

UCLA

Carte Italiane

Title

Natalia Ginzburg e la comicità al femminile nel teatro italiano del Novecento

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0555k97p>

Journal

Carte Italiane, 2(5)

ISSN

0737-9412

Author

Samà, Cinzia

Publication Date

2009

DOI

10.5070/C925011373

Peer reviewed

Natalia Ginzburg e la comicità al femminile nel teatro italiano del Novecento

Cinzia Samà
Universidad de Sevilla

LE DONNE E IL TEATRO

A livello di notorietà anche il XX secolo letterario (teatro compreso) è prettamente a firma maschile, come dimostrano i Premi Nobel. Infatti è molto difficile tracciare il percorso di una drammaturgia femminile perché in Italia non esiste ancora una tradizione teatrale al femminile e non ci sono neanche studi sistematici e classificazioni delle autrici italiane di questo genere e delle loro opere. Non sorprende la difficoltà di reperire una tradizione teatrale a firma femminile se pensiamo che nel teatro del passato le donne sono sempre state escluse dalla scena, soprattutto quando il teatro diventa luogo della parola religiosa o politica.¹

Dal secondo dopoguerra si assiste però ad un generale risveglio culturale che ha visto anche la nuova partecipazione delle donne. Nel teatro, infatti, troviamo tra le pioniere che hanno sperimentato il genere, Natalia Ginzburg, Alba De Céspedes (con la versione teatrale di *Quaderno proibito*,² successiva di dieci anni a quella del romanzo) e Dacia Maraini, a cui si deve insieme ad altre donne la creazione del Teatro della Maddalena, a Roma, negli anni Sessanta, con il quale si impegnava a portare in teatro le battaglie sociali e il “privato” delle donne.

Solo dalla fine degli anni ‘80, questi primi tentativi sperimentali danno frutti anche a livello nazionale e le autrici si moltiplicano. I nuovi testi non solo affrontano problematiche specificatamente femminili come la maternità e la vita domestica, ma forniscono anche un nuovo punto di vista su molti altri temi, quello femminile. Per la nuova drammaturgia femminile bisogna ricordare i risultati ottenuti dal 1991 dal “Teatro delle Donne”³ che propone le molteplici voci della scena al femminile, promuovendo un teatro pensato, scritto e realizzato dalle donne, che copre un ventaglio di temi sempre più ampio e tocca generi, stili e linguaggi differenti, a cui oggi si devono senza dubbio alcuni fra i

fermenti più interessanti del panorama della nuova drammaturgia e del nuovo fare ed immaginare teatro.

NATALIA GINZBURG (1916-1991)

Proprio per la mancanza di una tradizione teatrale italiana al femminile sorprende ancor di più la ricca e altrettanto sconosciuta produzione di scrittrici, tra cui ricordiamo: la pioniera Anna Bonacci con *L'ora della fantasia* (1944);⁴ Lina Wertmuller che esordisce nel 1968 con *2+2 non fa più quattro*; Marina Antonini; Lagorio Gina, i cui testi teatrali sono raccolti nel volume *Freddo al cuore* (1989); Franca Rame e il suo *Parliamo di donne* (1992), in cui sono racchiuse molte sue opere; Lella Costa con *La daga nel loden* (1992), una raccolta dei testi degli spettacoli realizzati; Stefania Porrino, tra le cui opere menzioniamo *Io eros, tu eri* (1994) e *Futuro prossimo*; Maria Rosa Cutrufelli, con *Lontano da Casa* (1997); Stefania Mannaccio Colla con *Le avventure di Alice* (1997), adattamento de *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll; Rossana Campo con *Il matrimonio di Maria* (1998); Margaret Mazzantini con *Manola* (1999); Franca Valeri che ha raccolto parte della sua vasta produzione in *Toh quante donne*, (2004); Dacia Maraini con i suoi quasi settanta testi raccolti nei due volumi *Fare Teatro 1966-2000* (2000); e Cristina Comencini con *Due partite* (2006).

Sicuramente sono Natalia Ginzburg e Dacia Maraini le due autrici che rappresentano meglio le due tendenze del teatro, la commedia la prima e la tragedia la seconda, e che sono più imitate dalle altre giovani drammaturghe italiane. In questo lavoro, però, ci si soffermerà soprattutto su Ginzburg e le sue commedie, cercando di individuare temi comuni a tutta la sua produzione, per capire che cosa si è proposta di fare con il teatro e come raggiunge la comicità, e solo in qualche caso la si confronterà con Maraini.

Ginzburg, più conosciuta come romanziera e saggista, ha raccolto le sue opere teatrali in due volumi: *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* (1968), che consta di quattro *pièces* (*Ti ho sposato per allegria*, *L'inserzione*, *Fragola e panna*, *La segretaria*), scritte tra il 1964 e il 1967, e *Teatro* (1990), composto da sei commedie (*L'intervista*, *La poltrona*, *Dialogo*, *Paese di mare*, *La porta sbagliata*, *La parrucca*), scritte tra il 1968 e il 1998, poi entrambi confluiti in *Tutto il teatro* (2005)⁵ che contiene inedito *Il cormorano* (1991).⁶

Lo scopo di questo lavoro è dunque duplice: assegnare all'interno della drammaturgia italiana un posto a Ginzburg, che troppo spesso le è

stato negato, e dimostrare che, nonostante non si possa ancora parlare di una vera e propria genealogia al femminile nel teatro italiano, Ginzburg rappresenta già un modello per altre drammaturghe come Lella Costa, per la sua spiccata comicità.

