

IVANA MENNA

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

# Esplicitazione e dissimulazione dell'identità in Giovanna Zangrandi e Vittorio Sereni

Due testimonianze letterarie tanto diverse del periodo compreso tra la fine del fascismo e la Liberazione come quella di Giovanna Zangrandi e Vittorio Sereni non possono essere accostate se non riferendole alla forma testuale e al modulo generico-tipologico con cui questi scrittori hanno scelto di ordinare le esperienze vissute in prima persona: il diario. *I giorni veri* di Zangrandi e *Diario d'Algeria* di Sereni sono entrambi da correlare a elementi contenutistici e a codici espressivi e tecnico-narrativi propri della scrittura diaristica con intento documentario.

Un titolo, poi abbandonato, dell'opera maggiore di Zangrandi – pubblicata nel 1963 da Mondadori, numero 20 della collana «Il Tornasole», diretta da Gallo e Sereni, fu *Quaderni della Memora* – tratto da una serie di annotazioni e osservazioni personali del periodo di militanza nella Resistenza rimaste per l'appunto «a lungo sotterrate sotto le ghiaie» al riparo della Memora (Romani, 1998, pp. 14-15)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sulle vicende genetiche e editoriali dell'opera, cfr. anche Romani (2000).

Morris (1991, p. 111) ha messo in dubbio l'esistenza di questi quaderni ricostruiti «con l'aiuto della memoria sua e di altri» che Zangrandi dichiara di aver nascosto in montagna, osservando non da ultimo che, nel caso in cui avesse tenuto un diario, la staffetta "Anna" avrebbe messo a repentaglio sé stessa e i propri compagni: «it would have been very dangerous to have such a diary even if it were written in note form». Sia che si tratti di un noto artificio letterario, e la scrittrice abbia tratto ispirazione dalla scrittura diaristica praticata in quegli anni (Trevisan, 2005), sia che i manoscritti ritrovati, i «quaderni marciti in buche di sassi» di cui Zangrandi parla anche nella propria corrispondenza privata (Romani, 2000, p. 140), abbiano fornito il materiale di partenza, *I giorni veri* sono assimilabili al «genere romanzo», benché l'avvertenza posta dopo l'occhiello li presenti come un diario, escludendo che il libro possa essere «una ricostruzione romanzesca» (Trevisan, 2010, p. 102)<sup>2</sup>. Stando a De Nicola (2000, pp. 78-79), che cita a titolo esemplificativo *Una questione privata* di Fenoglio e *Bandiera bianca a Cefalonia* di Venturi (entrambi del 1963), a confronto con la narrativa prodotta nella "seconda fase" di pubblicazione delle opere a tema resistenziale, l'opera di Zangrandi «si distingueva per la sua forma diaristica e quindi apparentemente meno strutturata, per un'esposizione meno mediata percepibile anche attraverso il linguaggio che ben poco si preoccupava di seguire codificate norme sintattiche».

Zangrandi, perciò, recuperando uno stilema tipico della memorialistica resistenziale dell'immediato dopoguerra – che, trovandosi «a contatto con una materia ancora incandescente» (Falaschi, 1976, p. 29), non poteva esprimersi con il beneficio dello sguardo retrospettivo sugli eventi né di un indirizzo programmatico e di una poetica – per confermare la piena aderenza alla realtà storica

---

<sup>2</sup> La forma delle scritture a tematica resistenziale femminili, tendenti alla commistione tra i piani del racconto memorialistico-autobiografico e della narrativa di finzione, non è facilmente ascrivibile alle categorie tradizionali, storicamente determinate e stilisticamente connotate, della letteratura coeva, ma, al contrario, è tale da ridefinire «i parametri interpretativi solitamente utilizzati»: cfr. Trevisan, (2002). Cfr. anche Bertolio (2022).

contro ogni sorta di mistificazione, sceglie di collocare idealmente la propria opera nel solco della diaristica tramandata dagli uomini e dalle donne impegnati nella Resistenza piuttosto che in quello della letteratura (di finzione) – cioè, della «poesia», per come la intende Calvino (1949).

