

GIACOMO DI MUCCIO

La pistola e il taccuino. Armi e genere in È stato così

È stato così di Natalia Ginzburg mette a tema il conflitto coniugale e più in generale lo scontro tra individui di sesso differente nelle loro stereotipizzazioni oppostive. Attraverso la lente dei gender studies, l'intervento intende mettere in luce come l'arma da fuoco in tale testo sia il mezzo attraverso cui il femminile metaforizza il conflitto familiare e individuale. Parallelamente, l'arma del maschile è un taccuino, contrapposto ma allo stesso tempo simile alla pistola nella sua capacità di impedire il mutevole sviluppo della soggettività altrà attraverso la rappresentazione grafica della realtà che riconduce sempre 'l'altro allo stesso'. Mediante un confronto con altri scritti di Ginzburg si dimostrerà l'importanza delle armi quali concrete manifestazioni del conflitto identitario del soggetto e della sua relazione con gli altri.

Nel novero dei testi prodotti da Natalia Ginzburg, *È stato così* è da considerarsi certamente come uno dei meno amati dalla sua autrice. A partire dalle parole a commento del romanzo è possibile intuire come l'imbarazzo della scrittrice nei confronti del suo testo fosse determinata anzitutto dal contesto culturale in cui operava e, probabilmente, dai modelli di riferimento. A testimonianza di tale difficoltà concorrono anche i titoli che il testo avrebbe dovuto assumere prima di quello definitivo: dapprima *Storia senza destino*, dappoi *Un passo nell'ombra*. Nella *Prefazione ai Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Cesare Garboli riporta una parte significativa di una lettera inviata nel 1946 da Ginzburg a Silvio Micheli in cui, riferendosi al testo, ne mette in risalto il sostanziale vuoto che caratterizza la vicenda, tutta ruotante attorno ad un singolo fondamentale evento: «Non succede quasi niente. Si sparano, ma nient'altro»;¹ e la stessa attenzione allo sparo Ginzburg la riserva nella *Nota ai Cinque romanzi* del 1964:

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.²

Essa rinnega alcune scelte, le rivede, si pente di aver reso pratico e reale un atto – lo sparo – che sarebbe dovuto rimanere relegato alla sfera dell'immaginazione. Così, oscillante tra la convinzione del '46 che lo sparo fosse l'unico evento veramente rilevante e quella del '64 appena riportata, il rapporto tra autrice e testo rimarrà per sempre connotato da una forte criticità.

La vicenda, per parte sua, sia per temi che per struttura è perfettamente ginzburgiana e mostra molti dei temi che sarebbero poi tornati in altri suoi testi: l'attenzione è centrata sulla relazione coniugale e disperata tra la protagonista, il cui nome rimarrà taciuto, e suo marito Alberto. L'omicidio di quest'ultimo, dicevamo, connota la vicenda da un punto di vista tematico così come segna, posto in posizione incipitaria, l'intera sua struttura. Il testo prende le mosse da un atto violento segnando così la necessità narrativamente del tutto pratica di tornare sulle ragioni, anch'esse violente, che hanno contribuito a determinarlo. Benché la scrittrice abbia sostenuto che per la stesura di *È stato così* si fosse ispirata a *Mother's cry*,³ probabilmente riferendosi al romanzo di Helen Grace Carlisle uscito in

¹ C. GARBOLI, *Prefazione*, in N. Ginzburg, *È stato così*, Torino, Einaudi, 2018, 5.

² N. GINZBURG, *Cinque romanzi brevi e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1964, 14.

