

**(AUTO)NARRATIVAS:
HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CANON
ALTERNATIVO EN ITALIANO**



**SARA
VELÁZQUEZ
GARCÍA
Y
LAUREANO
NÚÑEZ
GARCÍA
(COORDS.)**



Ediciones Universidad
Salamanca

**(AUTO)NARRATIVAS:
HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN CANON
ALTERNATIVO EN ITALIANO**

MEMORIA DE MUJER
19

Colección dirigida
por

Josefina CUESTA
(Universidad de Salamanca)
&

María José TURRIÓN
(Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca)

Consejo científico

Virginia ÁVILA (UNAM, México)

Dora BARRANCOS (CONICET, Argentina)

Christina VON BRAUN (Universidad Humboldt de Berlín, Alemania)

Nuria CHINCHILLA (IESE, España)

Jean Louis GUEREÑA (Universidad de Tours, Francia)

Araceli MANGAS (Universidad Complutense, España)

Jane MORRICE (Consejo Económico y Social Europeo, UE)

María Jesús PRIETO-LAFFARGUE (Instituto de la Ingeniería de España,
ex-Presidenta de la WFEO)

SARA VELÁZQUEZ GARCÍA Y LAUREANO NÚÑEZ GARCÍA (COORDS.)

(AUTO)NARRATIVAS:
HACIA LA CONSTRUCCIÓN
DE UN CANON ALTERNATIVO
EN ITALIANO



Ediciones Universidad
Salamanca

MEMORIA DE MUJER 19

© de esta edición:
Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta: *Farol*. Óleo/lienzo
© José Carlos Seoane, 2009

Este libro se enmarca en el proyecto I+D+I financiado
por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia
de la Universidad de Salamanca, con el título «(Auto)Narrativas Exocanónicas:
Escritoras y personajes en los márgenes» dirigido por la profesora Miriam Borham Puyal
de la Universidad de Salamanca

1ª edición: diciembre, 2020

ISBN: 978-84-1311-424-8 (PDF)
ISBN: 978-84-1311-425-5 (POD)
DOI: <https://doi.org/10.14201/0MM0019>

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Maquetación: Sara Velázquez García y María Isabel García Pérez

Realizado por:
Cícero, S.L.U.
Tel. 923 123 226
37007 Salamanca (España)

Hecho en UE-Made in EU

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca.*

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es



Índice

Introducción	
Sara VELÁZQUEZ-GARCÍA	11
I. VISIBILIZAR EL PASADO: MEMORIA Y RECREACIÓN (1500-1945)	
Donne maltrattate, abusate, uccise negli scritti di Cettina Natoli, autrice siciliana fra '800 e '900	
Daniela BOMBARA	17
L'intersezione tra gli aspetti autobiografici e la questione femminile nelle opere di Anna Franchi: <i>La mia vita e Cose d'ieri dette alle donne d'oggi</i>	
Giulia COCUZZA	33
Le <i>Lettere amoroze</i> di Margherita Costa	
Daniela DE LISO	47
La donna-ipotesi di Rosa Rosà	
Laura DE LISO	65
Una poetessa del XVII secolo: Margherita Costa	
Maria DI MARO	81
Historia, ficción y querella en <i>More veneto</i> : una reinterpretación literaria de <i>Il merito delle donne</i>	
Pablo GARCÍA VALDÉS	99
Una donna in lotta contro i pregiudizi: <i>Artemisia</i> di Anna Banti	
Maria PANETTA	111
La (re)escritura constante de Chiara Matraini (1515-1604) o la apuesta decidida por la construcción de la <i>auctoritas</i>	
Begoña POZO-SÁNCHEZ	129
“Dal mio basso intelletto una imagine trassi”: l'auto-rappresentazione della donna artista nelle prose di Giulia Bigolina, romanziera del XVI secolo	
Valeria PUCCINI	141

Fosca: analisi del personaggio femminile del romanzo di Igino Ugo Tarchetti Anna SCICOLONE	157
Mura y el género <i>rosa trasgressivo</i> en la Italia fascista Anna SUADONI	171
La scrittura autobiografica di Maria Occhipinti come memoria storica e catartico percorso di conoscenza Caterina TURIBIO	185
Un canone femminile del XIX secolo: la Bibliografia femminile di Oscar Greco (1875) Sebastiano VALERIO	203
II. AUTORAS Y PERSONAJES EXOCANÓNICOS EN LA ITALIA CONTEMPORÁNEA	
“E io desideravo scrivere come un uomo”: Natalia Ginzburg e l’“aggiramento della ragione maschile” da <i>Le voci della sera</i> a <i>Lessico familiare</i> Gianpaolo ALTAMURA	219
“Un brulichio di dialoghi in testa”. Conversazione con Natalia Ginzburg e Adriana Asti Stella CASTELLANETA	239
La poesia come arte del margine. Il caso di Silvana Grasso Fabio CONTU	255
Insolite e ignote: Laudomia Bonanni e <i>L’adultera</i> Antonio R. DANIELE	271
<i>A quattro mani</i> : la coautorialità nelle autobiografie delle letterature minori Caterina DURACCIO	287
Un personaje en busca de autora: <i>Storia di Brigitte</i> e di Melania G. Mazzucco José Luis ESPINOSA SALES	301
<i>Al di là della barriera</i> , el canto esperanzado de Mariarosaria Riccio María-Isabel GARCÍA-PÉREZ	311