I TEMI

Si prenderà in esame soprattutto la prima commedia di Ginzburg, *Ti ho sposato per allegria*, perché le altre si rifanno in parte ad essa, sia per i temi che per la struttura. Ginzburg ha cominciato a scrivere commedie in seguito alla domanda provocatoria di una rivista, rivolta a lei e ad altri scrittori contemporanei (“Perché non scrivete commedie?”), anche se è sempre stata piuttosto perplessa a proposito delle proprie potenzialità teatrali.⁷ Per scrivere *Ti ho sposato per allegria*, Ginzburg dice di essersi ispirata alla prima opera a cui ha assistito in un teatro a Torino, quando aveva solo otto anni: *Peg del mio cuore*, la cui protagonista era una ragazzina “con un gran cappello di paglia” e di cui non ricorda, però, l'autore.⁸ Forse non è una coincidenza che il protagonista de *Ti ho sposato per allegria* esordisca proprio così: “Il mio cappello dov'è?”⁹ Anche in una delle scene finali ritorna un cappello, quello della madre di Pietro: “PIETRO: Che lusso di cappello!/ GINESTRA: La mamma appena ha saputo che ti sposavi, è corsa subito a comprarsi quel cappello!”¹⁰

Ginzburg aggiunge di aver scritto questa prima commedia

in fretta, senza piegarmi a respirare malinconie, o fermandomi a respirare solo per brevi istanti. La scrivevo in fretta nel timore di non riuscire a concluderla. In fretta e per noia. [...] Però via via che la scrivevo la noia spariva. L'ho finita in una settimana.¹¹

Ginzburg non si è fatta influenzare dall'opinione negativa dell'amica e scrittrice Elsa Morante, a cui l'aveva fatta leggere e che la trovava “fatua, sciocca, zuccherata, leziosa e falsa,” e quindi l'opera è andata in scena, e interpretata dalla Asti, come previsto.¹²

In *Ti ho sposato per allegria*, come poi in altre commedie, Ginzburg raggiunge la comicità giocando sui valori cari alla nostra società. Infatti, per esempio, fa sposare subito Giuliana e Pietro, che si sono conosciuti ubriachi ad una festa, solo perché per lei era l'unica possibilità rimasta: “GIULIANA: Ma ero disposta a sposare chiunque, hai capito, quando ti ho incontrato.”¹³ Il titolo, come succede in altre commedie, in *Ti ho*

sposato per allegria è ripreso più volte nelle battute di Pietro, quando spiega a Giuliana i motivi per cui l'ha sposata: "Ho sempre sentito, guardandoti, una grande allegria. E non ti ho sposato perché mi facevi pietà. [...] Ti ho sposato per allegria. Non lo sai, che ti ho sposato per allegria? Ma sì. Lo sai benissimo."¹⁴

Ginzburg inoltre banalizza il divorzio, non ancora legale in Italia (lo sarà infatti solo nel 1970), come facile soluzione a un eventuale matrimonio sbagliato: "PIETRO: In Italia il divorzio non c'è./ GIULIANA: Sarebbe andato all'estero"¹⁵ e più avanti: "GIULIANA: Meno male che hai un po' di soldi, così almeno potremo andare all'estero a divorziare!"¹⁶ E Ginzburg affronta con disinvoltura anche il tema dell'aborto, legalizzato in Italia più tardi, nel 1978: "GIULIANA: Io non mi sento di averlo questo bambino! Non ho casa, non ho lavoro, non ho soldi, non ho niente! [...] E mi ha portato da un medico ungherese, suo amico, e questo mi ha fatto abortire."¹⁷ Un altro tema moderno e molto scottante è quello della pillola, affrontato, però, solo in una delle undici commedie di Ginzburg, *La segretaria*: "TITINA: Come faccio, se sono un'altra volta incinta, con questa debolezza che ho?/ SOFIA: Perché non usi le pillole antifecondative?/ TITINA: Sono contraria. La Chiesa è contraria. [...] TITINA: Io non le prendo quelle cose. E poi ho anche letto di certe donne, che le hanno prese, e gli sono cresciuti i baffi."¹⁸ Ginzburg oltre a criticare le idee conservatrici della chiesa, mette in rilievo anche la scarsa e spesso errata informazione che si ha dei metodi contraccettivi.¹⁹

L'inserzione, la commedia successiva a *Ti ho sposato per allegria* (1968), riprende i lunghi monologhi dell'opera precedente, qui ancora più estesi, ma è diversa "nella sostanza e nel colore. Aveva un colore cupo."²⁰ Decisamente tragico il finale, uno dei pochi di tutta la produzione di Ginzburg, che finisce, infatti, con un omicidio. Tutti i fatti ruotano intorno al tema di una delle tre inserzioni presenti nell'opera: cercare una ragazza, preferibilmente studentessa, a cui dare in affitto una stanza di un grande appartamento, in cambio di aiuto nelle piccole faccende domestiche. È Elena la studentessa che si insedia nella casa di Teresa, la padrona di casa, che diventa la sua confidente, e che alla fine si innamora del suo ex marito, Lorenzo, e che decide di andare a vivere con lui. Ma Teresa non glielo permette perché le spara prima che possa lasciare definitivamente la casa (con la stessa pistola con cui avrebbe voluto uccidere l'ex marito) e poi chiama Lorenzo per confessargli il fatto. Il finale ricorda un po' la trama del suo breve romanzo *È stato così* (1947)

anche se lì la protagonista spara negli occhi al marito all'inizio dell'opera, e tutto il resto è la sua lunga confessione a un ignoto interlocutore.²¹

Anche ne *L'inserzione*, come nella precedente commedia, non sono molto forti i motivi che inducono al matrimonio: "Se proprio ci tieni, ti sposo anche, perché ho visto che insieme stiamo bene,"²² e ancora: "LORENZO: Mi sono unito a lei perché ne avevo pietà. [...] Mi sono unito a lei per una polemica con mia madre."²³ Con *L'inserzione* Morante è più clemente nel giudizio, fatto che ha sicuramente spinto Ginzburg a continuare a scrivere commedie tanto che dopo questa seconda opera teatrale, l'autrice confessa che le risultava sempre più difficile dedicarsi alla narrativa, perché "nella commedia potevo usare la prima persona in una forma non autobiografica" e questo le "dava un senso di gran libertà."²⁴

Fragola e panna, la commedia successiva, è importante per la frase finale pronunciata da Cesare, a proposito di Barbara, una donna scomparsa, forse suicida nel Tevere per la disperazione, perché spiega il motivo per cui per Ginzburg è impossibile scrivere oggi delle tragedie: "Voi non avete capito niente, non è mica una tragedia questa, è una barzelletta. La vita è molto avara di tragedie, e ci regala invece una fioritura di barzellette."²⁵ Per questa concezione del teatro Ginzburg si situa al polo opposto di Maraini che racconta, invece, la tragica esperienza delle sue eroine, reali o inventate, con la finalità di denunciare certe situazioni scomode per le donne.

