ancora della protagonista narratrice, partecipa di questa sospensione: «Era sempre lo stesso, sempre più vecchio ma sempre più giovane [...] Gli ho sparato negli occhi» (ESC 166). La variazione non produce trasformazione, ma si neutralizza immediatamente nel ritorno dell'identico. Beatrice Manetti, acutamente, definisce *È stato così* «romanzo del pozzo» per il suo «andamento ossessivo-ricorsivo».²⁴ Il brusco riaggancio al gesto finale, infatti, ribadisce la circolarità della struttura: il racconto non procede verso una conclusione, ma ritorna costantemente al suo punto di origine. In questo senso, la temporalità non è evolutiva, ma statica: il tempo oscilla, si deforma, si ripiega su sé stesso.

Questo senso di stagnazione e perdita inesorabile²⁵ si riflette anche sul piano formale e stilistico. Nella *Prefazione* del 1964 Ginzburg esplicita la scelta di una scrittura quasi priva di punteggiatura: «Io non avevo voglia di mettere le virgole. [...] Le virgole sono come dei passi. I passi sono fatica e io non avevo voglia di far fatica, sentendomi senza forze non volevo camminare, ma sedermi e sdruciolare giù. Perciò scrissi *È stato così*, romanzo quasi senza virgole».²⁶ La virgola, come pausa e articolazione del discorso, implica un movimento, una progressione. La sua riduzione, al contrario, produce un effetto opposto di scivolamento continuo, di flusso senza respiro. Una scelta stilistica antiretorica, di sottrazione, produce in questo caso un di più di senso. In un romanzo in cui gli eventi si accumulano senza generare un vero sviluppo, il senso di avanzamento è dato dal ritmo. Grazie a una sintassi paratattica e reiterativa il racconto produce un crescendo: la riduzione dei mezzi espressivi intensifica la percezione della stagnazione temporale e,

²³ Per un approfondimento sulla figura maschile in altri romanzi di Ginzburg, cfr. BEATRICE MANETTI, *Il vuoto del maschio. Stereotipi e anti-stereotipi della maschilità nei romanzi di Natalia Ginzburg*, «Narrativa», 40, 2018, pp. 117-127.

²⁴ BEATRICE MANETTI, *La strada e il pozzo: traiettorie di donne nei primi due romanzi brevi di Natalia Ginzburg*, in DANIELA BINI, MATTEO QUINTO (a cura di), *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento a oggi*, Mimesis, Milano 2023, pp. 73-88: 85.

²⁵ Per la discussione di un simile senso di «perdita» in un altro romanzo di Ginzburg, mi permetto di rimandare al mio *Voci, motivi, discorso in "Tutti i nostri ieri" di Natalia Ginzburg*, «Il romanzo. Teorie, forme, dispositivi», 1, 2025, pp. 65-81.

²⁶ NATALIA GINZBURG, *Prefazione*, in EAD., *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 15.

al tempo stesso, produce nel testo una tensione che accompagna il lettore fino allo sparo. Lo sparo rappresenta così il punto in cui questa costruzione progressiva collassa e le gerarchie logiche e temporali, fino a quel momento debolmente mantenute, si dissolvono e il racconto si ripiega sul trauma da cui aveva preso avvio.

5. CAUSALITÀ DEBOLE

Il problema della verosimiglianza e della credibilità di un personaggio che continuamente autocita i propri pensieri e parole tocca un nodo teorico centrale per la poetica di Natalia Ginzburg. Nella già citata *Prefazione* del 1964 Ginzburg scrive:

Il colpo di pistola è nato dal caso. Desideravo scrivere e trovai un colpo di pistola, e gli andai dietro. Ma il colpo di pistola non risponde a una reale necessità della storia. La storia scorre a malgrado e al di fuori di esso. Il colpo di pistola dovrebbe essere soltanto un proposito. Sarebbe stato giusto se quella donna non avesse sparato, ma avesse immaginato di sparare.²⁷

Il problema è di ordine, ancora una volta, narratologico. Lungi dall'essere una scrittrice che costruisce le sue storie *a caso*, Ginzburg sembra implicitamente richiamare la riflessione intorno al verosimile (*eikós*) della *Poetica* di Aristotele, in quanto il testo mette in crisi proprio quel principio di necessità e consequenzialità che, nella teoria aristotelica, fonda la coerenza dell'azione narrativa. Nella *Poetica* si legge: «l'opera propria del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali potrebbero avvenire e cioè quelle possibili secondo la verisimiglianza e la necessità» [τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον] (Poet., IX, 1451 a). Essendo l'arte poetica il campo della possibilità, "verosimiglianza e necessità" non vanno misurate in rapporto all'esperienza della realtà, ma rispondono a un'esigenza di coerenza interna all'opera, cioè sono criteri legati alla consequenzialità delle azioni rappresentate, le quali devono soddisfare una legge di causalità per essere giustificate e risultare plausibili.

