

Giuliana Sanguinetti Katz

IL TEATRO DELLA GINZBURG

Il teatro della Ginzburg non è stato oggetto di grande interesse da parte dei critici e ancora meno da parte dei registi teatrali. In un paese come l'Italia per lo più tradizionale, dove Shakespeare e Goldoni sono i due commediografi più rappresentati, le commedie sconcertanti della Ginzburg non sono molto amate. Con il suo misto di realismo e surrealismo, commedia e tragedia e temi famigliari portati all'assurdo, l'autrice mette a disagio il pubblico borghese (quello che va a teatro) mettendogli davanti uno specchio deformante, che scava nell'ipocrisia e nel falso ottimismo della famiglia moderna.

Sono undici le commedie scritte dalla Ginzburg tra il 1965 e il 1991 e trattano in maniera sempre più tragica l'impossibilità di veri rapporti famigliari, la mancanza di legami d'affetto tra marito e moglie, genitori e figli con conseguente sbandamento dei giovani, divenuti o completamente vulnerabili nel loro bisogno di amore o impervi a qualsiasi responsabilità e legame. La circolarità delle vicende e il ripetersi di frasi e di situazioni, elementi tipici del teatro dell'assurdo, accentuano il lato tragico delle commedie, dove non c'è speranza di cambiamento o via d'uscita per i personaggi che restano chiusi nella loro sofferenza o nel loro egoismo.

Su questo sfondo così cupo, tipicamente moderno, la Ginzburg immette elementi derivati da varie fonti: alcuni comici di matrice goldoniana, come le chiacchiere tra padrone e le serve e i battibecchi tra i vari membri della famiglia, ripicche tra moglie e marito, sorelle e fratelli, suocera e nuora, nuora e cognata; altri farseschi che riprendono i lazzi della commedia dell'arte, come la perdita del cappello, lo scambio di persone o l'inchiostro versato su di una persona (*Ti ho sposato per allegria*), calci, schiaffi e lanci di oggetti (*La parrucca*), le freddure

(*L'intervista*). Altri elementi infine sono drammatici come il triangolo di marito, moglie e amante, tipico delle commedie dell'ottocento, ma il loro contenuto serio è spostato o nascosto da mille divagazioni e particolari insignificanti, e allo stesso modo i suicidi o i racconti di bambine abbandonate dai genitori, cresciute nella più abietta povertà o comunque trascurate, si mescolano ai dettagli delle vicende domestiche e alla chiacchiera di tutti i giorni.

Tale mescolanza di tragico e di comico ha indotto i critici a dare pareri diversi delle commedie della Ginzburg e a metterne in rilievo lati diversi. Davico Bonino, per esempio, nel suo articolo *Nel sussurro, un grido: il teatro di Natalia Ginzburg* mette in evidenza l'angoscia e la disperazione delle commedie della Ginzburg e scrive che «i personaggi della Ginzburg scendono giù passo dopo passo. . . lungo il tortuoso e stretto sentiero che dalla solitudine conduce all'angoscia, da questa all'abitudine e infine, alla rassegnazione».¹ La Grignani in *Dialoghi di Natalia* pur parlando della «crisi dell'istituzione familiare» nelle commedie della Ginzburg ne vede anche il lato comico: «La Ginzburg diventa un'interprete aspra ma divertita della nuova realtà». ² La Grignani esamina poi il linguaggio delle commedie ed elenca elementi tipici del comico nella scrittura teatrale della Ginzburg: tra cui la ripetizione di frasi-tipo, la ripresa delle stesse parole o quasi come «le botte e riposte a ping pong», i giochi di parole, le freddure, l'uso concreto di espressioni usate in modo generico nel linguaggio comune.³

In realtà anche la prima commedia *Ti ho sposato per allegria* (luglio 1965) contiene un lato potenzialmente tragico, malgrado l'apparenza allegra sottolineata dal titolo che ha indotto i critici a vederla soprattutto dal punto di vista del divertimento. Scarpa, per esempio, in «*Apocalypsis cum figuris*» (la postfazione che ha scritto alla sua splendida edizione di tutto il teatro della Ginzburg) ritiene che si tratti di una «commedia gaudiosa, smemorata di tutto tranne che del piacere

¹ Guido Davico Bonino. *Nel sussurro, un grido: il teatro di Natalia Ginzburg*, in *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia, Atti del Convegno Internazionale San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993*, a cura di G. Ioli, San Salvatore Monferrato, edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura» 1995, p. 97.

