

NATALIA GINZBURG FRA LA SCOPERTA DELLA VOCAZIONE TEATRALE E L'ESIGENZA DI DESCRIVERE LA PROBLEMATICITÀ DEL QUOTIDIANO E DELL'INTIMISMO DOMESTICO: L'ESEMPIO DI *TI HO SPOSATO PER ALLEGRIA*

ABSTRACT

L'intento del presente studio è gettare maggiore luce sull'opera drammaturgica di Ginzburg, tenuta a lungo in ombra rispetto al resto della sua produzione letteraria, per collocarla all'interno della drammaturgia italiana, cercando di capire come avviene il suo esordio a teatro. Si prende in esame la prima opera drammaturgica della scrittrice *Ti ho sposato per allegria* che dà avvio a un'attività di autrice teatrale talmente intensa, che copre il periodo dal 1965 al 1991. Lo studio evidenzia come il teatro per la scrittrice sia la continuazione della vena narrativa con altri mezzi e la possibilità di dare voce a punti di vista diversi. Inoltre si cerca di spiegare perché il teatro dell'autrice sia definito 'di parola' o 'della chiacchiera' e per quale motivo l'uso delle didascalie nei suoi drammi sia limitato. Si arriva a constatare che il suo è un teatro-cronaca che tende a processare il presente in chiave domestica.

The purpose of this study is to shed some light on Ginzburg's dramaturgical work to place it within the Italian dramaturgy, trying to understand how her debut in the theater takes place. The first dramaturgical work of the writer *I married you for joy* is examined, which gives rise to such an intense activity as a theatrical author, which covers the period from 1965 to 1991. The study shows that the theater for Ginzburg is the continuation of the narrative vein with other means and the possibility of giving voice to different points of view. It also tries to explain why Ginzburg's theater is defined as 'Word Theatre' or 'Theatre Chat' and why the use of scene headings in her plays is limited. At the end of the essay we can understand that Ginzburg's theater is a chronicle theater that tends to process the present in a domestic key.

LA SCOPERTA DELLA VOCAZIONE TEATRALE

Natalia Ginzburg (Palermo, 1916 – Roma, 1991), è stata una figura di primo piano del Novecento letterario italiano non solo per la sua varia e vasta produzione, ma anche per la sua profonda umanità e forte moralità. Se non proprio la meno conosciuta, il teatro è la zona meno studiata dell'opera della scrittrice:

[...] Scrivendo invece qualcosa che non era un romanzo ma una commedia, avevo di fronte a me il mio prossimo non già come un'oscura nuvola ma come un gruppo di gente vera e corporea, a me estranea e in qualche modo ostile, e il mio rapporto con questo gruppo di gente vera, cioè col pubblico, era un rapporto non profondo né segreto ma palese, superficiale e

mondano, e un simile rapporto mi metteva a disagio e mi ispirava timidezza e ribrezzo. Così capii perché prima di allora non avevo scritto mai commedie.¹

Ginzburg si dichiarava piuttosto incredula che un giorno sarebbe approdata alla scrittura drammatica per propria incapacità di adattarsi alle esigenze di questo genere. La scrittrice non aveva paura per il successo dell'opera drammaturgica; si preoccupava piuttosto del passaggio dalla vita silenziosa dell'opera (la fase di composizione) a quella scoperta (l'esibizione dell'opera di fronte agli spettatori). Questo momento suscitava in lei una forte ansia:

[...] conoscevo soprattutto lo spavento che provano a teatro gli scrittori di commedie, lo spavento che il pubblico là dentro si possa annoiare, o che avvenga qualcosa che non era stato previsto. Lo stesso spavento anche gli attori lo provano. [...] La persona che l'ha scritta spia le facce del pubblico e ne ascolta i bisbigli. Certe volte sono dei bisbigli pessimi. [...] Le commedie generano in chi le ha scritte forti ramificazioni di amore e di odio, e procedono in mezzo al rumore.²

La matrice teatrale di tutta la scrittura di Ginzburg è proprio dovuta al fatto che la sua scrittura è frutto di una vocazione che concepisce la scrittura come un «mestiere». In alcune delle pagine autobiografiche della scrittrice, si legge: «Il mio mestiere è quello di scrivere e io lo so bene e da molto tempo»³, poi si legge anche: «Il mio mestiere è scrivere delle storie, cose inventate o cose che ricordo della mia vita ma comunque storie, cose dove non c'entra la cultura, ma soltanto la memoria e la fantasia. Questo è il mio mestiere e io lo farò fino alla morte»⁴ così diceva Natalia Ginzburg che continuava ad approfondire il suo campo di osservazione etico-sociale, coltivando la capacità di raccogliere e riflettere le cose del mondo, di analizzare i dati morali dei comportamenti umani, nonché di scrivere dialoghi per trovare risposte al suo continuo interrogarsi sul senso dell'esistenza. Sinibaldi sostiene che «mestiere» sia il termine adatto per definire l'arte dell'autrice, che «ha a che fare con una visione etica quasi di questa professione, come anche impegno, dedizione, non solo come talento o vocazione»⁵.

È importante, a questo punto, gettare più luce sul contesto sociale in cui Ginzburg inizia a scrivere per il teatro, ovvero nel 1964, a diciannove anni dalla conclusione della guerra e a ventuno dalla caduta del fascismo. In quel periodo, oltre a tutta una serie di mutamenti sociali iniziati con il secondo dopoguerra, cadde anche la censura. Si erano conclusi gli anni del boom economico, un periodo di apertura senza precedenti in cui le donne, uscite da decenni di sottomissione all'uomo come esito di anni di battaglie femministe, cambiarono soprattutto di mentalità. L'Italia si preparava alla crisi degli anni Settanta. Un'intera generazione di giovani tentava di trovare un senso alla vita. Le protagoniste ginzburghiane sono uno specchio fedele di queste circostanze.

¹ GINZBURG 1965, pp. 69-73.

² GINZBURG 2005, pp. IX-X.

³ GINZBURG 1992, p. 73.

⁴ GINZBURG 1986a, p. 840.

⁵ GINZBURG 1999, p. 115.

ze sociali sfavorevoli: sono sempre dipendenti da altri e sono continuamente in attesa di una soluzione esterna dei loro problemi. L'inabilità sociale delle protagoniste della scrittrice le incastra in un unico livello di azione: quello della parola. Ciononostante, sono portatrici di diritti conquistati di recente dalle loro coetanee e sono in grado di parlare liberamente di argomenti una volta ritenuti proibiti come l'aborto e la contraccezione. In questo contesto socio-culturale contraddistinto da cambiamenti velocissimi, Ginzburg si è trovata costretta a concentrarsi più che altro sullo stato di perpetua insicurezza delle persone, mettendo al centro del suo teatro la donna piuttosto giovane testimone della sua contemporaneità.