L'elemento autobiografico ne <i>Le solitarie</i> di Ada Negri: l'infanzia e la figura della madre Giuliana Antonella GIACOBBE	327
Del Yo verbal al Yo gramatical. La poesía de Patrizia Cavalli Laureano NÚÑEZ GARCÍA	343
Donne italiane migranti: il rapporto tra lo spazio urbano e la (tras)formazione identitaria Ellen PATAT	355
Fabrizia Ramondino y la autoficción. Un acercamiento a la obra de <i>Althénopis</i> María REYES FERRER	373
Personajes femeninos y (auto)narración. El caso de <i>Chiamalo pure amore</i> de Maria Giacobbe Alessandra SANNA	387
La casa in miniatura e le fughe: <i>Gli anni al contrario</i> di Nadia Terranova Serena TODESCO	399
“So che mai non mirano ai piedi. Il cervello è il bersaglio, state attenti, no?” Ioannis Dim. TSOLKAS	417

**“UN BRULICHIO DI DIALOGHI IN TESTA”.
CONVERSAZIONE CON NATALIA GINZBURG
E ADRIANA ASTI
“A SWARM OF DIALOGUES IN THE HEAD”.
A CONVERSATION WITH NATALIA GINZBURG
AND ADRIANA ASTI**

Stella CASTELLANETA

Università degli studi di Bari “Aldo Moro”

RIASSUNTO

Il 1 agosto del 1991, intervistata da Emilia Costantini per il *Corriere della Sera*, in occasione della ripresa de *L'inserzione* al Teatro Valle di Roma, Natalia Ginzburg affermava: “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”. Un contrasto del sé sinaptico, eziologico, autoriale, che si sfuma e si attenua nell'identità fisiologica ed emotiva della lettrice/spettatrice, come si legge nell'articolo *Il teatro è parola*, apparso su *La Stampa* il 25 giugno del 1970: “Quello che amo a teatro non è profondamente diverso da quello che amo e cerco nei romanzi o nei versi che leggo o che ricordo in solitudine. [...] Penso che la poesia e il teatro richiedano le stesse cose. [...] Un'assoluta immobilità, un pieno abbandono, una piena attenzione, un profondo silenzio”. Che abbia colto l'ineffabile poesia del teatro o abbia dato vita ad un teatro di poesia non fatto di versi, ove il parlato-recitato strizza l'occhio a Čechov, la scrittura drammaturgica ginzburghiana, un saggio di comunicazione teatrale, in una tramatura fonico-ritmica essenziale e a tratti silente, con i suoi enigmi dissimulati in una superficie piana, restituisce “dolore, allegria e misericordia per la vita che s'annoda e si disfa”, soprattutto attraverso le esistenze randagie delle protagoniste. Dai primi abbozzi di novelle ai romanzi segnati da vite tragiche e indelebili, al lavoro editoriale, l'avventura drammaturgica principia nel 1964 e ha il sapore di una sfida. In

questa sede si propone una riflessione aperta, plurima attorno alla dimensione femminile ritratta in alcune prove drammaturgiche e saggistiche della scrittrice e nelle interpretazioni sceniche che recano il sigillo di Adriana Asti e Giulia Lazzarini.

Parole chiave: scrittura, donna, teatro, femminismo, autonarrazione.

ABSTRACT

On 1 August 1991, in an interview with Emilia Costantini for the *Corriere della Sera*, during the stage of *L'inserzione* at the Valle Theater in Rome, Natalia Ginzburg said: "When I have a swarm of dialogues in my head, I start writing for theater. While, instead, if I have in mind a relaxed story, with introspective reflections and thoughts, then I choose the path of narration". A contrast of the synaptic, etiological, authorial self, which fades and attenuates in the physiological and emotional identity of the reader/spectator, as we read in the article *Il teatro è parola*, which appeared in *La Stampa* on June 25, 1970: "What I love in the theater is not profoundly different from what I love and look for in the novels or verses that I read or remember in solitude. [...] I think poetry and theater require the same things. [...] An absolute stillness, a complete abandonment, a full attention, a profound silence". She has grasped the ineffable poetry of the theater or has created a theater of poetry not made of verse, where the spoken-recited nods at Čechov, the dramaturgical writing of Ginzburg, an essay of theatrical communication, in a phonic texture essential and sometimes silent rhythmic, with its puzzles concealed in a flat surface, it returns "pain, joy and mercy for the life that knots and undoes itself", above all through the stray existences of the protagonists. From the first sketches of short stories to novels marked by tragic and indelible lives, to editorial work, the dramaturgical adventure began in 1964 and has the flavor of a challenge. Here we propose an open, multiple reflection on the female dimension linked to some of the writer's dramaturgical tests and essays and the scenic interpretations that bear the seal of Adriana Asti and Giulia Lazzarini.

Keywords: writing, woman, theater, feminism, self-narration.

Quasi sull’orlo della ribalta, che in teatro vien detto “il punto di vista del topo”, prima di dar voce alle protagoniste, vorrei enucleare una breve premessa metodologica nel merito della conversazione in esame. Per coerenza storico-filologica, essa non può eludere alcune riflessioni di Natalia Ginzburg sulla condizione femminile, la scrittura e il femminismo. Si fa riferimento, in particolare, a tre luoghi: l’intervista rilasciata ad Oriana Fallaci nel ’63 per l’*Espresso*, dopo il Premio Strega per *Lessico familiare*, in cui Ginzburg dichiarava di amare poco le scrittrici perché non sanno guardare con ironia e sono “sempre umide di sentimenti” (Fallaci, 2014: XIV-XV); le riflessioni confluite in *Vita immaginaria* (15 aprile 1973) in cui scriveva:

Non amo il femminismo. Condivido però tutto quello che chiedono i movimenti femminili. Non amo il femminismo come atteggiamento dello spirito. Le parole “Proletari di tutto il mondo unitevi”, le trovo chiarissime. Le parole “Donne di tutto il mondo unitevi” mi suonano false. Penso che tutte le lotte sociali debbano essere combattute da uomini e donne insieme. Le rivoluzioni e le battaglie che hanno come fine il miglioramento della condizione umana, generalmente nascono da un’idea del mondo in cui uomini e donne sono mescolati. Nel femminismo, la condizione femminile è concepita come una classe sociale. Essendo state le donne umiliate e adoperate per secoli, è nata in loro una coscienza di classe. [...] Le donne non sono però una classe sociale (Ginzburg, 2001b: 647).

