

Ferdinando Taviani

TUTTI I CINGHIALI HANNO DETTO DI SÌ

Il teatro di Natalia Ginzburg consiste in dieci commedie, tutte brevi, alcune in un atto. Due volumetti Einaudi bastano a contenerlo: il primo, del 1966, è più volte ristampato (*Ti ho sposato per allegria e altre commedie*¹); il secondo, intitolato semplicemente *Teatro*, è degli ultimi mesi del '90². Ha una strana copertina, con betulle all'inizio di primavera, uno stagno, macchie di neve fra il muschio, un'isba sul fondo: un *Paesaggio* dipinto nel '30 da Bialinkij-Birulia. Nulla di concreto lo collega alle scene e alle storie delle commedie raccolte nel libro, ambientate tutte in interni italiani, camere d'albergo o di villeggiatura, rifugi borghesi anni sessanta e settanta.

Ma l'incongruenza della copertina resta inavvertita, tanto l'immagine è sommersa. Non so se sbaglio pensando che la Ginzburg abbia scelto lei stessa questo quadro. I suoi enigmi sono proprio così: dissimulati in una superficie quieta. Forse voleva accennare a Čechov, ad un tempo di passaggio. Forse indicava quelle lontananze che quasi nessun critico, regista, attore ha indovinato dietro il tessuto dei suoi dialoghi e l'ombra dei suoi personaggi.

Il quadro di Bialinkij-Birulia materializza benissimo quel vago senso di freddo che la Ginzburg evocava parlando de *La poltrona*. Un autocommento valido per il suo teatro tutt'intero³:

¹ Comprende: *Ti ho sposato per allegria* (1964); *L'inserzione* (1965); *Fragola e panna* (1966); *La segretaria* (1967).

² Comprende: *L'intervista* (1988, dedicata a Luca Coppola); *La poltrona* (1985); *Dialogo* (1970); *Paese di mare* (1968); *La porta sbagliata* (1968); *La parrucca* (1971). Nei due volumi N. Ginzburg, *Opere*, raccolte ed ordinate dall'Autore, prefazione di C. Garboli, Milano, Mondadori «I Meridiani», vol. I: 1986, vol. II: 1987, sono raccolte 8 commedie: *Ti ho sposato per allegria*, *L'inserzione*, *Fragola e panna* e *La segretaria* nel I vol.; *Dialogo*, *Paese di mare*, *La porta sbagliata* e *La parrucca* nel II.

³ Dichiarazione in occasione della messinscena de *La poltrona* al Festival di Spoleto, 30 giugno 1985 (regia di Mattia Sbragia, con Luigi Diberti e Paola Bacci),

La commedia non vuole significare nulla, non porta nessun messaggio. Vuole essere un semplice disegno di figure umane e dei rapporti che li uniscono e che si strappano [...] Mi auguro che appaia così come io l'ho pensata, leggera e triste, e che lasci un vago senso di freddo, non il freddo del ghiaccio ma il freddo di qualche fiocco di neve.

Non si può scrivere teatro come si scriverebbe un romanzo o un racconto: Natalia Ginzburg nega questa regola ovvia. Entra nel teatro quasi senza accorgersene, sperimenta la messinscena come «spavento», e malgrado il successo resta un'autrice selvatica: «Tutti i cinghiali hanno detto di sì» è un endecasillabo⁴ che lei affida a un personaggio, ma che starebbe bene sulle sue labbra. La sua ultima opera teatrale, la microscopica commedia in 5 minuti, *Il cormorano*, fa quasi coincidere l'idea della selvatichezza e quindi della non appartenenza, con l'immagine antiquata e vieta della donna. Il che sembra francamente incredibile. Ma la Ginzburg è maestra nell'agguantare le contraddizioni. Le sue trappole son quasi invisibili – e quindi ancor più trappole.

Forse la trappola più all'ingrosso la Ginzburg l'apparecchia nelle sue commedie. Non per i lettori o gli spettatori, ma per attori ed attrici. È un vecchio trucco, ch'ella utilizza facendo saltare – almeno virtualmente – la soverchia fiducia di certi attori nel testo scritto.

Normalmente, quel 'vecchio trucco' lo si trova usato nella buona letteratura di intrattenimento e sorpresa. Un esempio recente è nell'ultimo romanzo di Fruttero e Lucentini, *Enigma in luogo di mare*⁵, dove il destino si manifesta in un isurice, e il meccanismo di sorpresa si regge sul disinganno che segue un miraggio formatosi quasi da sé nella mente del lettore. Quando costui è allo snodo centrale della storia, legge le azioni di un personaggio, e se ne immagina due. Il tranello è così ben congegnato che gli autori non vengono meno neppure per un istante al tacito patto di lealtà verso il lettore. Probabilmente fra i capostipiti di tale genere di giochi vi è *The Murder of Roger Ackroyd* di Agatha Christie (1926)⁶, e

riportata in *il Patalogo nove. Annuario dello spettacolo – Teatro*, Milano, Ubulibri, 1986, p. 96.

⁴ O un quinario e un settenario, visto che sta in canzonetta e che la Ginzburg, come vedremo, ne parla al plurale.

⁵ Milano, Mondadori, 1991.

⁶ In italiano anche con il titolo *Dalle 9 alle 10*.