*Diario d'Algeria* non funge da mera titolatura della seconda raccolta poetica di Sereni, poiché «la stenua fedeltà sereniana alla forma-diario» si estende anche al livello macro-testuale (Ghidinelli, 2017, p. 757): la nozione di *Tagebuch* si applica anche all'altro versante dell'opera in prosa, specialmente a quella a carattere complementare, da “diario intermittente”, rappresentata da *Gli immediati dintorni*. Proprio la forma aperta di questi ultimi e la traslazione di scritti inediti nel progetto testimoniano il tentativo, riattualizzato da parte di Sereni, di completare il proprio “diario dell'ultima guerra” (e non solo) in prosa. Tra i libri di versi di Sereni, *Diario d'Algeria* «è di fatto l'unico teso a sceneggiare una vicenda fattualmente unitaria e conseguente, dalla trama consistente e riassumibile» nelle indicazioni di data e luogo unite ai testi, che formano gli estremi cronologici della narrazione (Ghidinelli, 2017, p. 763): il paratesto – qui come nel romanzo resistenziale di Zangrandi – funge da chiave interpretativa che connette i fatti autobiografici al contesto storico ed è «determinante [...] per ancorare l'esile piano del “racconto” lirico alla drammatica cornice della Storia» (ivi, p. 762).

Anche nel caso di Sereni, che non si mostra in linea con le tendenze della coeva poesia civile, rappresentata, per esempio, da *Giorno dopo giorno* di Quasimodo, *La terra e la morte* di Pavese (editi nel 1947) e dal Tobino di '44-'48 (1949) e di *Veleno e amore secondo* (1974), l'impiego del modello diaristico dipende da ragioni etiche e di poetica che conferiscono assoluta centralità all'esperienza del soggetto empirico; tuttavia, Sereni non confida in una postura autobiografica bastevole per sé stessa a certificare il valore della testimonianza, tant'è che la sua «fiducia va all'ignoto che tornerà senza preziosi quaderni nel sacco perché osa ancora credere alla pazienza e alla memoria» (Sereni, 1998, p. 24).

I testi del *Diario d'Algeria*, composti in larga parte durante gli anni di prigionia trascorsi in Nordafrica, in condizioni materiali che

implicarono una lunga elaborazione interiore «nell'impossibilità di metterli su carta» (Raboni, 2015, p. 96)<sup>3</sup>, vennero pubblicati da Vallecchi subito dopo la guerra, nel 1947. Dunque, «il diarismo sereniano si connota anzitutto per la sua tendenza a collocare la voce testuale in un presente aperto e impregiudicato», che interessa circa l'80% dei componimenti (Ghidinelli, 2017, p. 760). La tecnica della "narrazione *in presentia*" riguarda soprattutto le composizioni più antiche, prossime all'esperienza della cattività. Parimenti il romanzo resistenziale di Zangrandi, che imita le caratteristiche stilistiche della forma-diario in un racconto autobiografico *a posteriori*, opta per una narrazione sincronica, lacunosa e descrittiva dei fatti in cui la voce diegetica ignora il seguito della vicenda (focalizzazione interna). Morris (1991, p. 110), però, ha evidenziato numerosi casi di prolessi: «she often refers to a future which is unknown to her. At the beginning she talks of leaving Cortina [...], and there are frequent conjectures about what will happen after the Liberation». Simili «increspature "secondarie" del presente lirico-diaristico» (Ghidinelli, 2017, p. 761) si ritrovano anche nel resoconto in versi sereniano. Qui l'adozione di tale tempo verbale non esprime soltanto la contemporaneità rispetto al momento dell'enunciazione, dimostrandosi congeniale nel rappresentare la condizione del locutore, prigioniero di un eterno presente: «L'essere fuori dal mondo e dalla guerra fu vissuto a partire da un certo punto come uno stato permanente» (Sereni, 1998, p. 384). E anche nei *Giorni veri* «l'uso del presente [...] al posto dei consueti tempi narrativi (passato remoto e imperfetto)» è sì funzionale a un ricercato «"effetto-verità", che caratterizza tutta l'opera, riconducibile [...] a quel "vero" etico-storico così insistentemente rivendicato» (Romani, 1998, p. 17), ma la scelta stilistica intende sottolineare soprattutto che l'esperienza della lotta partigiana ha

---

<sup>3</sup> Si ha notizia del ritrovamento di un idiografo vergato dal compagno di prigionia Bruno Zappieri (un quaderno ricavato dall'unione di fogli sciolti di "carta di recupero" piegati in due, recante grossomodo l'intero gruppo di testi che rientrano nello schema di *Frontiera*) e di due autografi di Sereni (*Confidenza all'Europa [= Un italiano in Grecia]*) e una diversa stesura di *Un improvviso vuoto del cuore* intitolata *Pregghiera alla poesia*: cfr. Balduino (2010).

valore per sempre sotto il profilo pedagogico. «*I giorni veri* non sono solo un diario partigiano, una buona memoria storica», sono altresì un'opera narrativa capace di dare risonanza al movimento guerrigliero cadorino (Schiavetto, 2000, p. 97).