Infine, l’articolo apparso sul *New York Times Magazine* (25 marzo 1990), a firma Mary Gordon, in cui Ginzburg dichiarava: “Uno scrittore è semplicemente uno scrittore; quello che importa è lo scrivere non l’essere uomini o donne” (Gordon, 1990: 42)¹. Ciò premesso, affido l’*incipit* della conversazione alle note autobiografiche di una donna profondamente anticonvenzionale.

¹ Circa il rapporto di Natalia Ginzburg ed Elsa Morante con il Movimento delle Donne, Dacia Maraini afferma: “Elsa e Natalia appartenevano ad una generazione precedente al femminismo che per loro era un’ideologia estranea e fastidiosa. [...] Roba da ingenuie fanatiche protestatarie, [...] si consideravano «scrittori». Ma si può capire perché. Ai loro tempi la parola scrittrice era sinonimo di sentimentalismo, ignoranza, manierismo, emotività, sdolcinatizza (Petrigiani, 2018: 173).

Diretta dai più grandi registi del Novecento teatrale e cinematografico – tra gli altri Visconti e Bertolucci, Harold Pinter e Bob Wilson –, con sguardo divertito e autoironico, Adriana Asti racconta se stessa e il sodalizio con Natalia Ginzburg ed Elsa Morante. La testimonianza è tratta da *Un futuro infinito*:

Non so come mi sia venuto in mente, ma a un certo punto ho iniziato a chiedere a diversi amici scrittori di inventare un testo teatrale per me: “Perché non scrivete per il teatro?”. Alberto Moravia aveva appena ultimato una *pièce* su Beatrice Cenci, che non era straordinaria ma che mi incoraggiava a insistere. “Potreste scrivere anche voi...”, dicevo a Elsa Morante e a Natalia Ginzburg, che non avevano mai lavorato su un testo teatrale in vita loro. Elsa reagì indignata: “Per carità! Che orrore il teatro italiano!”. Era fatta così: aveva il dono della sincerità senza mezze misure. Possedeva un temperamento irruento e radicale. E per lei il teatro era volgare. Trovava intollerabile anche Pirandello. L’unica ad accogliere il mio invito fu Natalia, che scrisse per me *Ti ho sposato per allegria*. All’inizio, però, era un po’ dubbiosa sul risultato. Sosteneva di saper scrivere solo frasi tipo: “Piero, dov’è il mio cappello?”. Ma io replicai che era perfetta come prima battuta e lei proseguì. Fu così che creò il personaggio di Giuliana, una comparsa di Cinecittà che si ritrova sposata con un uomo borghese che le cambia la vita. Anche in mezzo ai problemi, Giuliana non perde mai la sua allegria. Un po’ come me: nonostante i momenti bui, l’allegria resta il tratto più evidente del mio carattere. Sebbene la protagonista fosse, dunque, a tutti gli effetti ispirata a me, devo ammettere che in scena mi sono sempre sentita lontanissima da lei. Quando lessi la commedia, scoprii che Natalia mi faceva morire alla fine del primo atto. Protestai: dopotutto, ero pur sempre la protagonista! E intanto Elsa non la smetteva di deriderci e di disprezzarci entrambe. Trovava quella commedia ignobile, anche se era molto lontana dal teatro convenzionale, che lei abborriva. Il primo atto era un lungo monologo, così che si poteva immaginare che il pubblico non avrebbe retto. Sarei rimasta da sola in teatro! Mi avrebbero chiuso il sipario in faccia! Anche quando la commedia fu pronta per la messa in scena, Elsa non ci risparmiò, era scandalizzata e ripeteva: “Che cosa disgustosa, ripugnante, orrenda!”. Lo spettacolo fu prodotto dal Teatro Stabile di Torino per la stagione 1966-67. Quando lo rappresentammo a Roma, Gabriele Baldini, secondo marito della Ginzburg, seduto in prima

fila, si mise a dirigere noi attori agitando le braccia come un direttore d’orchestra. *Ti ho sposato per allegria* ebbe un successo straordinario: è una delle commedie italiane più rappresentate nel mondo. [...] In seguito, Natalia scrisse *L’inserzione*, una commedia ispirata alla storia di una casa che Moravia aveva ai Castelli Romani. Luchino Visconti la mise in scena e io l’ho recitata anche a Parigi (Asti, 2019: 66-69).

Fin qui l’autobiografia dell’attrice che rivendica un ruolo di comprimaria negli esordi teatrali della Ginzburg. L’autonarrazione della Asti, pubblicata da Mondadori nel 2017, dialoga a distanza con la nota che Natalia Ginzburg stende nel luglio del 1989, a mo’ di accesso al proprio *corpus* teatrale, con la levità che le è propria, ancora una volta in forma autobiografica. E nella nota ritroviamo le verità scomode gridate dall’amica Elsa che stronca la prima *pièce* trovandola “fatua, sciocca, zuccherata, leziosa e falsa” (Ginzburg, 2005: VII). La nota leviana non è solo eziologia della scrittura che si fa teatro e poesia come antidoto alla noia di un caldo luglio del ‘65 nella penisola sorrentina, ma è sinfonia di umori, relazioni, ruoli, silenzi, bisbigli tra le poltrone di velluto rosso di là dal sipario, e nel contempo uno sguardo impietoso sulla crisi del teatro italiano e la lacerazione tra scrittori e drammaturgie.