Il teatro rappresenta, infatti, un settore importante, e abbastanza cospicuo, della produzione di Natalia Ginzburg. Il volume *Teatro* si apre con una «Nota» in cui l'autrice sintetizza il suo percorso nel mondo del teatro dicendo:

In tutto ho scritto, fino a oggi, dieci commedie. La prima del luglio del '64, l'ultima nell'agosto dell'88. La prima per Adriana Asti, l'ultima per Giulia Lazzarini. Le altre che stanno in mezzo, per nessuno. La prima è *Ti ho sposato per allegria*; credo che sia la più allegra delle mie commedie. *L'intervista* è l'ultima.⁶

Nonostante la sua renitenza alla scrittura drammaturgica, Ginzburg ha dato avvio a un'attività di autrice teatrale talmente intensa, che copre il periodo che va dal 1965 al 1991, da non poter essere considerata affatto un'attività minore della scrittrice: *Ti ho sposato per allegria* (luglio 1965), *L'inserzione* (novembre 1965), *Fragola e panna* (ottobre 1966), *La segretaria* (aprile 1967), *Paese di mare* (giugno 1968), *La porta sbagliata* (dicembre 1968), *Dialogo* (maggio 1970), *La parrucca* (gennaio 1971), *La poltrona* (aprile 1985), *L'intervista* (agosto 1988), *Il cormorano* (primavera 1991). L'approdo alla scrittura per il teatro avviene per Ginzburg piuttosto tardi e quasi «per caso»:

Ho cominciato a scrivere commedie per caso. [...] Però mi sono accorta a poco a poco che dietro a quel caso si nascondeva, per me, un'esigenza seria. Negli ultimi tempi, scrivendo romanzi, non riuscivo a usare che la prima persona. E quell' 'io' a poco a poco mi aveva riempito di tedio. [...] Lo scrivere commedie [...] consente di dare un uguale rilievo a molti personaggi. [...] Persone diverse possono venire avanti a parlare. Il non trovarmi nella necessità di scegliere fra un 'io' autobiografico e prepotente e un 'egli' nebbioso, lontano e frigido, rappresenta per me, in questo momento, una liberazione. [...] Scappavo da quell' 'io' odioso e da quell' 'egli' impossibile.⁷

È proprio per quel problema della prima persona che la scrittrice decide di fare teatro: «[...] avevo il problema della prima persona [...]. avevo un disagio a usare 'io'; [...] E poi ho fatto teatro per questo. [...] perché lì, a teatro, nelle commedie, si può usare la prima persona anche se non siamo noi stessi. Questo mi dava un senso di liberazione, [...]».⁸ Quindi il problema iniziale era dove mettere l'io e la soluzione fu

⁶ GINZBURG 2005¹, p. v.

⁷ Ivi, pp. 412-413.

⁸ GINZBURG 1999, pp. 142-143.

scrivere commedie. «La prima persona è misera e limitata, soprattutto se si lascia infettare dall'autobiografia; occorre perciò che parlino molti io; il luogo naturale affinché questo accada è il teatro».⁹ Laura Peja sostiene che

dando voce direttamente a tanti diversi io – i cui discorsi sono, prima che oggetti caricati delle posizioni dell'autore, autonomi portatori di opinioni, esperienze e culture in coesistenza, collisione, stratificazione, osmosi, giustapposizione – il teatro si pone dunque naturalmente come luogo privilegiato della dialogicità.¹⁰

Ginzburg ascolta voci diverse, tutte in grado di dire «io», ovvero quello che Taviani definisce «un coagulo di voci a sé stante».¹¹ Il teatro per la scrittrice è, dunque, la possibilità di dare voce a punti di vista diversi. Ma non solo: il teatro per la scrittrice è una sorta di prolungamento di quella vena narrativa, è la continuazione della narrativa con altri mezzi, vale a dire che la matrice letteraria del suo teatro è la stessa della narrativa:

Ecco, li ho visto che non mi dava nessun problema, mi veniva tranquillamente; il linguaggio ho visto subito che non era un problema. Un problema era articolare questa commedia, cioè far succedere... vedere come succedevano le cose, senza nessun aiuto. Perché in un romanzo uno va, viene, è facile raccontare in prosa, raccontare in un romanzo. Raccontare in una commedia è difficile.¹²

I romanzi dell'autrice si avvicinano al mondo della drammaturgia. I suoi monologhi sembrano scritti per il teatro non solo grazie alle voci dei personaggi che raccontano, ma anche grazie alla vicenda dell'opera caratterizzata da aspetti teatrali come la corporeità, l'azione, il mostrarsi e il guardare o essere guardati.

Mi sembra invece che al centro dell'universo scrittoria della Ginzburg stia proprio quel teatro a lungo lasciato ai margini, e che, più che di fronte a un teatro narrativo, ci si trovi di fronte a una narrativa teatrale o ancora meglio a una scrittura teatrale. Tutta l'opera della Ginzburg ha una fortissima impronta teatrale. La sua parola non è mai astrazione, ma sempre azione e narrazione.¹³

Ginzburg rivela inconsapevolmente la coesistenza dei due mondi, narrativo e teatrale, nella sua arte:

Nell'infanzia [...] tentai di scrivere una cosa che chiamai 'un dialogo', mi dissero però in casa mia che non era un dialogo ma una commedia, perché non vi parlavano due personaggi ma tanti, e per l'esattezza vi parlavano tutte le persone di casa mia, che erano là con i loro nomi veri, e dicevano frasi che usavano dire nella realtà. Questo 'dialogo' non riuscii a portarlo a

⁹ GINZBURG 2005a, p. 430.

¹⁰ PEJA 2009, pp. 135-36.

¹¹ TAVIANI 1992, p. 146: «L'espressione 'brulichio di dialoghi' è preziosa: mostra che il nocciolo dell'intreccio dialogico ha una sua indipendenza che prescinde perfino dall'intreccio dei casi. È un coagulo di voci a se stante, una costellazione di botte e risposte con un suo ritmo indipendente da ogni altra azione, un suo svolgimento e un suo conflitto, un dramma che lo individua nella grande emorragia di parole che esala verso il ciclo. La scrittrice ascolta: non segue nessuna azione con gli occhi».

¹² GINZBURG 1999, p. 164.

¹³ PEJA 2017, p. 140.

termine anche perché non succedeva niente, semplicemente i personaggi entravano e uscivano dicendo le loro frasi consuete [...]. Fu quello [...] il mio più ampio tentativo di commedia.¹⁴

Si tratta, infatti, della genesi del suo romanzo più famoso *Lessico familiare* (1963) che, come si vede, ha già in sé una chiara matrice teatrale, comprovata da una prima fase creativa in forma di commedia. Come è facile arguire, la scrittura dialogica di Ginzburg ha esercitato un'importante influenza sulla sua produzione narrativa. In alcuni casi, come in *Caro Michele*, succede proprio il contrario, cioè il romanzo epistolare diventa testimone del fatto che la narrativa diventa, a detta di Scarpa, una 'propaggine del teatro':

Se il teatro era stato la continuazione della narrativa con altri mezzi, in *Caro Michele* succede l'inverso, il romanzo come propaggine del teatro. I monologhi diventano lettere; nelle parti narrative compaiono facciate intere di dialoghi a parete liscia, col solo chiodo ogni tanto di un "disse lei" per puntellarsi alla roccia. Ma la prova della continuità racconto-teatro sono i brani in terza persona [...].¹⁵

L'esordio nel mondo del teatro avviene per Ginzburg nell'autunno del 1965, con la commedia *Ti ho sposato per allegria*, scritta ventitré anni dopo la pubblicazione del suo ultimo romanzo. Leggiamo le parole della scrittrice nella prefazione a quest'opera:

L'estate scorsa scrissi questa piccola commedia. Non avevo mai scritto commedie. Ne avevo cominciate molte, ma in genere mi fermavo dopo la seconda battuta. [...] Ho sempre guardato al teatro in modo sostanzialmente sbadato e distratto. Penso ora che sotto a questa sbadattagine si nascondesse una qualche sorta di complesso di inferiorità. [...] il teatro m'apparve come un mondo regale e solenne, irraggiungibile e proibito ai mortali. [...] Dedico questa mia prima commedia all'attrice Adriana Asti. Se non fosse venuta da me quel giorno, a chiedermi di scrivere una commedia, non avrei scritto nessuna commedia o forse mi sarei fermata, come sempre, dopo due battute. Fu lei a indurmi a vincere la timidezza e il ribrezzo.¹⁶

Parlando dell'occasione in cui Ginzburg decise di scrivere *Ti ho sposato per allegria*, dice la scrittrice:

La prima l'ho scritta subito dopo aver risposto a una domanda che una rivista di teatro rivolgeva agli scrittori: perché non scrivete commedie? Ho risposto che non ne scrivevo perché non riuscivo a immaginare una commedia scritta da me senza subito detestarla. Era vero. Pensare a una possibile commedia mia mi ispirava un profondo malessere. [...] Vedevo venire fuori una commedia allegra. [...] Forse veniva fuori allegra per quel grande e ilare stupore che uno prova quando fa una cosa che aveva comandato a se stesso di non fare mai. [...] Mi sembrava di essere ripiombata nell'infanzia. Era una commedia con dei monologhi interminabili. [...] A quella commedia ero in qualche modo legata e speravo molto che qualcuno la recitasse. [...] L'hanno rappresentata nell'inverno. Recitava Adriana Asti.¹⁷

¹⁴ GINZBURG 2005a, p. 388.