Sulla base della distinzione tra letterati che hanno dato il loro apporto alla memoria della Resistenza e partigiani-scrittori che hanno contribuito ad arricchire la letteratura nazionale (Calvino, 1949), c'è da chiedersi come rappresentava la propria identità Zangrandi, una scrittrice con esperienza di combattente che rivendicava veementemente la propria estraneità dall'universo letterario. Stiamo parlando senza dubbio di «un'autrice eccentrica»<sup>4</sup>.

Al mestiere di insegnante Zangrandi abbina l'attività pubblicitica (fin dal 1937), scrivendo racconti per diverse testate nazionali. Con lo pseudonimo con cui si è imposta all'attenzione generale, nel 1951 fa il suo esordio letterario presso L'Eroica di Milano con *Leggende delle Dolomiti*, una raccolta di racconti e leggende folklorici, accreditandosi come scrittrice del Cadore; si afferma con due romanzi di successo pubblicati da Mondadori, *I Brusaz* (1954), vincitore del premio Deledda, e *Orsola nelle stagioni* (1957), ma, prima che escano *I giorni veri*, la sua promettente carriera appare quasi in declino: *Il campo rosso*, una «cronaca» che inaugura il periodo della scrittura autobiografica, rifiutato da Mondadori, viene pubblicato dalla casa editrice Ceschina nel 1959 (insignito del Premio Bagutta 1960).

Zangrandi, dunque, è stata una scrittrice di romanzi rubricabili come "neorealisti" in senso lato, senza smettere di dedicarsi alla sistemazione del patrimonio di leggende orali delle valli dolomitiche e della cultura ladina trascritte in lingua italiana, sfornando fortunati libri di memorie e racconti partigiani. La strategia di promozione editoriale concertata con l'autrice può essere ben esemplificata dal trafiletto che accompagna *Anni con Attila*, in cui, una volta ricordate la formazione universitaria e le competenze geologiche di Zangrandi, si legge: «La guerra indubbiamente fu

---

<sup>4</sup> Sul percorso letterario e sulla personalità autoriale *sui generis* di Zangrandi, si veda Gambaro (2018).

per la Zangrandi un trauma che la portò definitivamente a un'attività esclusiva di scrittrice» (Zangrandi, 1966); manca del tutto «il richiamo al nome d'origine, Alma Bevilacqua, e nulla fa supporre che Giovanna Zangrandi sia uno pseudonimo» (Trevisan, 2010, p. 13) “comelicano” adottato per sancire l'appartenenza etnica. Il rilievo assunto in questo autoritratto biobibliografico dalla partecipazione alla lotta antifascista, che ha per conseguenza il debutto come scrittrice di grande impegno civile e intellettuale, delinea un profilo per certi versi più simile a quello di alcuni eminenti esponenti del movimento partigiano (un nome su tutti: Ada Gobetti)<sup>5</sup>, che non delle colleghe Banti, de Céspedes e Morante.

Infatti, «La Resistenza [...] è il momento del confronto e dell'unione nella sua storia individuale di sofferenza, di ricerca, di ripiegamento» (Schiavetto, 2000, p. 81), oltre che della rottura drastica con il passato. Una pagina del romanzo mette bene in luce questa cesura, che viene presentata sotto forma di amnesia retrograda: «Sono arrivata in questa città [Bologna] dove ho studiato, dove ho abitato a lungo, pur non amandola. La conoscevo bene, ora sbaglio le strade e mi perdo anche dove è rimasta in piedi. [...] questa dovrebbe essere la strada che *io* percorrevo andando a certe lezioni. Io? [...] Ero io ... chi?» (Zangrandi, 1963, p. 33).