Ma procediamo *à rebours*: è dell’estate del ‘62 la stesura di *Lui e io*, dove ogni pagina è un gioco teatrale fra moglie e marito², segue *Lessico familiare* nel ‘63, forse il più *teatrale* dei libri della Ginzburg, e nella primavera del ‘64, l’esperienza attoriale: Natalia interpreta il ruolo di Maria di Betania. Cammina dritta fra i sassi di Matera, avvolta in un lungo manto che le copre anche la testa, porta un’anfora da cui versa l’olio per ungere i capelli del Cristo (Petrignani, 2018: 300). Dal set del *Vangelo secondo Matteo* al teatro il passo è breve.

Sono anni in cui non corre buon sangue in Italia tra gli scrittori e il teatro. Nel ‘64 la rivista teatrale *Sipario* promuove un’inchiesta

² Italo Calvino ne vide “un perfetto capitolo di un’autobiografia in chiave obiettiva e ironica [...] in cui la contrapposizione dei caratteri si trasforma, da spunto di commedia, nel più affettuoso poema della vita coniugale” (Ginzburg, 2015: 134).

sui rapporti fra i letterati e la scena: dagli autori piovono sberleffi e il mondo del teatro risponde³.

Nitida e netta la posizione della Ginzburg:

In Italia si sono sempre scritte poche commedie e quelle poche, a me sembra, molto brutte. Ora se noi ci proponiamo di accostarci al teatro, ci sentiamo subito investiti da una folata di ricordi sgradevoli di brutte commedie italiane. Potremmo, è vero, richiamarci a Goldoni. Ma Goldoni è scritto in veneto; e anche quando non è scritto in veneto, sempre la ricca e viva linfa dialettale circola come sangue sotto le sue parole. Perciò il suo esempio è per noi inutilizzabile, per noi che non abbiamo un dialetto, che vorremmo scrivere in prosa italiana. Non amiamo Pirandello. Non amiamo il teatro di D'Annunzio. Amiamo, oggi, il teatro di De Filippo: ma è in dialetto. No, se pensiamo al teatro, se ci configuriamo una commedia situata nella nostra Italia contemporanea, nella nostra realtà, quello che ci viene in testa è un grigio compendio delle più brutte, grigie, dissanguate commedie del teatro italiano. Credo che la ragione della povertà del nostro teatro debba dunque ricercarsi in una questione di linguaggio (Rusconi, 1965: 8)⁴.

³ L'inchiesta *Gli scrittori e il teatro*, promossa dalla rivista, solleva tre quesiti: "1. Nei maggiori paesi stranieri esiste un rapporto diretto tra le esperienze letterarie più avanzate e il teatro. Da che cosa dipende secondo lei la frattura che esiste invece in Italia tra gli intellettuali e la scena?; 2. Personalmente qual è stata e qual è la sua posizione di autore nei riguardi del teatro?; 3. Va mai a teatro? Ha interesse per qualche autore o qualche personalità del teatro italiano?" (Rusconi, 1965: 2).

⁴ È uno stralcio della risposta al primo quesito posto dalla rivista. Il problema di una lingua per il teatro è il fuoco degli interventi di Gabriele Baldini e Pier Paolo Pasolini. Baldini dichiarava: "Una delle ragioni che cospirano a ritardare, se non altro, l'avvento di un teatro italiano, è nel fatto – da tutti ben conosciuto e lamentato – che non esiste ancora una lingua italiana per commerciare il dramma: sui nostri palcoscenici si parla, infatti, per solito, una lingua tutta particolare, che non si parla né nella vita e neppure nei romanzi: è una lingua che nasce già compromessa dal fatto che i testi, di solito, sono tradotti, e anche quando non sono tradotti si studiano di imitare quelli tradotti, perché il fondo di quella lingua è il solo che, per quelle prestazioni, abbia legittimità. Di solito si tratta di traduzioni dall'inglese e dall'americano, e perciò a questa lingua si conviene pure il nome di «italiese», che altra volta ho dovuto darle. Ma s'intende che l'italiese ha incrostazioni vecchie anche d'ungherese, di francese, di tedesco, di russo. Tutti i drammaturghi italiani contemporanei, anche quelli che passano per essere i maggiori, scrivono in

E il nostro “piccolo scrittore”, come Ginzburg amava definirsi, chiosa candidamente: “Vado a teatro molto di rado” (Rusconi, 1965: 8)⁵. Fino a scrivere ne *Il teatro è parola*: “Se leggiamo Goldoni o lo ascoltiamo a teatro, non abbiamo mai la sensazione di affondare lo sguardo nell’infinito” (Ginzburg, 2001b: 142). Fatta salva l’isola felice di Eduardo de Filippo, Natalia Ginzburg preferisce la drammaturgia inglese di Harold Pinter, o Čechov, Beckett, Molière e Shakespeare, quest’ultimo “senza misura come il mare” (Ginzburg, 2001b: 140).