White Face di Edgar Wallace (1930), romanzi in cui gli autori si muovevano sul filo di rasoio del patto, giocavano con l'attenzione del lettore, non l'ingannavano, e lasciavano che si ingannasse da sé. Come accade in molti test d'intelligenza (e in moltissimi casi della vita), il tranello nasce infatti dal nostro immaginarci regole supplementari, non poste da nessuno, sottintese per inerzia, la cui intrusione falsa il problema. L'autore, cioè, invece di ingannare il lettore, sfrutta i suoi autoinganni, le sue regole-miraggio. Come Hitchcock, per esempio, le sfruttò nel film *Stage Fright* (1950): sapeva che usando un flashback inusitatamente lungo gli spettatori si sarebbero dimenticati d'assistere al racconto visualizzato di un personaggio, e avrebbero creduto ad un'oggettiva rappresentazione dei fatti. Qualcosa di simile ha fatto Agatha Christie in *Endless Night* (1967)⁷.

Sorpresi dalle regole-miraggio, il lettore o lo spettatore si rendono conto a posteriori di quante cose, a volte improprie, si immaginino 'collaborando', per così dire, con l'autore. Questi, sottraendosi d'improvviso alla linearità della collaborazione, non solo li sorprende, ma li invita a guardar dietro le parole con maggior sospetto e maggiore indipendenza.

Analoghi giochi di prestigio si prestano particolarmente bene per trasmettere l'idea della sconnessione fra la superficie del dialogo e la sostanza di fatti e pensieri che gli sta dietro e lo sostiene: la sconnessione, cioè, fra testo e sottotesto del personaggio (da non confondersi, nel teatro, con il sottotesto dell'attore). Dalla piacevolezza del dialogo, quando la lettura è già avanzata, affiorano in alcuni libri di Ivy Compton-Burnett certi intrecci sotterranei, nascosti dalle parole, tali da obbligare il lettore a rendersi conto che fin lì s'era immaginato tutta un'altra storia rispetto a quella che 'in realtà' stava leggendo⁸.

⁷ In trad. it.: *Nella mia fine è il mio principio*.

⁸ Per la morte di Ivy Compton-Burnett, Natalia Ginzburg scrisse un articolo che apparve ne «La Stampa» del 7 dicembre 1969, compreso poi nella raccolta *Mai devi domandarmi* (1970), con il titolo *La grande signorina* (in N. Ginzburg, *Opere*, vol. II, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1987, pp. 93-97). Si direbbe che la Ginzburg tracci in questo articolo non certo un autoritratto, ma la trascrizione d'alcuni tratti della propria persona in termini aristocratici. Tutto l'articolo è costruito sull'idea di un impossibile rispecchiamento, come se la Compton-Burnett fosse non solo una Ginzburg signorina, ma altera e non randagia, eppure in qualche

Qualcosa di simile fa la Ginzburg nelle sue commedie, ma in maniera infinitamente meno drammatica, perché a lei tale artificio, che farebbe a pugni col suo gusto di narratrice, non serve né ad ordire enigmi, né a far esperire al lettore l'improvviso crepaccio del silenzio⁹. Rompe, invece, la regola-miraggio che prevede il dialogo scritto come descrizione implicita delle azioni d'attrici ed attori. In altre parole, serve per segnalare il loro grado d'indipendenza. Che è alto, perché la scrittrice stende il teatro sulla pagina quasi dimenticando recitazione e spettacolo, attori e regia. Si occupa del parlato senza intromettervi la messinscena, ed usa le didascalie solo per dire chi entra e chi esce e le pochissime altre cose necessarie ad intendere la lettera del testo¹⁰.

modo congenere. La Compton-Burnett non descrive i tratti dei personaggi né i luoghi dell'azione, «non per fretta né per impazienza: è piuttosto una disdegnosa parsimonia, un rifiuto schifiloso delle cose superflue»: una frase che potrebbe divenire un autocommento alle pièces della Ginzburg stessa. Alla fine leggiamo: «Quanto al fatto che la sua conversazione fosse, come dicevano, futile, non me ne stupivo. Essa certo non sprecava la sua voce a parlare col prossimo in un salotto; tirava fuori, in presenza del prossimo, una voce ad uso del prossimo, un bisbiglio futile e querulo [...] Usava forse la sua vera voce, alta, violenta e tragica, unicamente nelle tenebre del suo spirito». La frivolezza come segno di profondità (Giovanni Macchia ne parla a proposito del Proust terminale in una pagina recente del «Corriere della sera», 5 gennaio 1992) è una chiave importante per apprezzare il teatro della Ginzburg, la poesia della sua apparente inconsistenza.

⁹ In un articolo del 1951 intitolato *Silenzio*, la Ginzburg ne parlava come di «uno dei vizi più strani e più gravi della nostra epoca». Rivolgendosi ai colleghi romanzieri notava: «Per pagine e pagine i nostri personaggi si scambiano delle osservazioni insignificanti [...] parlano per ingannare il silenzio. Parlano così perché non sanno più come parlare. A poco a poco vengono fuori anche le cose più importanti, le confessioni terribili». Concludeva dicendo: «Il silenzio dev'essere contemplato, e giudicato, in sede morale. Perché il silenzio, come l'accidia e come la lussuria, è un peccato. Il fatto che sia un peccato comune a tutti i nostri simili nella nostra epoca [...] non ci esime dal dovere [...] di chiamarlo col suo vero nome». Questo «peccato» è largamente rappresentato e riscattato nei dialoghi della Ginzburg, sia quelli di racconti e romanzi, sia quelli delle commedie. Ma la scrittrice mi pare non faccia mai uso, in questi casi, della sorpresa per l'improvviso emergere d'una realtà diversa da quella lasciata immaginare al lettore. Le «cose più importanti» emergono sempre con leggerezza, «a poco a poco». L'improvvisata — come vedremo — la Ginzburg la riserva agli attori e alle attrici che leggono i suoi copioni (ed ai lettori dei testi, quando essi dietro i dialoghi cercano d'immaginarsi la scena). L'articolo *Silenzio* è stato raccolto nel volume *Le piccole virtù* (1962). Nel vol. I delle *Opere*, cit., sta alle pp. 856-859.

