

LAURA PEJA

LA VOCAZIONE TEATRALE DELLA SCRITTURA DI NATALIA GINZBURG

ABSTRACT (*The Theatrical Vocation of Natalia Ginzburg's Writing*) The essay underlines the peculiar elements in the whole Ginzburg's work that make it inherently theatrical. Even though she came to write dramas only after 1965, all Ginzburg's writings are always voices of characters. Her novels and even essays go towards mimesis and show a specific attention to bodies and concrete display of feelings, too. The material with which her characters have to do is the same materials actors use for their work: heart and body. Recent readings of her essays and some theatrical productions from her novels seem to confirm the theatrical attitude of her works. The author then focuses on the last, brief, *pièce* written by Ginzburg, *Il cormorano*, which is also her last creative piece of writing, and is emblematic of her way of looking at the world and life, with a feminine concreteness and an ethic call for responsibility.

KEYWORDS XXth Century Italian Drama, Contemporary Theatre, Natalia Ginzburg' work

A Natalia Ginzburg, di cui nel 2016 si è celebrato il centenario della nascita (e il venticinquesimo della morte), la critica italiana, solitamente poco attenta alle scritture femminili, ha sempre tributato segni di stima e di affettuoso interesse. Nessun suo libro è mai passato inosservato e addirittura alla metà degli anni Ottanta, lei vivente, la sua opera completa è stata pubblicata nella prestigiosa collana dei Meridiani Mondadori, accanto a Kafka, Joyce, Mann, Pound e Proust (Cfr. Almansi 1987)¹. Non si può negare che però, in generale, quella che è stata chiamata la “deceptive simplicity” (Jeannet e Katz 2000, vii) della sua scrittura abbia spesso impedito una piena e reale comprensione della profondità delle sue analisi e della complessità del suo stile. A farne le spese maggiori è stata forse proprio la sua scrittura per il teatro, che Domenico Scarpa (2005, 430) denunciava come “la zona meno studiata dell’opera di Natalia Ginzburg.”

Al teatro sarebbe arrivata, oltre che tardivamente (dato, questo, incontestabile), per caso, senza molto da dire: questo le hanno rinfacciato gli studiosi attenti alla letteratura

¹ La cosa non ha mancato di destare polemiche.

che hanno parlato di un “teatro della chiacchiera” (Ariani e Taffon 2001, 211), “gradevole tuttavia, come un teatro d’intrattenimento del passato” (Barberi Squarotti 1996, 1567). Gli studiosi attenti alla scena, d’altra parte, hanno messo sotto accusa i suoi testi drammatici perché ci sarebbe “very little about them that is theatrical” (Wood 1995, 87) e mancherebbero di una reale attenzione alla scena: ancor più degli interminabili monologhi, le rimproverano la quasi totale mancanza di didascalie.²

La stessa autrice aveva del resto aperto la strada alla lettura del suo lavoro in chiave minimizzante, secondo una strategia autodenigratoria che ho già altrove cercato di approfondire (Peja 2009). A proposito del suo primo testo teatrale, *Ti ho sposato per allegria*, scriveva che “non è –e non vuole essere– nulla più d’un piccolo raccontino” (Ginzburg 1965, 72) e, ancora:

Era una commedia con dei monologhi interminabili. Pensavo che nessuna attrice mai sarebbe riuscita a impararli a memoria. Come commedia, mi sembrava del tutto inutilizzabile. (Ginzburg 1989, vi).

Nella Prefazione alla raccolta Mondadori delle *Opere*, Cesare Garboli colloca al centro dell’universo ginzburghiano il romanzo e ne parla come del perno intorno a cui, secondo la scrittrice, ruota “la nostra esperienza del mondo reale” (Garboli 1986, xxxi), addirittura come della “divinità” della sua religione (xxxii), anche se il suo modo di appropriarsene sarebbe lirico e poetico (xxxii). Non è un caso che Garboli fosse uno degli interlocutori privilegiati delle opere della Ginzburg il cui sostegno però, come lei stessa ha raccontato, le veniva a mancare quando si trattava di testi per il teatro³, così come quello del figlio Carlo e di Elsa Morante. Di quest’ultima è nota l’aspra critica a *Ti ho sposato per allegria*, e il consiglio “di non scrivere più commedie perché non era il mio pane” (Ginzburg 1965, viii).

Mi sembra invece che al centro dell’universo scrittoriale della Ginzburg stia proprio quel teatro a lungo lasciato ai margini, e che, più che di fronte a un teatro narrativo, ci si trovi, nel suo caso, di fronte a una narrativa teatrale o ancora meglio, più in generale, a una scrittura teatrale. Non solo i romanzi, infatti, ma tutta l’opera della Ginzburg ha una fortissima impronta teatrale: è sempre voce di personaggi. La sua parola non è mai astrazione o asserzione, ma sempre azione e narrazione. Anche nella scrittura saggistica. Un pur breve ascolto della lettura dei saggi de *Le piccole virtù* fatta da Toni Servillo in

² Cfr Bianchi 2001, 781, che considera il teatro della Ginzburg una “estrema illustrazione” tipica della “resistenza del concetto di teatro come letteratura drammatica.”