Unica donna in un universo maschile a condividere un potere editoriale e culturale che in Italia escludeva completamente la

italiese. L’unico che non scrive in italiese è Eduardo De Filippo. Forse è anche per questo che Eduardo De Filippo è l’unico drammaturgo italiano contemporaneo”. Pasolini dà voce all’assenza di un’autentica lingua scenica: “Uno scrittore sa, bene o male, quale è la situazione del suo strumento: cioè la lingua. Gli attori e i registi no. Da ciò l’impossibilità a comunicare tra le due categorie. Gli uomini di teatro, proprio loro che devono parlarlo, non sanno che non esiste un *italiano parlato medio*: non esiste nel vero senso della parola. Mentre un italiano scritto medio, dopo un secolo di unità, orribile spesso, infrequentabile, ma c’è, un italiano parlato medio non si è ancora formato. (C’è stato solo un ordinamento dall’alto fascista, che ha inventato l’italiano dell’Eiar, che è quello passato più o meno alla Rai e alla televisione). Gli uomini di teatro hanno commesso l’errore di fingere che un italiano parlato medio ci sia, e di conseguenza hanno creato sull’inesistente una convenzione teatrale. Non so in quale momento della storia del teatro questo fatto mostruoso sia accaduto. Ma probabilmente si è trattato di un calco sulle convenzioni parlate teatrali francesi o inglesi. Il parlato teatrale italiano è dunque *tutto* accademico, non ha mai tracce di realtà. Qualche volta gli attori istintivamente si accorgono dell’atrocità accademica del loro mestiere, e allora cercano l’autenticità in una specie di interiorizzazione, in un parlato il più possibile personale, affondando nelle loro anime, nelle loro inquietudini, nei loro particolarismi. Ma poiché tale operazione è dovuta al solo istinto e a una vaga consapevolezza culturale, l’attore medio italiano affondando indistintamente nella propria anima, vi pesca tracce di parlato in qualche modo più reale della pura normatività accademica, ma purtroppo desolantemente piccolo-borghese, provinciale” (Rusconi, 1965: 2, 10).

⁵ È la risposta al terzo quesito della rivista. Circa la sua posizione di autrice nei confronti del teatro, Ginzburg rispondeva: “Mi piacerebbe molto scrivere una commedia. Ma non ci penso nemmeno. [...] Ogni volta che ho provato a scrivere in capo a una pagina: Piero: «Dov’è il mio cappello?», mi sono vergognata a morte e ho dovuto smettere in preda a un acuto ribrezzo. Perché in quel Piero, in quei due punti, in quel «dov’è il mio cappello», si proiettavano tutte le brutte commedie italiane che ho letto e che ho sentito in vita mia” (Rusconi, 1965: 8).

parte femminile, Ginzburg approda, non senza difficoltà, ad una scrittura per il teatro che diremmo eccentrica in quella fase storica. “Il tradizionalismo è sposato in maniera tanto ironica che si rovescia nel suo contrario: «Chiama gli attori e le attrici all’indipendenza»”, scrive Taviani e ricorda che “La Ginzburg è «un’invenzione sprecata del teatro italiano». [...] Non è possibile ridurre le *sue* commedie al paradigma del teatro normale” (Taviani, 1992: 141-143). “Si trova a fare un teatro di parola che mette in crisi la parola stessa, intesa come comunicazione” (Petrigiani, 2018: 308).

Scaturigine prima è l’idea di una scrittura per il teatro e della sua fruizione in termini altri se non contrastivi rispetto alla scrittura narrativa e all’identità dei suoi destinatari. Al riguardo, basti considerare le note vergate nel ‘65 per i *Quaderni del Teatro Stabile di Torino*, a ridosso della sua prima prova drammaturgica:

Ogni volta che avevo provato a scrivere una commedia, mi ero sentita anchilosata e gelata da una sensazione di timidezza, di vergogna e di ripugnanza. Anche questa volta, alle prime battute sentii ripugnanza e vergogna. Non volli tenerne conto e andai avanti lo stesso. Ma ad un tratto capii da cosa nasceva questa sensazione. Nasceva dal fatto che, scrivendo, pensavo al pubblico di un teatro; pensavo cioè al pubblico. Scrivendo un racconto o un romanzo, non pensavo al pubblico, o meglio quello che avevo di fronte a me e a cui affidavo ciò che scrivevo, si configurava come un gruppo confuso di ombre senza corpo, come una specie di nuvola indistinta e oscura dove si mescolavano amici, persone amate, sconosciuti a cui mi legava una segreta intesa; e il mio rapporto con questa oscura nuvola era un rapporto segreto, profondo e strettamente privato. Scrivendo invece qualcosa che non era un romanzo come 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, 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 d’allora non avevo mai scritto commedie. [...] 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. Fu lei, perché attraverso la sua immagine, che faceva parte della mia vita abituale, potei pensare al teatro come cosa abituale e consueta.

Volgiamo, dunque, lo sguardo alla *primogenita* Giuliana/Adriana, la protagonista femminile di *Ti ho sposato per allegria*, in scena, accanto a Renzo Montagnani, per la prima al Teatro Stabile di Torino nel 1966, con la regia di Luciano Salce che nel '67 firma anche la regia cinematografica per Monica Vitti e Giorgio Albertazzi.

Giuliana nasce per scommessa, dalla trappola della resistenza al teatro e appare come salvata dalla schiera delle sommerse in quel “pozzo della malinconia” di cui Ginzburg aveva scritto sulla rivista *Mercurio* nel 1948: un *Discorso sulle donne* che apre un dialogo assai fecondo anzitutto con Alba De Céspedes⁶.