È precisamente questa necessità interna che *È stato così* mette in crisi. Quando Ginzburg afferma che il colpo di pistola non risponde a una reale necessità della storia, individua uno scarto tra evento e struttura: l'azione non nasce come esito di una catena causale, ma come elemento eccedente che la narrazione non riesce a integrare pienamente. In questo senso, il caso non coincide con l'assenza di forma, ma con la rottura della consequenzialità.

Il romanzo si organizza allora intorno a una causalità debole, intermittente, spesso solo simulata sul piano linguistico. Proprio perché, come detto sopra, l'io che racconta non generalizza e non analizza, ma si limita a registrare gli avvenimenti interiori, giustapponendoli, sul piano discorsivo questa condizione si traduce in una sintassi scandita da una serie di nessi deboli («così», «allora») che mettono in relazione eventi e decisioni senza costruire una vera causalità.

²⁷ Ivi, p. 14.

Quando sono tornata in città l'ho aspettato Alberto perché pensavo che dovesse immaginarlo che io ero tornata, dato che riaprivano le scuole. Ma non veniva e ogni sera mi pettinavo e m'incipriavo e sedevo ad aspettarlo ma non veniva e allora mi coricavo. [...] Tutte le sere m'incipriavo e aspettavo. Avevo vergogna e fingevo con me stessa di non aspettare, mi mettevo a leggere un libro ma non capivo il senso di quello che leggevo. Le notti erano ancora calde e tenevo la finestra aperta, sentivo i tram che correivano lungo i viali e pensavo che forse lui era in uno di quei tram col suo impermeabile bianco e la borsa di cuoio, assorto nelle attività misteriose della sua vita di cui non mi voleva mai parlare.

E così allora mi sono innamorata di lui, mentre lo aspettavo seduta nella mia stanza della pensione col viso incipriato e passavano le mezz'ore e le ore e si sentiva l'urlo di pavone e mentre camminavo nella città guardando sempre se lo vedevo passare, e mi tremava il cuore ogni volta che vedevo un uomo piccolo con un impermeabile bianco e una spalla più alta dell'altra. (ESC 97)

L'enunciato «E così allora mi sono innamorata di lui» è emblematico: il connettivo consecutivo suggerisce un rapporto causa-effetto che tuttavia resta vuoto e non viene mai davvero approfondito né motivato. Il risultato è un racconto in cui le azioni sembrano derivare da premesse inconsistenti, segnalando l'impossibilità di costruire una logica coerente dell'esperienza.

Questo stesso meccanismo ritorna nella dichiarazione d'amore:

Non c'era mai una sola parola d'amore fra noi. Andavamo a camminare lontano lungo il fiume o nelle vie di barriera dove vanno di solito gli innamorati e non c'era una sola parola né un gesto d'amore fra noi.
Allora una volta gli ho detto che lo amavo. (ESC 103)

L'incoerenza tra premessa e conseguenza qui è evidente: all'assenza totale di segni affettivi non segue una ritrazione, ma un atto di esposizione ancora più esplicito. Ancora più radicale è l'ellissi che introduce il matrimonio: «Quando lui mi ha chiesto di sposarlo io gli ho detto sì» (ESC 100). La decisione non è preparata né motivata: appare come un salto, un'interruzione nella continuità narrativa. Solo retrospettivamente viene fornita una spiegazione, che tuttavia si rivela fragile e riduttiva: «L'ho sposato perché volevo sapere sempre dov'era» (ESC 116). Qui la causalità riemerge, ma in forma degradata: la motivazione esiste, ma è sproporzionata rispetto alle conseguenze, rivelando la distanza tra logica narrativa e logica dell'esperienza vissuta.