³ «Mi flottava in testa vagamente un romanzo americano letto molti anni prima in una traduzione francese: il titolo francese era *Chair de ma chair*; il titolo in inglese *Mother's cry*: non ricordo l'autore. Dirò qui che a volte possiamo essere spinti a scrivere non da libri che ci piacciono molto, ma da libri che non ci piacciono affatto» (ivi, 15).

traduzione francese nel 1938, già Italo Calvino avvisava di esercitare cautela nell'accostamento della scrittura di Ginzburg a quella di matrice americana;⁴ la spiccata influenza del romanzo russo sembra anche a noi ben più rilevante. Il testo, infatti, assume anzitutto la conformazione della confessione-cornice entro cui ogni altro 'modo' o genere letterario si inserisce. Riordinare gli eventi che hanno portato al delitto, e quindi consegnarli ai lettori, è azione indispensabile acciocché la protagonista possa comprendere come confessare alla polizia quanto accaduto: «Mi dicevo che sarei andata in questura fra un po' [...]. Bisognava cominciare dal primo giorno, da quando ci siamo conosciuti in casa del dottor Gaudenzi».⁵ Il racconto è dunque resoconto, ma piuttosto che aderire perfettamente al modello russo – filtrato in area italiana soprattutto da *Giovanni Episcopo* e *L'innocente* di Gabriele D'Annunzio – Natalia Ginzburg ne plasma la forma innestandola nella sfera immaginativa. La polizia, infatti, non apparirà mai in scena, così come nel testo la voce narrante non racconterà mai ad altri ciò che i lettori ormai conoscono inserendo così il romanzo in uno stato pre-confessionale, o meglio para-confessionale. E in tale para-confessione una posizione centrale è assunta, come spesso accade nei testi di Ginzburg,⁶ dagli oggetti, attenzione su cui già Calvino scriveva: «Ginzburg crede nelle cose, nei pochi oggetti che può strappare al vuoto dell'universo».⁷ Nel novero di tali cose *È stato così* mette a tema l'importanza particolare di due specifici oggetti, la pistola e il taccuino, i quali, lo vedremo, assumono una funzione di straordinaria importanza da un punto di vista narrativo sia attraverso le funzioni pratiche per cui vengono impiegati e dunque per gli eventi che vengono determinati dal loro utilizzo, sia per l'influenza che esercita la loro presenza sulle rappresentazioni dei personaggi maschili e femminili. Benché Alberto sia possessore di entrambi gli oggetti, i rispettivi utilizzi hanno destinazioni narrativamente e semanticamente opposte: se il taccuino è l'arma metaforica attraverso cui il maschile agisce anche violentemente sul femminile, la pistola sarà utilizzata esclusivamente dalla protagonista. L'importanza di tali due elementi è confermata dalla compresenza di entrambi proprio nella scena d'apertura del testo:

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 [...]. 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.⁸

La scena vede protagonisti gli umani e gli oggetti legati gli uni agli altri da un'importante corrispondenza narrativa; mentre Alberto è intento a disegnare, la protagonista gli spara negli occhi. Una scena priva di *pathos*, introdotta da un dialogo coniugale riguardante questioni quotidiane, fa da sfondo ad un assassinio che nel suo accadere senza gloria assume connotazioni forse ancora più sinistre. La compresenza dei due oggetti carica l'evento di significati emblematici: se da una parte la pistola rappresenta la violenza potenziale e fisica che agisce sul corpo materiale, il taccuino di Alberto si carica di una violenza, come anticipato, metaforica. La protagonista ricordando il primo incontro con Alberto, sofferma la propria attenzione proprio sull'azione grafica compiuta dall'uomo: «Mi

⁴ «Chi trovava nella Ginzburg, per via del linguaggio nudo e crudo, influssi americani, dava un giudizio troppo facile: il filone cui lei tende è quello della narrativa tutta d'occhio» (cfr. I. CALVINO, *Saggi*, Milano, Mondadori, 1995, 1086).

⁵ N. GINZBURG, *È stato così...*, 4.

⁶ «È l'espressione delle cose semplici che caratterizza la Ginzburg» [G. ARMELLIN SECCHI, *La quotidianità nella narrativa di Natalia Ginzburg (1916-1991)*, «Filologia y Lingüística», XXIII (1997), 2, 53-60: 57].