Il farsi della commedia è restituito in maniera capillare, ne ricordo brevi passaggi:

⁶ “L’altro giorno m’è capitato fra le mani un articolo che avevo scritto subito dopo la liberazione e ci sono rimasta un po’ male. Era piuttosto stupido: quel mio articolo parlava delle donne in genere, e diceva delle cose che si sanno, diceva che le donne non sono poi tanto peggio degli uomini e possono fare anche loro qualcosa di buono se ci si mettono, se la società le aiuta, e così via. Ma era stupido perché non mi curavo di vedere come le donne erano davvero: le donne di cui parlavo allora erano donne inventate, niente affatto simili a me o alle donne che m’è successo di incontrare nella mia vita; così come ne parlavo pareva facilissimo tirarle fuori dalla schiavitù e farne degli esseri liberi. E invece avevo tralasciato di dire una cosa molto importante: che le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla: questo è il vero guaio delle donne. Le donne spesso si vergognano d’aver questo guaio, e fingono di non avere guai e di essere energiche e libere, e camminano a passi fermi per le strade con bei vestiti e bocche dipinte e un’aria volitiva e sprezzante [...] M’è successo di scoprire proprio nelle donne più energiche e sprezzanti qualcosa che mi indicava a commiserarle e che capivo molto bene perché ho anch’io la stessa sofferenza da tanti anni e soltanto da poco tempo ho capito che proviene dal fatto che sono una donna e che mi sarà difficile liberarmene mai. Ho conosciuto moltissime donne, donne tranquille e donne non tranquille, ma nel pozzo ci cascano anche le donne tranquille: tutte cascano nel pozzo ogni tanto” (Ginzburg, 2016: 151-152).

Sul principio avevo in mente le seguenti cose: la faccia di Adriana Asti e il suo sorriso ironico; e il Teatro Carignano di Torino. [...] Di Adriana Asti ho fatto una ragazza sottile e gracile; era sottile e gracile ma l'ho fatta più sottile e più gracile e più piccola di quanto non fosse. Ne ho fatto una ragazza molto piccola, disordinata e randagia. Vedevo venir fuori una commedia allegra. Come mai fosse allegra, non lo so. Io non ero allegra. [...] La scrivevo in fretta, senza piegarmi a respirare malinconie, o fermandomi a respirarle solo per brevi istanti. La scrivevo in fretta nel timore di non riuscire a concluderla. In fretta e per noia. Sapevo bene che non bisogna mai scrivere per noia [...]. Però via via che scrivevo la noia spariva. L'ho finita in una settimana. [...] 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 (Ginzburg, 2015: V-VI)⁷.

In più luoghi della nota la scrittrice offre chiare coordinate delle proprie costellazioni femminili: “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”. E ancora: “Le donne, le immaginavo abitualmente piccole, gracili, disordinate e randagie” (Ginzburg, 2005: X).

⁷ Di seguito la parte incipitaria della nota: “In tutto ho scritto, fino a oggi, dieci commedie. La prima nel 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. 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. Altri hanno risposto che non gli andava, adducendo motivazioni diverse. Subito dopo si sono messi a scrivere commedie. Così anch'io. Quella domanda di quella rivista ha generato numerose commedie. In quei giorni, quando la rivista era uscita con le varie risposte, è venuta da me l'attrice Adriana Asti, che io conoscevo bene, e mi ha detto di fare una commedia dove lei potesse avere una parte. Le ho detto che lo credevo improbabile. Poi sono partita per la campagna. Qui ero sola e mi annoiavo e mi sono messa a pensare che specie di commedia potevo scrivere. M'incuriosiva vedere se quel malessere persisteva o spariva” (Ginzburg, 2015: V).

Quella umanità randagia, pervasiva, prende corpo e parola da subito, nel narrarsi di Giuliana a Vittoria nel primo atto di *Ti ho sposato per allegria*.

E io intanto a poco a poco mi disinnamoravo di Manolo, ma disinnamorarsi è bruttissimo, tutti gli uomini ti sembrano scemi, non sai dove si sono ficcati quelli che si possono amare. Allora poi un giorno ho incontrato un amico di Topazia, un fotografo, e mi ha portato a una festa. Era una festa in una casa di via Margutta, una casa piena di scale e scalette, e coi soffitti a mansarda. C'era un mucchio di gente, tutti seduti su quelle scalette, e si mangiava il cotechino con le lenticchie, e si beveva vino rosso, e si ballava. E io ero un po' sperduta, perché, salvo quel fotografo, non conoscevo nessuno. Però, dopo che ho bevuto un po' di vino, non mi sono più sentita sperduta, e sono diventata allegra. E lì, a quella festa, ho incontrato Pietro. Era seduto sul primo scalino e chiacchierava con una ragazza con dei calzoni arancione, che ho poi saputo che era sua cugina. E alla fine io ero completamente ubriaca, non trovavo più il fotografo, e ballavo sola con le scarpe in mano. E mi girava la testa, e sono caduta proprio vicino a quei calzoni arancione. E ho detto: Si ricordi che coi calzoni, non si portano i tacchi alti! E si ricordi che farsi fare quei calzoni di quel colore, è stata proprio una cattivissima idea! Lei non ha nessuno stile. E quella li rideva, rideva... Io sono svenuta. [...] Non svenuta, insomma, non ho capito più niente, era il vino. E mi sono ritrovata su un letto, nella stanza dei padroni di casa, un pittore molto gentile, con sua moglie. E Pietro mi teneva la testa, e mi faceva bere del caffè. Ho chiesto subito se avevo vomitato. Mi sarebbe dispiaciuto d'aver vomitato davanti a quelle persone così gentili (Ginzburg, 2010: 20-21).

Giuliana è solo in parte archetipo dei personaggi femminili forgiati dalla Ginzburg a seguire, da Teresa a Barbara a Silvana, protagonista della *Parrucca*, a Mara di *Caro Michele* e Fiorella, per quel comune tratto del correre e della vita viscerale⁸.