³ “Né al mio amico C. né a quel mio figlio, posso mai dare da leggere le mie commedie [...] Riguardo al mio amico C., gli ho dato a volte delle mie commedie da leggere, lui se le è portate a casa e regolarmente le ha perse. Non ho mai capito bene se le ha perse prima di averle lette o dopo. Comunque non me ne ha mai dato un vero giudizio ed è chiaro che o non gli ispiravano curiosità o non gli piacevano” (Ginzburg 1970c, 234).

una delle serate torinesi di celebrazione per il centenario della nascita della scrittrice⁴ o da Michela Cescon per la trasmissione radiofonica di *Ad alta voce*⁵ basta a chiarire l'idea e giustamente, introducendo la serata con Servillo, Scarpa sottolineava l'interesse per la voce di Natalia Ginzburg da parte degli attori: "Credo che gli attori abbiano percepito che quella di Natalia Ginzburg è una voce che prova se stessa, che si mette alla prova ... È una cosa molto congeniale direi a chi fa teatro, a chi fa cinema, a chi usa la parola per professione..."⁶. Dunque anche i saggi, scritti che di per sé pertengono strettamente all'ambito del pensiero, dell'opinione, dell'astrazione, nella penna della Ginzburg diventano azione e narrazione in cui si muovono personaggi. Che parli dell'educazione dei figli, del suo rapporto col marito, dell'amicizia, del suo mestiere di scrittore, il giudizio -che mai si esime dall'esprimere- arriva attraverso storie che si presentano al lettore nella concretezza delle voci di personaggi.

Così anche i suoi romanzi scivolano verso la scena. Non casualmente un interprete sensibile della drammaturgia della Ginzburg come Valerio Binasco, già regista di diversi allestimenti di sue opere drammatiche (*Ti ho sposato per allegria*, 2003 e *L'intervista*, 2009, di cui è anche interprete, accanto a Maria Paiato), nel 2012 si è cimentato anche con la sua scrittura narrativa affidando la voce di *È stato così* alla vibrante interpretazione di Sabrina Impacciatore. Il regista parla della musicalità del testo: "La lingua con la quale questo romanzo è scritto non è una lingua letteraria: è una lingua musicale. C'è un ritmo straordinario"⁷. Lo spettacolo è molto intenso e molto evidente nel monologo dell'attrice la natura teatrale non solo della sua voce di personaggio che racconta, ma della vicenda stessa, nella quale la corporeità, l'azione, il mostrarsi e il guardare/essere guardati sono al centro. La donna (di cui non conosciamo il nome) descrive il suo rapporto con Alberto, l'uomo che è stato suo marito e che lei, ad apertura di sipario (così come di libro), dichiara di aver ucciso, attraverso una dinamica dello sguardo che rimanda alla dinamica attore/spettatore e racconta i sentimenti e la loro evoluzione mostrandone le manifestazioni concrete e corporee, la materia su cui lavorano gli attori, appunto. Si vedano solo alcuni esempi:

⁴ Nel maggio 2016 nell'auditorium del grattacielo torinese di Intesa Sanpaolo si è tenuto il ciclo di letture *Natalia Ginzburg (1916 2016) Storia di una voce*, aperto proprio dalla lettura di Servillo (il filmato dell'intera serata è disponibile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=udnzNWOgnUg>).

⁵ Le cinque puntate della trasmissione dedicate a *Le piccole virtù*, trasmesse nel luglio 2016, sono reperibili all'indirizzo: <http://www.radio3.rai.it/dl/portaleRadio/Programmi/Page-9fe19bce-1c27-4b63-b41e-2d7581d21374.html?set=ContentSet-4a622cad-e67e-497c-946a-3ee5344aeb3a&type=A>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=udnzNWOgnUg>. Così ancora Scarpa (2016, 263) scrive: "amano Natalia Ginzburg gli attori e i registi: le persone che lavorano con il corpo e per le quali le parole sono un membro del corpo, un organo di senso come le vibrisse dei gatti, una materia che possiede perlomeno tre dimensioni e che si può toccare e manipolare."

⁷ Intervista a Binasco di Michele Sciancalepore nella trasmissione *Retrosceca*, di TV2000 trasmessa il 30 marzo 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=8RZe-6zK5JU&t=1950s>.

Ma non mi piaceva e soltanto ero molto contenta quando veniva da me alla pensione perché mi guardava con degli occhi così allegri e accesi, e allora fa piacere quando c'è un uomo che guarda così (81).

A una ragazza le fa tanto piacere pensare che forse un uomo è innamorati di lei, e allora anche se non è innamorata è un po' come se lo fosse e diventa molto più carina con gli occhi che splendono e il passo leggero e la voce più leggera e più dolce (82-83).

Tutte le sere mi incipriavo e aspettavo. Avevo vergogna e fingevo con me stessa di non aspettare, mi mettevo a leggere un libro ma non capivo il senso di quello che leggevo (87).

