

VALERIA MEROLA

La dimensione privata del teatro di Natalia Ginzburg

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VALERIA MEROLA

La dimensione privata del teatro di Natalia Ginzburg

Pur essendo autrice di un nutrito corpus teatrale, Natalia Ginzburg arriva alla scrittura per le scene soltanto nel 1965, con la commedia 'Ti ho sposato per allegria'. Il disagio inizialmente dimostrato nei confronti della parola drammatica la induce a cercare di riprodurre l'intimità della scrittura narrativa, di cui riprende anche la centralità dei motivi familiari e femminili. L'esperienza di 'Lessico familiare' si rivela fondamentale sia per gli aspetti tematici, sia nella perfetta mimesi di un parlato che è anche «chiacchiera». Nella scena ginzburgiana l'io si moltiplica, il tempo si rivela nella sua ciclicità e l'azione si condensa nell'ellissi.

Rispondendo all'inchiesta della rivista «Sipario»¹ sul rapporto tra gli scrittori italiani e il teatro, nel 1965 Natalia Ginzburg dichiarava in termini molto netti il proprio disinteresse per la drammaturgia, dovuto prevalentemente a un disagio nei confronti del linguaggio teatrale. Convinta peraltro della scarsa consistenza della tradizione drammatica italiana (fino a sostenere che «non amiamo Pirandello» e che «in Italia si sono sempre scritte poche commedie e quelle poche [...] molto brutte»), la scrittrice esprimeva il malessere profondo che la coglieva quando si cimentava con i dialoghi teatrali:

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.²

Approfondendo l'indicazione della stessa scrittrice, che in una intervista su *Ti ho sposato per allegria* confessava di aver addirittura ricalcato la prima battuta della commedia («Il mio cappello dov'è?») sull'esempio utilizzato per giustificare la propria renitenza alla scrittura drammaturgica, la critica ha ampiamente notato come proprio nello stesso anno Ginzburg abbia dato avvio a un'attività di autrice teatrale talmente intensa (*L'inserzione, Fragola e panna, La segretaria, L'intervista, La poltrona, Dialogo, Paese di mare. La porta sbagliata, La parrucca, Il cormorano*) da oscurare quella di narratrice per cui era (e sarebbe rimasta) più nota. Ma la contraddizione non si ferma alla coincidenza temporale che vede *Ti ho sposato per allegria* in scena al Teatro Stabile di Torino, per la regia di Luciano Salce, nel novembre dello stesso 1965. Come ricorda la stessa scrittrice in una *Nota* apposta all'edizione del *Teatro* del 1990,

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

¹ *Gli scrittori e il teatro*, inchiesta a cura di M. Rusconi, «Sipario», XX, 229, maggio 1965.

² *Ibidem*. Ennio Flaiano considera la risposta di Natalia Ginzburg «la più rivelatrice di un sospetto di inferiorità in cui viene tenuto il teatro dagli scrittori». Egli commenta la battuta ironica sul cappello considerandola esemplificativa della disposizione negativa nei confronti della drammaturgia: «non è necessario cominciare una commedia così, ma se quest'ipotesi mette in ansia la scrittrice è chiaro che essa vede nel teatro un deposito di cattiva letteratura, dal quale è meglio tenersi lontani». Cfr. E. FLAIANO, *Un personaggio in cerca di cappello*, in ID., *Lo spettatore addormentato*, a cura di S. Costa, Milano, Bompiani, 1996, 227-228.

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.³

Ginzburg racconta di come, pur fermamente convinta di non essere a proprio agio con la scrittura per le scene, fosse stata attratta dall'idea di dedicarsi a una commedia. L'incontro con l'amica Adriana Asti, che le domanda un testo teatrale da recitare, suscita ulteriori riflessioni inaspettate:

sul principio avevo in mente le seguenti cose: la faccia di Adriana Asti e il suo sorriso iconico; e il Teatro Carignano di Torino [...]. Via via che scrivevo il Teatro Carignano spariva. Non sentivo nessun malessere. Di Adriana Asti ho fatto una ragazza sottile e gracile; [...]. 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. Ma forse veniva fuori allegra per quel grande e ilare stupore che uno prova quando fa una cosa che aveva comandato a se stesso di non fare mai.⁴