Come già in altre commedie anche ne *La segretaria*, che chiude la raccolta *Ti ho sposato per allegria*, ci sono riferimenti a un matrimonio riparatore di una situazione socialmente non accettabile: "SOFIA: E poi è tanto brutto essere una come me, una divisa dal marito. Non mi sento né zitella, né vedova. Portami via da questa casa, Enrico. Sposami. Perché non mi sposi?"²⁶ E ancora Sofia, ma questa volta parlando del marito scomparso: "Perché l'ho sposato? Sai che non ho mai smesso di chiedermelo, in tanti anni?"²⁷ E infine quando Silvana, l'amante di Edoardo, acconsente a sposare Enrico, non riesce ad esprimere entusiasmo: "SOFIA: Così ti sposi./ SILVANA: Sì mi sposo./ SOFIA: Sei contenta?/ SILVANA: Né contenta né scontenta. Non so. [...] Mi pare che è una persona molto ragionevole e giudiziosa. Se vuole sposarmi, forse vuol dire che va bene così."²⁸ Con un grande colpo di scena, anche *La segretaria*, come già *L'inserzione* e *Fragola e panna*, si chiude drammaticamente con una morte inaspettata: il suicidio di Edoardo, che per l'intera opera è stato visto da tutti gli altri come l'unico personaggio

invidiabile in tutti i campi. Ma Ginzburg attraverso la battuta conclusiva di uno dei personaggi, Sofia, critica aspramente la decisione di togliersi la vita: “La gente butta via la vita come se fosse un secchio d’acqua sporca. [...] Siamo dei cani con la vita. La vita è cagna con noi e noi siamo dei cani con la vita.”²⁹

La prima commedia della raccolta *Teatro* (1990), ma non per ordine cronologico, è *L’intervista*, dedicata all’amico di Ginzburg, Luca Coppola, massacrato brutalmente in Sicilia con l’amico Giancarlo Prati. Anche in quest’opera, come nella maggior parte della raccolta, “ci sono dei personaggi di cui si parla molto e non compaiono mai. Tacciono, essendo assenti. Così finalmente c’è qualcuno che tace.”³⁰ Qui, però, il tema principale dei tre atti è quello dell’attesa, tanto caro a Samuel Beckett (1906-1989) in *Aspettando Godot* (1952).³¹ Marco Rozzi, giornalista del settimanale *Ariete*, di cui non è uscito ancora nessun numero, cerca disperatamente di incontrare e intervistare in esclusiva Gianni Tiraboschi, uno scrittore affermato, mai fisicamente presente sulla scena. Nei primi due atti Rozzi lo rincorrerà senza successo. Nel secondo atto si presenterà di nuovo a casa di Tiraboschi, cinque anni dopo il primo atto, e nonostante piccoli banali cambiamenti, tra cui la testata per cui scrive ora (“MARCO: L’*Ariete* poi non è mai uscito. Non ne è uscito nemmeno un numero. È morto prima di nascere”), incontra le stesse persone e si ripete la stessa scena: vuole l’intervista ma Tiraboschi è assente.³² Solo nel terzo atto, quando ormai Rozzi si dedica ad altro (è sceneggiatore di film), e torna in quella casa solo perché è di passaggio, sarà lo stesso Tagliaboschi, molto ammalato (soffre di sindrome depressiva), che lo implorerà di intervistarlo, ma ora Rozzi rifiuterà: “Di stringergli la mano, sì. Un minuto. Però di intervistarlo ora non me la sento. Io non sono più giornalista. [...] Non ho pronte le domande. Non sono preparato.”³³ La morale della commedia è ben espressa da una delle battute finali: “Non lo sapevi che le cose succedono sempre quando non le vogliamo più?”³⁴

Ne *La poltrona*, e solo in questa commedia, Ginzburg affronta il tema ancora molto attuale del degrado ambientale.³⁵ Come spesso succede nelle commedie della raccolta *Teatro*, inoltre, anche qui la protagonista è un oggetto, una poltrona, che dà anche il titolo all’opera, sempre presente nei due atti che costituiscono la commedia e che ha addirittura “un carattere” e tutto ciò che succede ai personaggi ruota intorno ad essa.

Dialogo, rappresentato sia a teatro che in televisione, è organizzato in un solo lungo atto e comincia in *media res*. Vengono affrontati molti temi,

tra cui la vita di coppia e tutto ciò che comporta: le incomprensioni, la noia, il tradimento da parte della donna, la confessione al marito, l'accettazione incondizionata del fatto e il restare ancora insieme quando la donna è abbandonata dall'amante. Come già nella commedia d'esordio, Ginzburg polemizza sul valore attribuito al matrimonio.

I protagonisti di *Paese di mare* sono sposati da due anni, non hanno nessuna certezza, nemmeno una dimora fissa. Inseguono un qualcosa che non troveranno mai: "MARCO: Io non riesco a stare a lungo in uno stesso luogo. [...] Ci farò l'abitudine. Perché ci si abitua a tutto. È incredibile come una persona si abitua."³⁶ Inconfondibile l'eco joyciano e proustiano della *recherche*. Sorprende qui il termine "frocio" utilizzato con disprezzo verso la categoria *gay*, una delle poche volte in cui l'autrice nelle commedie affronta il tema dell'omosessualità riportando le dicerie popolari: "La notte, si vestivano da donna e parlavano."³⁷ Come già in altre commedie della prima raccolta, anche in questa c'è una morte: quella di Bianca, mai fisicamente presente.³⁸ Ma a differenza delle altre commedie qui il messaggio finale è molto positivo: "GIANNI: Ma il cuore non ha mai niente. È sanissimo. Ingoia tutto, manda giù tutto, i distacchi, la solitudine, i veleni, i pensieri angosciosi, gli anni orribili. È il cuore che è forte, Marco, è il cuore."³⁹

Della commedia successiva, *La porta sbagliata*, è molto significativo l'espedito narrativo, ripreso anche in altre commedie: il lettore viene a conoscenza dei fatti attraverso delle lunghe conversazioni telefoniche, più vicine al monologo. Anche qui come in altre opere di Ginzburg i protagonisti, sia uomini che donne sono degli inetti e spesso consapevoli di esserlo: "GIORGIO: Forse non ho né ali, né un cielo dove volare."⁴⁰ Un tema moderno affrontato solo qui, anche se brevemente, è l'anoressia: "TECLA: Dice che al pensiero di mangiare le viene da piangere. È anoressia. Un fenomeno che si chiama così."⁴¹ In questa commedia è molto presente l'importanza degli odori, come anche in Dacia Maraini. I personaggi associano persone o situazioni ad un odore particolare: "L'odore di quella portineria lo sento ancora, era orribile. [...] Com'era buono l'odore dell'aria."⁴²

L'ultima commedia, che chiude *Teatro*, è *La parrucca*. È molto breve, quasi tutta una telefonata e non ci fornisce i nomi dei personaggi. È un po' diversa dalle altre perché per la prima ed unica volta, Ginzburg affronta il tema del maltrattamento del marito ai danni della moglie: "Mi fa male il naso. È gonfio. E non smette di sanguinare. [...] Se ti azzardi ancora a darmi uno schiaffo me ne vado. [...] Mi fa male la mascella, e il naso. [...]"