E così allora mi sono innamorata di lui, mentre lo aspettavo seduta nella mia stanza della pensione col viso incipriato e passavano le mezz'ore e le ore e si sentiva l'urlo di pavone e mentre camminavo nella città guardando sempre se lo vedevo passare, e mi tremava il cuore ogni volta che vedevo un uomo piccolo con un impermeabile bianco e una spalla più alta dell'altra (88).

Disegnava la mia faccia nel taccuino e mi ascoltava parlare.

Ma dopo che ci siamo sposati non disegnava più la mia faccia (101).

La critica, anche di approccio più filosofico, non si è sottratta alla suggestione teatrale: scrive Giachetti a proposito della donna protagonista di questo romanzo: “In her isolation, she had felt invisible, but after a few interactions with Alberto, she felt not only visible, but prominent – a leading actress on the stage” (Giachetti 2016, 58).

La stessa situazione in cui la Ginzburg cala il personaggio è una situazione molto teatrale, ben rappresentata nello spettacolo da una “sedia-patibolo”⁸ su cui l'attrice siede e sta poi, quasi immobile, per tutto il tempo. La voce, infatti, parla direttamente a un pubblico, cui rivolge la sua confessione come a un giudice... la pretesa di capire e giudicare, negata a un personaggio che è mimetico e rinuncia alle pretese ordinatrici del narratore, è proiettata sullo spettatore. È quello che sempre avviene nel teatro, la cui natura “fascinosamente enigmatica” (Segre 1984, 7) si deve proprio al fatto che resta sostanzialmente demandato allo spettatore il discrimine tra le spinte causali, il lavoro ricostruttivo per integrare i momenti vuoti, le zone non sviluppate, i rinvii a un accaduto non rappresentato, mancando quel narratore cui spetta invece tirare le fila della diegesi.

La scrittura della Ginzburg è più vicina al teatro che al romanzo perché nel romanzo, anche in prima persona, c'è tendenzialmente sempre una pretesa di “governare” o almeno spiegare il mondo: se pur molteplici sono le possibilità di articolare la composizione della narrazione e di intersecare voci e punti di vista,⁹ la presenza di un narratore postulata dalla diegesi comporta comunque un'istanza ordinatrice e giudicante che manca alla mimesi, dove si dà invece, direttamente e senza mediazioni, la

⁸ È la stessa Impacciatore a parlare così della scenografia nella citata trasmissione televisiva *Retrosцена*. E aggiunge: “La mia sensazione quando sto lì sopra è proprio quella che in ogni istante potrei precipitare... certo non mi sfracello materialmente, però emotivamente sì... [...] lo spettatore sta in ansia come al circo, senza la rete... [...] però poi chi cade sono io...”

⁹ Si vedano al proposito le illuminanti pagine di Genette 1976: in particolare le pagine sul Modo (208-258) e sulla Voce (259-310).

parola a personaggi: io diversi portatori di istanze autonome e anche contrapposte che vengono a confronto nel dialogo di fronte allo spettatore. Per questo, non solo la Ginzburg, ma molto romanzo moderno, nelle sue vie di emancipazione, ha spesso cercato un avvicinamento alla mimesi del teatro (Genette 1977, 220-221). E la voce monologante è stata del resto spesso considerata forma teatrale per eccellenza.¹⁰

Certo l'approdo specifico alla scrittura per il teatro per la Ginzburg avviene, come noto, piuttosto tardi: vi arriva nel 1965, quasi cinquantenne, a ventitré anni dalla pubblicazione del suo primo romanzo, a oltre trenta da quella dei primi racconti e ormai definitivamente consacrata come scrittrice dal Premio Strega attribuitole, per *Lessico familiare*, nel 1963. Proprio il romanzo che la rende celebre ha però già in sé una chiara matrice teatrale, comprovata da un pur remoto antecedente. Non vanno d'altra parte trascurate le sue stesse dichiarazioni che, nel consueto *understatement*, rivelano però una chiara coscienza dello specifico della comunicazione teatrale e anche della sua rispondenza alle proprie necessità di scrittrice.

Raccontando della scrittura del suo primo testo per il teatro, *Ti ho sposato per allegria*, la Ginzburg colloca al principio due elementi: la corporeità, concreta, di un'attrice, Adriana Asti, che le aveva chiesto di scrivere una commedia in cui potesse avere una parte ("la faccia di Adriana Asti e il suo sorriso ironico") e

il Teatro Carignano di Torino, dove ero stata per la prima volta quando avevo otto anni, a vedere una commedia che mi era sembrata magnifica: non ne ricordavo nulla salvo il titolo, *Peg del mio cuore*, e una ragazza sottile con un gran cappello di paglia. Forse per questo ho cominciato una commedia partendo da un cappello. Nelle prime battute compariva un cappello. Però si era trasformato in un cappello da uomo. (Ginzburg 1989, v-vi).

Un testo pensato dunque per un attore e un luogo precisi, come nella miglior tradizione drammaturgica.