Ancora più paradossale⁵ è invece il fatto che la dichiarazione di imbarazzo di fronte al linguaggio, ai codici e al dialogo teatrale, si rovesci nella ricca produzione di un teatro definito «di parola» o «della chiacchiera»,⁶ perché incentrato sugli scambi verbali tra i personaggi e sul piacere del dialogo.⁷ Sia pure in tutt'altro senso, paradossale è del resto anche la motivazione che Natalia Ginzburg adduce per giustificare il proprio malessere nei confronti della letteratura per la scena. La scrittrice parla dello «spavento» provocato dalla percezione del pubblico, inteso non solo come la platea degli spettatori potenzialmente annoiati e giudicanti, ma come manifestazione tangibile della dimensione non privata della ricezione e fruizione artistica.⁸

Consapevole dell'«assurdità» della sua sensazione, Ginzburg confessa di aver iniziato a scrivere con l'inganno: provando a dimenticare «che non scrivevo un racconto ma una commedia».⁹

³ N. GINZBURG, *Nota*, in EAD., *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2005, V.

⁴ Ivi, VI.

⁵ Elena Clementelli sostiene che Ginzburg sia avvezza a simili contraddizioni: «queste affermazioni negative sono tipiche e frequenti nella Ginzburg, la quale è solita dichiarare di non essere preparata in questa o in quella materia, di non conoscere questo o quell'argomento che poi affronterà invece, resa tranquilla da tali dichiarazioni a discolpa, sulla base delle sue intuizioni, meditandone a suo modo, uscendo, in definitiva, vittoriosa dalla prova. Nei riguardi del teatro le affermazioni della scrittrice erano particolarmente categoriche», cfr. E. CLEMENTELLI, *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*, Milano, Mursia, 1972, 91.

⁶ Tra gli altri, D. SCARPA, *Apocalypsis cum figuris*, in N. GINZBURG, *Tutto il teatro...*, 429-458 e F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1997², 153-155.

⁷ Non è un caso che la commedia che Ginzburg dichiara di preferire è intitolata proprio *Dialogo*.

⁸ «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 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 ma una commedia, avevo di fronte a me il mio prossimo non già come un'oscura nuvola ma come un gruppo di gente vera e corporea, a me estranea e in qualche modo ostile, e il mio rapporto con questo gruppo di gente vera, cioè col pubblico, era un rapporto non profondo né segreto ma palese, superficiale e mondano, e un simile rapporto mi metteva a disagio e mi ispirava timidezza e ribrezzo. Così capii perché prima di allora non avevo scritto mai commedie. *Ti ho sposato per allegria*, «I Quaderni del Teatro Stabile della Città di Torino», n. 5, 1965, 69-73.

⁹ *Ibidem*. In una conversazione radiofonica con Marino Sinibaldi e Masolino D'Amico, Ginzburg ricorda l'inizio della scrittura teatrale: «ecco, li ho visto che non mi dava nessun problema, mi veniva tranquillamente; il linguaggio ho visto subito che non era un problema. Un problema era articolare questa commedia, cioè far succedere... vedere come succedevano le cose, senza nessun aiuto. Perché in un romanzo uno va, viene, è facile raccontare in prosa, raccontare in un romanzo. Raccontare in una commedia è difficile», cfr. N. GINZBURG, *È difficile parlare di sé*, Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi, a cura di C. Garboli e L. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1999, 164.

Replicando l'illusione di intimità della scrittura narrativa, la scrittrice di fatto conferma la dimensione intima e quasi provocatoriamente privata della sua opera, che pure quando rifugge l'autobiografismo gira comunque intorno alla sfera più riservata dell'immaginario.¹⁰ Lo confermano i temi e le situazioni del suo teatro, che – come nella narrativa – contemplano prevalentemente scenari familiari, relazioni coniugali, rapporti tra madri e figlie, tra nuore e suocere, tra cognate. Ora che, come osserva Titina nella commedia *La segretaria*, «non ci sono più le famiglie», «bisogna occuparsi del primo venuto come se fosse un tuo stretto parente, gli estranei vengono in casa tua e fanno il nido».¹¹ Eppure lo schema dei rapporti familiari è un marchio impresso su tutti i personaggi, che infatti si presentano descrivendo i propri legami di parentela. È quello che accade per esempio in *Fragola e panna*, in cui la giovane Barbara entra in casa del suo amante Cesare in cerca di aiuto, ma si imbatte nella moglie Flaminia. La donna racconta di non avere nessuno, di essere stata cresciuta dalla nonna, dopo la morte della quale si è sposata con Paolo: «sua madre non voleva, ma lui m'ha sposata lo stesso».¹² È proprio la suocera Caterina, con cui Barbara è da sempre in competizione, a scoprire la sua relazione con Cesare:

«Mamma Caterina, ecco qui l'avvocato Rolandi, che è venuto a farmi firmare una ricevuta, per una nostra vigna. Gli faccio una tazzina di caffè». Ma capirà, erano le sette di mattina. Non è mica scema, mia suocera. È rimasta là, zitta, con le labbra strette, col bambino addormentato in collo. Cesare è andato via. Mia suocera ha messo il bambino a letto e s'è messa a lavare la roba del bambino nella vasca da bagno, sempre pallida, sempre zitta, le labbra strette.¹³

La reazione di Flaminia non è di gelosia, perché, come spiega Cesare alla ragazza, il loro «è un rapporto di natura un po' speciale. Come se non fossimo più marito e moglie, come se fossimo fratello e sorella. Non è più un matrimonio, è un'altra cosa». Pur non volendola tenere in casa propria e anzi continuamente invitandola ad andarsene, Flaminia si preoccupa per Barbara, le pone delle domande, è disposta a darle dei soldi, la invita a tornare a casa dal suo bambino, dimostrando una forte solidarietà femminile.

Non posso prendermi sulle spalle il tuo destino. Non ho neanche io la vita tanto allegra. Di Cesare ora non me ne importa più niente, ma prima di arrivare a questo distacco, ho sofferto, mi sono lacerata e straziata. Mi ha sempre tradito. A un certo punto mi son detta: pazienza. [...] Cosa vuoi che faccia per te? In coscienza, non posso fare niente. Giusto posso darti un po' da mangiare, se hai fame.¹⁴

La sensibilità dell'autrice propone soprattutto relazioni femminili o sceglie comunque di privilegiare il punto di vista muliebre, in una divisione dei ruoli scenici in cui il maschio tende sempre a occupare posizioni di secondo piano o rimane del tutto assente.¹⁵ È il caso, tra gli altri,

¹⁰ A questo proposito Elena Clementelli ha scritto che: «i personaggi della Ginzburg sono oppressi dalle angosce, assordati dai rumori di un mondo sconvolto, incapaci di comunicare, disperati nella solitudine. Vogliamo alludere qui, in particolare, ai personaggi delle commedie che, per il solo fatto di essere costretti a parlare pubblicamente sul palcoscenico di un teatro, appaiono veramente in balia di se stessi e delle cose che li circondano, senza il vantaggio di nessuna delle azioni filtranti e moderatrici che l'andamento narrativo opera a favore dei personaggi dei racconti e dei romanzi», cfr. E. CLEMENTELLI, *Invito alla lettura ...*, 90.

¹¹ N. GINZBURG, *La segretaria*, in EAD., *Tutto il teatro...*, III atto, 173.

¹² EAD., *Fragola e panna*, ivi, I atto, 117.

¹³ Ivi, 119.

¹⁴ Ivi, 123.

¹⁵ Se aveva ragione Garboli, la subordinazione maschile è funzionale e appartiene quasi all'ordine della percezione: rispetto alla femmina, al maschio manca proprio ciò che sta più a cuore alla Ginzburg ed è essenziale alla sua narrativa: «un istinto di specie animale, custode e testimone di una intelligenza "inferiore",

della commedia *La segretaria*, in cui tutti i personaggi femminili girano intorno alla misteriosa figura di Edoardo, assente dalla scena. O dell'atto unico *La parrucca*, in cui la protagonista parla al telefono con la madre a cui racconta della crisi del suo matrimonio con Massimo e della nuova relazione con un uomo sposato.

Come si legge nelle note scritte dall'autrice per la prima messinscena di *Ti ho sposato per allegria*, la matrice letteraria del suo teatro è la stessa della narrativa. Pur avendo distinto i due campi, considerandoli quasi incompatibili perché animati da diverse ispirazioni e finalità, Ginzburg rivela inconsapevolmente la sovrapposizione delle due aree della sua produzione. Ricordando un testo infantile chiamato «un dialogo», la scrittrice racconta come i suoi familiari l'avessero corretta spiegandole che si trattava di una commedia, perché metteva in scena «tutte le persone di casa mia, che erano là con i loro nomi veri, e dicevano frasi che usavano dire nella realtà»¹⁶. L'aneddoto, riportato come unica precedente esperienza teatrale (la scrittrice ricorda anche come la sua fruizione del teatro abbia sempre privilegiato la lettura di testi «come racconti», senza alcun interesse per i «problemi della recitazione»), è però interessante perché – suggerisce opportunamente Ferdinando Taviani – sembra alludere ad un prototipo di *Lessico familiare*. Stabilita questa equazione, diventa evidente l'osmosi tra le diverse scritture, che sono separate solo a livello di sedi editoriali, ma condividono l'aspirazione al privato e la polifonia.