¹⁵ SCARPA 2005, p. 453.

¹⁶ GINZBURG 2005a, pp. 387-390.

¹⁷ Ivi, pp. v-viii.

Con la composizione di *Ti ho sposato per allegria*, la scrittrice si sbarazza dei suoi timori e delle sue diffidenze e sposa il teatro. A tale proposito è bene riportare le parole dei responsabili del teatro Stabile di Torino:

Il teatro Stabile di Torino è lieto di tenere a battesimo [...] la prima commedia di Natalia Ginzburg. [...] Da tempo la Ginzburg stava evolvendo, di libro in libro, verso forme di parlato sempre più sciolto e di raffinata semplicità, tanto da far presentare un suo fatale incontro con il teatro. Ciò che doveva succedere è successo e il teatro italiano può contare oggi su un nome di più, un nome particolarmente prestigioso e che autorizza a sperare che *Ti ho sposato per allegria* possa avere un fecondo seguito.¹⁸

Dal suo soggiorno londinese (1959-1961) l'autrice segnala due autori che saranno decisivi per la sua scrittura scenica: il drammaturgo Harold Pinter e soprattutto la scrittrice Ivy Compton Burnett, di cui apprezza la capacità di creare narrativa attraverso il dialogo. Alla fine degli anni Sessanta, la scrittrice confessa di essere uscita da un lungo silenzio per tornare a scrivere grazie alla riscoperta del dialogo nei romanzi della Compton Burnett: «Sono romanzi fatti quasi solo di dialoghi; nella nebbia sensitivo scoccare le battute di quei dialoghi, che rimbalzavano da un punto all'altro [...]. Io, allora, non scrivevo più da molto tempo; e ad un tratto sentii rianimarsi in me qualcosa che da tempo era senza vita; [...]»¹⁹. Questi due autori lasciano sulla sua pelle di drammaturga renitente l'*imprinting* di un linguaggio e di uno stile secco, aforistico, lapidario, umoristico, che poi troviamo nelle sue commedie, al cui centro Ginzburg pone le donne ma non il femminismo, le sciroccate, leggere di testa, prive di centro e di ancoraggi e le donne che magari sposano il primo venuto per un equivocato bisogno di solidità o soltanto «per allegria».²⁰ Grazie alle opere teatrali, dunque, Ginzburg riesce a recuperare la parola e darla ai personaggi dei suoi testi, creando una sorta di teatro di parola o «della chiacchiera» (su questo ci soffermerò più dettagliatamente più avanti analizzando la prima opera drammaturgica della scrittrice), senza perdere però la salda presa sulla realtà che ha sempre caratterizzato la sua opera.

TI HO SPOSATO PER ALLEGRIA

Nel 1965 Natalia compone la sua prima e anche più riuscita commedia *Ti ho sposato per allegria*, una commedia in tre atti. Ginzburg dice di aver scritto questa prima commedia «in fretta, senza piegarmi a respirare malinconia, o fermandomi a respirare solo per brevi istanti la scrivevo in fretta nel timore di non riuscire a concluderla. [...] L'ho finita in una settimana».²¹ Fra tutte le commedie dell'autrice, *Ti ho sposato per allegria* è probabilmente la commedia più lavorata, rappresentata, filmata, recensita ed esaltata.

¹⁸ Ivi, p. 400.

¹⁹ GINZBURG 1970, p. 124.

²⁰ GINZBURG 2005a, pp. XIV-XVII.

²¹ GINZBURG 1990, p. VI.

Ti ho sposato per allegria è una commedia felice. Lo dice la scrittrice stessa: «La prima è *Ti ho sposato per allegria*, credo che sia la più allegra delle mie commedie»²². Oltre che nei personaggi, questa allegria si sente prevalentemente nelle parole usate dalla scrittrice per esprimere i destini intrecciati fra i personaggi; questi destini che si giocano in modo leggero. Non c'è niente di tragico in questo testo: l'ovvietà del 'quotidiano' prevale su ciò che è drammatico. È così che i personaggi salgono sul palco per raccontare, in chiave di *routine*, la propria storia. Con un sottile umorismo celato magistralmente da un'ombra di malinconia, la scrittrice ci racconta come i suoi personaggi sono costretti a vivere lo stesso scenario confuso e dissipato ogni giorno. Le ferite e i dolori rimangono nascosti dietro un parlato quotidiano e una serie di incidenti casuali che alterano inconsapevolmente il loro rapporto: «E penso che se ho raccontato qualcosa, [...] ho cercato di raccontare questo: la solitudine delle donne e la fragilità degli uomini».²³ Nicola Chiaromonte sostiene:

Sembra che la Ginzburg assista alle vicende quotidiane da una distanza grandissima, forse invalicabile, [...] quella del suo 'parlato' che non conosce né sussurrio, né grido, né lamento, né riso, ma continua sempre eguale, [...] increspato di un'ironia non poco fredda e di una malinconia non poco tetra. [...] Dietro il poco variare di questo flusso c'è la tranquillità del nulla. Di questa sembra quietamente nutrirsi l'arte di Natalia Ginzburg.²⁴

Ti ho sposato per allegria fu prodotto dallo Stabile di Torino nella stagione 1965-1966, sotto la direzione De Bosio, e andò in scena al Teatro Gobetti il 14 maggio 1966 per la regia di Luciano Salce. Questo spettacolo inaugurò la carriera di drammaturga della scrittrice. «Alla fine dello spettacolo sentii i commenti, non tutti favorevoli. Ricordo soprattutto quello di un signore anziano: «“Temi vecchi per un teatro nuovo”».²⁵ A proposito di questo suo primo testo teatrale, Ginzburg scriveva che «non è – e non vuole essere – nulla più d'un piccolo raccontino»²⁶ e, ancora: «Era una commedia con dei monologhi interminabili. Pensavo che nessuna attrice mai sarebbe riuscita a impararli a memoria. Come commedia, mi sembrava del tutto inutilizzabile».²⁷ È, inoltre, nota l'aspra critica di Elsa Morante a *Ti ho sposato per allegria*, e il consiglio «di non scrivere più commedie perché non era il mio pane».²⁸ L'autrice 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»,²⁹ e quindi l'opera è andata in scena, e interpretata dalla Asti, come previsto. D'altronde, è importante ricordare la testimonianza di Luciano Salce, primo regista di *Ti ho sposato per allegria*;

²² GINZBURG 2005a, p. v.

²³ Ivi, p. 450.

²⁴ CHIAROMONTE 2005, p. 393.

²⁵ GINZBURG 2005a, p. 400.

²⁶ GINZBURG 1965, p. 72.

²⁷ GINZBURG 2005a, p. vi.

²⁸ GINZBURG 1965, p. VIII.