⁷ N. GINZBURG, *È stato così...*, 4.

⁸ Ivi, 3.

guardava. Ha fatto un disegno della mia faccia a matita nel suo taccuino. Ho detto che mi pareva che mi assomigliasse, ma lui ha detto di no e ha strappato il foglio. Il dottor Gaudenzi ha detto: - Non sa mai fare il ritratto delle donne che gli piacciono». ⁹ La relazione tra i due sarà costantemente caratterizzata dalla duplicità e dall'ambivalenza: se da una parte il ritratto esiste e conferma il disinteresse sentimentale dell'uomo nei confronti della donna appena conosciuta, dall'altra, la distruzione del disegno contemporaneamente conferma e rinnega quanto affermato da Gaudenzi. La questione dell'immagine e della funzione che assume all'interno dei testi letterari ha radici composite nel campo della letteratura; nel caso in esame, il doppio pittorico della protagonista prodotto per mano di Alberto permette ad esso di plasmare il corpo della donna secondo la propria percezione e, dunque, di modificarlo sino a distruggerlo. Su tale argomento Maurizio Bettini si è espresso convincentemente notando come «la persona vera dell'essere amato non risiede nella vita 'viva' di questo, ma solo nell'immagine che le sue mani riescono a trarne». ¹⁰ La volontà spesso incoerente e volubile di Alberto, l'insoddisfazione per ciascuna delle relazioni – coniugale e extra-coniugale – che instaura con i personaggi femminili nel corso del romanzo sarà costantemente ribadita e accompagnata dall'incapacità di disegnarne le figure fisiche per come esse sono. La pittura e il taccuino, infatti, fanno parte dell'intero arco narrativo e costituiscono una narrazione alternativa ai fatti – dunque scritta e figurativa allo stesso tempo – in grado di fornire un'interpretazione parallela e strettamente soggettiva degli eventi narrati poiché personalmente mediati.

Gli parlavo di mio padre e di mia madre e dell'assessore e della gente nuova che c'era adesso alla pensione, e lui disegnava in fretta la mia faccia nel taccuino mentre io parlavo e poi strappava il foglio e disegnava di nuovo la mia faccia. E ha fatto anche un disegno del lago e lui che remava in una barchettina. ¹¹

Attraverso il taccuino Alberto non solo riporta ciò che vede, ma fornisce a chi legge la possibilità di comprendere le proprie soggettive modalità d'interpretazione degli eventi. L'ossessione per la rappresentazione dei corpi, in particolare quello di sua moglie, fornisce alla 'modella' la visione fantasmatica di come suo marito desidererebbe che fosse. La carta su cui vengono tracciati i ritratti, allora, si trasforma in una geografia sentimentale che delimita i confini corporei e immaginativi di una donna che ancora non lo ama, ma che allo stesso tempo è prescrittiva nella capacità dell'uso del maschile di fornire un modello cui il femminile anela, pur nell'impossibile raggiungimento. Nei primi disegni che compaiono nel romanzo, Alberto raffigura non solo sua moglie, ma trasfigura anche sé stesso in una situazione segnata dai toni fanciulleschi di un «treno lungo lungo con una grossa nuvola di fumo nero», dal finestrino del quale egli stesso si affaccia per salutare, con una «barchettina» che solca la superficie del lago su cui naviga. Perennemente insoddisfatto dei ritratti, l'eliminazione e i brandelli in cui si trasformano sistematicamente i suoi fogli caricano la relazione di uno stato critico in cui il personaggio maschile, incapace di far coincidere le due immagini reali e mentali, distrugge il frutto della sua rappresentazione e, con esso, il suo modello.

Prima che ci sposassimo quando andavamo insieme al caffè o si passeggiava, stava bene con me e gli piacevo se anche non mi voleva bene. [...] Disegnava la mia faccia nel taccuino e m'ascoltava parlare. Ma dopo che ci siamo sposati non disegnava più la mia faccia. Disegnava

⁹ Ivi, 5.