In un'intervista rilasciata nel 1967 al «Corriere della Sera», Natalia Ginzburg ritorna sulle ragioni del proprio approdo alla scrittura teatrale, slegandole dalla occasionalità della richiesta esplicita dell'amica Adriana Asti che le chiedeva una commedia (Ginzburg sostiene più volte la necessità più o meno propriamente autobiografica del proprio scrivere «per caso»¹⁷) e anche dalla reazione innescata dall'inchiesta di «Sipario» in molti degli autori intervistati. Stavolta la scrittrice attribuisce la propria ispirazione drammatica a un'«esigenza seria».

Negli ultimi tempi, scrivendo romanzi, non riuscivo a usare che la prima persona. E quell'«io» a poco a poco mi aveva riempito di tedio. Non credo per niente che il romanzo sia in crisi. Credo però che oggi non si riesca a scrivere che in prima persona. Usare la terza persona in un romanzo è diventato impossibile. Perché non lo so, e non c'è tempo e spazio per cercare di capirlo qui. Lo scrivere commedie, significa, per me, sottrarmi a questo interrogativo. Consente di dare un uguale rilievo a molti personaggi. Di insediarsi in un punto da cui si guardano vivere persone diverse. Persone diverse possono venire avanti a parlare. Il non trovarmi nella necessità di scegliere fra un «io» autobiografico e prepotente e un «egli» nebbioso, lontano e frigidato, rappresenta per me, in questo momento, una liberazione.¹⁸

Scrivere per il teatro significa sperimentare la moltiplicazione dell'«io», rinunciando al punto di vista privilegiato e alla centralità del racconto.¹⁹ L'approdo al teatro risponde a uno stimolo intrinseco al

interessata al Privato, all'Individuale, al Particolare, al Piccolo, all'Irreversibile (a tutto ciò che può riassumersi nella formula: «ciò che è destinato a perire») (C. GARBOLI, *Prefazione*, in N. GINZBURG, *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, Prefazione di C. Garboli, Milano, Mondadori, 1986, XXVI).

¹⁶ «I Quaderni ...», 70-71.

¹⁷ «Io scrivevo *per caso*, spiando la vita degli altri ma senza capirla bene e senza saperne nulla, tirando a indovinare e fingendo di sapere. Perciò poteva succedermi [...] che il giorno in cui cessassi di essere *casuale*, cioè il giorno in cui entrassi a far parte del mondo adulto, perdessi totalmente ogni facoltà di scrivere», N. GINZBURG, *Nota*, in EAD., *Opere...*, I vol., 1122. Cfr. G. MAGRINI, *Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in *Letteratura Italiana. Le Opere*, diretta da A. ASOR ROSA, IV, *Il Novecento*, II, *La ricerca letteraria*, 771-810.

¹⁸ *Filo diretto Dessì-Ginzburg. Teatro e narrativa*, «Corriere della Sera», 10 dicembre 1967.

¹⁹ Secondo Laura Peja «dando voce direttamente a tanti diversi io – i cui discorsi sono, prima che oggetti caricati delle posizioni dell'autore, autonomi portatori di opinioni, esperienze e culture in coesistenza, collisione, stratificazione, osmosi, giustapposizione – il teatro si pone dunque naturalmente come luogo

lavoro letterario, nella misura in cui propone una pluralità di prospettive, che superano sia la visione soggettiva sia la ricerca di un astratto oggettivismo.²⁰ Ginzburg calca la mano in questa direzione, ascoltando voci diverse, tutte in grado di dire «io», ovvero quello che Taviani definisce «un coagulo di voci a sé stante».²¹ Riesce così a riproporre sulla scena quello che aveva appena sperimentato nel *Lessico*: una scrittura che è «del tutto come parlare».²² Domenico Scarpa sostiene che il romanzo, nel momento in cui confermava la «conquista piena di una voce», «aveva tolto la parola» alla scrittrice.²³ In questo senso, le opere teatrali rappresenterebbero il modo in cui Ginzburg recupera la parola, offrendola direttamente ai suoi personaggi, nella perfetta mimesi di un parlato che è anche «chiacchiera»,²⁴ ma non per questo perde la sua ferma presa sul reale, né la finezza dell'osservazione psicologica.