In un'altra testimonianza, poi, ci informa che proprio dalla sua prima esperienza di teatro come spettatrice le era venuta la spinta alla scrittura di quello che poi si trasformerà, è chiaro, nel suo romanzo più famoso, che dunque, oltre a una evidente matrice dialogica, ha storicamente proprio una prima fase creativa in forma di commedia:

In quell'epoca, sempre sotto il fascino di 'Peg', tentai di scrivere una cosa che chiamai 'un dialogo', mi dissero però in casa mia che non era un dialogo ma una commedia, perché non vi parlavano due

¹⁰ Scrive Giovanni Testori (1996, 36): "mi sembra quasi certo che il punto di partenza del teatro (e, quindi, il suo punto di caduta e d'arrivo) sia il personaggio solo; il personaggio monologante. Il termine della tensione e condensazione tragica non è, di necessità, un secondo personaggio, ma proprio quella particolare qualità di carne e di moto (a strappi, a grida, a spurgli e urlì; una qualità forse impossibile, quasi certamente blasfema) interna alla parola teatrale. [...] forse è poco, ma è certo l'unico dato possibile a una condizione teatrale che non intenda essere né 'a chiave', né 'critica'; [...]"

personaggi ma tanti, e per esattezza vi parlavano tutte le persone di casa mia, che erano là con i loro nomi veri, e dicevano frasi che usavano dire nella realtà. Questo “dialogo” non riuscii a portarlo a termine anche perché non succedeva niente, semplicemente i personaggi entravano e uscivano dicendo le loro frasi consuete, e una volta esaurito questo piccolo campionario di frasi consuete non seppi aggiungere altro. Fu quello tuttavia il mio più ampio tentativo di commedia. [...] (Ginzburg 1965, 70-71).

Anche altri scritti confermano la centralità del dialogo per l’ispirazione della Ginzburg. Alla fine degli anni Sessanta racconta di essere stata spinta a uscire da un lungo silenzio per ritornare a scrivere proprio dalla riscoperta del dialogo, questa volta nei romanzi della Compton Burnett:

Sono romanzi fatti quasi solo di dialoghi; nella nebbia sentivo scoccare le battute di quei dialoghi, che rimbalzavano da un punto all’altro, precise e secche come palline da ping-pong. Io, allora, non scrivevo più da molto tempo; e ad un tratto sentii rianimarsi in me qualcosa che da tempo era senza vita; quei suoni esatti e secchi, di colpo e imperiosamente mi riportavano su un sentiero perduto (Ginzburg 1970, 124).

Il sentiero perduto di una scrittura che è in lei, appunto, concretezza di suoni e voci. Anche nella *Prefazione ai Cinque romanzi brevi* del resto aveva affermato che “è necessario scrivere e pensare col cuore e col corpo, e non già con la testa e col pensiero” (Ginzburg 1986b, 1131). “Cuore e corpo”: gli strumenti del mestiere dell’attore e della sua “atletica affettiva”, per dirla con Artaud.

Non è perciò forse un caso che lei stessa abbia a volte messo in dubbio la definizione di sé come romanziera:

Io quando parlo di me dico che sono una romanziera. Però forse è vero che non lo sono veramente. Io non so usare la terza persona, so usare solo la prima. Mi ci sono provata ad adoperare la terza persona, come l’ha usata Elsa Morante. Ma non mi riesce. Ho provato a scrivere delle commedie, dei romanzi epistolari per far parlare tanti io diversi. Però la terza persona, cioè quella che si pone al disopra di tutti e governa il mondo, io non la so adoperare. (Vaccari 1987).

Sono le difficoltà ad essere romanziera e insieme la necessità di scrivere che la portano al teatro. Anche se talvolta finge di credere al “caso”, ne è in realtà ben consapevole:

Ho cominciato a scrivere commedie per caso. Almeno pensavo che fosse un caso. [...] io sono scappata da qualcosa, quando mi son messa a scrivere commedie. Credevo che fosse per caso. Credevo di camminare tranquillamente, di fare una semplice passeggiata: e invece scappavo. Scappavo da quell’“io” odioso e da quell’“egli” impossibile” (*Filo diretto Dessì-Ginzburg* 1967)

Certo [la Asti] non fu che l’occasione esterna, e in verità io fui spinta a fare una commedia da un’esigenza che riguarda direttamente il mio scrivere, e cioè dal desiderio di uscire dall’autobiografia (difatti negli ultimi tempi non riuscivo a scrivere che in forma apertamente

autobiografica, avevo scritto sempre in prima persona, ma negli ultimi tempi questa persona rischiava di diventare per me ossessiva). (Ginzburg 1965, 73).¹¹

E così, di fatto, in quel pezzo bellissimo che è *Il mio mestiere* non parla di romanzo ma dice:

il mio mestiere è scrivere delle storie, cose inventate o cose che ricordo della mia vita ma comunque storie, cose dove non c'entra la cultura ma soltanto la memoria e la fantasia. Questo è il mio mestiere e io lo farò fino alla morte. (Ginzburg 1986a, 840)

Come aveva previsto, ha scritto fino alla morte, e forse non solo per una coincidenza l'ultimo testo è proprio un testo per la scena. Un testo che per altro mi pare emblematico e in certo modo riepilogativo della sua drammaturgia. Si tratta de *Il cormorano*, un brevissimo pezzo presentato nel luglio del 1991 al Mittelfestival di Cividale del Friuli e trasmesso poi da Radio Tre il 16 ottobre, a una settimana dalla scomparsa della sua autrice.¹²