² Maria Antonietta Grignani, *Dialoghi di Natalia*, in *Il puro e l'impuro*, a cura di F. Angelini, Roma, Bulzoni 1998, p. 157.

³ M. A. Grignani, *op. cit.* pp. 164-165.

fisico di parlare»⁴ e la Morante, come la Ginzburg scrive nella Nota introduttiva all'edizione delle sue commedie del 1990 (*Teatro*, Einaudi), trovava la commedia addirittura «fatua, sciocca, zuccherata, leziosa e falsa»⁵ ed era arrabbiata con la Ginzburg, sua amica, per averla scritta. L'autrice stessa però ci mette in guardia sul significato della commedia quando nella stessa Nota ci avvisa: «Vedevo venir fuori una commedia allegra. Come mai fosse allegra, non lo so. Io non ero allegra.... forse veniva fuori allegra perché la scrivevo in fretta, senza piegarci a respirare malinconie, o fermandomi a respirarle solo per brevi istanti. . . mi sembrava di essere ripiombata nell'infanzia».⁶ Da questo punto di vista lo scrivere in fretta per evitare noia e malinconia e il ritornare all'infanzia possono significare il desiderio di evadere dal presente e di negare il lato serio della vita che pur trapela tra le righe.

Infatti, se osserviamo attentamente il personaggio di Giuliana, scopriamo subito il lato tragico della vicenda. Essa è cresciuta nella più nera miseria con una madre, «piccola piccola, storta» che, abbandonata dal marito, cerca di difendersi dalla fame cucinando minestriane di semola di latte e intrugli di prugne e di mele e mettendo tutto il cibo in pentolini e tazzine sul davanzale della finestra.⁷ Allo stesso modo si difende dalla povertà accumulando giornali vecchi sotto il letto e sotto i tavoli e soffre di fantasie paranoiche perché si chiude in cucina la sera fino a tarda notte e urla e grida se qualcuno le parla.⁸

Giuliana è fuggita da sua madre e da questa vita deprimente sognando di diventare una famosa ballerina o attrice, ma non è mai riuscita a diventare famosa e neppure a rendersi indipendente. Lei ha sempre cercato qualcuno che si prendesse cura di lei e le facesse da madre o da padre. Prima la sua amica Elena a Roma l'ha alloggiata e le ha trovato un lavoro, poi Manolo, uno scrittore molto ricco e narcisista, l'ha invitata a vivere con lui ma l'ha abbandonata dopo averla messa incinta. A questo punto è arrivata Topazia, la moglie di Mano-

⁴ Natalia Ginzburg, *Tutto il teatro*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi 2005 (p. 432). Tutte le citazioni delle commedie della Ginzburg, della Nota dell'autrice e dei suoi scritti e dei suoi commenti sul teatro, e della postfazione di Domenico Scarpa, sono tratti dall'eccellente edizione che questo studioso ha fatto dell'opera teatrale della Ginzburg.

⁵ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. VII.

⁶ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. VI.

⁷ Natalia Ginzburg, *op. cit.* pp. 14-15.