L'io (in corsivo nel testo) che parla della vita di prima, non percependo più la continuità della propria identità nel tempo (*medesimezza*), acquista le anonime generalità del “chi”. Morris (1991, p. 113), mettendo in rilievo la conversione agli ideali antifascisti maturata dopo un'iniziale adesione al regime mussoliniano, commenta così questo passo: «The answer must be that she had a particular reason for making a clear distinction between the way she sees herself during the earlier years of fascism and her image of the later Giovanna Zangrandi, the *partigiana*». La biografia della scrittrice, infatti, si potrebbe suddividere in tre fasi: prima

---

<sup>5</sup> Deve essere osservato che, anche rispetto a questo genere di figure, risultano atipici alcuni aspetti peculiari della biografia di Zangrandi, in particolare le sue origini piccolo-borghesi, la marginalità geografica del territorio in cui operò e il fatto di non essere legata da rapporti personali a uomini di spicco del movimento antifascista: cfr. Pistoia (2024).

Alma Bevilacqua, la giovane della pianura bolognese, poi “Anna”, la coraggiosa staffetta, e infine Giovanna Zangrandi, la scrittrice del periodo postbellico (Molteni, 2023). La frattura nella sua identità è avvenuta anteriormente alla lotta parigiana, e pertanto Zangrandi non si iscrive del tutto nel paradigma della “donna nuova nata con la guerra”, che pure le ha fatto trovare il vero sé (*ipseità*). Zangrandi continua a rivolgersi a sé stessa come ad Anna, con il nome di battaglia, nel proprio diario privato, la personalità letteraria essendo divenuta la carta d'identità più coerente con quella autoimmagine<sup>6</sup>.

Quale memoria della prigionia ha riportato, invece, al suo ritorno Sereni, che non è mai veramente tornato? Come è stato riconosciuto, la plurivocità della memoria del poeta luinese, che lo rende «in grado di *figuralizzare*, alienare la prima persona facendola vivere *fuori di sé*» (Giovannetti, 2014, p. 52), con *Gli strumenti umani* evolve verso il dialogismo, al segno che è soprattutto alla terza raccolta sereniana che si guarda per indagare le declinazioni poetiche di una «duplice carenza, del linguaggio e dell'identità», a cui sono connessi «gli effetti della marginalizzazione o dell'invasione subita dal soggetto, della dialogicità e della fluttuazione verbale» (Grignani, 2002, pp. 98 e 89). Ma, se il tema della prigionia che *Gli strumenti umani* importano da *Diario d'Algeria* – come avverte lo stesso poeta – non deve essere «né sublimato né emblemizzato» (Luzi, Sereni, 2017, p. 127), la «macrofigura della reticenza», il motivo del «non-dicibile» o del «non-poter-dire in senso pieno» (Grignani, 2002, p. 98), deve essere messo a fuoco anche in rapporto alle sue radici nella vicenda bellica di Sereni, poiché «proprio nello scoprirsi incapaci di spiegarsi la tragedia e di parteciparvi *sta* la “tragedia” della mia generazione» (Sereni, 1995, p. 481). Come nel caso degli altri prigionieri scomparsi dietro

---

<sup>6</sup> Trevisan (2000, p. 55): «Giovanna Zangrandi non è Alma Bevilacqua, ci ha assai poco in comune» (annotazione datata «Borca, 16 giugno [1959]»). Il dissidio nella rappresentazione di sé appartiene alla sua storia privata, non è solo il riflesso dell'esperienza del corpo sperimentata dalle combattenti in quanto donne, «the exploitation of a gendered reality, the split of their bodies into objects and agents which plays a crucial part in their narratives» (Zacsek, 2003, p. 82). Cfr. anche Morris (2008).

ai reticolati con un numero di matricola e una divisa, a prevalere è il senso di esclusione.

Una riga di puntini chiude la lirica intitolata *Algeria*, priva di coordinate spazio-temporali in calce al testo, che suggella la sezione eponima e funziona da epilogo. La soluzione grafica, già adottata in *Frontiera*, nella poesia *A. M. L. sorvolando in rapido la sua città*, dove indica lo stato di frammento delle strofe, in questo testo marca visivamente un'interruzione che allude a qualcosa di inesprimibile: «Come mi frughi riaffiorata febbre / che mi mancavi e nel perenne specchio / ora di me baleni / quali nel nero porto fanno il giorno / indicibili segni delle navi» (vv. 5-9). Il presupposto dell'obbedienza alla lezione dei fatti non trasforma il contenuto del racconto in un messaggio universale, perché, secondo il poeta, l'intensità dell'emozione e l'eccezionalità di certi eventi sono «ciò che in definitiva rende la testimonianza necessaria e al contempo impossibile, fondativa e irraggiungibile» (Alfano, 2014, p. 25)<sup>7</sup>.