È un dialogo tra un uomo e una donna che hanno avuto un passato insieme e poi si sono lasciati. L'uomo è un giornalista, un intellettuale, come molti altri personaggi maschili della Ginzburg, e come per molti di loro¹³ si affaccia l'ipotesi che sia un po'

¹¹ Concetto che ribadisce ancora in una lunga conversazione radiofonica del 1990 (Ginzburg 1999, 142-143), quando a Sinibaldi che le fa osservare il trascorrere di ben dieci anni tra *Lessico familiare* e *Caro Michele*, risponde: "Eh, dopo avevo il problema della prima persona –l'ho già detto. [E come verrà aggirato?] O col teatro, o con... sì, in *Caro Michele* con le lettere. [...] le lettere consentono di dire «io» senza essere io proprio io. [...] Eh, avevo un disagio a usare «io»; [...] E poi ho fatto teatro, per questo. Ho incominciato a scrivere teatro, in quegli anni lì. Sempre per questa storia della prima persona; perché lì, a teatro, nelle commedie, si può usare la prima persona anche se non siamo noi stessi. Questo mi dava un senso di liberazione, perché sennò... la prima persona, dopo *Lessico familiare*, io non mi sentivo più di adoperarla, e allora siccome la terza persona non la so usare, e la seconda persona mi fa orrore, e allora...".

¹² Il testo è stato poi pubblicato per la prima volta in Ginzburg 2005, 379-383. Sulla scena è stato proposto nel 2004 dal CTB Centro Stabile di Brescia e Associazione Quellicherestano di Roma in abbinata con *Il dialogo*, la regia di Werner Wass e l'interpretazione di Fabrizio Parenti e Carla Chiarelli (che aveva già lavorato negli anni Ottanta all'allestimento di *Dialogo* diretto da Luca Coppola); un allestimento della Compagnia O' Zoo Nò è stato ospitato dal Teatro Stabile di Torino nell'aprile 2007 in cui *Il cormorano* era proposto insieme a *Dialogo* e a *La poltrona*, col titolo *Atto ludico*, due atti unici e una commedia in due atti di Natalia Ginzburg (*La Poltrona, Dialogo, Il cormorano*) con Haydée Borelli, Giampiero Judica, Stefano Fregni, Bianca Nappi, Simone Spinazzé regia Roberto Zibetti oboe Verdiana Battaglia chitarra Marco Giuliani, violino Giulio Luciani da una proposta di Bianca Nappi. Sottolineava Zibetti in un'intervista: "Scorrendo l'opera romanzata o addirittura gli scritti critici, si ritrovano in continuazione, sotto diverse e sempre mentite spoglie, i personaggi raccontati nelle commedie, magari più giovani o invece cresciuti e diventati a loro volta padri, madri e nonni" (Godino 2007).

¹³ Tra cui ad esempio l'Edoardo de *La segretaria*, che non è solo un editore spiantato e pieno di debiti, ma anche uno che non legge quello che pubblica, Manolo di *Ti ho sposato per allegria* che è la caricatura dell'esistenzialista dall'aria triste e dalle opere illeggibili, i giornalisti de *L'intervista*, Marco e il suo amico

velleitario come intellettuale e ben peggio, in questo caso, come essere umano, dal momento che, quando stavano insieme, picchiava la donna. Lei è una ragazza che, con le parole della stessa Ginzburg per Giuliana, la protagonista della sua prima commedia, potremmo definire “disordinata e randagia” (Ginzburg 1989, vi-vi). Come in molti testi drammatici della Ginzburg, è lei a parlare più diffusamente, un po’ a vanvera, forse, ma finendo in fondo ancora una volta per smascherare le sovra-strutture, i “cantieri intellettuali maschili” (come li ha ben definiti Garboli) che sono il primo obiettivo della sua opera e della sua comicità¹⁴ e consegnandoci insieme anche, mi pare, una importante lezione e una pesante eredità. Con la solita apparente svagata leggerezza, in questo testo la Ginzburg affronta infatti più di un tema scottante e lo fa con decisione e senza concedere niente alle ipocrisie del politicamente corretto tanto in auge ...

Ci sono il riferimento alla guerra, che è quella del Golfo, ma anche tutte le guerre che segnano ininterrottamente la storia degli uomini, anche oggi, anche in molte parti del mondo, anche quando nessuno ne parla (“le guerre non finiscono mai”) (382) e il riferimento alle problematiche ambientali e di tutela degli animali (il cormorano impiastricciato dal petrolio e tutte le altre emergenze citate da Dario), ma ci sono anche, solo un poco più velati, altri forti atti d’accusa nei confronti della società contemporanea. Primo fra tutti quello di avere un sistema dell’informazione che sembra spesso più che altro usare cinicamente le notizie (specie quelle scioccanti, di sicuro impatto e ascolto garantito):

Cento cose si possono raccontare sempre, sulle guerre, sui disastri, sui cormorani. Sulle tartarughe marine. Sulle foche. Sulle balene. Sui poveri animali che soffrono per colpa degli uomini. Sulle specie in estinzione. Sui mari che diventano inospitali. Sulle foreste dell’Amazzonia, che bruciano. (382).