⁸ Natalia Ginzburg, *op. cit.* pp. 14-15, 30.

lo, una ragazza indipendente e spensierata, che fa delle fotografie per un settimanale. Lei si è curata di Giuliana, le ha trovato un dottore per farla abortire, l'ha portata con sé in automobile e in piscina, facendola divertire. Infine, dopo la partenza di Topazia per un reportage in America, Giuliana è finita per caso a una festa dove si è ubriacata e ha incontrato Pietro il suo futuro marito. Dopo aver passato con lui dieci giorni, lei gli ha chiesto di sposarla, in mancanza di altre persone disponibili a prendersi cura di lei e Pietro ha acconsentito.

Giuliana sembra passare facilmente da un'avventura all'altra, ma la sua disperazione di fondo appare nel suo tentativo di suicidarsi, buttandosi a fiume, dopo essere stata abbandonata da Manolo prima e da Topazia dopo, e nel suo modo di supplicare Pietro di sposarla, minacciando altrimenti di buttarsi dalla finestra. Anche se queste vicende sono narrate da Giuliana miste a dettagli marginali, la tentazione di saltare nel vuoto è ben presente nella sua vita così sradicata e senza senso. La sua «allegria» e la sua noncuranza sembrano una difesa da una condizione di profonda depressione.

Giuliana racconta le sue vicende a rotta di collo alla cameriera Vittoria, che prima descrive a sua volta la propria infanzia, povera di mezzi economici, ma ricca di affetti, ma poi si limita a incoraggiare la padrona a continuare con il suo fiume di confidenze. Giuliana che parla a letto, riluttante ad alzarsi malgrado gli inviti del marito, cerca di accentrare su di sé l'attenzione della cameriera con i suoi racconti continui e alla fine le chiede un bicchiere di latte. Lei ben rappresenta la bambina piccola che vuole l'attenzione e il latte della madre. Infatti vede nella cameriera assunta da pochi giorni la nutrice che può nutrirla fisicamente, cucinando per lei, ma che può anche confortarla e rassicurarla ascoltando le vicende travagliate della sua vita (si vedano i commenti sulle madri in genere da parte di Giuliana: «Com'è strano! queste madri che se ne stanno là, acquattate in fondo alla nostra vita, nelle radici della nostra vita, nel buio, così importanti, così determinanti per noi!»⁹).

Il personaggio di Giuliana, individualista e ribelle, pronta a battezzare con il marito e con la suocera, ma allo stesso tempo bisognosa di affetto e sprovveduta, è la prima di tutta una serie di donne e ra-

⁹ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 60. Per l'importanza del personaggio materno nell'opera della Ginzburg si veda Teresa Picarazzi, *Maternal Desire. Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters, and Sisters*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press 2002.

gazzine che vengono da famiglie e situazioni ugualmente desolanti e che hanno difficoltà a sistemarsi nella vita (tra cui Teresa ne *L'inserzione*, Barbara in *Fragola e panna*, Silvana ne *La segretaria*, Betta in *Paese di mare*). E vicino a loro ci sono poi i numerosissimi personaggi, che, pur non venendo esplicitamente da infanzie e gioventù difficili, non sanno trovare un equilibrio interno e si aggrappano a figure di mitici esseri, che vedono come creature da imitare o da cui essere protetti. Questi esseri mitici non compaiono mai sulla scena e la loro importanza e la loro forza consistono nel fatto che vivono nella fantasia degli altri personaggi e sono oggetto della loro ammirazione, come Edoardo ne *La segretaria*, Gianni Tiraboschi ne *L'intervista*, Cencio ne *La porta sbagliata* e Alvisè in *Paese di mare*. La loro morte o la rivelazione della loro debolezza lasciano un senso di vuoto e di desolazione nei presenti, meno nel caso di Cencio, che è ammirato proprio per le sue qualità negative: il suo completo egoismo e la sua totale mancanza di responsabilità.