²⁹ GINZBURG 2005a, p. VII.

testimonianza importante perché mostra l'indipendenza del complesso dialogico di Ginzburg dall'insieme drammaturgico:³⁰

La Ginzburg mi consegnò, a casa della Asti, tirandoli fuori da una borsa della spesa, dei fogli che contenevano dei dialoghi deliziosi, ma non ancora una commedia. Credo di averla tirata fuori io la commedia da questi fogli, dando loro una forma teatrale. Da tre ho fatto due atti con un intermezzo, inventando l'ambiente del bagno. La Ginzburg fu molto contenta. Poi il successo di *Ti ho sposato per allegria* fu enorme, andando avanti per due anni, cosa eccezionale per l'Italia [...].³¹

La trama dell'opera è semplice: Pietro, un giovane ricco avvocato di origine borghese e di bell'aspetto, conosce Giuliana a una festa d'artisti, una giovane donna di bassa estrazione sociale appena uscita da una sfortunata esperienza sentimentale con Manolo, uno scrittore frustrato, il quale l'ha abbandonata dopo aver saputo che aspettava un figlio. Così i due si sposano. Ma prima Giuliana decide di abortire grazie all'aiuto di Topazia, ex moglie di Manolo. Prima di conoscere Giuliana, Pietro tenta di sposarsi diciotto volte, tirandosi alla fine sempre indietro. Il vero motivo per cui Pietro si sposa con Giuliana è quello di aver provato un gran senso di allegria appena l'ha incontrata. La commedia si concentra sulla vita matrimoniale dei neo-sposi, estranei l'uno all'altra e ancora non pronti per una convivenza. Nonostante l'assoluta incapacità di Giuliana di essere una buona casalinga, il matrimonio tra i due tira avanti senza problemi. La visita della madre di Pietro nella loro casa è però l'ostacolo più importante da superare per Giuliana e Pietro.

Riguardo al titolo *Ti ho sposato per allegria*, ci si accorge, leggendo l'opera, che esso è ripreso più volte nelle battute in cui Pietro spiega a Giuliana le ragioni per le quali 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».³²

Il testo ginzburghiano, infatti, è caratterizzato dall'esilità della trama, la non-retoricità del linguaggio, la disgregata consistenza ideologica del personaggio, la tendenza alla linearità e alla concretezza che impedisce divagazioni estetizzanti della parola o forzature moraleggianti. Ci troviamo di fronte a un teatro-cronaca che tende a processare il presente in chiave domestica. Il teatro di Ginzburg si contraddistingue anche per la dimensione intima e privata:

Lo confermano i temi e le situazioni del suo teatro, che contemplano prevalentemente scenari familiari, relazioni coniugali, rapporti tra madri e figlie, tra nuore e suocere, tra cognate. [...] Lo schema dei rapporti familiari è un marchio impresso su tutti i personaggi, che infatti si presentano descrivendo i propri legami di parentela.³³

³⁰ TAVIANI 1992, p. 144.

³¹ SALCE 1981, p. 379.

³² GINZBURG 2005b, p. 36.

³³ MEROLA 2018, p. 3.

I temi privilegiati della scrittrice sono, dunque, i rapporti umani e la famiglia: rapporti di coppia in crisi a causa della mancanza di comunicazione e della perdita dei valori familiari. La scrittrice, non desolata del reale e delle relazioni familiari, descrive con occhio critico e analitico, senza commentare o giudicare, la vita quotidiana dei suoi personaggi, che rispecchia i profondi cambiamenti della società e dei suoi valori, avvenuti in quegli anni. La scrittrice rappresenta con saggezza pura il progressivo disfacimento della famiglia in cui, come afferma l'autrice stessa, si avverte sempre di più «la grande solitudine delle donne e la fragilità degli uomini»³⁴ e in cui le persone sono «[...] attaccate, appese a uno scoglio, vinte, piegate dalle ferite terribili che ha lasciato su di noi questo secolo, vediamo la parete di roccia davanti a noi e il pezzetto di mare che abbiamo sotto»³⁵. La famiglia e la casa rappresentano, quindi, per la scrittrice «un mondo a parte, avulso dalla contingenza storica»³⁶. La vita familiare è, dunque, analizzata dalla scrittrice nel suo lento e vuoto trascorrere che sfocia nell'isolamento degli individui: uomini deboli e incapaci di assumersi le loro responsabilità, e donne trascurate e abbandonate. Alla fine la famiglia si scioglie completamente. In *Ti ho sposato per allegria*, la scrittrice discute la dissoluzione della società borghese in un universo di disvalori o di falsi e superficiali valori. Inoltre, viene messa sotto la lente d'ingrandimento la banalità della vita di tutti i giorni: ci viene spiegato come si forma una famiglia e come i legami matrimoniali siano labili e quindi fragili. In più, in questa commedia la comicità può sprizzare dai rapporti umani e la scrittrice raggiunge la comicità mettendo in discussione alcuni dei valori cari alla società italiana di quel tempo, come ad esempio quando Giuliana e Pietro, che si sono appena conosciuti ubriachi una festa, si sposano subito solo perché per lei è l'unica possibilità rimasta.

Un altro tema delicatamente trattato dalla scrittrice è il tema della psicoanalisi. L'autrice fornisce diverse posizioni a tale proposito: «MADRE DI PIETRO: [...] Non mi sono mai fatta psicanalizzare, non ne ho bisogno. Ho la fede»³⁷ e ancora: «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».³⁸

Un altro elemento essenziale nel testo è quel senso di ironia che si effonde con sottile dolcezza come se la scrittrice si riconciliasse con il piccolo quotidiano. La delicata ironia della commedia consiste così nel raccontare in tono allegro gli eventi più problematici: un marito che lotta contro la solitudine e l'amara allegria della borghesia. Realtà come l'incomunicabilità nei rapporti di coppia, il divorzio, l'aborto e la morte vengono sdrammatizzate e discusse in tono giocoso e con la massima pacatezza. Il ricorrente affiorare dell'ironia e dello humor permette di sorridere senza dimenticare la negatività delle situazioni presentate e l'assoluta e incombente quotidianità colte in

³⁴ GINZBURG 2005a, p. 450.

³⁵ GINZBURG 1989.

³⁶ DI FRANCO 2018, p. 122.

³⁷ GINZBURG 2005b, p. 54.

³⁸ Ivi, p. 60.

un monotono fluire privo di vera comunicazione fra i personaggi che vivono in maniera acritica la loro alienazione al dolore e alla sconfitta.

Grazie alla presenza di altri personaggi nella commedia che si affiancano alla coppia di sposi (cognata e suocera di Giuliana, e la domestica) un processo di frantumazione viene effettuato gradualmente dalla scrittrice nei confronti dei personaggi della commedia borghese tradizionale:

Le istituzioni, come quella matrimoniale, sono svuotate di senso, farseschi di riti familiari presenziati dall'«autorità» materna, ridicolizzati i piatti valori conformisti della vecchia generazione e denunciati i non-valori della nuova (che ossequia o tollera la vecchia senza convinzione, come Pietro, oppure ne respinge gli atteggiamenti con irrequietezza dispersiva, come Giuliana).³⁹

L'infelicità generata dalla società e dalla sua stessa condizione di donna è un altro aspetto saliente nel teatro dell'autrice. Nemmeno la morte, come la vita, ha un significato per lei. La vera protagonista è ancora una volta l'infelicità, la condizione femminile, la ricerca della sua identità. La presenza costante dello stato di infelicità femminile risulterà essere il filo conduttore e il sentimento generale che è permeato dalla maggior parte dei protagonisti delle opere della scrittrice. Si parla di infelicità, conseguenza dell'intricato e complesso insieme della vita, della psicologia, dell'ideologia, della società odierna con tutte le sue manifestazioni. Questo stato di infelicità è presente nel disegno dei personaggi femminili, in quel mondo di sole donne. La tragicità della condizione umana descritta viene alleggerita tramite l'intonazione parodistica che accompagna gli sfoghi verbali dei personaggi, e che ne evidenziano l'inconsistenza spirituale e ideologica. Ci si trova di fronte all'ignoranza della giovane donna (una Giuliana disorientata) e alla "sapienza" degli altri personaggi (la competenza manuale e casalinga della domestica, e quella teorica del marito Pietro):

GIULIANA: [...] Io non ho memoria per i nomi. Hai memoria tu?