Questa mia parrucca ha finito i suoi giorni. [...] Con quel volo che le hai fatto fare.”⁴³ La donna chiama poi la madre e le racconta del litigio, ma questa non le crede. È anche questa l’unica occasione in cui Ginzburg si schiera in difesa del suo sesso, ma non approfondisce la problematica.

I PERSONAGGI

La tipologia dei personaggi e le situazioni che Ginzburg ripropone sono molto simili in tutte le sue commedie. Innanzitutto ci sono spesso coppie relativamente giovani, già stanche di stare insieme, in cui la moglie tradisce il marito con il suo miglior amico, perché si sente trascurata e annoiata. Ne *L’inserzione* leggiamo “TERESA: E ma ero infelice anch’io e mi sentivo sola. E allora è successa una cosa. L’ho tradito. [...] C’era un suo amico, un certo Mario, un giornalista che veniva sempre per casa. Erano molto amici, da quando erano bambini. L’ho tradito con questo Mario. [...] [Mio marito] ci ha trovati insieme.”⁴⁴ Ne *La parrucca*: “Mamma, ti devo dire la verità, io ho una persona. [...] Massimo lo sa benissimo. Gliel’ho detto in tutte le salse.”⁴⁵

Anche gli uomini, però, tradiscono con donne molto più giovani a cui promettono di stare insieme per sempre, ma alla fine non riescono a lasciare le proprie consorti. “Ha una ragazza, Edoardo?/ NINO: Lui dice che si è innamorato. Dice che lascerà la moglie, e andrà a stare con questa ragazza. Non sa quando. Lo dirà a Isabellita a poco a poco,”⁴⁶ “MARTA: Lui non si sente di lasciare la Elena. Le doveva parlare ieri sera. Non se l’è sentita. Stanno partendo. Non le ha detto niente.”⁴⁷ Ne *La poltrona*, la protagonista, di cui non sappiamo il nome, è incinta dell’amante Francesco e parlandone con la madre afferma: “Voglio vivere con Francesco. [...] Mi sono innamorata. Il problema è che lui non vuole. Non ha tempo. [...] Non ha posto per me nella sua vita. È una vita troppo ingombra. Piena.”⁴⁸

Gli uomini, oltre ad essere bugiardi, vengono spesso dipinti deboli e inetti, scappano di fronte alla prima difficoltà. “PIETRO: Io invece penso che quel tuo Manolo era uno stupido, un vero idiota, e un vigliacco. Non è scappato, quando ha saputo che aspettavi un figlio?;”⁴⁹ “TERESA: Poi m’ha detto che scendeva un momento a comprare le sigarette. Non è ritornato più.”⁵⁰

Le donne sono viste ancora più negativamente, perché soccombono agli uomini e non riescono a trovare la forza di reagire. Leggiamo, infatti, ne *L’inserzione*: “TERESA: Perché mi dominava, e mi dominava perché lo amavo. Mi diceva di leggere, e leggevo. [...] Gli ubbidivo. Non avevo

più una volontà mia.”⁵¹ La protagonista de *La parrucca* dopo aver confessato al marito di essere incinta di un altro uomo e di volerlo lasciare, disperata dice alla cameriera di mandarlo da lei per farsi consolare: “Gli dica che io sto male. [...] Che smetta subito di mangiare e venga di sopra perché io qua divento scema, sto male e ho freddo e sono stufa e poi sono disperata.”⁵² Spesso le donne sono ancora più inconcludenti degli uomini. “FRANCESCO (a Marta): Che peccato che non hai finito il liceo. Lasci sempre tutto a metà. [...] Lasci sempre tutto a metà. Non hai nessuna costanza.”⁵³ Anche fisicamente le donne sono sempre minute e trasmettono debolezza e bisogno di aiuto. Ne *La segretaria* si legge: “NINO: La ragazza? [...] L’avete vista com’è. Una lucertolina.”⁵⁴

È forse proprio questo l’aspetto che allontana maggiormente Ginzburg da Maraini: la poca definizione dei personaggi femminili sotto ogni punto di vista. Maraini cerca, invece, di dare corpo e voce alle sue protagoniste, soprattutto a quelle che hanno cercato di opporsi alla loro situazione (si ricordano la poetessa messicana barocca Sor Juana Inés de la Cruz, la poetessa e scrittrice veneziana Veronica Franco, la scultrice francese Camille Claudel, ecc.). Addirittura Ginzburg cerca di far rientrare le sue donne nei canoni tradizionali: “FRANCESCO: Comunque la Elena cucina, fa tutto in casa. Che peccato che tu non sai cucinare. Sai che risparmi sarebbe?”⁵⁵ Inoltre Ginzburg non perdona i vizi delle sue protagoniste, che se non rappresentano più *l’angelo del focolare*, non sono nemmeno delle eroine, ma piuttosto delle persone incapaci di affrontare la vita: “BETTA: Bianca fa tanti debiti. Vive come se fosse miliardaria. Ha sempre tanti uomini, tante storie. E sta male. Prende cose.”⁵⁶