Se ora ritorniamo a *Ti ho sposato per allegria*, vediamo che il dialogo scintillante tra Giuliana e suo marito Pietro replica i modi delle commedie di De Filippo (in particolare *Napoli milionaria* e *Filumena Marturano*) adattati ad un ambiente borghese. A De Filippo si rifanno molte situazioni comiche e farsesche: Pietro che non trova il suo cappello per andare a un funerale e che lo cerca puntualmente all'inizio del primo atto e alla fine del secondo e del terzo; Giuliana che è convinta di conoscere bene il dottore di famiglia del marito, morto improvvisamente, anche se gli attribuisce caratteristiche opposte a quelle vere; il malinteso tra Giuliana e Pietro, la prima che parla del morto e il secondo che parla del cappello; il pranzo per la suocera fatto di avanzi e la tavola apparecchiata con la tela cerata presa a prestito dalla portinaia; infine la rabbia di Giuliana che prima si scaglia contro la suocera che la osteggia e poi contro lo stesso Pietro, che non ha tempo di stare a sentire tutte le sue chiacchiere.¹⁰

In questi dialoghi tra marito e moglie si inseriscono le confidenze alla cameriera, di cui Giuliana si fida ciecamente pur conoscendola solo da quattro giorni, e che rappresenta per lei un'ancora di salvezza

¹⁰ Per la predilezione della Ginzburg per De Filippo si veda la sua risposta a *Tre domande agli intellettuali. Gli scrittori e il teatro*, a cura di M. Rusconi, in «Sipario», XX, n.229, maggio 1965, p. 412. La Ginzburg dichiara: «Vado a teatro molto di rado. Tra i contemporanei mi piace molto un commediografo inglese che si chiama Harold Pinter. In Italia mi piace andare a sentire De Filippo».

fisica e psicologica. Questa parte con i suoi lunghissimi monologhi è la più originale della Ginzburg, che permette al suo personaggio di narrare le sue vicende e sfogare i suoi sentimenti sia all'interlocutore sia al pubblico e nello stesso tempo ne mette in evidenza le debolezze, già menzionate prima.¹¹

Il personaggio di Giuliana si sviluppa già nel primo atto andando contro le aspettative tradizionali della moglie che ha sposato da poco un marito bello e ricco. Al contrario di Filumena Marturano che vuole sposarsi a tutti i costi per assicurare un nome e un avvenire ai suoi figli, Giuliana mette ripetutamente in dubbio la serietà e la validità del suo matrimonio pur ammettendone gli indubbi vantaggi economici e pensa continuamente alla possibilità di divorziare. Accusa suo marito di essere «sentenzioso, . . . sprezzante, e molto antipatico»¹² (26) e di avere un'alta opinione di sé quando dichiara: «Vedo chiaro e lontano» e la esorta a chiarirsi le idee facendo il bagno. Alla fine Giuliana asserisce che il matrimonio è «un'istituzione infernale»¹³ ma, contraddicendo il suo iniziale desiderio di libertà, conclude che suo marito non può liberarsi di lei ma deve tenercela com'è.

Nei due atti seguenti i battibecchi tra moglie e marito si allargano perché Pietro ha invitato a pranzo sua madre, per farle conoscere sua moglie che è completamente l'opposto di lei. La madre di Pietro è infatti una signora borghese di vecchio stampo, cattolica osservante, abituata a seguire le convenzioni della sua classe sociale. La dipendenza di Pietro dalla madre nevrastenica e ipocondriaca che egli difende chiamandola «povera vecchia donna»,¹⁴ la buffa ribellione di Giuliana che si vendica delle accuse della madre assumendo il ruolo che questa le attribuisce di donna di facili costumi e avida di denaro e minacciando di divorziare sono temi che ritornano in tono serio o addirittura

¹¹ Per l'importanza dei monologhi nell'opera della Ginzburg si vedano tra gli altri Alan Bullock, *Some Thoughts on Internal and External Monologue in the Writings of Natalia Ginzburg* Bullock, in *Moving in Measure. Essays in honour of Brian Moloney*, a cura di J. Bryce e D. Thompson, Hull University Press, Hull 1989, pp. 229-42; e Jen Weinstein, *Il telefono come espediente drammatico nelle opere teatrali di Natalia Ginzburg* in *Letteratura e industria, Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I. Torino, 15-19 maggio 1994*, Vol. II, a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, Olschki, Firenze 1997, pp. 1123-32.