Così dice Dario. Disastri ed emergenze diventano tormentoni e via via si svuotano di significato scadendo a ripetitivi *refrain* di televisioni e giornali, fasulle bandiere di impegno etico di una comunicazione che ha troppo spesso lo stesso volto ipocrita del giornalista Dario a cui Fiorella dice:

Mia madre non ti poteva soffrire. Perché mi picchiavi. Diceva di te: “Fa tanto il progressista, il pacifista, e poi picchia le donne.” (382).

Compare così un altro, e sempre più attuale, tema: quello della violenza sulle donne, nel quale la Ginzburg mostra tutta la qualità della sua battaglia concreta (e condotta

Agostino Spada, con le loro riviste che non escono o durano al massimo due numeri (cfr. più diffusamente su questo Peja 2009, 144ss.).

¹⁴ Su questo e per una analisi delle strategie che la Ginzburg utilizza nelle sue opere teatrali, cfr. Peja 2009.

attraverso un mezzo concreto come il teatro), contrapposta alla facciata fasulla della battaglia mediale condotta dalla televisione e dai giornali menzionati da Dario.

Con quello che non del tutto impropriamente potremmo chiamare un *coup de théâtre*, la battuta di Fiorella appena citata, infatti, prosegue così:

E invece a me sai che non mi dispiaceva quando mi picchiavi? [...]
Piangevo, mentre mi picchiavi, ma dentro di me avevo anche voglia di ridere. Strano, vero? Io credo di essere in qualche modo all'antica, come la tua macchina da scrivere. Mi piace essere picchiata. Mi piacciono gli schiaffi. Le altre donne oggi non sono più così. Io sono di una specie in estinzione. (382-383).

Non ha paura di possibili, facili, indignazioni femministe, la Ginzburg, e privilegia la complessità del reale, guardando senza infingimenti la contraddittorietà delle situazioni concrete e spingendo lo sguardo nelle pieghe misteriose dell'animo femminile, là dove si annidano talvolta anche patologie che portano ad "amare troppo", ovvero a cercare di coprire il disamore di sé, la sfiducia nel proprio valore e nelle proprie capacità e a calpestarsi e annullarsi nell'ossessione per un rapporto sbagliato con l'uomo sbagliato.¹⁵

Questo dialogo breve, anzi brevissimo, è decisamente in linea con una tendenza inaugurata da grandi maestri della scena al levare e alla creazione di nuove forme di scrittura drammaturgica che sfidino la pigrizia delle consuetudini di fruizione del teatro "borghese". Pezzi di pochi minuti che non possono dar vita a uno spettacolo teatrale tradizionalmente inteso anche solo per l'aspetto economico che richiede che al pagamento di un biglietto corrisponda una durata minima dello spettacolo. Se non ci si vuole limitare alla ovvia e già troppe volte percorsa strategia del collage, diventa necessario ripensare e inventare nuovi luoghi, tempi e modi di fruizione.¹⁶

Alla sfida formale si accompagna la sfida intellettuale e etica: Dario fa mostra di essere un intellettuale *engagé* occupandosi (astrattamente) di un cormorano lontano, che non è ormai più che un costrutto mediatico, ma non si prende cura (concretamente) del cormorano che ha lì dentro casa in quel momento, che è Fiorella:

Dillo che di quei cormorani ce n'è dappertutto. Dillo che ne hai uno in casa tua. Impiastriccato. (382).

Impiastriccato. Fiorella ha le mestruazioni, oltre che una vescica sul calcagno e mal di testa, cui si aggiungono il recente lutto per la madre, la lite con la sorella, il non avere un lavoro e un posto dove andare... Disgrazie vere e piccoli guai corporei si mischiano e si accumulano con un certo effetto anche comico. Ma mi pare che la notazione fisica

¹⁵ Cfr. Norwood 1985, la cui edizione italiana, con la presentazione di Dacia Maraini, esce per Feltrinelli solo due anni prima che sia scritto *Il cormorano*.

¹⁶ Per qualche osservazione su questo processo della scena contemporanea e l'importante antecedente di un maestro come Samuel Beckett mi permetto di rimandare a Peja 2016.

delle mestruazioni, quella che tra l'altro più accomuna la donna all'uccello marino, impiasticciato, sia forse la più rilevante. Si tratta indiscutibilmente dello stigma della femminilità, dice della sua maternità (possibile) ed è significativo che nella metafora si confonda con ciò che tiene il cormorano legato alla terra (in una accezione, si vedrà, in qualche modo positiva) ma anche, per via di quella complessità del reale a cui la Ginzburg non si sottrae mai, rischiando di ucciderlo.

Il testo della Ginzburg fa dell'uccello marino una metafora, e inevitabilmente la memoria corre a un altro celebre uccello marino divenuto metafora poetica, certo noto alla Ginzburg, che nel suo romanzo *Caro Michele* fa di *Le Fleurs du Mal* il regalo di Osvaldo per il matrimonio di Michele (Ginzburg 1973, 92): l'albatros di Baudelaire,¹⁷ la cui condizione è quella di non riuscire a camminare perché le sue ali da gigante-poeta, che gli consentono di volare e di essere il "principe dei nubi", lo impacciano quando è sulla terra.