¹⁰ M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, 94.

¹¹ N. GINZBURG, *È stato così...*, 13.

degli animali e dei treni. Gli ho chiesto se disegnava dei treni perché aveva voglia di andarsene. Si è messo a ridere e m'ha detto di no. Ma dopo un mese che eravamo sposati se n'è andato.¹²

I disegni non solo non rimangono nella sfera privata del proprio creatore ma, esposti alla vista dell'altra, si tramutano in carte da decifrare, investigabili e passibili di un investimento interpretativo che rende le figure pre-figurazioni di ciò che accadrà. Il treno, così, sarà da intendersi non più come immagine fiabesca, ma come espressione del desiderio di allontanamento da parte del suo creatore. Per quanto concerne la relazione con sua moglie, la mancata rappresentazione grafica di lei – se interpretata alla luce di quanto appena notato – anticipa la rottura coniugale dovuta alla sostituzione con la donna di cui Alberto è realmente innamorato, Giovanna. Il taccuino svolge una funzione che segna una rottura all'interno del testo: anticipa metaforicamente e quasi magicamente ciò che accadrà e rimodella le forme degli eventi che si stanno volgendo simultaneamente al proprio uso; atti divinatori, dunque, ma anche segni di verità a partire dai quali la protagonista spesso desidera comprendere l'uomo che ha sposato sino al desiderio di adattarsi ai suoi bisogni modificando la propria identità. Inoltre, anch'essa interferisce con tale funzione richiedendo ad Alberto di metaforizzare il proprio matrimonio e le proprie soggettività attraverso figuratività animali: «Ha disegnato un gatto con la sua faccia e un topo con la mia faccia. Il topo aveva un'aria spaventata e avvilita e lavorava a maglia, e il gatto era nero e feroce e disegnava in un taccuino».¹³ Mediante una fittissima *mise en abyme*, la scelta di incarnare l'opposizione ferina tra i due elementi della coppia in due corpi animali gerarchicamente e stereotipicamente segnati dall'inimicizia contribuisce a comprendere la percezione soggettiva della protagonista intorno al funzionamento dei poteri che regolano la vita coniugale. Ciò che conta ai fini della nostra lettura è che entrambi i personaggi rigettano la metafora nella funzione più strettamente rappresentativa: Alberto non è in grado di dare forme realistiche alla coppia di cui è esso stesso parte, mentre sua moglie non può concettualizzare il matrimonio che vive se non attraverso una metamorfosi che rimette al centro, ancora favolisticamente, due animali umanizzati e rispettivamente stereotipizzati dagli elementi della tessitura da una parte e della ferocia anche pittorica dall'altra. La funzione del taccuino non è di contenere possibili traslazioni di realtà, quanto di raccogliere i tentativi falliti di ritrarla per come è o per come si desidererebbe che fosse. L'azione compiuta da Alberto e mediata dal taccuino è un atto che può essere interpretato come violento secondo quanto sostenuto da Jaques Derrida in *Violenza e Metafisica*:¹⁴ la cristallizzazione dell'esterno mediante l'atto grafico è il tentativo di comprendere e modificare l'altro secondo il proprio desiderio e il proprio essere per ricondurlo, in qualche modo, 'allo stesso'. Oggetto di tale metamorfosi è anzitutto la voce narrante e, più in generale, il rapporto coniugale. Se, da una parte, il maschile possiede la capacità gerarchicamente egemone di pre-scrivere, al femminile tale attività è preclusa: l'atto produttivo del femminile non può che essere strettamente riproduttivo¹⁵ fintanto che

¹² Ivi, 23-24.

¹³ Ivi, 29.

¹⁴ Ci riferiamo a quanto sostenuto da Derrida secondo cui una delle modalità di ciò che chiama 'violenza trascendentale' riguarda il desiderio e l'atto di ricondurre l'altro allo stesso, ovvero di ridurre l'altro a categorie note diminuendone il potenziale soggettivo (J. DERRIDA, *Violenza e metafisica*, in Id., *La scrittura e la Differenza*, Einaudi, Torino, 1971, 99-198, in particolare 161-163).