¹² Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 26.

¹³ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 27.

¹⁴ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 31.

tura tragico nelle commedie seguenti. Nelle opere posteriori infatti i matrimoni falliti, i tradimenti e la dipendenza da figure parentali sono fonti non di allegria, ma di rabbia mortale o di grande dolore. In questo caso le frecciate di Giuliana sono accolte con buonumore dal marito che si diverte a sentire le battute della moglie e dichiara di averla sposata per allegria.

E anche il confronto disastroso tra suocera e nuora, potenzialmente drammatico, si risolve nelle risate degli spettatori perché la madre di Pietro salta di palo in frasca, è svanita e inconcludente come Giuliana, pur dandosi arie di essere molto saggia e di sapere come ci si deve comportare. Le lunghe e ripetute lamentele della suocera per i suoi supposti problemi di salute e per il matrimonio sbagliato del figlio si perdono nei suoi commenti sulle ragazze di servizio, sul dottore di famiglia morto da poco, sulla vedova del dottore e su Topazia, l'amica del cuore di Giuliana, e sono ulteriormente sviati dai ricordi di Giuliana di uno psicanalista che lei confonde con il dottore della famiglia del marito, e dai racconti della cameriera. Nell'ultimo atto siamo insomma nel mezzo di un'operetta dove tutte le donne cantano la loro aria, senza preoccuparsi l'una dell'altra. L'unico ad ascoltare e a fare da spalla e da paciere e a tentare invano di controllare la situazione è Pietro, sempre alla ricerca del suo cappello, segno del suo vano tentativo di asserire la propria identità e virilità. (Si veda *Lo sceicco bianco* di Fellini dove il protagonista Ivan perde continuamente il cappello e la moglie). In questa commedia i temi tragici sono dunque negati dalle situazioni comiche.

Se passiamo alla commedia seguente, *L'inserzione*, scritta pochi mesi dopo (novembre 1965), ci troviamo molti dei temi visti prima. In un'intervista del 1965 con L. Gemini *Sono per il teatro i suoi nuovi interessi* la Ginzburg paragonando *L'inserzione* alla commedia precedente dichiara: «Ho appena finito di scrivere una seconda commedia, triste questa volta. Il titolo è *L'inserzione*: qui finalmente succede qualcosa. Nella prima no, non accade nulla».¹⁵ E in *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi* (maggio 1990), la Ginzburg asserisce: «*L'inserzione* è una commedia cupa, con dei risvolti comici».¹⁶

Nel personaggio di Teresa ritornano tratti e situazioni già visti in Giuliana: la ragazza cresciuta in miseria in campagna, con un padre che la trascura, cerca di far fortuna diventando attrice a Roma, ma ri-

¹⁵ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 402.

¹⁶ *Ibid.*

esce soltanto a ottenere particine di comparsa. Nel corso del suo lavoro a Cinecittà incontra un giovane ricco che prima sta con lei, poi l'abbandona, poi la ritrova e la sposa. L'infanzia di Teresa però è ben più tragica di Giuliana, perché suo padre non vuol saperne di lei in quanto figlia illegittima e si cura solo del fratello minore e la madre non può occuparsi di lei perché deve far da serva prima al marito che la picchia e poi ai suoceri che la maltrattano. Teresa a differenza di Giuliana che mostra spesso un'allegria e un'aggressione maniacale è depressa e pronta a farsi sfruttare e comandare, così com'era successo alla madre.