Molti personaggi sono scrittori di poco successo, alle prime armi, (“GIULIANA: Era molto ricco [...] Ma i soldi non gli piacevano, e gli piaceva vivere da povero [...]. Scriveva. Era uno scrittore. Aveva pubblicato due romanzi e un libro di versi;”⁵⁷ ne *La segretaria*: “NINO: Ricopierà a macchina tutti i miei appunti. Ho un mucchio d’appunti sparsi, osservazioni, note di viaggio, pensieri”⁵⁸), fatto che permette a Ginzburg di mostrarci com’era considerata negativamente la sua professione: “Dice che lavora, ma non è un lavorare vero. Scrive. Passa i pomeriggi a scrivere. Scrive romanzi, racconti, poesie. Peccato che non trova nessuno che glieli pubblica.”⁵⁹ Ancora ne *La porta sbagliata*, l’insuccesso letterario non è così grave perché Cencio ha un’altra professione che lo sostiene: “GIORGIO: Fa l’avvocato. Fa anche poesie. Fa romanzi di mille pagine. Nessuno glieli stampa ma lui è contento lo stesso. [...] Vive in un’eterna beatitudine.”⁶⁰

Come già accennato, un'altra caratteristica comune a quasi tutte le commedie è il nominare molti personaggi e renderli parte integrante della trama, senza però che appaiano mai in scena. L'esempio più sorprendente è rappresentato dallo scrittore Gianni Tiraboschi de *L'intervista*, mai fisicamente presente, ma spiritualmente percepito dagli altri personaggi: "MARCO: No, siamo quattro. C'è con noi Gianni Tiraboschi. Gianni. È lontano [...] ma io sento la sua presenza. [...] Lui è qui."⁶¹

Soprattutto nella seconda raccolta i personaggi sono sempre squattrinati e in cerca di prestiti da madri o fratelli più benestanti. Ne *La parrucca* leggiamo: "Mamma. Ti ho telefonato per uno scopo preciso. Abbiamo bisogno di soldi. [...] Fammi allora un vaglia telegrafico di duecentomila lire. [...] Poi cos'abbiamo in banca, niente."⁶² Inoltre nelle commedie di Ginzburg è frequentemente difficile il rapporto delle protagoniste con le suocere, a cui, si sa già in partenza, che non piaceranno mai, quasi sempre per la diversa condizione sociale. Leggiamo in *Ti ho sposato per allegria*: "PIETRO: Mia madre non ti piacerà. E tu non piacerai a lei. [...] Pensa che mi hai sposato per i soldi. Pensa che sei una specie di tigre. [...] Perciò le ho detto di venire qui a pranzo, così almeno ti vedrà in faccia, e non le piacerai, ma sarà spaventata di una persona, invece di essere spaventata d'un'ombra."⁶³ E ancora ne *L'inserzione*: "TERESA: Sua madre, quando lui andava giù, gli faceva scene furiose contro di me, e diceva che se mi sposava lo avrebbe diseredato, cosa che poi non ha fatto, non so perché."⁶⁴ Ma spesso le suocere oltre ad essere ricche sono anche colte, come la mamma di Pietro in *Ti ho sposato per allegria*: "No. Ginestra non è un nome pretensioso. Mio marito amava molto Leopardi."⁶⁵

Tra la tipologia di personaggi di Ginzburg, c'è spesso la signora delle pulizie, soprattutto nella prima raccolta di commedie, *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*, indice di un alto tenore di vita dei suoi personaggi, caratteristica che discosta la Ginzburg da Maraini, che, invece, ci presenta situazioni meno borghesi. Ne *Ti ho sposato per allegria* leggiamo: "GIULIANA: Sai, io non avevo mai avuto una donna di servizio. [...] Trovo che una donna di servizio, in una casa, è una grande comodità."⁶⁶ In *Fragola e panna* di Ginzburg, Tosca, la donna di servizio, svolge l'importante ruolo di mediatrice tra le altre figure e scontenta del suo lavoro in quella casa, pensa pure di andarsene via: "Io qui non mi trovo. C'è troppo silenzio. C'è intorno troppa campagna. [...] Però il tempo, ha capito, il tempo non passa."⁶⁷ Addirittura la colf de *La segretaria* si chiama Perfetta!⁶⁸

Un'altra figura ricorrente in quasi tutte le commedie, soprattutto di *Teatro*, è la presenza, quasi mai fisica, di uno psicanalista. Leggiamo in *Paese di mare*: "BETTA: Gianni trova che Bianca dovrebbe cambiare analista. Lui ne ha uno che per lei andrebbe bene, è un freudiano."⁶⁹ Ne *La porta sbagliata*: "TECLA: Avevo rimorsi, senso di colpa, angosce, paura, complesso di frustrazione, di castrazione, avevo tutto. [...] Allora sono andata dall'analista./ RANIERO: E lui ti ha guarita?/ TECLA: Più o meno. [...] Intanto mi ha trovato un altro impiego."⁷⁰ Molto attuale da questo punto di vista Ginzburg che affronta il tema della psicoanalisi, delicato e discusso, fornendo le diverse posizioni a proposito. Leggiamo in *Ti ho sposato per allegria*: "MADRE DI PIETRO: Non mi sono mai fatta psicanalizzare, non ne ho bisogno. Ho la fede;"⁷¹ e ancora nella stessa commedia: "GIULIANA: Ma perché le madri sono tanto importanti? Secondo la psicoanalisi, sono la cosa più importante di tutto?/ PIETRO: Sì. Secondo la psicoanalisi, le origini del nostro comportamento sono da ricercare nel nostro rapporto con la madre."⁷² Anche in *Paese di mare* Ginzburg riprende il valore della madre nella psicoanalisi: "Il mio analista dice che la mia avversione per mia madre è una forma di risentimento. Perché amavo il seno materno e mi ha slattato. A venti mesi. [...] Allora, secondo il mio analista, per nostalgia del seno materno io ho difficoltà a diventare adulto."⁷³ Ne *La porta sbagliata*, la psicoanalisi sembra dare frutti positivi: "TECLA: Questa è l'analisi. [...] Ti insegna a esser solo quello che sei."⁷⁴

Ginzburg, inoltre, nel teatro ci rappresenta una famiglia molto diversa da quella di *Lessico familiare* (1963), in cui è più definita ed unita, ma che dà conto e a volte anticipa le evoluzioni della società italiana, e che ancora può essere letta con una buona dose di identificazione da parte di molti, se non di tutti.⁷⁵ In conclusione, possiamo affermare che la definizione dei personaggi femminili allontana notevolmente il teatro di Ginzburg da quello di Maraini, che cerca di dare corpo e voce alle sue protagoniste, fornendo un modello di donna alternativo, mentre Ginzburg si limita a illustrare criticamente donne nei canoni tradizionali.