¹⁵ A tal proposito Monique Wittig segnalava che «[l]a categoria di sesso è infatti il prodotto di una società eterosessuale che impone alle donne il rigido obbligo della riproduzione della "specie", ossia la riproduzione della stessa società eterosessuale. La riproduzione della "specie" che grava obbligatoriamente sulle donne costituisce il sistema di sfruttamento su cui si basa economicamente l'eterosessualità. La riproduzione, d'altra parte, non è che un lavoro, una forma di produzione» [ID, *La categoria di sesso*, in F. Zappino (a cura di), *Il pensiero Eterosessuale*, Verona, Ombre Corte, 2019, 25-26].

suo marito e suo figlio sono vivi, e dunque fintanto che esiste l'impianto familiare eterosessuale che abita. A seguito della gravidanza essa scrive su un «quadernetto» le informazioni riguardanti il bambino, ne controlla il corpo con la speranza di riuscire a tenere traccia della sua salute; nel tentativo di appropriarsi della facoltà di scrivere, di creare un duplicato del taccuino calato nella stereotipica dimensione del materno curativo, alla luce della successiva morte del piccolo il tentativo di dare forma alla realtà, proprio come nel caso di Alberto, fallisce. Il rapporto conflittuale si incarna anche nei discorsi che nel romanzo investono gli argomenti della carta e della scrittura: Alberto «s'arrabbiava» e la «canzonava per il quadernetto»;¹⁶ l'uso della scrittura è appannaggio del solo soggetto maschile che depotenzia attraverso la derisione quello del femminile sugellando così l'esclusività di quell'azione, e conseguentemente la preminenza del taccuino su qualsiasi altro supporto presente nel romanzo. La portata di tale elemento è cruciale se si considera la conclusione del testo: «Ho preso l'inchiostro, e la penna e mi son messa a scrivere sul libretto della spesa. Tutt'a un tratto mi son chiesta per chi scrivevo».¹⁷ Se l'atto della scrittura è relazionale nella necessaria implicazione di un destinatario, il destinatario di Alberto si trasforma nella ragione del tentativo di comprendere e riformare il mondo secondo le proprie esigenze e desideri. La protagonista non avrà mai facoltà di utilizzare l'oggetto emblematico di suo marito: gli atti grafici di cui sarà autrice saranno realizzati su cose lessicalmente depotenziate come il «quadernetto» e il «dibriccino». I supporti cartacei sui quali i due personaggi scrivono, dunque, sono artistici e ri-creativi per quanto riguarda Alberto se si considera il taccuino come oggetto privo di specifica finalità, mentre quotidiani e tragici per la protagonista, destinati ad uno scopo pratico – cura materna o domestica – cui la donna è condannata dall'inizio del romanzo.