In questo quadro, il «caso» evocato da Ginzburg nella *Prefazione* acquista un significato preciso: non è semplice arbitrarietà degli eventi, ma crisi della loro giustificazione narrativa. I fatti non rispondono a una necessità e la voce che li racconta non è in grado di costruire retrospettivamente una catena causale convincente. Ne deriva una forma di racconto in cui la verosimiglianza non è abolita, ma continuamente messa alla prova, sospesa tra esigenza di coerenza e impossibilità di raggiungerla. È proprio in questa tensione tra simulazione di causalità e sua sistematica erosione che il testo rivela una

delle sue componenti più interessanti: una rappresentazione dell'esperienza come campo opaco, in cui le azioni accadono senza un perché e i soggetti, privi di strumenti interpretativi adeguati, si limitano a registrarle, inseguendo retrospettivamente un senso che continuamente sfugge.

6. UN'IPOTESI DI NON PERIODIZZAZIONE?

Come l'analisi ravvicinata del testo ha mostrato, *È stato così* ha delle caratteristiche discorsive che lo rendono molto più interessante, complesso e stratificato rispetto all'immagine restituita dalle recensioni uscite a ridosso della sua pubblicazione. Difficile da inserire in maniera convincente accanto alle esperienze (neo)realiste in voga nei suoi anni, allo stesso tempo questo romanzo sembra collocarsi lontano dalle esperienze moderniste.

Il coevo ritorno a poetiche realiste si traduce qui in un'attenzione costante alla realtà della vita quotidiana e borghese. Se questo romanzo è accostabile a certe esperienze neo-realiste lo è nell'intento di indagare le vicende umane nel loro aspetto più vero, cogliendo gesti e momenti di vita apparentemente insignificanti.²⁸ D'altro canto, la costruzione della voce e dei tempi, le strategie di focalizzazione, il lavoro sistematico e ambiguo di erosione dei nessi causali, avvicinano *È stato così* ad alcune esperienze primonovecentesche, senza che questo si traduca mai in una consapevole volontà di sperimentazione formale o in un programma di esplicita rottura dalla tradizione.

Ciò che l'analisi del romanzo di Ginzburg mette in luce è piuttosto il fatto che alcuni procedimenti tipicamente modernisti – in particolare quelli legati alla costruzione della voce e dell'interiorità – non scompaiono affatto con la fine del modernismo storico, ma attraversano l'intero Novecento, riaffiorando in contesti e opere che la storiografia letteraria ha spesso interpretato in chiave diversa.

Il modernismo qui non riguarda lo stile, – non c'è tensione espressiva esibita – ma agisce in maniera carsica all'interno di un romanzo che si presenta in superficie lineare e realistico. La frizione, come si è visto, si dà a più livelli. Il monologo di *È stato così* si configura come una forma di narrazione in prima persona priva di autentica introspezione analitica. La protagonista pensa e ripensa continuamente a ciò che ha detto, ma la sua interiorità, più che configurarsi come uno spazio di elaborazione psicologica, appare come un luogo di ripetizione e automatismo. Il romanzo non mette in scena una coscienza che si approfondisce, ma una soggettività svuotata, incapace di trasformare l'esperienza in conoscenza. Tutto il racconto si muove tra la responsabilità etica della presa di parola e il rifiuto di ogni interpretazione stabilizzante.

²⁸ Cfr. VANINA PALMIERI, *L'insignifiance signifiante des romans de Natalia Ginzburg*, in ANNA DOLFI (a cura di), *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, Firenze University Press, Firenze 2013, pp. 287-306.

Non cambiano le strategie, ma lo scopo per cui vengono impiegate e la funzione narrativa che svolgono. Se nel modernismo erano impiegate con l'obiettivo primario di rompere programmaticamente con la tradizione e scardinare i piani del racconto, più avanti vengono reimpiegate all'interno di una cornice apparentemente realistica. È come se certe figure di sperimentalismo, a un certo punto, si acclimatassero. Si pensi, ad esempio, al monologo interiore, qui radicalmente attenuato e ricondotto a una forma di costante autocitazione; oppure alla frantumazione della temporalità, che non produce una destrutturazione del racconto, ma una sua stagnazione; o ancora alla crisi della causalità, che non si traduce in una costruzione deliberatamente anti-narrativa ma in una serie di nessi deboli e solo apparentemente consecutivi. In tutti questi casi, procedimenti tipici della sperimentazione primo-novecentesca vengono smorzati e riassorbiti in una scrittura anti-psicologica, che ne conserva la capacità di incrinare dall'interno le pretese di oggettività del realismo.