STILE E TECNICHE NARRATIVE

La comicità delle commedie di Ginzburg, più che ai personaggi, si deve al linguaggio, alle parole con cui l'autrice muove in modo leggero i destini dei rapporti fra uomini e donne, fra individuo e individuo. Questa attenzione linguistica e l'invenzione di un italiano parlato musicalmente, inconsueto nel nostro teatro, rendono Natalia Ginzburg un

autore non troppo distante da maestri europei del dialogo come Beckett, Pinter, e Compton-Burnett.

Come la lunga tradizione della commedia italiana insegna, anche Ginzburg ricorre spesso a giochi sull'identità, confusione di persona, creando nel pubblico, una certa ilarità. Leggiamo in *Ti ho sposato per allegria*: "PIETRO: Quale? La tua Elena? O la mia Elena?/ GIULIANA: Perché, qual è la tua Elena? Abbiamo anche una Elena per uno?/ PIETRO: Mia cugina Elena? O la tua amica Elena?"⁷⁶ In *Fragola e panna*, volutamente Barbara, amante di Cesare, il padrone di casa, si spaccia per una sua lontana cugina, per potersi intrufolare in casa sua e incontrare lì l'innamorato segreto, in attesa di una nuova sistemazione solo per loro due. E ancora ne *La segretaria* Silvana si finge una segretaria e si insedia a casa di Nino, grande amico del suo amante Edoardo, per potersi vedere senza destare sospetti.⁷⁷

Molto spesso i monologhi delle commedie sono costituiti da lunghe telefonate ad amici o famigliari. Ad esempio, ne *La segretaria*, il primo e terzo atto cominciano con: "SOFIA: Pronto, Luisa? Ciao Luisa."⁷⁸ E il pubblico viene a conoscenza di molti fatti, proprio attraverso queste chiamate. Ma l'aspetto sicuramente più importante è la concezione che Ginzburg ha del silenzio. Infatti molti dei suoi personaggi sono presenti in scena ma non parlano. Ginzburg fornisce diverse definizioni del silenzio: "TECLA: Mica tutti i silenzi sono uguali. Il suo è un silenzio vivo, intenso, che ascolta, e che fa compagnia. [...] È silenzioso per educazione. Noi parliamo tanto perché siamo dei maleducati"⁷⁹ e ancora più avanti: "ANGELICA: Lui stava zitto. Ogni tanto, faceva qualche domanda. Le domande sono il grande strumento di chi vuole tacere."⁸⁰

La stessa Ginzburg ha in più occasioni riflettuto sui significati del silenzio, concludendo:

Nelle mie prime commedie c'erano delle donne che chiacchieravano instancabilmente. In seguito m'è venuta voglia di fare delle donne silenziose. Chiacchieravano allora gli uomini. [...] Nelle mie commedie, in tutte, ci sono dei personaggi di cui si parla molto e che non compaiono mai. Tacciono, essendo assenti. Così finalmente c'è qualcuno che tace⁸¹.

Per questa importanza attribuita al silenzio, per la prima volta possiamo avvicinare Ginzburg a Maraini, soprattutto romanziera (si veda *La*

lunga vita di Marianna Ucrìa (1990), la cui protagonista è una sordo-muta siciliana del Settecento).⁸²

ESISTE UNA GENEALOGIA TEATRALE FEMMINILE ITALIANA?

Dopo questa breve analisi delle opere teatrali di Ginzburg, ci soffermeremo su alcune drammaturghe a lei successive, per vedere se e in che misura viene da loro imitata. Franca Valeri (1920), come Ginzburg, attraverso le sue protagoniste delinea diversi tipi di donna: autoritaria, forte, mentre il marito ne è succube, come ne *La moglie del tenore*;⁸³ ma molto più spesso è vittima perché, una volta diventata sposa, è costretta a rinunciare a molte cose per la famiglia.⁸⁴ Come in Ginzburg, a cui Valeri fa riferimento direttamente in una battuta della sua commedia, i motivi che spingono al matrimonio non sono sempre convincenti: “DERNA: ma sì... Le ragioni per sposarsi possono essere tante, l'allegria è un'altra cosa ancora.”⁸⁵ La critica Rita Cirio attribuisce a Valeri una “comicità intelligente e [...] una divertita e divertente satira di costume.”⁸⁶

Franca Valeri ha con le sue creazioni lo stesso rapporto di quella madre che illustra i difettucci fisici della figlia – non proprio una top model – con perfida tenerezza (o tenera perfidia) demolendola pezzo per pezzo. [...] Come tutti i grandi umoristi Franca Valeri usa quale terreno l'infelicità. [...] È la smorfia della sofferenza che, accuratamente celata dietro la maschera del personaggio comico e mai esibita direttamente, ne fa la grandezza.⁸⁷

Anche i personaggi teatrali di Franca Rame (1929), soprattutto le coppie della raccolta *Parliamo di donne* (1978), ricordano molto quelli di Ginzburg: mogli insoddisfatte e annoiate che tradiscono i mariti; uomini inetti che non sono in grado di dare una svolta decisiva alla propria vita sentimentale; donne più coraggiose che affrontano direttamente la loro rivale. Ma per lo spirito di denuncia delle sue opere è più vicina a Maraini.⁸⁸

Lella Costa (1952), attrice-autrice, una delle migliori rappresentanti della comicità e del monologo al femminile, è stata forse la prima donna in Italia a riprendere il modello dello *stand up comedian* alla Lenny Bruce,⁸⁹ come nello spettacolo *La daga nel loden* (1990), dove l'autobiografia fittizia dell'autore-attore, che si racconta in prima persona,

diventa un'autobiografia collettiva.⁹⁰ *Adlib*,⁹¹ il primo monologo di questa raccolta, sembra essere il testo più significativo perché qui Costa si interroga sul ruolo svolto dalle donne all'interno della comicità: "Esiste la comicità femminile?/ Le donne fanno ridere?"⁹² Ma la sua è una triste conclusione: "Siamo simpatiche, spiritose nel privato, ma quello che sembra mancare invece seriamente è appunto la figura dell'*entertainer* al femminile."⁹³ Profondamente sarcastica è la soluzione che propone: "Probabilmente questo problema della comicità femminile [...] andrà risolto da un Concilio Ecumenico... Ne hanno fatto uno per la nostra anima, ne faranno uno per la comicità."⁹⁴