¹⁰ Rari i casi di didascalie che indichino pause o 'battute mute', quegli atti, cioè, che appartengono al ritmo del dialogo scritto pur non esprimendosi in parole. Se

Vi sono alcuni rari segnali che dovrebbero bastare a mettere in guardia gli attori. Ad esempio: solo quando la lettura del primo atto di *Ti ho sposato per allegria* sta terminando, ci si rende conto da una battuta che fino a quel punto la protagonista recitava a letto. *Dialogo*, ostenta l'iniziale assenza di didascalie che dovrebbero indicare una coppia all'ora d'alzarsi. È già quasi finito il primo atto di *Paese di mare* quando veniamo a sapere che Debora è stata fino a quel punto in scena senza camicetta. Sono segnali: agli attori il testo fornisce il 'che dire'. Non prescrive, né indica il che fare. Le situazioni sceniche, anche quelle importanti, vengono taciute, o per chi legge affiorano con molto ritardo, solo quando sono incrociate dal dialogo.

Non si può parlare di un uso della didascalia impastata con la battuta, tematizzata, perché le informazioni arrivano con tempi fortemente sfasati rispetto al parlato, e quasi casualmente. Cosicché si deve pensare che in tutti gli altri casi ciò che accade in scena è tenuto in silenzio, come se l'autrice seguisse con gli occhi della mente un'azione che però si guarda bene dal comunicare, se non quasi per sbadataggine. E resta la domanda: che dovranno fare gli attori e le attrici mentre conversano? Assumeranno continuamente clichés di conversazione?

La domanda è mal posta. Diventa una vera domanda se diremo 'potranno' in luogo di 'dovranno'.

Sembrirebbe il non plus ultra del teatro tradizionale e tautologico, dove l'unica cosa che conta è il testo, e gli attori si limitano a recitarlo senza nulla creare. Ma il tradizionalismo è qui sposato in maniera tanto ironica che si rovescia nel suo contrario. Senza averne minimamente l'aria, la Ginzburg, che sembra scrivere per il Carignano, il Manzoni o l'Eliseo, scrive piuttosto per un teatro che non c'è.

Nella storia del teatro, si dà spesso il mutismo del testo scritto

non sbaglio, 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 valore paradigmatico delle omissioni teatrali nei testi che la Ginzburg dedica alla scena. Conferma anche il ruolo di *Ti ho sposato per allegria* nell'insieme della drammaturgia della scrittrice: non la sua prima commedia, ma la sua commedia-conio, il testo da cui la Ginzburg dedusse — e vorrei quasi dire 'imparò' — il suo modo di far teatro.

rispetto all'azione, ma per opposte ragioni: nel passato, per una cultura scenica talmente condivisa, che lo scrittore non aveva neppure bisogno di indicare il sottinteso. Oggi, che di questa cultura scenica non rimane neppure l'ombra, nulla può essere sottinteso. Limitarsi a definire il solo testo del parlato vuol dire ricorrere a un'arte ardata dell'omissione¹¹. È un silenzio che chiama gli attori e le attrici all'indipendenza; chiede loro, cioè, di creare una linea di comportamento che abbia una sua propria consistenza, una sua autonoma coerenza, e che pur non contraddicendo il dialogo lo contrappunti con azioni.

Sembra un paradosso, ma i testi apparentemente così tradizionali della Ginzburg non sono lontani dall'estremismo tecnico praticato da Heiner Müller nella sua scrittura drammaturgica. Basta accostare questi due nomi per sentirli stridere, tanto forte è la loro distanza in ogni campo. Ma il paradosso è rinforzato, perché la Ginzburg va tanto più alle radici, quanto più è leggera la materia del contendere dei suoi drammi. Heiner Müller libera il testo dalle prescrizioni di regia; la Ginzburg lo libera dalle istruzioni per l'attore.

Un attore ipotetico: quasi non ci sono più attrici ed attori, nel teatro normale, capaci di far vivere, con tutta l'indipendenza che viene loro inflitta dalla Ginzburg, drammi siffatti¹². È già una grazia se ci sono lettori in grado di immaginarseli.

Non c'entrano bravura, intelligenza o talento. È questione di

¹¹ L'omissione è un modo drastico di risolvere un problema di scrittura ed ideazione che esula dal semplice rapporto testo scritto-messinscena. Tale rapporto, infatti, è sovradeterminato dalla cultura teatrale inglobante: dalle sue regole implicite o dalle sue micidiali assenze di regole. Al di là delle soluzioni adottate da ciascun autore (e al di là dell'ovvia 'natura' del testo teatrale, sulla quale s'è tanto spesso e così inutilmente insistito) manca a tutt'oggi la comprensione del gioco fra il testo scritto e le 'strutture-soccorso' di cui esso può avvalersi per trasmettere al lettore un'idea di rappresentazione. A proposito dell'ovvia natura del testo teatrale, andrebbe dimostrato che la predisposizione del dialogo drammatico all'azione caratterizzi quest'ultimo e non ugualmente ogni altro dialogo, discorso diretto o libero indiretto. Per quanto riguarda il problema, che mi pare ancora del tutto aperto, della 'struttura-soccorso', traggio questa nozione – con evidente e non indifferente forzatura – dagli studi di Szlezák sulla scrittura dei dialoghi platonici.