VITTORIA: Io sì. Io ho una memoria incredibile. Quando andavo a scuola, imparavo tutto subito, i fiumi, le capitali, le guerre, tutto tutto. [...] Io, poi, faccio bene tutti i lavori. Non so come faccio a fare tutto così bene. Nelle case dove sono stata, quando me ne sono andata via, mi hanno sempre pianta.⁴⁰

[...]

PIETRO: Io non sono niente leggero. Io sono uno che sa sempre quello che fa.

GIULIANA: Io invece non so mai quello che faccio. Prendo una cantonata dietro l'altra.

PIETRO: Tu. Io no. Io non mi domando niente. Tu sei una persona con la testa confusa. Io no. Io vedo chiaro. Vedo chiaro e lontano.

GIULIANA: Ma guarda che alta opinione che hai di te! Una sicurezza da sbalordire: "Vedo chiaro e lontano". Io ti dico che siamo nelle nebbie! Siamo nelle nebbie fino ai capelli! Non vediamo a un palmo dal nostro naso!⁴¹

Se le risposte della domestica Vittoria generano effetti umoristici tramite la sopravvalutazione dei suoi pregi scolastici e casalinghi, il paternalismo vanitoso e intrigante

³⁹ PICCHIONE 1978, pp. 88-90.

⁴⁰ GINZBURG 2005b, pp. 13, 14.

⁴¹ Ivi, pp. 25, 26.

te di Pietro viene ironicamente smentito dalla moglie Giuliana a causa dell'incapacità del marito di giudicare adeguatamente le proprie scelte o consigli agli occhi della moglie: ne è un palese esempio la sua frase celeberrima che ha dato il titolo alla commedia. Riguardo alla convinzione di Pietro e alla vitalità di Giuliana, Scarpa sostiene:

[...] Io credo infatti che Pietro non sia affatto superficiale e presuntuoso, malgrado il suo spalvaldo "Io vedo chiaro. Vedo chiaro e lontano". La grazia scombinata di Giuliana lui l'ha capita subito. Ha deciso al volo, se l'è presa e ha preso casa con lei; e ora, ha ragione di parlare poco e godersi lo spettacolo. Giuliana sta intera in ogni battuta, breve o interminabile. Per saperla tutta ci basta una sola sua emissione di fiato. Sotto questo aspetto i suoi monologhi non sarebbero nemmeno necessari [...].⁴²

La scrittrice dichiara: «La Giuliana che è al centro della *pièce* somiglia infatti alle donne sbandate e svagate dei miei romanzi. Figure passive ma capricciose».⁴³ Giuliana rappresenta la figura della "randagia", una figura molto frequente nel teatro dell'autrice. Giuliana è una ragazza che, a causa della povertà e dei continui conflitti con la madre, scappa di casa. In una famiglia abbandonata da parte del padre, Giuliana passa una difficile infanzia insieme a una madre introversa. Le traumatiche esperienze infantili che Giuliana racconta ai suoi interlocutori nella commedia permette alla scrittrice di rintracciare nel suo passato qualche giustificazione ai suoi atteggiamenti presenti contrassegnati da un forte senso di insicurezza che la spinge a confondere persone sconosciute indicate dal marito con altre che lei ha incontrato in passato, nel tentativo di riavere intorno a sé la presenza rassicurante degli altri. La randagia accetta di convivere con un uomo qualsiasi, pur sapendo che prima o poi sarà abbandonata, e quindi si butta tra le braccia del primo uomo disposto a rendere la sua vita più stabile e serena. La randagia è, dunque, una figura fragile che, oltre a mettere a nudo davanti agli occhi di tutti gli eventi della sua vita, non sa fare niente e non ama fare niente. A volte, la randagia diventa moglie, però è un matrimonio privo di amore, nato in fretta, come è il caso di Pietro e Giuliana: «GIULIANA: [...] E io gli ho detto: Sposami! Perché se non mi sposi tu, chi mi sposa?⁴⁴ [...] Ma ero disposta a sposare chiunque [...]».⁴⁵ Nonostante sia stata lei a chiedergli di sposarla, è sempre lei a chiedersi continuamente del perché di questo matrimonio e a tormentare il marito con la stessa domanda:

GIULIANA: [...] Trovo che sei una persona leggera. Sposandomi hai dato prova di una gran leggerezza. [...] Ma se non sappiamo nemmeno bene perché siamo sposati! Non facciamo che domandarci perché, dalla mattina alla sera! [...] non abbiamo riflettuto affatto, e ci siamo sposati come due stupidi, io anche per i soldi, tu anche perché ti facevo pietà.⁴⁶

Tra le altre figure ricorrenti nel teatro della scrittrice, c'è la donna di servizio, indice di una vita adagiata dei suoi personaggi. «GIULIANA: Sai, io non avevo mai avuto

⁴² SCARPA 2005, p. 432.

⁴³ GIAMMARCO 1987.

⁴⁴ GINZBURG 2005b, p. 24.

⁴⁵ Ivi, p. 12.

⁴⁶ Ivi, pp. 25, 26, 33.

una donna di servizio. [...] trovo che una donna di servizio, in una casa, è una grande comodità». ⁴⁷ In *Ti ho sposato per allegria* la donna di servizio è Vittoria. È una donna che appartiene allo stesso ceto sociale della padrona, ma la sua situazione è migliore dal punto di vista psichico e sociale rispetto a quest'ultima. Inoltre, le domestiche non si trovano mai a loro agio nelle case dei loro padroni perché sono più dotate. Questo trova conferma in una battuta della madre di Pietro: «[...] Oggi è molto difficile trovare delle brave ragazze. Non vogliono più andare nelle case, preferiscono andare in fabbrica. E allora, in fabbrica, trovano i comunisti, e così poi, quando sono stanche del lavoro in fabbrica, se ne vengono nelle case, hanno idee sovversive, [...]». ⁴⁸

Ti ho sposato per allegria è una commedia contraddistinta anche per il piacere fisico di parlare. «La commedia si dipana tutta attraverso la inconsistente vita matrimoniale dei neo coniugi tra vuote chiacchiere, dialoghi inconcludenti, personaggi di contorno privi di qualsiasi spessore». ⁴⁹ Il dialogo è utilizzato dalla scrittrice per mettere in risalto la precarietà e la confusione dell'universo spirituale del personaggio. In *Ti ho sposato per allegria*, Ginzburg ricorre spesso a giochi sull'identità, confusione di persona, creando nel pubblico una certa ilarità:

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? ⁵⁰

Uno degli aspetti che accomuna le prime tre commedie della scrittrice è «l'importanza della casualità». La casualità delle conversazioni improvvisate confondono l'evento marginale con quello importante. Il caso affianca donne di bassa estrazione sociale a uomini di classe più elevata, complicando ulteriormente il rapporto di coppia, il che sfocia in un finale fallimentare. Il disorientamento in cui si muove il personaggio viene illustrato dalla componente di accidentalità che dirige gli eventi. La casualità guida l'incontro e il matrimonio di Pietro e Giuliana. Oltre a dirigere gli incontri, l'importanza del caso si rivela dalle conseguenze che esso determina, dando luogo a contorti rapporti sentimentali frettolosamente intrapresi.

D'altronde, in *Ti ho sposato per allegria* il cappello di Pietro inaugura e conclude le discussioni dei neo-coniugi. Questo è un altro espediente tecnico adottato dalla scrittrice, ovverosia la circolarità della rappresentazione che fa sì che le situazioni individuali dei personaggi siano deliberatamente svincolate da drastiche evoluzioni o spinte catartiche.