Allo stesso tempo, alcune strategie che storicamente sono state ascritte al realismo sono qui assunte a scopo diverso. In *È stato così* è evidente che anche gli eventi più significativi del romanzo come il matrimonio, la nascita e la morte della figlia, fino all'omicidio, vengono narrati secondo una modalità cronachistica che ne attenua il peso emotivo. La riduzione stilistica non produce, però, un effetto di trasparenza realistica, ma contribuisce piuttosto a evidenziare la distanza tra esperienza e comprensione, sottraendo i fatti a un'interpretazione univoca. Analogamente, dal punto di vista discorsivo, la scrittura asciutta e antiretorica che ha avvicinato fin dalle prime recensioni il romanzo alla temperie neorealistica dell'epoca non ha, come si è visto, una funzione realistica, ma agisce piuttosto come dispositivo di opacizzazione e insieme liricizzazione del referente.

Considerata la varietà di dispositivi che il romanzo attiva, le etichette storicamente invalse rivelano tutta la loro inadeguatezza. Ciò che più conta è la definizione critica del senso complessivo di un'operazione letteraria. E in questo senso va considerato il modo in cui, dagli anni Trenta e almeno fino agli anni Sessanta, una serie di procedure narrative, di sguardo e di voce vengono assorbite in maniera non traumatica e diventano patrimonio condiviso. Non si può trascurare il fatto che *È stato così* esca nel 1947. Se il modernismo non si interrompe nel 1929, non si può negare però che la Seconda Guerra Mondiale rappresenta una frattura. Chi scrive all'indomani della guerra si muove dentro un orizzonte in cui, con l'avvento di poetiche realistiche e testimoniali, alcuni procedimenti sono accantonati mentre certe soluzioni sono ormai disponibili, sedimentate e riutilizzabili in senso diverso. In questa prospettiva, il caso di *È stato così* non rappresenta un'eccezione, ma un punto di osservazione privilegiato. Un'analisi di questo tipo rende evidente che una storicizzazione rigida è insufficiente e, il più delle volte, anche dannosa: più che per cesure nette, la storia letteraria procede per sopravvivenze, riusi e trasformazioni, secondo una logica irregolare, a macchia di leopardo, che *È stato così* contribuisce efficacemente a mettere in luce.

BIBLIOGRAFIA

- ELENA CLEMENTELLI, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Mursia, Varese 1972.
- DORRIT COHN, *Menti trasparenti*, trad. italiana di Gloria Scarfone, Carocci, Roma 2025 (ed. or. Princeton University Press 1978).
- GIORGIA GHERSI, *Voci, motivi, discorso in "Tutti i nostri ieri" di Natalia Ginzburg*, «Il romanzo. Teorie, forme, dispositivi», 1, 2025, pp. 65-81.
- NATALIA GINZBURG, *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Einaudi, Torino 1964.
- EAD., *È stato così*, Einaudi, Torino 2001.
- OLGA LOMBARDI, *Narratori neorealisti*, Nistri-Lischi, Pisa 1957.
- EAD., *Natalia Ginzburg*, in *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. VIII, Marzorati, Milano 1980, pp. 7606-7626.
- BEATRICE MANETTI, *Il vuoto del maschio. Stereotipi e anti-stereotipi della maschilità nei romanzi di Natalia Ginzburg*, «Narrativa», 40, 2018, pp. 117-127.
- EAD., *La strada e il pozzo: traiettorie di donne nei primi due romanzi brevi di Natalia Ginzburg*, in DANIELA BINI, MATTEO QUINTO (a cura di), *Fuori programma. Scrittrici italiane dal Novecento a oggi*, Mimesis, Milano 2023, pp. 73-88.
- VANINA PALMIERI, *Une écriture subjective mais détachée. Analyse des voix et des modes de la narration chez Natalia Ginzburg*, «Chroniques italiennes», 71-72, 2003, pp. 179-188.
- EAD., *L'insignifiance signifiante des romans de Natalia Ginzburg*, in ANNA DOLFI (a cura di), *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, Firenze University Press, Firenze 2013, pp. 287-306.
- ALEXIS SECCOMBE GIACHETTI, *Love and perception in Natalia Ginzburg's "È stato così"*, «Forum Italicum», 1, 2016, pp. 50-68.
- MASSIMILIANO TORTORA, *La letteratura italiana in "Botteghe Oscure. International Review of New Literature"*, in FRANCO PETRONI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, Manni Editore, Lecce 2007, pp. 433-454.



Share alike 4.0 International License