⁸ Intervistata da Sandra Bonsanti nel 1975, in merito a *Caro Michele*, Ginzburg commenta: “Mi sono accorta di un fatto: in questo libro ci sono tre personaggi di donne e ho pensato che questi personaggi di donne li ho descritti per tutta la vita. Ho fatto sempre quelli. C'è una donna che corre sempre, una che sta ferma e una che cammina. Quella che corre è Mara e corre perché cerca la vita. Quella che sta ferma è la madre, che, passivamente, aspetta la vita. Poi c'è quella che

Sono ragazze disperate, che però mettono allegria, che hanno il piacere di raccontare, soprattutto le loro disavventure, e tutto quello che raccontano finisce col far ridere, con l'essere buffo, perché le loro storie mescolano insieme dati secondari e problemi reali, comico e tragico, caciocavalli e tradimenti, cachi e scenate isteriche, begli impermeabilini e tentativi di suicidio, vasche di caffelatte e disperazioni, polli e sfratti, piumini color albicocca e abbandoni tremendi (Tellini, 2016: 133).

Vorrei aprire la chiusa della conversazione ad una voce maschile, è la voce di un regista che più volte si è confrontato con la drammaturgia della Ginzburg: Valerio Binasco. La testimonianza è tratta dalle note di regia per *Ti ho sposato per allegria*, in scena nella stagione 2005/2006 presso lo Stabile di Firenze, con Maria Amelia Monti e Antonio Catania.

Oggi prova n. 26. Non parlerò dello spettacolo in questo scritto, cercherò di rispondere alla sola domanda che, a questo punto delle prove, vale davvero. Cioè se dopo un mese con Natalia Ginzburg è cambiato qualcosa nella mia vita. L'incontro con un autore – per un teatrante – ha senso solo se, mentre lo stai “attraversando”, senti che ti modifica il carattere e ti dona una novità nell'anima. Possiamo chiamarlo incontro e attraversamento solo se ti lascia con un Valore nuovo (o una nuova piccola virtù), che poi ti accompagnerà per sempre anche se sarà davvero tuo solo per un po' (perché noi teatranti ci riempiamo e ci svuotiamo) non fuggirà più, perché quando lo incontreremo negli Altri, lo riconosceremo e gli sorrideremo, mentre prima non sapevamo neppure che esistesse. Un grande autore ti insegna che tu e gli Altri siete la stessa cosa che si muove secondo i capricci della rosa dei venti. Se segui il vento di un altro, lo diventi, lo comprendi, lo ami, e lo “sarai”, un po', per sempre. Il Valore di Natalia, il suo vento, è l'allegria fredda o calda, spietata o pietosa, non importa. È un'allegria rivoluzionaria perché, posseduta da un'anima bambina, crede e rispetta solo ciò che le somiglia; e il potere, i doveri e i loro guardiani non le somigliano mai. È un'allegria che sta già tutta dentro le parole. Qualcuno ha detto che le note di Mozart sono

cammina ed è Angelica, la sorella di Michele, che né cerca, né aspetta la vita, perché la conosce, sa le sue leggi e in qualche modo è più adulta degli altri, porta il destino sulle sue spalle, va dal fratello quando muore. Una che soccorre. Ecco, io ho sempre fatto queste donne così” (Ginzburg, 2005: 450).

note-bambine. Bene, anche le parole della Ginzburg lo sono. Si rincorrono e si acciuffano e ridono e piangono e si travestono, instancabili e imprevedibili come bambine troppo vivaci. Oggi – di diverso da me stesso di prima – so e sento che l’amore che conta è quello che, nel viverlo, ci fa provare una grande allegria. E che questa allegria è una virtù come l’onestà, la generosità. Le virtù sono spesso nascoste e piccole, ecco perché oggi, grazie a questo attraversamento vedo e amo persone che prima non vedevo e non sapevo amare. E tutto questo nuovo vedere e amare regala a queste mie giornate, un’allegria nuova, che mi stupisce e mi incoraggia. Già, mi “incoraggia”. Il coraggio dei personaggi della Ginzburg – soprattutto le sue ragazze in pericolo – è l’altra grande virtù che dovrei apprendere. È come se la vita – sembra dire – cominciasse o ricominciasse là dove non c’è più paura. La paura è il male atroce di questo secolo, e le ragazze della Ginzburg, le più indifese creature che si possano incontrare per strada, sono delle senzapaura, mosse da un vento che non dà tempo di fermarsi e crollare. Nel secolo più di tutti nemico dell’umanità, il coraggio di queste donne è la più grande rivolta dell’umanità contro il male della paura (Binasco, 2005).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Asti, A. (2017). *Un futuro infinito. Piccola autobiografia*. Milano: Mondadori.
- Bertone, G. (1994). Italo Calvino e N. Ginzburg. In G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura* (pp. 213-264). Torino: Einaudi.
- Binasco, V. (2005). Note di regia. *Ti ho sposato per allegria*. Recuperato da www.apriteilsipario.it [Data di consultazione: 18/07/2019].
- Fallaci, O. (2014). *Gli antipatici*. Prefazione di L. Laurenzi. Milano: BUR.
- Ginzburg, N. (1965). *Ti ho sposato per allegria*. *I Quaderni del Teatro stabile della città di Torino*, 5, pp. 69-73.
- Ginzburg, N. (1999). *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*. C. Garboli e L. Ginzburg (a cura di). Milano: Einaudi.
- Ginzburg, N. (2001). *Mai devi domandarmi*. In *Opere*, vol. 2. Prefazione di C. Garboli (pp. 7-196). Milano: Mondadori.