L'incontro di Teresa con Lorenzo non è così fortunato come quello di Giuliana con Pietro. Questi ha il suo lavoro di avvocato e un forte senso di responsabilità. Una volta incontrata Giuliana, non la abbandona. Anzi prima le porta da mangiare e poi addirittura si impegna a sposarla e vuole far funzionare il suo matrimonio. Lorenzo invece prima abbandona Teresa dopo averle mangiato tutte le provviste. Poi la lascia e si dimentica di lei. Poi la ritrova, ma dice che per lui lei è solo un'ombra e infine la sposa perché lei si è innamorata di lui e crede di essere incinta. Anche Lorenzo come Pietro ha una madre molto convenzionale a cui è attaccato e a cui nello stesso tempo vuole ribellarsi, ma diversamente da Pietro non vuole conciliare suocera e nuora, ma gode nel mortificare la moglie ripetendole tutto quello che sua madre dice contro di lei. Non vuole responsabilità e non vuole neppure lavorare. Lui è l'eterno studente che passa da una laurea in ingegneria ad una di fisica, così come passa da una donna all'altra. Fa una vita allegra circondato da amici di cui paga i divertimenti; spende e spande il suo denaro per qualsiasi motivo e agisce in modo balzano e capriccioso.

Con la moglie si comporta malissimo perché la domina in tutte le sue azioni e la umilia continuamente, facendola sentire stupida, ignorante e brutta. Lui ne controlla ogni movimento, le ordina di leggere, di andare a trovare la suocera, di limitarsi nel mangiare i grassi, non ha attenzioni per lei e si dimentica di tornare a casa se incontra degli amici. Lei dal canto suo è molto disordinata e rinfaccia al marito tutti i suoi difetti. I loro litigi sono ben diversi da quelli «allegri» di Pietro e Giuliana: loro non si limitano alle parole ma addirittura passano ai morsi, agli schiaffi, ai graffi.e in una particolare occasione Teresa, schiaffeggiata a sangue dal marito, gli tira dietro le forbici e vuole persino sparargli con la pistola che si è comprata contro i ladri.¹⁷

¹⁷ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 105.

L'angoscia del rapporto tra Teresa e Lorenzo è ben resa dalle fantasie infernali di Lorenzo che sente di vivere con Teresa «come in una bufera di sabbia» e che ha l'impressione di «calare in un pozzo d'acqua nera, torbida e putrida e di perdere a poco a poco se stesso» immagini prima riportate da Teresa e poi ripetute con alcune varianti da Lorenzo.¹⁸ Dal canto suo Teresa esprime il suo senso di abbandono e di angoscia nel sogno di trovarsi in un cortile, con un muro «cieco, altissimo» dietro cui lei sa quello che c'è, forse le persone il cui affetto desidera invano.¹⁹

Nel mezzo di questo rapporto così sadico e violento interviene Elena, un'ingenua studentessa piena di buona volontà, che in cambio dell'alloggio è pronta a prendersi cura di Teresa, ormai separata dal marito, a farle compagnia e a prepararle dei buoni pranzetti. Teresa si appoggia a Elena e si affida a lei come a una madre, così come Giuliana si appoggiava a Vittoria. Elena ascolta pazientemente le lunghe confidenze della donna matura e a sua volta si confida con lei ricordando i bei tempi passati con la famiglia in campagna. Ma ecco apparire Lorenzo, che Teresa ama ancora, e che con i suoi modi di studente e con le sue arie da intellettuale affascina Elena e la porta via a Teresa. A questo punto Teresa che già aveva minacciato di sparare a Lorenzo prima e poi a se stessa per disperazione, rivolge la sua furia omicida contro Elena e la uccide e poi chiede a Lorenzo di aiutarla come una bambina sperduta.