L'esperienza della prigionia è per definizione unica e incomunicabile al di fuori dei limiti dei tanti campi che sorsero ovunque nel mondo. Infatti, nel *Diario d'Algeria* «il discorso imbocca la via dell'aposiopesi, reticente a esplicitare spiegazioni e connessioni logiche, ma volto a dare forma alle immagini e ai ricordi» (Neri, 2014, p. 120). Si veda, nella sezione *Il male d'Africa*, che contiene una serie di testi composti tra il 1947 e il 1965, il resoconto poetico degli eventi culminanti con la caduta di Sereni in mano degli Alleati, avvenuta il 24 luglio 1943 a Paceco, preludio della detenzione nei luoghi d'internamento. *Frammenti di una sconfitta*, recante in calce l'indicazione «Fronte di Trapani, 1943», affronta un punto nevralgico della storia di Sereni oggetto di una rivisitazione interminabile. Inserito in una dimensione onirica visionaria e allucinata, il racconto della cattura è impersonale, ovvero l'io è assorbito nell'identità corale del noi, «i soldati», e tradotto in una catena di similitudini. Nei versi del secondo frammento («*istru-*

---

<sup>7</sup> Anche nel lavoro editoriale Sereni, pubblicando letteratura di guerra o di prigionia, è a favore di opere non schiettamente improntate all'autobiografia, ma «basate sulla rielaborazione di fatti reali»: cfr. Pietrucci (2013).

zione e allarme») gli ordini impartiti dal comando militare, su cui il poeta ironizza, sono riassumibili in un annichilimento dell'umanità, che preannuncia la sorte dei coscritti catturati: rendersi invisibili, dileguarsi per avere salva la vita («Dicevano i generali: mimetizzarsi sparire / abbarbicarsi amalgamarsi al suolo, / farsi vita di fronda / e mai ingiallire. / Ma l'anima di quali foglie / si vestirà per sfuggire / alla muta non vista osservazione / dell'occhio che scopre in ognuno / baleni di rimorso e nostalgia?», vv. 5-10). I sei infiniti enfatizzano icasticamente la personalizzazione.

La cancellazione antieroica del corpo dell'io individuale è resa tramite una designazione sineddotta: l'«anima», che non può sparire nel nulla per sottrarsi al senso di colpa. La domanda retorica chiama il lettore a farsi testimone. In questo modo «il “diario” perde ogni aspetto personale, autobiografico» (Alfano, 2014, p. 182). Era stato anche quello concentrazionario un fenomeno di massa, eppure ognuna di quelle esperienze singolari si scontrava con l'inadeguatezza del linguaggio (come strumento razionale di traduzione) non appena provava a raccontarsi a sé o agli altri<sup>8</sup>.

## Bibliografia

- Alfano, G. (2014), *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Cesati.
- Balduino, A. (2010), *Su Vittorio Sereni in Algeria (segnalazione di un idiografo e di alcuni autografi)*, in «Studi Novecenteschi», XXXVII, pp. 97-104.
- Bertolio, J.L. (2022), *Controcannone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*, Torino, Loescher.
- Calvino, I. (1949), *La letteratura italiana della Resistenza*, in «Quaderno del Movimento di Liberazione Italiano», 1, pp. 40-46.

---

<sup>8</sup> Cfr. Comparini (2019): attraverso la condizione della prigionia Sereni esperisce una “situazione-limite” storicamente definita e particolare (le *Grenzsituationen* sono, secondo la filosofia di Jaspers, momenti chiarificatori del senso ultimo dell'esistenza umana, il “naufragio”); nel *Diario d'Algeria* troviamo la figurazione dell'intuizione estetica dello «scacco» che si verifica sul piano della ragione cercando di trascendere «i limiti conoscitivi ed esistenziali imposti dal reticolo del campo di concentramento».