È interessante segnalare che Costa, benché non abbia avuto molti modelli al femminile, riconosca, però, come sue maestre Natalia Ginzburg e Franca Valeri. E da loro ha ereditato sicuramente il grande valore attribuito alla comicità come racconta in *Adlib*: "Ecco, io sono convinta [...] che una risata, un momento di divertimento comune, e quindi di grande intesa, di grande comunicazione, possa essere anche, forse, un 'piccolo favore' [...]"⁹⁵ E conclude il lungo monologo affermando: "Non facevo mica sul serio, sono solo un'attrice comica, l'unica cosa che mi interessa è far ridere, [...] l'unica cosa che conta è l'ironia, la satira, il divertimento... O no?"⁹⁶ Franca Valeri, però, non accetta l'espressione "comicità al femminile," secondo lei offensiva, perché "la comicità è un dono astratto, indefinibile e come tale asessuato."⁹⁷ Valeri aggiunge anche che l'unico "difetto" dei comici donne di oggi è l'eccessiva rabbia che manifestano nel comico e che le porta a penalizzarsi e penalizzare tutto e tutti; allora, dovrebbero "allontanarla dal richiamo discutibile dell'attualità per far riposare se stessa e il pubblico nella pace di un intermediario elegante, la fantasia."⁹⁸

Infine l'ambiente borghese delle commedie di Ginzburg è ripreso anche da Cristina Comencini (1956), che nella "Nota dell'autrice" al suo *Due partite* (2006) considera Ginzburg il suo *nume tutelare* e scrive: "Ho preso la sua prima commedia e l'ho messa accanto ai fogli bianchi, sperando che lo spirito anticonformista e ribelle che l'animava potesse abitare anche la mia."⁹⁹ Ma nonostante i chiari riferimenti di Comencini a Natalia Ginzburg e Franca Valeri è innegabile che lo scopo del suo teatro la avvicina, invece, a Maraini: infatti entrambe denunciano certe situazioni che danneggiano le donne, e gli danno voce. Costa in particolare la restituisce alla categoria delle attrici, a cui appartiene, e le situa nella tradizione italiana teatrale come fa Maraini con le sue protagoniste vissute in realtà ed epoche diverse.

In conclusione, nonostante non si possa ancora parlare di una vera e propria genealogia femminile nel teatro italiano del Novecento, nel nostro paese le drammaturghe si riprendono tra di loro creando una certa continuità/superamento tematico e stilistico. La modernità di Ginzburg è indiscutibile sia per i temi trattati che per la particolarità linguistica che elabora, come già accennato, un italiano parlato, fino ad allora inconsueto nel teatro, ma non contribuisce alla causa delle donne. Infatti non riesce a creare un modello di donna “nuova” e “diversa” dagli stereotipi maschili, o dall’interiorizzazione che hanno subito le donne nel corso della storia, come invece fa Maraini. Infine, nonostante alcune analogie tematiche, Ginzburg e Maraini si muovano sostanzialmente in due direzioni ideologiche diverse. Mentre Dacia Maraini spesso intende rivendicare uno spazio e dar voce a chi non ha avuto la possibilità di esprimersi (prostitute, donne del passato, ecc...), Ginzburg sembra più interessata a ritrarre la società italiana di quegli anni in via di trasformazione sociale.

Note

1. Com'è noto infatti, prima del XVI secolo le uniche e sporadiche autrici di teatro sono esclusivamente religiose, come la famosa Rosvita di Gandersheim, che scrivono e mettono in scena le proprie opere all'interno del convento. Nel Rinascimento scrivono dei drammi alcune famose cortigiane. Ma solo con la Commedia dell'Arte per la prima volta vediamo le donne direttamente coinvolte in scena, nella stesura del “canovaccio” e spesso come capocomiche. Da allora la drammaturgia delle donne ha vissuto fasi alterne, legate alla situazione storico-sociale in cui sono vissute. Hanno conosciuto grande libertà quando movimenti come la Rivoluzione Francese l'hanno permessa e sono scomparse dalla scena nei periodi di restaurazione, come in Italia durante il ventennio fascista.

2. de Céspedes, Alba. *Quaderno proibito*. Milano: Mondadori, 1995.

3. Da nove anni l'associazione presenta a Firenze il suo più importante appuntamento annuale sulla drammaturgia delle donne: “Autrici a Confronto;” un'iniziativa dedicata alla scrittura teatrale e alle problematiche del teatro delle donne che da quest'anno diventa Festival Nazionale sulla Drammaturgia Contemporanea delle Donne.

4. Una delle *pièces* italiane più rappresentate all'estero nel secondo dopoguerra, diventata anche film in due versioni cinematografiche: quella del 1952

con il titolo *Moglie per una notte*, e quella del 1964, *Baciami stupido*, di Billy Wilder.

5. Ginzburg, Natalia. *Tutto il teatro*. Torino: Einaudi, 2005.

6. È un breve testo scritto su richiesta di Giorgio Pressburger, organizzatore e direttore del Mittelfest, (primo Festival di Cividale del Friuli) che è andato in scena il 19 luglio, con Paola Bonesi e Vittorio Ristagno. È stato anche trasmesso su Radio Tre il 16 ottobre 1991, a dieci giorni dalla scomparsa dell'autrice. Nella *pièce* il cormorano - uccello con cui si identifica la donna che ci parla - è incapace di volare perché zuppo di petrolio per colpa degli uomini. Così la prospettiva di Ginzburg si allarga sensibilmente rispetto alle opere precedenti, va oltre le mura della cucina e del tempo e raggiunge la triste realtà attuale.

7. Ginzburg, Natalia. *Teatro*. Torino: Einaudi, 1990. v.

8. *Ibid* vi.

9. *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*. Torino: Einaudi, 1968. 13.

10. *Ibid* 69.

11. *Teatro* vi.

12. *Ibid* vii.

13. *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* 16.

14. *Ibid* 45.

15. *Ibid* 16.

16. *Ibid* 41.

17. *Ibid* 27.

18. *Ibid* 171.