¹² Si dice «quasi» pensando agli attori che conservano una traccia della cultura del cosiddetto teatro dialettale o del teatro di Rivista. Essi, però, i testi della Ginzburg finora non li hanno recitati.

cultura: alla cultura dell'attore del teatro 'normale' – quello per cui la Ginzburg scriveva – non appartengono più l'indipendenza scenica, la facoltà di crearsi la propria drammaturgia.

Scopriamo con sorpresa che anche la Ginzburg è «un'invenzione sprecata dal teatro italiano». E val la pena di sottolineare l'importanza di questa categoria critico-storiografica modellata da Claudio Meldolesi, che ora comincia ad essere utilizzata anche da altri per comprendere vicende che se non parrebbero confuse ed aneddotiche. Si riferisce ad ingiuste dimenticanze o disattenzioni, ma soprattutto a quei semi di disadattamento alla realtà del teatro presente che non si sviluppano, e restano nel fondo di opere che pure hanno il loro successo. Il concetto di «invenzione sprecata» implica un'idea raffinata di «sistema teatrale»¹³, pensato non come un contesto avverso agli innovatori, ma come un insieme d'equilibri al quale anche l'innovatore può appartenere per mentalità¹⁴.

Comunque, quali che fossero le sue intenzioni, non è possibile ridurre le commedie della Ginzburg al paradigma del teatro normale. Conservano una natura selvatica sotto le vesti normalissime.

Benché sia il solo teatro di poeta italiano della seconda metà del secolo ad aver avuto successo¹⁵, benché per la sua qualità possa

¹³ Meldolesi dedica le pagine finali di *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano* (Roma, Bulzoni, 1987, pp. 193-203) alla discussione del concetto di «sistema teatrale».

¹⁴ Sicché a «sprecare» l'invenzione non sono necessariamente gli altri, può essere l'inventore stesso, che non se ne accorge o non vuole accorgersene, o ritiene d'aver spazio sufficiente per puntare sugli aspetti della sua opera più defilati, meno disadatti ai tempi e agli usi.

¹⁵ Le commedie della Ginzburg sono state rappresentate in Italia e all'estero con una certa frequenza. Prestigiose le regie di Laurence Olivier per *L'inserzione*, con Joan Plowright, all'Old Vic, nel 1968, messa in scena l'anno dopo da Luchino Visconti, protagonista Adriana Asti. L'attrice è stata anche la prima protagonista di *Ti ho sposato per allegria*, regia di Luciano Salce (1965), messa in scena anche a Parigi, con il titolo *Adriana Monti*, regia di Maurice Bénichou. Adriana Asti ha recitato *L'inserzione* (ribattezzata dal traduttore francese *Teresa*) a Parigi, nel 1989, Teatro Petit Montparnasse. L'ha ripresa, in Italia, nella stagione 1989-90. *L'intervista* è stata scritta per Giulia Lazzarini, che l'ha recitata nel maggio 1988 al Piccolo Teatro di Milano. Altre messinscena recenti: nella stagione 1990-91 Elena Croce ha recitato (regia di Mario Ferrero) *La porta sbagliata*. Nel luglio del '91, Ottavia Piccolo ha recitato *La parrucca* (mai rappresentata e solo radiotrasmissa) al Festival di Spoleto, in una serata antologica dal titolo *Dialoghi con nessuno*. Al Festival di Spoleto dell'85, come s'è visto, era stata rappresentata *La poltrona* nel contesto d'una delle ricorrenti (e spesso controproducenti) rassegne

essere equiparato solo a quello del tutto difforme di Pasolini, esso viene ancor oggi considerato con una cert'aria di sufficienza.

È vera «commedia italiana», ed ha rischiato di confondersi con la «commedia all'italiana» del cinematografo. Come tale è stato portato in palcoscenico, in qualche caso filmato¹⁶, soprattutto pensato.

Ma non è contro queste generiche sottovalutazioni che vale la pena di reagire. Molti si riempiono la bocca col primato della parola, che non sembrano aver capito che cosa sia, precisamente, un teatro di parola.

È invece meno futile rispondere a coloro che immaginano teatralmente poco significativo il teatro della Ginzburg perché profondamente slegato dal mondo del palcoscenico. Il drammaturgo organico alla messinscena non è l'unico modo per coniugare fecondamente lavoro di scrittore e lavoro d'attori. Vale anche l'opposto, il radicale ed ironico mutismo di cui abbiamo appena parlato: una sorta di *docta ignorantia* applicata all'artigianato teatrale. È una via a rovescio per ottenere risultati sostanzialmente

per dimostrare la vitalità del dramma italiano. Va ricordata, infine, la messinscena di *Dialogo* al Teatro dell'Arco di Cagliari nel novembre 1987, perché ne fu regista Luca Coppola di cui sentiremo la Ginzburg parlare e al quale dedicherà, nell'88, *L'intervista*.

¹⁶ Del 1967 è il film *Ti ho sposato per allegria* di Luciano Salce con Monica Vitti e Giorgio Albertazzi. Un buon film di Mario Monicelli è stato tratto dal romanzo epistolare *Caro Michele* (1976). Si ascolti la testimonianza di Luciano Salce, primo regista di *Ti ho sposato per allegria* sia a teatro che al cinema: «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, andò avanti per due anni, cosa eccezionale per l'Italia. Allora Gori mi propose di farne un film [...]». Testimonianza importante, anche perché mostra nei fatti, al di là dei giudizi su ciò che è o no teatrale, l'indipendenza del complesso dialogico della Ginzburg dall'insieme drammaturgico. Nella commedia così com'è pubblicata, gli atti sono tre e naturalmente non vi è traccia dell'intermezzo nel bagno, se non per quel che ne costituisce il seme: la didascalia alla fine del prim'atto «Va nel bagno», che conclude il dialogo di Giuliana con la cameriera e il marito, che la reclamano a tavola, mentre lei s'alza dal letto e si vuol lavare (Cfr. la dichiarazione di Luciano Salce in F. Faldini-G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 379).

analoghi. Nei fatti d'arte (e questo è un principio ben verificato) ogni meta può essere raggiunta sia per via d'affermazione, che per via di radicale negazione. Estremismi divergenti toccano prode condivise.