- Ginzburg, N. (2001c). *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*. A cura di D. Scarpa. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, N. (2001 a, b). *Opere*. 2 voll. Prefazione di C. Garboli. Milano: Mondadori.
- Ginzburg, N. (2005). *Tutto il teatro*. A cura di D. Scarpa. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, N. (2010). *Ti ho sposato per allegria*. Prefazione di F. Taviani. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, N. (2015). Lui e io. In N. Ginzburg, *Le piccole virtù*. Nuova edizione a cura di D. Scarpa. Prefazione di A. Sofri. (pp. 37-47). Torino: Einaudi.
- Ginzburg, N. (2016). Discorso sulle donne. In N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*. 1933-1988 (pp. 151-156). D. Scarpa (a cura di). Torino: Einaudi.
- Grignani, M. A. (2017). Natalia Ginzburg tra narrativa e teatro. In M. A. Grignani e D. Scarpa (a cura di), *Natalia Ginzburg. Autografo*, 58, a. XXV, pp. 15-30.
- Gordon, M. (25 marzo 1990). Surviving History. *The New York Times Magazine*, section 6, p. 42.
- Merola, V. (2018), La dimensione privata del teatro di Natalia Ginzburg. In L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella e A. Stabile (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016). Roma: Adi editore. Recuperato da http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039 [Data di consultazione: 03/07/2019].
- Mondo, L. (1965). Natalia Ginzburg. *I Quaderni del Teatro stabile della città di Torino*, 5, pp. 59-67.
- Palumbo, V. (2018). Natalia Ginzburg: perché voglio scrivere come un uomo. *Corriere della sera*. Recuperato da https://27esimaora.corriere.it/18_marzo_30/natalia-ginzburg-perche-voglio-scrivere-come-uomo-09437870-33ee-11e8-a1e2-51062e133ddb.shtml [Data di consultazione: 18/09/2019].
- Peja, L. (2009). Natalia Ginzburg: il cavallo di Troia. Allegria ponderosa e lieve per un teatro della responsabilità. In L. Peja, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg* (pp. 127-169). Firenze: Le Lettere.

- Petrignani, S. (2018). *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*. Vicenza: Neri Pozza.
- Petrignani, S. (2019). *Lessico femminile*. Roma-Bari: Laterza.
- Puppa, P. (1997). N. Ginzburg: una lingua per il teatro. *Italian Studies*, LII, pp. 151-164.
- Rusconi, M. (1965). Gli scrittori e il teatro. *Sipario. Rivista di teatro scenografia cinema*, 229, pp. 2-14.
- Taffon, G. (2005). Natalia Ginzburg: poesia dello scrivere “chiacchiere” per il teatro. In G. Taffon, *Maestri drammaturghi del teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni* (pp. 96-106). Roma-Bari: Laterza.
- Taviani, F. (1992). Tutti i cinghiali hanno detto di sì. *Teatro e Storia*, n. 7/1, pp. 137-153.
- Tellini, G. (2016). Lo “stupore” della felicità. Le commedie di Natalia Ginzburg. In V. Caputo (a cura di), *“Il barlume che vacilla”. La felicità nella letteratura italiana dal Quattro al Novecento* (pp. 117-135). Milano: Franco Angeli.

Semblanzas



SARA VELÁZQUEZ GARCÍA

Trabaja en la Universidad de Salamanca, en el Área de italiano de la Facultad de Filología. Obtuvo su Doctorado en 2016 con una Tesis sobre la literatura de la inmigración en Italia. Es licenciada en Filología Italiana por la Universidad de Salamanca y en Periodismo por la Universidad Pontificia de Salamanca. Pertenece al Grupo de investigación de la Universidad de Salamanca “Escritoras y personajes femeninos en la literatura” y al Grupo de Investigación “Escritoras y Escrituras” de la Universidad de Sevilla. Sus principales líneas de investigación son la literatura italiana de la inmigración, la literatura escrita por mujeres y la recepción y traducción de obras italianas y su influencia en España. Sobre estos temas ha publicado diversos artículos en revistas y publicaciones especializadas.



LAUREANO NÚÑEZ GARCÍA

Es Doctor en Filología Románica en la especialidad de Italiano y Profesor Titular de Filología Italiana de la Universidad de Salamanca donde desarrolla su actividad académica y científica desde 1993. Con anterioridad ha sido profesor en las universidades italianas de Padua y Bérgamo. Ha participado en nueve proyectos de investigación de ámbito nacional y europeo. Su campo de trabajo habitual es la historia de la literatura italiana, las relaciones literarias y culturales entre Italia y España y las relaciones entre cine y literatura italianas. Es autor de numerosos trabajos publicados tanto en España como en Italia y ha impartido seminarios y conferencias en centros de reconocido prestigio, nacionales e internacionales.

MEMORIA DE

¿Qué pasa cuando la historia deja de entenderse como una estructura circular estática y pasa a aceptar los reflejos, aires y nuevas realidades que se facilitan al abrir ventanas y reconocer que la narración –y quiénes narran– pueden ser diferentes? Este es el punto de partida de este volumen conjunto que pretende construir alternativas y horadar pasajes que construyan un paisaje literario que se abra a comprender la historia de manera dinámica y polifónica.

(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano se estructura en dos partes que funcionan como una manera de desestabilizar el canon literario, con el objetivo de construir un canon alternativo en lengua italiana que, en el futuro, se complemente y se funda con el impuesto y estudiado jerárquicamente desde la concepción de la historia.

M U J E R 19

M E M O R I A D E M U J E R 19



ISBN: 978-84-1311-425-5



9 788413 114255