19. Molti di questi temi sono presenti anche nel teatro di Maraini, soprattutto ne *Il manifesto* (1969), dove, però, il messaggio finale assume un tono tragico (la protagonista verrà infatti uccisa brutalmente dalle infermiere dell'ospedale psichiatrico in cui era stata rinchiusa, perché aveva cercato di ribellarsi alla sua situazione). Questa *pièce* è contenuta in Maraini, Dacia. *Fare teatro 1966-2000*. Milano: Rizzoli, 2000.

20. *Teatro* viii.

21. *È stato così*. Torino: Einaudi, 1947.

22. *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* 91.

23. *Ibid* 108.

24. *Teatro* viii.

25. *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* 158.

26. *Ibid* 180.

27. *Ibid* 182.

28. *Ibid* 205.

29. *Ibid* 214.

30. *Teatro* xii.
31. Beckett, Samuel. *Aspettando Godot*. Torino: Einaudi, 2000.
32. *Teatro* 24.
33. Ibid 45.
34. Ibid 46.
35. Ibid 47.
36. Ibid 132.
37. Ibid 114. Ne *La porta sbagliata* Tecla dà del “finocchio” (148) al cameriere e più avanti Giorgio parlando di Raniero: “Oppure potrebbe essere frocio. Non sappiamo. Siccome sta zitto, può essere qualunque cosa.” Ibid 182.
38. Ibid 128.
39. Ibid 133.
40. Ibid 144.
41. Ibid 147.
42. Ibid 145.
43. Ibid 189.
44. *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* 98.
45. Ibid 193.
46. Ibid 189.
47. *Teatro* 95.
48. *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* 194.
49. Ibid 42.
50. Ibid 88.
51. Ibid 92.
52. Ibid 196.
53. *Teatro* 79.
54. *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* 190.
55. *Teatro* 80.
56. Ibid 125.
57. *Ti ho sposato per allegria* 22.
58. Ibid 189.
59. *Teatro* 56.
60. Ibid 151.
61. Ibid 18.
62. Ibid 191.
63. *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* 37 e 39.
64. Ibid 91.
65. Ibid 54.
66. Ibid 16.

67. Ibid 155.

68. Invece, Maraini nel suo romanzo del 2001, *La nave per Kobe*, si oppone all'agiatezza borghese a cui apparteneva la madre: "Sento in mia madre una sicurezza di classe nel parlare delle tate, delle cameriere, delle governanti come fossero un attributo naturale della famiglia. [...] Per me è quasi sconveniente pagare una donna perché pulisca e stiri la mia roba quando potrei adoperarmi io stessa." Maraini, Dacia. *La nave per Kobe*. Milano: BUR, 2001/2003. 35.

69. *Teatro* 116.

70. Ibid 146.

71. *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* 65.

72. Ibid 72.

73. *Teatro* 122.

74. Ibid 146.

75. *Lessico familiare*. Novara: Mondadori-De Agostini, 1995.

76. *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* 47.

77. Inoltre, il titolo di ogni commedia è quasi sempre ripreso in una battuta umoristica ripetuta più volte nell'opera. Per esempio ne *La porta sbagliata*: "GIORGIO: Hai sbagliato a sposare Angelica, Stefano. Hai infilato la porta sbagliata." *Teatro* 164.

78. *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* 163 e 195.

79. *Teatro* 165.

80. Ibid 169.

81. Ibid viii.

82. Maraini, Dacia. *La lunga vita di Marianna Ucrìa*. Milano: BUR, 1990/2003.

83. Contenuto in Valeri, Franca. *Toh, quante donne*. Milano: Mondadori, 1992. In questa raccolta i cui personaggi sono donne "non per facile misoginia ma perché da sempre ne veste i panni teatrali, trasformandosi nel loro 'doppio' con allegra autoironia" (Valeri risvolto). L'opera comprende ventinove *sketche*, due atti unici, "La cosiddetta fidanzata" (1972) e "La cocca rapita" (1972), più venti articoli dell'autrice, piccoli saggi qui chiamati "Personaggi e impressioni," che sono apparsi su "Il Messaggero" ed altre testate.

84. Ne "Un caso clinico" leggiamo: "Poi, sposando un diplomatico, ho dovuto purtroppo abbandonare e adattarmi a un *modus vivendi* prudente, diciamo, che mi ha dato dapprima dei disturbi misteriosi. Ho anche girato tutte le cliniche dell'occidente [...]." Valeri 34.

85. Valeri 90.

86. Ibid risvolto.

87. Ibid Prefazione.

88. Rame, Franca. *Parliamo di donne. I sentimenti e la solitudine, l'Aids e la droga, la fede e il dolore, in due atti unici – "L'eroina" e "La donna grassa."* Milano: KAOS Edizioni, 1992. Testo scritto in collaborazione con Dario Fo (che ne ha curato anche la regia), articolato in due atti unici: "L'eroina" e "La donna grassa," racchiude bene tutti i temi cari all'autrice-attrice e affronta in modo chiaro la situazione della donna contemporanea.

89. Una sorta di teatro-cabaret che stava rinascendo in quegli anni e a cui Costa è stata avvicinata da esponenti di I.R.M.A. (Istituto per la Resistenza alla Malinconia).

90. Costa, Lella. *La daga nel loden*. Milano: Feltrinelli, 1992. *La daga nel loden* (con introduzione di Franca Valeri) è un'antologia dei suoi pezzi migliori scritti e interpretati tra l'87 e il '90, che include *Malsottile mezzogaudio*, *Coincidenze* e *Adlib*. In questi tre monologhi Costa studia i sentimenti collettivi e affronta con grande umorismo moderni e svariati temi attuali, quali il cinema contemporaneo, la situazione delle cosiddette donne in carriera (da lei ribattezzate "donne in *corriera*"), l'Aids, l'amore affrontato da diversi punti di vista, il tutto alternato a barzellette vere e proprie.

91. *Adlib* (1987), il primo monologo della raccolta, nasce, infatti, da "un grande bisogno di autonomia, da una grande voglia di fare 'come Lenny Bruce,' da una scommessa apparentemente presuntuosa, ma che è in realtà profondamente umile." Costa 10.

92. Costa 17.

93. Ibid 17.

94. Ibid 18.

95. Ibid 48.

96. Ibid 50.

97. Ibid 7.

98. Ibid 8.

99. Comencini, Cristina. *Due partite*. Milano: Feltrinelli, 2006. 85.