Poco fa mi sono lasciato scappare due inesattezze gravi: a) che la Ginzburg scriveva per gli attori del teatro 'normale'; b) che ella sembra seguire con gli occhi della mente un'azione che poi si guarda bene dal comunicare.

a) La Ginzburg non scriveva per gli attori, né quelli del teatro 'normale' né altri. Si dirà che *Ti ho sposato per allegria* fu scritta per Adriana Asti e *L'intervista* per Giulia Lazzarini. Ma la Ginzburg pensava a loro come persone, come tipi femminili, come amiche. Troviamo traccia, in queste due pièces, delle persone delle due attrici, non delle loro tecniche personali. Si replicherà che queste distinzioni non reggono. Ed infatti non reggono, quando gli attori e le attrici non sono depositari di ben individuabili tecniche recitative. Appunto per questo, parlare di uno scrittore che scrive per un attore o per un tipo preciso d'attore diventa in tali condizioni un discorso senza costrutto: lo scrittore pensa a un tipo di personaggio ricalcandolo su un certo tipo di persona, ma che poi questa persona abbia la facoltà di calcare le scene è un fatto quasi accessorio¹⁷. Lo so: sembra una questione di lana caprina. Ma per corroborarla con più articolati pensieri e dati tecnici occorrerebbe troppo spazio, tanto che la digressione divorerebbe l'articolo. Resta il fatto che la Ginzburg si tenne sempre lontana dal mondo della pratica teatrale: tornava a ripeterlo ancora in un'intervista del '91¹⁸.

b) Nella stessa intervista diceva:

¹⁷ «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 [...] Ho pensato a Giulia Lazzarini così come avevo pensato a Adriana Asti [...] cercando di ridisegnare dentro di me il suo profilo, i suoi occhi, il suo modo di stare al mondo. La vedevo piccola, mite, delicata e fragile, e cercavo di intrecciare una vicenda intorno alla sua fragilità. L'ho fatta anche distratta, sprovveduta, randagia. *Del resto anche quando si scrivono dei romanzi, dei racconti, accade di pensare intensamente a una persona o a varie persone reali. Non è mica diverso*». Così Natalia Ginzburg nella «Nota» che introduce il volume *Teatro*, cit., pp. XI-XII. La sottolineatura è mia.

¹⁸ È una delle sue ultime interviste, forse l'ultima d'argomento teatrale. Dichiarava di non occuparsi granché di chi metteva in scena i suoi testi («Corriere

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.

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 sé 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 cielo. La scrittrice ascolta: non segue nessuna azione con gli occhi.

Torniamo ancora un momento al paragone stridente: possiamo immaginare che Heiner Müller pensi innumerevoli messinscene capaci di convergere attorno al suo testo di poesia. La Ginzburg, al contrario, riesce a non pensarne neppure una¹⁹.

Acquista, così, un senso forte la parola che sembra per lei significare lo spartiacque fra la pagina e la scena: la parola *spavento*²⁰. Non qualcosa che abbia a che vedere con la paura per il successo dell'opera, ma un soprassalto, quando la commedia trabocca dalla vita silenziosa a quella scoperta, esibita, d'un teatro vuoto nella forte imminenza degli spettatori. Lo *spavento* segna, insomma, il passaggio dall'una all'altra delle due nature che convivono nell'opera d'uno scrittore quand'egli compone per esser recitato e letto. In fondo, la qualità del teatro degli scrittori dipende

della Sera», 1 agosto 1991, pagina romana degli spettacoli: intervista di Emilia Costantini in occasione della ripresa de *L'inserzione* al Teatro Valle di Roma, con Adriana Asti e la regia di Giorgio Ferrara). Si veda anche quel che scrive in un testo del 1962 confluito in *Le piccole virtù* con il titolo *Lui e io*, dedicato ad un confronto tra la sua persona e quella del suo secondo marito Gabriele Baldini: «Lui ama il teatro, la pittura e la musica; soprattutto la musica. Io non capisco niente di musica, m'importa molto poco della pittura, e m'annoio a teatro». Significativo, dal nostro punto di vista teatrale, quel che ribadisce subito dopo: «amo e capisco una sola cosa al mondo, ed è la poesia» (nel vol. I delle *Opere*, cit., p. 821).

¹⁹ Tutto questo vuol dire che il miglior modo di cucinare le pièces della Ginzburg sarebbe farle in radiodramma? Sarebbe in effetti la loro morte.

²⁰ «Adesso conoscevo, dei teatri, tutto quello che c'è dietro il sipario. I grossi fili neri sparsi per terra. Le scalette di ferro negli angoli. I corridoi lunghi e stretti. Ma conoscevo soprattutto lo spavento che provano a teatro gli scrittori di commedie», N. Ginzburg, «Nota» preliminare a *Teatro*, cit., p. IX.

dal modo in cui essi preparano e gestiscono lo spartiacque dello spavento.