Il finale di tipo surrealista è stato giustamente paragonato a *La leçon* di Ionesco, in particolare da Anderlini-D'Onofrio.²⁰ Un'altra ragazza bussa alla porta di Teresa in cerca di una stanza pronunciando le stesse battute dell'inizio della commedia, e fa prevedere uno sviluppo simile a quello che è già accaduto. In realtà ne *La leçon* di Ionesco troviamo un rapporto sadico tra maestro e allieva, con un maestro che in modo assurdo e meccanico tormenta l'allieva per i suoi errori e alla fine la stupra e l'uccide, ed è pronto a ripetere tutto con la ragazza seguente. Il rapporto tra Teresa, Elena e Lorenzo invece è di tipo naturalista: Teresa maltrattata dai nonni e dal padre e trascurata in parte anche dalla madre, poi abbandonata dal marito e infine da

¹⁸ Natalia Ginzburg, *op. cit.* pp. 86, 91, 92.

¹⁹ Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 87.

²⁰ Serena Anderlini-D'Onofrio, *The Weak Subject*, Madison Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press 1998, pp. 250-269.

Elena, vede in quest'ultima l'ombra dei genitori che le hanno causato un'infanzia così infelice e anche l'ombra del fratello minore favorito dal padre e si vendica uccidendola. Tuttavia l'esito tragico della vicenda è negato due volte, prima dall'assurda telefonata di Teresa che si rivolge a Lorenzo per farsi proteggere da lui per l'uccisione commessa e poi dal bizzarro finale che replica l'inizio, e che fa di Teresa non più una vittima ma una farsesca «signora omicidi».

Bisogna aspettare *Fragola e panna* scritta l'anno seguente (ottobre 1966) per trovare vicende simili alle due commedie precedenti, ma trattate in modo completamente serio, senza nessun tentativo di trovare il lato comico della vicenda.

Anche qui le donne si appoggiano l'una all'altra, in cerca di comprensione e di aiuto. La cameriera Tosca, a differenza di Vittoria in *Ti ho sposato* che ha mille conoscenti e impegni, si lamenta di lavorare in un posto isolato, in una villa in campagna, al servizio di due coniugi, Cesare e Flaminia, dove regna un silenzio di tomba, dove nessuno le parla o mostra di apprezzare la sua cucina e dove il gatto è la sua unica compagnia. Lei si confida con la diciottenne Barbara che è appena scappata di casa, abbandonando suo marito e il suo bambino di un anno e mezzo per raggiungere Cesare, il maturo avvocato che le ha fatto perdere la testa. Barbara a sua volta si confida con Flaminia, la moglie di Cesare, per indurla ad aver pietà di lei e permetterle di rimanere a casa sua. Flaminia prima e sua sorella Letizia dopo, e anche Tosca provano molta pena per lei perché la vedono come una ragazzina sbandata e sperduta, cresciuta senza affetti famigliari e vittima di uomini cinici ed egoisti, che approfittano di lei e poi la abbandonano.

Barbara, figlia di un padre ignoto e orfana di madre, è cresciuta con la nonna alcolizzata, che si chiudeva nella sua camera e lasciava che la bambina dormisse sul tappeto per terra e non si occupava affatto di lei. In cerca di un affetto, a sedici anni è stata messa incinta dal suo ragazzo che poi l'ha sposata. Troppo giovane per prendersi la responsabilità di un bambino, essendo lei stessa una bambina, si è lasciata sedurre dai modi affabili e dalle promesse di Cesare, che all'inizio si divertiva con lei e poi l'ha abbandonata. Il suo bisogno di trovare qualcuno che la nutra e la ami si è concretato nel suo desiderio spropositato di gelati di fragola e panna (quelli che danno il titolo alla commedia), equivalenti ai bicchieri di latte richiesti da Giuliana. Scappata di casa per timore della violenza omicida del marito geloso, si sente presa da una disperazione che può condurla al suicidio e cerca invano protezione a casa di Cesare e presso una sua amica. Lei scappa

sempre di luogo in luogo senza trovare requie, spinta dalla paura, ma anche dal rimorso di quello che ha fatto e dall'amore per Cesare.