La pistola rappresenta una tipologia di violenza differente, meno simbolica nel suo atto, ma di pari importanza dal punto di vista della conoscenza e della comprensibilità dall'ambiente romanzesco. Da un punto di vista cronologico, la rivoltella è pre-esistente al matrimonio: dalle parole di un amico di Alberto, Augusto, ne conosciamo le origini e le funzioni. Considerati gli oggetti come elementi non privi di un proprio statuto e di un proprio valore, delineatane l'importanza, l'arma da fuoco presenta preminenza ontologica se messa a paragone con altri elementi presenti nella vicenda: è, infatti, il solo elemento ad essere dotato di un passato, un presente e un futuro potenziale. E l'onnipresenza della pistola è anzitutto funzionale: essa svolge la funzione di minaccia nel passato e di effettiva arma del delitto nel presente; entrambe le circostanze la vedono al centro di un conflitto amoroso, desiderata da qualcuno che vorrebbe risolvere i propri dolori e che al cospetto dell'oggetto è posto davanti al possibile dilemma riguardante il suo utilizzo. Nel punto centrale della narrazione, attraverso le parole di Augusto sapremo che un giovanile innamoramento nei confronti di Giovanna, sentimento condiviso anche da Alberto e per entrambi ostacolato dalla presenza di un altro uomo, aveva determinato l'acquisto di due rivoltelle che avrebbero dovuto costituire la soluzione ai drammi dei rispettivi personaggi.¹⁸ Il proposito dei due amici, oltretutto fissato nella potenzialità di chi effettivamente non compie il gesto, determina una duplicazione dell'oggetto che lo rende ente, secondo quanto proposto da Ezio Puglia,¹⁹ segnato sia dal doppio, sia da un particolare magnetismo. La narrazione certamente non può considerarsi 'fantastica' *tout court*, tantomeno una singola caratteristica può concorrere a sopporre un'azione pur liminare nella costruzione della narrazione.

¹⁶ N. GINZBURG, *È stato così...*, 40.

¹⁷ Ivi, 84.

¹⁸ Ivi, 56.

¹⁹ E. PUGLIA, *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, Modena, Mucchi, 2020.

Tuttavia, è utile notare come la capacità attrattiva di tale oggetto lo situi nello spazio centrale dell'attenzione prima dei lettori e poi dei personaggi: «Tutta la notte ho passato a guardare la rivoltella sul tavolo» dice Augusto ripercorrendo i propri ricordi. Direttamente contrapposta alla funzione del taccuino, al contrario di questi, la pistola non è affatto inerte,²⁰ non attende cioè di essere utilizzata per svolgere la propria funzione all'interno del testo. Le basta esistere ed essere desiderata, generare nei personaggi – prima tra tutti la voce narrante – la consapevolezza della propria disponibilità per gettare il soggetto in uno stato ossessivo cui solo la vista dell'oggetto può garantire la pace. La diretta corrispondenza tra la rivoltella e lo spazio in cui è collocata – lo studio di Alberto – determina una riformulazione dell'ambiente domestico:

Lo studio di Alberto era chiuso a chiave. Lo chiudevà ogni volta che usciva e si metteva la chiave in tasca. Gli ho chiesto perché e lui m'ha detto che c'era una rivoltella nel cassetto dello scrittoio. Il cassetto era senza serratura e non poteva chiuderlo, e così chiudevà a chiave la stanza. Si è messo a ridere e mi ha detto che non voleva che mi venisse una volta qualche brutta idea. [...] Pensavo che non era per la rivoltella che lui chiudevà a chiave quella stanza. Forse c'erano lettere o ritratti. Mi dispiaceva di non avere io pure qualcosa da tenergli nascosto²¹.

Lo studio si tramuta per estensione nel cassetto contenente ciò che di Alberto non si sa, e che secondo la protagonista deve essere scritto o disegnato nel luogo inaccessibile cui anche ad essa è precluso l'accesso. È interessante notare come il rapporto narrativo che intercorre tra la donna e la pistola è anzitutto affettivo, legame ossessivo e quasi paranoico determinato dal desiderio di distruggere una relazione segnata dalla reciproca incomprensibilità. Così, anche per essa la pistola si carica di una dimensione di inquietante attrazione: «quando restavo sola in casa la sera tante volte aprivo il cassetto e guardavo la rivoltella. La guardavo un minuto e mi sentivo calma. Richiudevo adagio il cassetto e mi coricavo».²² In una circostanza minata dal parto, dalla preoccupazione per le condizioni di suo figlio che accompagnano la donna sino alla morte dello stesso costituendo l'ennesimo scarto di problematica inadeguatezza rispetto allo stereotipo culturale e letterario del materno, la possibilità distruttiva omicidiaria svolge la funzione di quiete agendo sulla psiche attraverso la sola propria esistenza. È stato così, come molti testi di Natalia Ginzburg, è legato a doppio filo alla rappresentazione della «grigia fissità del dolore»²³ da cui né i personaggi maschili, né quelli femminili possono fuggire nonostante gli innumerevoli tentativi. Il delitto nel romanzo non assurge ad evento risolutivo, non consola la protagonista né ne modifica lo statuto elevandola dostoevskianamente a eroe; il colpo di rivoltella finisce così per inserirsi nel novero dei tanti inevitabili gesti consueti rievocato nella memoria assieme ai tanti eventi consueti. L'elegia quotidiana di cui Ginzburg è forse una delle migliori voci della letteratura italiana si incarna negli individui, nelle sofferenze, e soprattutto nel desiderio smodato che mai trova completa soddisfazione. L'atto omicidiario, allora, sarà il diretto contraltare dell'atto figurativo.