Il tema principale della *pièce*, ossia la precarietà del legame matrimoniale, viene messo a fuoco nei monologhi della moglie Giuliana che spiega quanto sia fragile il suo matrimonio con Pietro:

GIULIANA [...] ero disposta a sposare chiunque, hai capito, quando ti ho incontrato. [...] Volevo

⁴⁷ Ivi, p. 14.

⁴⁸ Ivi, p. 49.

⁴⁹ BORRI 1999, pp. 76-77.

⁵⁰ GINZBURG 2005b, p. 39.

uscire da quella situazione. O bere o affogare. Così ti ho sposato. Anche per i soldi. Hai capito? E tu mi hai sposato anche per pietà. [...] Perciò il nostro matrimonio è una cosa niente solida!⁵¹

In fondo, sembra che Giuliana non sia molto d'accordo con l'idea del matrimonio:

GIULIANA [...] Io trovo che il matrimonio è un'istituzione infernale! Dover vivere insieme sempre, tutta la vita! [...] il matrimonio è un'istituzione diabolica?⁵²

I monologhi di Giuliana vengono sollecitati prima dalla ricerca di un cappello del marito Pietro, poi dalla casuale presenza della domestica, ed infine dalla conversazione inconcludente della suocera. Nel primo colloquio con la nuora, la madre di Pietro rivela il suo punto di vista sul recente matrimonio del figlio, da lei non voluto:

MADRE DI PIETRO: [...] E ora mio figlio ha voluto darmi ancora questo grande dolore. Ha fatto un matrimonio che io disapprovo. Io non ho niente contro di lei, signorina, o signora, o Giuliana, come vuole. Ma non credo che lei sia adatta a mio figlio, né che mio figlio sia adatto a lei. Sa perché mio figlio l'ha voluto? Sa perché ha voluto unirsi a lei?

GIULIANA: No.

MADRE DI PIETRO: Per darmi un dolore. [...] Come i ladri. Avete fatto le cose come i ladri. Per darmi un dolore. Per sembrare spregiudicati. Per disordine. Amore del disordine. Amore dell'irregolarità [...]⁵³

In *Ti ho sposato per allegria*, come in altre commedie di Ginzburg, è difficile il rapporto della protagonista Giuliana con la suocera. Si sa già in partenza che Giuliana a lei non piacerà, più che altro per la diversa condizione sociale. «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 di un'ombra».⁵⁴

Nella commedia viene anche trattato il tema del divorzio, legalizzato in Italia nel 1970, banalizzato dall'autrice e considerato come facile soluzione a qualsiasi matrimonio sbagliato.

GIULIANA: E allora? allora come faremo?

PIETRO: Divorzieremo.

GIULIANA: All'estero?

PIETRO: All'estero.

GIULIANA: Meno male che hai un po' di soldi, così almeno potremo andare all'estero a divorziare!

PIETRO: Meno male⁵⁵

⁵¹ Ivi, p. 12.

⁵² Ivi, p. 27.

⁵³ Ivi, pp. 45-46, 58.

⁵⁴ Ivi, pp. 30-31.

⁵⁵ Ivi, p. 33.

Più avanti, inoltre, Giuliana dice a Pietro che è un vero peccato non poter avere tanti amanti, e Pietro risponde che c'è il divorzio anche per questo:

GIULIANA: [...] Posso avere ancora un po' di amanti pur essendo tua moglie?

PIETRO: Neanche per sogno, finché sei mia moglie. Però è sempre possibile divorziare.

GIULIANA: In Italia non c'è il divorzio.

PIETRO: All'estero.

GIULIANA: Ah già, all'estero. (Silenzio). Mi hai appena sposata, e già pensi a divorziare?

PIETRO: Non penso a divorziare. Dicevo per dire. Nel caso che tu voglia avere ancora un po' di amanti.⁵⁶

Ginzburg sfiora anche il tema dell'aborto, legalizzato in Italia nel 1978. Giuliana spiega a Vittoria in che modo Topazia l'ha aiutata ad abortire:

GIULIANA: [...] No, Topazia, no! Io non mi sento di averlo questo bambino! Non ho casa, non ho lavoro, non ho soldi, non ho niente! E lei ha detto: Bene. E mi ha portato da un medico ungherese, suo amico, e questo qui mi ha fatto abortire.⁵⁷

Un altro aspetto degno di essere osservato è l'assoluta mancanza di segretezza nei dialoghi fra i personaggi. Tutti i fatti privati si svelano facilmente agli altri. L'intruso, che è la domestica in *Ti ho sposato per allegria*, suscita gli sfoghi personali dei vari personaggi, intervenendo con espressioni generiche come: «E allora?»,⁵⁸ «E intanto lei?»,⁵⁹ «Mai?»,⁶⁰ «E poi?»,⁶¹ «E intanto lui?»⁶² che intervallano il monologo di Giuliana in presenza della domestica. Assistiamo pertanto ad un doppio fallimento: l'incapacità d'istituire un rapporto equilibrato con gli altri e l'alienazione del personaggio dalla sua vita privata.

In *Ti ho sposato per allegria* la strutturazione delle vicende rivela un'accurata programmazione. Certi accadimenti garantiscono la veridicità delle varie testimonianze: la descrizione che Pietro fornisce della propria madre viene messa alla prova con l'effettiva comparsa di quest'ultima in scena, e quanto Giuliana ha dichiarato in relazione al suo passato nel primo atto, viene implicitamente riconfermato nel terzo dalle osservazioni della madre di Pietro.

Uno degli aspetti della modernità del testo è la totale assenza di intrecci movimentati e il fatto che lo spazio della scena è un fenomeno puramente verbale, le cui dimensioni sono delineate dai rapporti tra i personaggi, rapporti definiti a loro volta dalle parole che essi si scambiano. In questa circolarità si distribuiscono fisicamente i corpi e gli oggetti. Gli eventi sono recuperati soltanto per memorie prive di vera sostanza il che crea un forte senso di vuoto dovuto anche alla mancanza di ogni prospettiva e alla

⁵⁶ Ivi, p. 32.

⁵⁷ Ivi, p. 21.

⁵⁸ GINZBURG 2005b, p. 15.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ GINZBURG 2005b, p. 16.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² GINZBURG 2005b, p. 18.

totale assenza di futuro. Inoltre, è ovvio l'interesse della scrittrice per le province del disordine, luoghi che hanno sempre nomi precisi e non casuali. Fara Sabina, il paese di Vittoria la cameriera di *Ti ho sposato per allegria*, è la prima località che incontriamo nel teatro di Ginzburg.

È curioso notare anche la spiccata provvisorietà delle vicende della commedia: rapporti, situazioni e accadimenti insorgono rapidamente senza durare a lungo. Ed è uno di tanti altri aspetti tecnici già menzionati che avvicinano il teatro di Ginzburg a quello dell'assurdo soprattutto se consideriamo l'assenza di una trama e la mancanza di una vera consistenza psicologica dei personaggi. Forse non è un caso che, dopo aver visto una *pièce* di Ginzburg, o una *pièce* di Beckett, il pubblico si chieda: che roba ho visto? Che voleva dire? Perché mi dovrebbero interessare questi tipi di personaggi che parlano dei fatti loro?