Flaminia e sua sorella Letizia sono molto preoccupate per lei, mentre Cesare prende tutto in ridere e prima rassicura le donne che non è successo nulla a Barbara, ma poi conclude che è stufo di lei e se si è buttata nel Tevere non vuole più sentirla nominare. Flaminia si accorge solo ora della natura cinica e vuota del marito, che la lascia sola per la maggior parte del tempo e quando ritorna le racconta le sue avventure amorose. Lei si rispecchia nella condizione isolata di Barbara e ne ripete ossessivamente la stessa domanda «Dove vado?»²¹

All'angoscia di Barbara così piena di sentimenti laceranti, corrisponde l'angoscia di Flaminia, che si ritrova senza famiglia e senza affetti. Di contro a queste donne disperate abbiamo Cesare che vuole solo divertirsi a spese degli altri e che prendendo in ridere tutte le situazioni dichiara: «La vita è molto avara di tragedie, e ci regala invece una fioritura di barzellette».²² Ma in realtà l'allegria della prima commedia è diventata tragedia e solo un personaggio egoista e insensibile come Cesare può negarlo. Anche le battute della cameriera Tosca, che cerca disperatamente di attirare l'attenzione della padrona parlandole di cibi per il pranzo nel mezzo di una situazione così seria, non è più motivo di riso ma serve a sottolineare l'isolamento delle donne nella commedia.

Vediamo come nel giro di un anno la Ginzburg passa dal tono iniziale in apparenza frivolo ad una visione apertamente pessimista della vita. Da ora in poi le commedie della Ginzburg trattano temi sempre più desolanti, dove l'occasionale distrazione delle faccende di ogni giorno, rende ancora più angosciato il senso di alienazione dei personaggi e la loro incapacità di stabilire rapporti duraturi. I monologhi si fanno sempre più estesi, e la tristezza di relazioni finite o mai intraprese domina le commedie. Siamo dunque in un universo senza speranza, dove alla banalità della vita quotidiana si mescolano le tristi vicende che i personaggi vivono come pena giornaliera e che lasciano un'eco duratura nell'animo dello spettatore.

²¹ Natalia Ginzburg, *op. cit.* pp.120, 130, 133, 134, 135.

²² Natalia Ginzburg, *op. cit.* p. 135.

Opere citate

Anderlini-D'Onofrio, S.

The Weak Subject, Fairleigh Dickinson University Press, Madison. Teaneck 1998.

Bullock, A.

Some Thoughts on Internal and External Monologue in the Writings of Natalia Ginzburg, in *Moving in Measure. Essays in honour of Brian Moloney*, a cura di J. Bryce e D. Thompson, Hull University Press, Hull 1989, pp. 229-42.

Davico Bonino, G.

Nel sussurro, un grido: il teatro di Natalia Ginzburg, in *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia, Atti del Convegno Internazionale San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993*, a cura di G. Ioli, edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura», San Salvatore Monferrato 1995, pp. 95-98.

Gemini, L.

Sono per il teatro i suoi nuovi interessi, in «Il Lavoro Nuovo», 9 dicembre 1965.

Ginzburg, N.

Tutto il teatro, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2005.

È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sini-baldi (maggio 1990), a cura di C. Garboli e L. Ginzburg, Einaudi, Torino 1999, pp. 143; 148-71; 212-17.

Grignani, M. A.

Dialoghi di Natalia, in *Il puro e l'impuro*, a cura di F. Angelini, Bulzoni, Roma 1998, pp. 155-67.

Picarazzi, T.

Maternal Desire, Natalia Ginzburg's Mothers, Daughters and Sisters, Fairleigh Dickinson University Press, Madison. Teaneck, 2002.

Rusconi, M., a cura di

Tre domande agli intellettuali. Gli scrittori e il teatro, in «Sipario», XX, n. 229, maggio 1965.

Wienstein, J.

Il telefono come espediente drammatico nelle opere teatrali di Natalia Ginzburg, in *Letteratura e industria, Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I. Torino, 15-19 maggio 1994*, Vol. II, a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, Olschki, Firenze 1997, pp. 1123-32.