Probabilmente è stato Guido Fink, quand'era critico teatrale de «Il Mondo»²¹, il primo ad accorgersi che il teatro della Ginzburg era ardito e periglioso sotto un'acqua cheta:

Che lo voglia o no, in tempi tanto grami per il teatro di 'parola', la scrittrice tenta l'ardua strada del teatro di poesia, pur essendo la prima a sapere che i suoi materiali sono fragili e trasparenti e rinviando solo ad altre forme, ad altri ectoplasmi. E penso che la delicatezza del tocco non debba trarre in inganno sulla qualità della sua battaglia, che è a suo modo strenua e durissima, tanto più in quanto consapevolmente votata alla sconfitta.

Chi ha letto o visto una di queste commedie forse troverà «teatro di poesia» una strana definizione. La scrittura della Ginzburg, che rischia sempre d'apparire troppo leggera, in teatro sembra che abbia la sola qualità (ben ardua, a dire il vero) di riprodurre la chiacchiera. Ma quel suo intreccio di scaltrezza e spacsamento, quel suo muoversi terra terra, con un linguaggio che «sta addirittura al di sotto del livello medio del nostro standard di conversazione» (come scrive Montale nella recensione a *Lessico familiare*), diventa un modo radicale di sfidare teatro ed attori, nascondendo la sfida dietro i velami del cosiddetto «teatro borghese».

La Ginzburg opera senza clamore, con molta audacia, in vesti casalinghe. Nell'ultima battuta di *Fragola e panna*, attraverso un modo di dire, ma pesante come una verità scenica, fa comparire sullo sfondo un suicidio:

La vita è molto avara di tragedie e ci regala invece una fioritura di barzellette. Sapete cosa vi dico? Se per caso s'è buttata nel Tevere, basta, sono stufo, non voglio più sentirla nominare. Si è buttata nel Tevere? Pazienza.

Questo *suicidio per modo di dire* riconverte in 'parlato' un finale drammatico con cui forse la Ginzburg cercava di dar consi-

²¹ Recensione del 1° novembre 1973 a *La porta sbagliata*. I brani essenziali vengono riportati da Cesare Garboli negli *Apparati bibliografici* in appendice al vol. II, cit., delle *Opere* di Natalia Ginzburg.

stenza ad una maniera di far commedie ch'ella stessa doveva sentire pericolosamente confinante con la vacuità. *L'inserzione*, scritta nel '65, un anno prima di *Fragola e panna*, si concludeva con un colpo di pistola, un omicidio, il modo spiccio di dar nerbo a una pièce che forse anche per questo è stata una delle più rappresentate e con più prestigio, quasi come un nuovo esempio di neorealismo. Ciò non toglie che quello de *L'inserzione* sia il più brutto e il più innaturale finale della Ginzburg.

Il problema della consistenza si poneva anche perché le commedie suscitavano perplessità e riprovazioni in alcuni degli interlocutori più sinceri e cari alla Ginzburg²², mentre il successo pubblico non è davvero significativo, in un mondo teatrale come quello italiano, che a causa delle sovvenzioni è affamato di drammaturgia nazionale, ed è nutrito nell'intelligenza da eleganti complessi d'inferiorità nei confronti della 'civiltà' teatrale di Londra e Parigi con il loro brillante teatro di conversazione²³.

Nelle commedie che vengon dopo *Ti ho sposato per allegria*, fino almeno a *Paese di mare*, la Ginzburg sembra barcollare o gonfiarsi quand'è in punto di chiusura, come se cercasse di drammatizzare dall'esterno la sua materia volatile. In seguito sembra imparare la lezione della sua prima pièce e tradurla in coscienza stilistica. Ella, insomma, scopre pienamente quel che aveva fatto sin dall'inizio: tende le sue reti e cattura frantumi, pepite di vita, anche le svalutate e senza speranza, senza preoccuparsi del loro ordine d'importanza, della gerarchia dei valori. Per questo, il cormorano impeciato che il destino ha messo in fondo ai suoi anni assume la compattezza d'un piccolo simbolo.

Torniamo a *La porta sbagliata* e a Guido Fink spettatore sottile:

²² Incontreremo più avanti un accenno ai rimproveri di Elsa Morante per *Ti ho sposato per allegria*. Alle spassose reazioni insofferenti o distratte del figlio Carlo e dell'amico Cesare Garboli di fronte alle sue commedie, la Ginzburg dedica una sapida pagina in un articolo su «La Stampa» del 15 agosto 1970 (*Interlocutori*, in *Mai devi domandarmi*, *Opere*, vol. II, cit., p. 180).

²³ Si veda una delle più recenti manifestazioni di questo atteggiamento che non ce la fa ad invecchiare nell'introduzione di Raffaele La Capria a *La conchiglia all'orecchio* di Valentino Bompiani (Palermo, Sellerio, 1991, a cura di Silvana Otteri Mauri).

Sulla scena ci sono, in carne ed ossa, cinque personaggi [...] ma accanto a loro, anzi fra loro, molti altri non visti si aggirano [...] Non si tratta soltanto di solitudine [...] si tratta di una fondamentale mancanza di barriere fra l'io e l'altro, fra lo 'hic et nunc' e l'altrove, fra il presente e il passato [...] In questo senso non c'è più una vera differenza fra chi sta sulla scena e chi viene solo nominato, fra il parlar d'altro e il seguire le fila di un discorso rigorosamente conseguente.

Dopo le postume *Lezioni americane* di Calvino si ripete con eccessiva compiacenza che «leggerezza» indica forza di pensiero. Le pagine della Ginzburg sono una dimostrazione di questa pericolosa verità: conoscono il segreto della ragnatela, la sua invisibile malizia, la sua luce.