Ti ho sposato per allegria è, dunque, prevalentemente strutturata in base al piacere di raccontare e trovare ascolto:

Il primo atto è un antifonario, un salmo responsoriale: Giuliana parla, Vittoria reclama il seguito, spesso, nel riprendere il racconto, Giuliana ripete le due tre ultime parole di Vittoria. Se i primi due atti sono dei responsori, il terzo è una sarabanda, uno scioglilingua, un gioco dei quattro cantoni eseguito su trapezi da circo, una sciarada incatenata dove brillano tutti i tormentoni innescati fino a quel punto, come nella migliore tradizione della farsa, della pochade.⁶³

I dialoghi, infatti, occupano una posizione di rilievo nella mente di Natalia Ginzburg; quel miscuglio di voci, quell'insieme di botte e risposte hanno una loro indipendenza a prescindere dall'intreccio dei casi. Lo sostiene la scrittrice stessa: «Quando ho un brulichio di dialoghi in testa, mi metto a scrivere per il teatro. Mentre invece, se ho in mente un racconto disteso, con riflessioni e pensieri introspettivi, allora scelgo la strada della narrazione».⁶⁴ *Ti ho sposato per allegria* è una splendida commedia di chiacchiere. Tutto ciò che accade si trova soltanto nelle parole dei suoi protagonisti che chiacchierano molto⁶⁵ e le loro battute nascondono tanta vita e interiorità, in maniera tale che i loro destini finiranno per intrecciarsi in modo inatteso e indissolubile. Taffon parla di «intrecci di voci [...], piccole-grandi storie, raccontate in lunghi monologhi; non intrecci di azioni, grandi nodi drammatici, [...] quelle della Ginzburg sono commedie fatte di esili storie, forse 'sognate' nella loro indeterminatezza».⁶⁶ Questo viene a confermare che Ginzburg è una grande scrittrice di chiacchiere e che le parole sono i veri personaggi del suo teatro incentrato prevalentemente sugli scambi verbali tra i personaggi e sul piacere di dialogare. Gli esempi sarebbero numerosi. Mi limito a citarne i più esaustivi. Parlando di Pietro, Giuliana confessa di avere tanto bisogno di chiacchierare con qualcuno:

⁶³ SCARPA 2005, pp. 432-433.

⁶⁴ GRIGNANI 1998, p. 157.

⁶⁵ Si vedano, ad esempio, i monologhi interminabili di Giuliana a pp. 14-15, 21-22, 22-23, o quelli di Vittoria a p. 47, o quelli della madre di Pietro a pp. 51-52.

⁶⁶ TAFFON 2007, p. 100.

GIULIANA [...] Gli dicevo tutto quello che mi veniva in mente. Non stavo mai zitta. E lui ogni tanto diceva: però non stai mai zitta un minuto. Io ho la testa come un panierino!
 VITTORIA Certo che lei fa proprio venir la testa come un panierino. [...] Quanto parla! Ma parla sempre così?
 GIULIANA Sempre.⁶⁷

Discorrendo con Giuliana, Vittoria ammette anche lei di essere una grande chiacchierona:

GIULIANA Sei una grande chiacchierona. Non ti viene sete, a parlare tanto?
 VITTORIA A me non mi viene mai sete. [...]⁶⁸

Il continuo conversare dei personaggi delle commedie ginzburghiane ha spinto molti a parlare di teatro di parola nella drammaturgia della scrittrice. La novità linguistica del teatro di parola praticato dall'autrice sta proprio nella semplificazione e nell'alleggerimento.

Le parole sono i giocattoli degli adulti. Anche nelle più cupe tra queste commedie si avverte una grande allegria nel giocarci: ripetere le parole e le frasi intere, deformatle, stiracchiarle, palleggiarle, provare tutte le possibilità del diminutivo e del peggiorativo. Questa allegria non splende sui personaggi, che giocano senza divertirsi, e solo fino a un certo punto riguarda l'autore. L'impressione è che, nella sua pienezza, l'allegria appartenga alle parole medesime.⁶⁹

Com'è facile arguire alla luce di quanto appena espresso, nonostante il rifiuto iniziale della scrittrice di approdare al mondo del teatro, tutto si trasforma poi in una ricca produzione di un teatro definito di parola o della chiacchiera. Il teatro di parola è, dunque, l'orizzonte scelto e dichiarato da Ginzburg siccome in teatro sembra che la più grande qualità della scrittura dell'autrice sia quella di «[...] riprodurre la chiacchiera. Ma in quel suo intreccio di chiacchiere, fatto di scaltrezza e di spaesamento [...], la scrittrice riesce a rendere tangibili dolore, allegria e misericordia per la vita che s'annoda e che si disfa».⁷⁰ Nel suo saggio *La chiacchiera a teatro* (1967), Moravia dimostra come l'adozione della parola «chiacchiera» non comporta per niente un significato peggiorativo, ma si riferisce alle valenze comunicative che il dialogo a vuoto assume. Allo stesso tempo però «la chiacchiera non è comunicazione, comprensione, intendimento bensì modo di esistere o di comportarsi».⁷¹ Il teatro di parola di Ginzburg, dunque, rischierebbe di apparire un semplice teatro tradizionale, ma la moltiplicazione dell'io, la ciclicità del tempo, la condensazione dell'azione, la fisicità delle parole sono tutte caratteristiche che lo tengono ben lontano da una tale definizione.

Nelle sue commedie, inoltre, l'autrice tende a privilegiare il punto di vista femminile, mentre il maschio tende sempre a occupare posizioni minori e poco importanti o

⁶⁷ GINZBURG 2005b, pp. 24-25.

⁶⁸ Ivi, p. 37.

⁶⁹ SCARPA 2005, pp. 437-438.

⁷⁰ TAVIANI 1997, p. 204.

⁷¹ MORAVIA 1998, II, p. 869.

rimane del tutto assente dalla scena. È il caso del defunto Lamberto Genova, uno dei personaggi di *Ti ho sposato per allegria*, del quale non si sa niente di preciso nonostante se ne parli fin dall'inizio della commedia. «GIULIANA: Penso che forse io questo Lamberto Genova non l'ho proprio mai conosciuto». ⁷² Scarpa sostiene che «Lamberto Genova, il personaggio assente di *Ti ho sposato per allegria*, porta un cognome ebraico. È forte la tentazione di immaginare che la sua assenza alluda con la massima discrezione ad altre assenze, altre sparizioni, ad altre identità incerte e minacciate». ⁷³ Garboli ritiene, invece, che la subordinazione, o come in questo caso l'assenza, maschile sia funzionale dal momento che, rispetto alla femmina, al maschio manca proprio una cosa essenziale che sta molto a cuore a Ginzburg: «un istinto di specie animale, custode e testimone di una intelligenza 'inferiore', interessata al Privato, all'Individuale, al Particolare, al Piccolo, all'Irreversibile (a tutto ciò che può riassumersi nella formula: 'ciò che è destinato a perire')». ⁷⁴

Un altro punto degno di essere menzionato riguarda l'uso delle didascalie nei drammi di Ginzburg. La scrittrice, infatti, fornisce agli attori il “che dire” senza indicare loro il “che fare”. Nelle sue commedie l'autrice

[...] rompe la regola-miraggio che prevede il dialogo scritto come descrizione implicita delle azioni d'attrici ed attori. [...] la scrittrice stende il teatro sulla pagina quasi dimenticando recitazione e spettacolo, attori e regia. Si occupa del parlato senza intromettersi la messinscena, ed usa le didascalie solo per dire chi entra e chi esce e le pochissime altre cose necessarie ad intendere la lettura del testo. ⁷⁵

È il testo che conta per Ginzburg, ragione per la quale la scrittrice tende a liberarlo sia dalle prescrizioni di regia sia dalle istruzioni per gli attori in modo tale da poter offrire loro una sorta di indipendenza sul palcoscenico.

Le informazioni, anche quelle di regia, sono disseminate nel dialogo, che mostra o accenna ma non spiega mai. Tutto avviene e si consuma nelle parole, sotto o tra le parole, o nello scontro fra parole di personaggi diversi - o di un medesimo personaggio, quando si contraddice. È un teatro che domanda attenzione; a saperle leggere, queste commedie sono una didascalia continuata. ⁷⁶

Scarpa arriva a sostenere che «sono le didascalie teatrali che Ginzburg non aveva mai scritto», ⁷⁷ e questo è in parte vero. In *Ti ho sposato per allegria*, ad esempio, la scrittrice ha usato le didascalie circa 33 volte ⁷⁸ o per segnare l'entrata e l'uscita dei personaggi o per indicare qualche azione compiuta dai personaggi mentre discorrono con i propri interlocutori.