- Comparini, A. (2019), *Storia ed esistenza nel Diario d'Algeria (1947)*, in «La modernità letteraria», 12, pp. 71-87.
- De Nicola, F. (2000), *La narrativa resistenziale: Tipologia e periodizzazioni*, in W. Romani (a cura di), *Giovanna Zangrandi: donna, scrittrice e partigiana*, San Giovanni in Persiceto, Aspasia, pp. 69-80.
- Falaschi, G. (1976), *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi.
- Gambaro, E. (2018), *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopli.
- Ghidinelli, S. (2017), *Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico*, in M. Prada, G. Sergio (a cura di), *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, Milano, Ledizioni, pp. 757-767.
- Giovannetti, P. (2014), *Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, pp. 43-57.
- Grignani, M.A. (2002), *La costanza della ragione: Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea.
- Luzi, M., Sereni, V. (2017), *Le pieghe della vita: carteggio (1940-1982)*, Torino, Aragno.
- Molteni, A.L. (2023), *Lo specchio verde. I libri e le montagne di Giovanna Zangrandi*, Gignese, Monterosa.
- Morris, P. (1991), *Truth and the resistance in Giovanna Zangrandi's I giorni veri*, in «The Italianist», XI, 1, pp. 105-127.
- Id. (2008), *Raccontare la resistenza al femminile? Giovanna Zangrandi, partigiana veneta*, in M.T. Segà (a cura di), *Eravamo fatte di stoffa buona. Donne e Resistenza in Veneto*, Portogruaro, Nuovadimensione, pp. 27-37.
- Neri, L. (2014), *Le forme del tempo nel Diario d'Algeria*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, pp. 115-125.
- Pietrucci, C. (2013), *I mali del reticolato. Prigione, olocausto e dittature nell'attività editoriale di Vittorio Sereni (con un'appendice di pareri editoriali inediti)*, in «Studi Novecenteschi», XL, 85, pp. 167-214.
- Pistoia, F.M. (2024), *Scrittura e Resistenza. I giorni veri di Giovanna Zangrandi*, in «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», XVIII, pp. 63-71.
- Raboni, G. (2015), *Tra ricordo e memoria: Le carte di Vittorio Sereni*, in S. Albonico, N. Scaffai (a cura di), *L'autore e il suo archivio*, Milano, Officina Libraria, pp. 93-107.
- Romani, W. (1998), *Introduzione*, in G. Zangrandi, *I giorni veri*, Le mani, Recco-Genova, pp. 9-19.

- Id. (2000), *Un capolavoro "assistito": Sulla genesi dei Giorni veri di Giovanna Zangrandi*, in W. Romani (a cura di), *Giovanna Zangrandi: donna, scrittrice e partigiana*, San Giovanni in Persiceto, Aspasia, pp. 133-178.
- Sereni, V. (1995), *Poesie*, Milano, Mondadori.
- Id. (1998), *La tentazione della prosa*, Milano, Mondadori.
- Schiavetto, F. (2000), *La Resistenza nel bellunese e la staffetta "Anna"*, in W. Romani (a cura di), *Giovanna Zangrandi: donna, scrittrice e partigiana*, San Giovanni in Persiceto, Aspasia, pp. 81-98.
- Trevisan, M. (2000), *La scrittura come argine alla follia. Pagine di diario di Giovanna Zangrandi*, in W. Romani (a cura di), *Giovanna Zangrandi: donna, scrittrice e partigiana*, San Giovanni in Persiceto, Aspasia, pp. 51-60.
- Id. (2002), *Esperienze di guerra: donne, memoria e scrittura*, in «Linguistica e letteratura», 1-2, pp. 87-101.
- Id. (2005), *"Note di diario" di Giovanna Zangrandi*, in «Bollettino di italianistica», 2, pp. 233-268.
- Id. (2010), *Giovanna Zangrandi: Una bibliografia intellettuale*, Roma, Carocci.
- Zaczek, B. (2003), *Narrating a Partisan Body: Autobiographies of Carla Capponi and Giovanna Zangrandi*, «Quaderni d'italianistica», XXIV, 2, pp. 71-85.
- Zangrandi, G. (1963), *I giorni veri*, Milano, Mondadori.
- Id. (1966), *Anni con Attila*, Milano, Mondadori.