Infallibili nel catturare l'attenzione del lettore, finiscono in niente se vengono manipolate negli schemi delle grandi storie letterarie, nei singolari collettivi dei critici di professione.

Cesare Garboli riesce a scovare tracce di impazienza, piccoli scatti seccati persino tra le righe dei critici meglio predisposti a captare la particolarissima qualità d'energia della Ginzburg, la cui dote più ammirevole, quel farsi largo fra le «grandi questioni» senza calcolarle²⁴, come di donna troppo spaesata per riconoscere il peso delle astrazioni, o come per un sacro, vetero-femminile diritto all'ignoranza, risulta ad alcuni – a tratti – insopportabile. L'ha usata, tale dote apparentemente ingenua, profondamente corrosiva, in *Serena Cruz o la vera giustizia* (1990), e se n'è fatta un'arma con cui ha costretto ad arrangolare molti cittadini praticanti.

L'arte di coinvolgere i lettori quasi loro malgrado, semplicemente facendoli *cadere in preda all'attenzione*, ha fatto di Natalia Ginzburg «una donna dai grandi pensieri autorevoli, dai grandi e rischiosi pensieri casalinghi». Sono parole di Garboli: la migliore definizione della disubbidienza pronta, assoluta e rispettosa della scrittrice. Sua, di Natalia Ginzburg, è invece l'espressione «cadere in preda all'attenzione». Un ossimoro appena dissimulato. Una grande definizione del teatro d'Aracne.

²⁴ Cesare Garboli parla di un «esilio decretato dai metodi di pensiero della Ginzburg agli strumenti più collaudati dell'intelligenza maschile» (p. XLI della «Prefazione» al I vol. delle *Opere*, cit.).

Ne parlava per Goldoni (ed anche per sé) in un articolo del giugno '70 intitolato *Il teatro è parola*²⁵, dove, come se non li capisse, si sbarazzava dei partiti teatrali che infarcivano le chiacchiere di quegli anni e spiegava la gioia d'ascoltare la «piccola», borghese poesia di Goldoni sposata alla gioia per l'urto tragico del grande *Ferai* dell'Odin Teatret.

La struttura di questo articolo vale, in compendio, un panfletto di cultura teatrale. Si apre con una discussione per telefono sul teatro-museo, il teatro di parola, il teatro gestuale: una voce che asserisce «Tu di teatro non capisci niente»; l'altra (l'autrice) che rifiuta le categorie della discussione. Si chiude con le stesse due persone che escono da *Ferai*: «Gli ho detto che né lui né io sapevamo cosa fosse il teatro». In mezzo, come esperienze che le parole in discussione non possono scalfire, la poesia dello spettacolo in lingue nordiche e il veneziano de *I rusteghi*: «Deboto xè finio carneval».

Il volume *Teatro*, quello con lo strano paesaggio russo in copertina, s'apre con una «Nota». È molto bella. L'autrice vi racconta la sua lunga estraneità alla scena; la composizione stupita ed allegra di *Ti ho sposato per allegria*, nell'estate del '64, per l'amicizia con l'attrice Adriana Asti; le rapinose reprimende di Elsa Morante («Era come se avessi fatto non una brutta commedia, ma una brutta azione»); l'amicizia, più tardi, col giovane regista Luca Coppola, che nel luglio dell'88 verrà ammazzato a Mazara del Vallo assieme al compagno Giancarlo Prati, di notte, su un arenile. Riappare, sullo sfondo, l'omicidio Pasolini: «Luca Coppola era una persona con cui parlavo a lungo e felicemente. Ancora oggi mi succede di fargli domande».

Conclude la «Nota» un cenno memorabile:

In tutto quello che abbiamo scritto, siano romanzi o commedie o altro, è nascosto e custodito il tempo che abbiamo passato mentre stavamo scrivendo. Nelle commedie quel tempo è custodito più diffusamente e più intensamente. Le commedie hanno un prima e un dopo. Hanno lunghi strascichi [...] Case e stanze in cui abbiamo abitato quando le abbiamo scritte e pensate. A volte sono case o stanze in cui non ci è consentito o

²⁵ «La Stampa», 25 giugno 1970, poi raccolto in *Mai devi domandarmi* (1970). In *Opere*, vol. II, cit. pp. 140-145.

non vogliamo rientrare. Paesi dove non ritorneremo. Teatri. Grossi fili neri sparsi per terra. Amici che abbiamo smesso di frequentare. Voci che abbiamo devotamente ascoltato e il cui suono si è perso. Visi amati. Il ricordo dei morti.

Ancora quella copertina, quella finestra aperta su un vago senso di neve. La Russia? I romanzi e gli scrittori letti e tradotti da Leone Ginzburg? Il febbraio del '44?

Cesare Garboli, introducendo le *Opere* di Natalia²⁶, ricorda l'«incunabolo» della scrittrice, una poesia pubblicata a Roma, nel numero di «Mercurio» del dicembre '44:

La poesia si concentrava sull'estraneità, sull'impossibile immedesimazione del poeta coi sentimenti collettivi di rinascita, di ritorno alla vita di una città intera dopo nove mesi di tenebre e gelo.

«Le parole 'Tutti i cinghiali hanno detto di sì' – scrive Natalia Ginzburg in una noticina preliminare alla commedia in tre atti *Paese di mare* – sono i primi versi di una poesia che non ho scritto io, ma una persona chiamata Andrea Levi. Egli ha scritto questa poesia quando era bambino». Nella commedia, è Marco a canticchiarli a più riprese. Non ricorda il resto delle parole, ma ricorda la storia: «Tutti i cinghiali accettavano di diventare maiali. Tutti salvo uno».