Al poeta, al maschio *tout court* forse, che dispiega le ali dei suoi apparati intellettuali per volare alto, la Ginzburg contrappone la concretezza terrestre della donna, (cfr. Melchiorre 1991) forse incapace di voli e di astrazioni pompose, fors'anche un poco ridicola con le sue mille magagne e i sandali d'oro fuori luogo, pure impiasticciata, e tuttavia, innegabilmente, generatrice di vita, anche se di una vita fragile, costantemente in pericolo, come la Mara-Mariangela Melato che nelle ultime inquadrature del film *Caro Michele* di Mario Monicelli (1976), si allontana dal taxista siciliano che le grida: "E non cammini sulla strada che l'arrotano!" spingendo la carrozzina, spavalamente, sempre più sulla mezzeria, con l'ovvio rischio di essere investita da una delle macchine che, mentre il campo della ripresa si allarga, si vedono sfrecciare a lato, ma contemporaneamente mostrandosi come il personaggio che –nelle parole del regista stesso– "fa da contrappeso a tutti gli altri personaggi [...] perché lei rappresenta la vita, con il bambino, e gli altri la morte che aspettano con morbida dolcezza". (Comuzio 2001, 122) Si noterà che la critica ha tendenzialmente contestato la scelta di Monicelli di dare tanto spazio al personaggio di Mara, vedendo proprio nel finale chaplinianamente ottimistico il tradimento delle pagine conclusive del romanzo che sarebbero invece "disperate" (Rezoagli 1976, 536). Ma la Ginzburg rifugge dal coturno e dalle grandi visioni tragiche. Come ha spesso spiegato, il suo teatro vuole "festeggiare la fragilità, la delicatezza e la misura" (Ginzburg 1970b, 187), e ad esse la scrittrice rimane fedele con quel suo stile fatto di una sintassi semplice e di un andamento lieve del pensiero, mai ampolloso o fiorito, ma chiaro, conciso, colloquiale, con frasi brevi e dirette, pensieri piani con cui parla del quotidiano, presta attenzione al dettaglio apparentemente insignificante, si interessa del concreto, "al Privato, all'Individuale, al Particolare, al Piccolo, all'Irreversibile", a tutto ciò che può riassumersi nella formula: "ciò che è destinato a perire" (Garboli 1986, xxvi) con quell'intelligenza che instaura un

¹⁷ "Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher."

“regime d’indifferenza e di sonnolenza” verso i “cantieri intellettuali maschili” (xxx), e sapientemente utilizza l’ironia come decostruzione e ridimensionamento dell’illusoria pretesa di sapere e dominare quanto in realtà resta indisponibile alla condizione umana, ponendosi nel lungo solco del pensiero socratico ma anche della tradizione biblica di un libro sapienziale controverso e affascinante come *Qohelet*. È per questo che nel suo teatro si trova quella che Taviani (1992, 153) ha chiamato la “semplice allegra schiuma della vita che galleggia sull’infelicità”.

La modernità del liquidare la forma della tragedia, sentita ormai come superata, e condivisa con alcuni altri autori della contemporaneità, si accompagna, nella Ginzburg, al suo “rapporto fisiologico col mondo” (Garboli 1986, xviii). Da qui la matrice teatrale di tutta la scrittura anche non specificamente per il teatro. Perché la Ginzburg -anche narrativa e saggistica- scrive il corpo e la voce dei personaggi e la sua scrittura è frutto di una vocazione che concepisce la scrittura come un “mestiere”,¹⁸ come un “abitare la terra”,¹⁹ da cui vengono la profonda tensione morale e l’ostinata fedeltà a quella vita che è “così schifosa e nello stesso tempo in qualche modo allegra, calda e marcia e brulicante come ogni cosa vivente” (Ginzburg 2001, 142).

BIBLIOGRAFIA

- ALMANZI, G. 1987. “Gli intoccabili”, *Panorama*, xxv, 1121, 135-139.
- ARIANI, M., TAFFON G. 2001. *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma: Carocci.
- BARBERI SQUAROTTI, G. 1996. *La narrativa*, in *Storia della civiltà letteraria italiana* diretta da lui stesso, vol. V: *Il secondo Ottocento e il Novecento*, Torino: UTET, II, 1473-1765
- BIANCHI, R. 2001, “Il teatro negli Stati Uniti: alla ricerca dell’innovazione permanente”. In *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol III: *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino: Einaudi, 773-856.
- COMUZIO, E. 2001. “Caro Michele” [1976]. In *Mario Monicelli. XV evento. Pesaro, 22-30 giugno 2001*, Pesaro: Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, 121-122.
- “Filo diretto Dessi-Ginzburg”. In *Corriere della Sera*, 10 dicembre 1967.