⁷² GINZBURG 2005b, p. 62.

⁷³ SCARPA 2005, p. 456.

⁷⁴ GINZBURG 1986b, xxvi.

⁷⁵ TAVIANI 1992, p. 140.

⁷⁶ SCARPA 2005, p. 435.

⁷⁷ Ivi, p. 453.

⁷⁸ Si vedano le didascalie a pp. 10, 11, 12, 25, 27, 28, 32, 35, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 57, 58, 59.

Le didascalie di questo tipo compaiono più numerose in *Ti ho sposato per allegria* e tendono quasi del tutto a sparire nelle *pièces* successive. Il che [...] conferma [...] il ruolo di *Ti ho sposato per allegria* nell'insieme della drammaturgia della scrittrice: non [solo] la sua prima commedia, ma il testo da cui la Ginzburg dedusse - e vorrei quasi dire "imparò" - il suo modo di far teatro.⁷⁹

Sono rare, però, le didascalie che indichino pause o momenti di silenzio sul palco, o che evidenzino lo stato d'animo dei personaggi. È curioso, però, notare che la più lunga didascalia introdotta dalla scrittrice in quest'opera non supera le due righe ed indica una sequenza di azioni prive di ogni descrizione: «Pietro solo. Guarda ancora sotto la tovaglia. Raccoglie giornali sul tappeto. Riassetta i cuscini. Suona il campanello. Pietro va a aprire»⁸⁰. Questo uso limitato delle didascalie da parte della scrittrice conferma fino a che punto la scrittura drammaturgica di Ginzburg è una scrittura meramente dialogica e ben lontana dalla narrazione, è una scrittura chiara, scorrevole, priva di qualsiasi retorica, affettuosamente ironica e sottilmente umoristica.

CONCLUSIONE

Si è visto come Ginzburg, nonostante inizialmente non si sentisse perfettamente a suo agio con la scrittura scenica, è rimasta inaspettatamente attratta da questo mondo, e con il tempo la sua scrittura si è fatta più fluida, i rapporti umani e familiari sempre più problematici. La scrittrice è riuscita non soltanto a mettere a nudo il disfacimento della società borghese, ma anche (e soprattutto) a raccontare con maestria la solitudine della condizione femminile e la ricerca della propria identità in un mondo che rifiuta di accettarla.

È vero che le figure create dalla scrittrice, sia maschili sia femminili, sono frustrate, infelici, afflitte dalla sfortuna e assumono ruoli di netta subordinazione, ma Ginzburg ci insegna che scrivere per il teatro significa sperimentare la moltiplicazione dell'io, rinunciando al punto di vista privilegiato e alla centralità del racconto. L'approccio al dialogo teatrale permette alla scrittrice di usare la prima persona per i personaggi più differenti fra di loro, spingendola ad abbandonare l'autobiografia. La centralità del dialogo per l'ispirazione di Ginzburg viene sottolineata dalla scrittrice stessa quando dice: «Le commedie erano diventate per me un mezzo d'espressione».⁸¹

Gli studiosi attenti alla letteratura hanno rinfacciato all'autrice il fatto che il suo è un teatro della chiacchiera, mettendo sotto accusa i suoi testi drammatici che mancherebbero di una reale attenzione alla scena sia per gli interminabili monologhi sia per la quasi totale mancanza di didascalie. Ciononostante, il teatro di Natalia Ginzburg resta comunque una necessaria via d'uscita dalla narrazione, ma che nello stesso tem-

⁷⁹ TAVIANI 1992, p. 141.

⁸⁰ GINZBURG 2005b, p. 43.

⁸¹ GINZBURG 2005a, p. VIII.

po permette alla scrittrice di riportare in scena l'intimità della scrittura narrativa e, soprattutto, la centralità dei motivi familiari e femminili.

Spero quindi che il presente studio sia uno spunto per eventuali altri studi sul teatro ginzburghiano che merita di essere indagato più a fondo con ulteriori ricerche.

Mohamed Naguib
University of Ain Shams
mohamed_nagib_salem@alsun.asu.edu.eg

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BORRI 1999 : G. Borri, *Natalia Ginzburg*, Rimini, LUISÈ Editore, 1999.
- CHIAROMONTE 2005 : N. Chiaromonte, *La donna che fa parlare i fantasmi*, «L'Espresso», 18 gennaio 1970; poi in N. GINZBURG, *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2005, p. 393.
- DI FRANCO 2018 : M. Di Franco, *Scritture al femminile. Natalia Ginzburg*, «Zibaldone. Estudios Italianos», vi, 1 (2018), pp. 119-128.
- GIAMMARCO 1987: R. Di Giammarco, *Ti ho sposato per allegria come negli anni Sessanta*, in «La Repubblica», 30 dicembre 1987.
- GINZBURG 1965 : N. Ginzburg, *Ti ho sposato per allegria*, «I Quaderni del Teatro Stabile della Città di Torino» 5, 1965.
- GINZBURG 1970 : N. Ginzburg, *La grande signorina*, in Ead., *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, pp. 74-77.
- GINZBURG 1986a : N. Ginzburg, *Il mio mestiere*, in Ead., *Opere*, I, Milano, Mondadori, 1986, pp. 839-854.
- GINZBURG 1986b : N. Ginzburg, *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, prefazione di C. Garboli, Milano, Mondadori, 1986.
- GINZBURG 1989 : N. Ginzburg, «Corriere della sera», 10 marzo 1989.
- GINZBURG 1990 : N. Ginzburg, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1990.
- GINZBURG 1992 : N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1992.
- GINZBURG 1999 : N. Ginzburg, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di C. Garboli, L. Ginzburg Torino, Einaudi, 1999.
- GINZBURG 2005a : N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2005.

- GINZBURG 2005b : N. Ginzburg, *Ti ho sposato per allegria*, in Ead., *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2005, pp. 6-62.
- GRIGNANI 1998 : M.A. Grignani, *Dialoghi di Natalia*, in F. Angelini, *Il puro e l'impuro*, Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp. 155-167.
- MEROLA 2018 : V. Merola, *La dimensione privata del teatro di Natalia Ginzburg*, in *La letteratura italiana e le arti*, a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G.A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi Editore, 2018, pp. 1-8.
- MORAVIA 1998 : A. Moravia, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, I-II, 1998.
- PEJA 2009 : L. Peja, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere, 2009.
- PEJA 2017 : L. Peja, *La vocazione teatrale della scrittura di Natalia Ginzburg*, «CoSMo: Comparative Studies in Modernism (Rivista del Centro Studi Arti della Modernità)», 11 (2017), pp. 139-150.
- PICCHIONE 1978 : L. Marchionne Picchione, *Natalia Ginzburg*, Il Castoro, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- RONDINI 2005 : A. Rondini, *Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg*, in «Rivista di letteratura italiana», xxiii, 3 (2005), pp. 53-85.
- RUSCONI 1965 : *Gli scrittori e il teatro. Inchiesta*, a cura di M. Rusconi, «Sipario», xx, 229, maggio 1965, pp. 2-14, 35.
- SALCE 1981 : Dichiarazione di L. Salce in F. Faldini e G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- SAMÀ 2009 : C. Samà, *Natalia Ginzburg e la comicità al femminile nel teatro italiano del Novecento*, «Carte italiane», II, 5 (2009), pp. 51-69.
- SCARPA 2005 : D. Scarpa, *Apocalypsis cum figuris*, in N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2005, pp. 429-458.
- TAFFON 2007 : G. Taffon, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del Novecento. Tecniche, forme, invenzioni*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- TAVIANI 1992 : F. Taviani, *Tutti i cinghiali hanno detto di sì*, «Teatro e storia», VII, 1 (1992), pp. 137-153.
- TAVIANI 1997 : F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997.