Una delle ultime pagine scritte dalla Ginzburg (o forse è proprio l'ultima) è quella commedia di 5 minuti, *Il cormorano*, alla quale è già capitato di far cenno²⁷. Un giornalista sta battendo a macchina l'articolo sull'uccello impiasticciato e morente, emblema della Guerra del Golfo. Entra una ragazza. Lui la sopporta con

²⁶ «Prefazione» al I volume delle *Opere* della Ginzburg, cit., p. XV. In C. Garboli, *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989, il brano è a p. 97.

²⁷ È stata scritta su richiesta di Giorgio Pressburger, regista e romanziere, che nell'estate del '91 ha ideato e diretto il Mittelfest di Cividale del Friuli (19-29 luglio). Il «catalogo degli eventi» (*Mittelfest. Prosa, musica, danza e marionette della Mitteleuropa*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1991) si apriva con cinque «prologhi con scrittori», cinque microdrammi lunghi ciascuno meno d'una pagina, di Peter Esterházy (*Clownerie per il Mittelfest*), Natalia Ginzburg (*Il cormorano*), Milorad Pavić (*Presepe*), Karel Steigerwald (*I primi passi di un democratico*) e Peter Turrini (*Voglio la Repubblica Autonoma di Mürzzuschlag*). *Il cormorano* è stato trasmesso da Radio Tre il 16 ottobre 1991, pochi giorni dopo la morte di Natalia Ginzburg.

appena un minimo di buona educazione. È abituato a maltrattarla. Ora lei è tornata: quasi per caso? in visita? per restare? Non ha altri. Sta lì come impaniata. Ha le mestruazioni, un piede dolorante per un sandalo: il cormorano è lei.

Ma le cose non sono così semplici. Lo sguardo della Ginzburg è anziano e doloroso, osserva senza passione una specie in estinzione, un altro frantumato di vita che se ne sta andando, una donna vieta, da far vergognare le sorelle, che dice al suo ex e manesco compagno:

Mia madre non ti poteva soffrire. Perché mi picchiavi. Diceva di te: 'fa il progressista, il pacifista, e poi picchia le donne'. E invece a me sai che non mi dispiaceva quando mi picchiavi? [...] Lo sai perché sono venuta qui? Perché volevo tanto vedere la tua faccia. È una faccia che mi è amica e cara. Mi era amica e cara anche mentre mi picchiavi. Piangevo, mentre mi picchiavi, ma dentro di me avevo voglia di ridere [...] Le altre donne oggi non sono più così. Io sono di una specie in estinzione.

La sovrapposizione d'una natura umiliata e violentata e d'una ragazza ormai improponibile, insulto ad ogni idea d'emancipazione; perfino la sovrapposizione di sangue mestruale e inquinamento del mare in agonia, che sembrerebbe appartenere al più sciocco misoginismo, sono un ultimo esempio dei cortocircuiti sapientemente dissimulati dalla Ginzburg nei suoi disegni e strappi di figure umane. Nelle cieche manifestazioni del male, così come dietro la cortina del progresso, la Ginzburg sembra interessarsi soltanto alla vita che si scioglie.

La Fiorella de *Il cormorano* è l'ultima delle ragazze randagie che animano le sue commedie, coniate dall'immagine di Emma Gramatica, che la scrittrice vide ad otto anni, la prima volta che sedette in un teatro, al Carignano di Torino, dove la famosissima attrice, piccola, mite, delicata e fragile, recitava la randagia *Peg del mio cuore* di W.H. Manners, infondendo in quel dolcissimo gran successo mondiale, aveva detto Simoni, «un'importanza, una vita, una grazia umoristica, una poesia delicata che l'autore non è stato capace di darle»²⁸.

²⁸ «Corriere della sera», 4 novembre 1922 (in R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, Società Editrice Torinese, vol. I: 1951, pp. 597-598). *Peg del*

Una volta, per fare o disfare un matrimonio, occorreva tutto il tempo d'un dramma o d'un romanzo. Alle commedie della Ginzburg bastano poche righe di dialogo. Le ragazze randagie e i maschi solitari non hanno famiglie, ma aggregazioni sparse. E le randagie *animano* veramente queste commedie, che facilmente potrebbero essere plumbee, e sono invece allegre per la semplice allegria schiuma della vita che galleggia sull'infelicità²⁹.

Questo teatro, infatti, è sotto il cielo di Čechov, ha toni frizzanti, ritmi vitalissimi, com'egli voleva per i suoi drammi sul miracolo effimero della vita. Forse anche per questo è un teatro che si appartiene: la Ginzburg vedeva già sciogliersi un'epoca mentre viveva ancora, nelle sue ultime frange, la potente illusione del Progresso, che dei sintomi d'evanescenza fa peccati sociali correggibili e quindi da condannare o satirizzare. Quando l'illusione s'è dissolta, i peccati si rivelano danza della vita che muta.

mio cuore rimase nel repertorio di Emma Gramatica, e la Ginzburg bambina dovette vederla nella stagione 1924-25. La Ginzburg racconta del suo *imprinting* teatrale nella «Nota» cit., p. VI, ma senza nominare la Gramatica. Ricorda solo «una ragazza sottile, con un gran cappello di paglia», un'immagine che proietterà sulla Asti e sulla Lazzarini.

²⁹ Sotto il segno dell'essere randagio, nel mondo mentale della Ginzburg la condizione femminile, quella ebraica e quella dell'artista (o dell'intellettuale) sembrano sovrapporsi. Il presente articolo non è che la prima approssimazione a questo tema, dove il teatro si mostra forse in una sua luce essenziale.