Il personaggio maschile vorrebbe ricreare un *logos* intellegibile attraverso l'uso dell'oggetto su cui traccia i disegni, mentre quello femminile lo distrugge alla luce della sua assoluta inafferrabilità assieme al corpo di Alberto che narrativamente ne ha compromesso l'intellegibilità. La costante serie di domande che si pone riguardo le ragioni della propria infelicità, il tentativo di comprenderne i

²⁰ E. PUGLIA, *Verso un'archeologia tematica: lo sguardo delle cose*, «Between», IV (2014), 7, 6, <http://www.Between--journal.it/>

²¹ N. GINZBURG, *È stato così...*, 25.

²² Ivi, 82.

²³ L. MARCHIONNE PICCHIONE, *Natalia Ginzburg*, La Nuova Italia, Firenze, 1978, 15.

comportamenti, di adeguarsi alle sue aspettative, persino il proprio desiderio di «diventare un'altra donna»²⁴ pur di contentare le aspirazioni di Alberto concorrono a generare all'interno del corpo testuale un vuoto che è il vuoto del significato e della possibile oggettiva comprensione del gruppo familiare, sempre in crisi nei testi di Ginzburg. Il vuoto del maschio²⁵ di cui ha parlato Beatrice Manetti si incarna in *È stato così* nelle relazioni segnate da un'incolmabile distanza tra personaggi. Nel proprio destino matrimoniale, nella propria incarnazione di ruoli ormai privi di significato, i personaggi si comportano come automi, e come tali commettono anche il più grave dei delitti. E così è possibile comprendere anche il significato dietro al primo dei titoli rifiutati: la storia senza destino, d'altra parte, non è altro che una non-storia connotata da eventi straordinari che non possono assumere alcuna portata universale. Il conflitto borghese agito dall'umano si fa così teatro dei burattini distruttibile unicamente attraverso una vana rottura che non può produrre alcuna risoluzione. Non sarà un caso allora che l'evento che, secondo Ginzburg, contraddistingue il romanzo – lo sparo – colleghi gli elementi sino ad ora analizzati: «gli ho sparato negli occhi» significa non solo uccidere, ma anche distruggere il mezzo attraverso il quale il taccuino viene utilizzato. La morte, infatti, non è narrata attraverso un lessico esplicito, né viene descritta; l'unica informazione che possediamo è inizialmente la sola direzione verso cui il colpo è stato esplosivo; e la deflagrazione riguarda il conflitto violento tra le sfere di influenza che i due personaggi familiari tentano di abitare. Mediante la rappresentazione delle armi, il maschile e il femminile mettono in scena non solo l'impossibilità di aderire ai canoni stereotipici dettati dai ruoli della famiglia eterosessuale, ma anche la tragedia della borghesia che inizia e finisce con una morte e con la sua promessa.

²⁴ N. GINZBURG, *È stato così...*, 53.

²⁵ B. MANETTI, *Il vuoto del maschio. Stereotipi e anti-stereotipi della maschilità nei romanzi di Natalia Ginzburg*, «Narrativa nuova serie», 40 (2018), 117-128.