¹⁸ “Mestiere” deriva da *ministerium*, che indica il servizio, sa di concretezza manuale e poi riverbera – nella radice *minus*– il senso di una piccolezza, di una accezione diminutiva che tanto felicemente si sposa con la poetica della Ginzburg (che nel 1949 scrive appunto il brano intitolato *Il mio mestiere*, poi pubblicato ne *Le piccole virtù*). Sinibaldi sottolinea come mestiere sia proprio il termine giusto, che “ha a che fare con una visione etica quasi di questa professione, come anche impegno, dedizione, non solo come talento o vocazione”. (Ginzburg 1999, 115).

¹⁹ “Pensa che non ha fatto altro che ammucciare errori su errori. Che stupido è stato. Si è anche posto una grande quantità di domande stupide. Si è chiesto se scrivere era per lui un dovere o un piacere. Stupido. Non era né l’uno né l’altro. Nei momenti migliori, era ed è per lui come abitare la terra”. (Ginzburg 1970b, 255).

- GARBOLI, C. 1986. *Prefazione* a N. Ginzburg, *Opere*, raccolte e ordinate dall'autore, vol. I, Milano: Mondadori, xi-xlvi.
- GENETTE, G. 1976. *Figure III. Discorso del racconto*. [1972]. Torino: Einaudi
- GINZBURG, N. 1965, *Ti ho sposato per allegria*. In "Tre novità: Friedrich Dürrenmatt, *I fisici*; Billetdoux F *Cin cin*; Natalia Ginzburg, *Ti ho sposato per allegria*". In *I Quaderni del Teatro Stabile della città di Torino*, 5, 69-73.
- 1970a. "La grande signorina" [1969]. In N. Ginzburg, *Ma devi domandarmi*. Milano: Garzanti, 121-126.
- 1970b. "Il teatro è parola". In N. Ginzburg, *Ma devi domandarmi*. Milano: Garzanti, 183-189.
- 1970c. "Interlocutori". In N. Ginzburg, *Ma devi domandarmi*. Milano: Garzanti, 230-239.
- 1970d. "Ritratto di scrittore". In N. Ginzburg, *Ma devi domandarmi*. Milano: Garzanti, 246-255.
- 1973. *Caro Michele*. Milano: Mondadori.
- 1986a. "Il mio mestiere" [1949]. In N. Ginzburg, *Opere*, raccolte e ordinate dall'autore, vol. I, Milano: Mondadori, 839-854.
- 1986b. "Nota". In N. Ginzburg, *Opere*, raccolte e ordinate dall'autore, vol. I, Milano: Mondadori, 1117-1134.
- 1989. "Nota". In N. Ginzburg, *L'intervista*. Torino: Einaudi ("Collezione di teatro" 313), v-xi.
- 1999. *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Mario Sinibaldi*. Torino: Einaudi.
- 2001. *La morte* [1989]. In N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa. Torino: Einaudi, 141-143.
- GODINO, I. 2007. "Una apparente leggerezza di attitudine. Intervista a Roberto Zibetti". In *Sistema teatro torino*, aprile maggio, http://www.sistematheatrotorino.it/wp-content/uploads/inserti_pdf/stt18_aprile_maggio.pdf.
- JEANNET, A., SANGUINETTI KATZ G. eds. 2000. *Natalia Ginzburg. A Voice of the Twentieth Century*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press
- MELCHIORRE, V. 1991. "Uomo e donna: sull'ontologia della differenza". In Virgilio Melchiorre, *Corpo e persona*. Genova: Marietti, 117-132.
- NORWOOD, R. 1985. *Women who love too much*. New York: Simon & Schuster.
- PEJA, L. 2009. *Strategie del comico. Franca Valeri. Franca Rame. Natalia Ginzburg*. Firenze: Le Lettere.
- 2016. "I drammi brevi di Samuel Beckett e l'evoluzione della scena contemporanea", in *Forma breve*, a cura di Daniele Borgogni, Gian Paolo Caprettini, Carla Vaglio Marengo. Torino: Accademia University Press, 408-417.
- REZOAGLI, S. 1976. "Caro Michele". In *La Rivista del Cinematografo*, dicembre, 536-537.
- SCARPA, D. 2005. "Apocalypsis cum figuris". In N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, ed. D. Scarpa. Torino: Einaudi, 429-458.
- 2016. "Vicende di una voce". In N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache (1933-1988)*, a cura di D. Scarpa. Torino: Einaudi, 263-296.
- SECCOMBE G. 2016. "Love and perception in Natalia Ginzburg's 'È stato così'". In *Forum Italicum*, 50, 50-68.
- SEGRE, C. 1984. *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.
- TAVIANI, F. 1992. "Tutti i cinghiali hanno detto di sì". In *Teatro e Storia*, VII, 1, 137-153.
- TESTORI, G. 1996. "Il ventre del teatro", in *Paragone*, 220, 1968, 93-107, ora in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*. a cura di G. Santini, Urbino: Quattroventi, 33-46.
- VACCARI, I. 1987. "Non ho messo la terza". In *Il Messaggero*, 11 agosto 1987.
- WOOD, S. 1995. "Women & Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame & Dacia Maraini". In E. Woodrugh (ed.), *Women in European Theatre, Europa*, I, 4, 85-94.