Il teatro è prosecuzione invece della complessità idealmente musicale del *Lessico*, la cui polifonia è filtrata dalla linearità della diegesi e posta al servizio della narrazione. L'«io» del romanzo del 1963 è una prima persona femminile,²⁵ che ama sentire il suono delle proprie parole e sa anche essere la voce di una famiglia.

La continuità è particolarmente evidente se si osserva il modo in cui il teatro sembra applicare alcuni paradigmi individuabili nella narrativa, anche nella definizione dei personaggi, soprattutto

privilegiato della dialogicità», cfr. L. PEJA, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere, 2009, 135-136.

²⁰ G. TAFFON, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni*, Roma-Bari, Laterza, 2007, 100, parla di «intrecci di voci [...], di piccole-grandi storie, raccontate in lunghi monologhi; non intrecci di azioni, grandi nodi drammatici, se non nel fuori scena, nel prima o nel dopo: quelle della Ginzburg sono commedie fatte di esili storie, forse "sognate" nella loro indeterminatezza».

²¹ F. TAVIANI, *Tutti i cinghiali hanno detto di sì*, «Teatro e storia», VII, 1, aprile 1992, 137-153: 146: «L'espressione "brulichio di dialoghi" è preziosa: mostra che il nocciolo dell'intreccio dialogico ha una sua indipendenza che prescinde perfino dall'intreccio dei casi. È un coagulo di voci a 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».

²² Nella conversazione radiofonica condotta da Marino Sinibaldi, Masolino D'Amico parla della particolarità dell'operazione drammaturgica ginzburgiana: «quello che ha fatto, Natalia, è stato fare la cosa che sapeva fare. Cioè raccontare un personaggio: ha preso un personaggio e l'ha messo lì, e l'ha fatto parlare. Questa è stata la grande novità: la novità è che c'è un personaggio, ossia che noi andiamo lì a vedere una persona, a vedere muoversi una persona, a riconoscere una persona», cfr. N. GINZBURG, *È difficile ...*, 159. A proposito dello stile e della derivazione dal romanzo, Maria Antonietta Grignani ha scritto che «naturalmente il suo linguaggio al di sotto dello standard vien giù dal *Lessico familiare*, dove tutti i personaggi, intellettuali, borghesi e proletari, si esprimevano in un italiano di base, a varia sfumatura regionale, ma non regionalistica, cioè con libera ibridazione delle varie provenienze, in frasi tanto più memorabili e comiche quanto più lontane da qualsiasi controllo di registro», cfr. M.A. GRIGNANI, *Dialoghi di Natalia*, in F. Angelini (a cura di), *Il puro e l'impuro*, Roma, Bulzoni, 1998, 155-167: 161.

²³ D. SCARPA, *Apocalypsis cum figuris...*, 430: «"scriverlo per me era del tutto come parlare". Questo il rapporto tra la Ginzburg e il suo *Lessico*, una condizione paradossale, ma soprattutto non ripetibile. [...] Alla Ginzburg il *Lessico* aveva tolto la parola. L'opera che agli occhi e all'orecchio del pubblico si offriva come la conquista piena di una voce, quell'autobiografia comunitaria trasformata in un tappeto soriano di frasi ricorrenti, s'era risolta per l'autore in una prigione vocale: la prigione dell'io. Come evaderne, dove fuggire per ricominciare daccapo? Le storie della Ginzburg nascono da un incaglio grammaticale che è anche un incaglio esistenziale: qual è il posto adatto per il pronome io?».

²⁴ F. TAVIANI, *Uomini di scena...*, 204, parla di una scrittura che appare leggera e «in teatro abbia la sola qualità (già rara) di riprodurre la chiacchiera. Ma in quel suo intreccio di chiacchiere, fatto di scaltrezza e di spaesamento [...], la scrittrice riesce a rendere tangibili dolore allegria e misericordia per la vita che s'annoda e che si disfa».

²⁵ Maria Antonietta Grignani sostiene che «ogni parola scritta della Ginzburg porta l'impronta del suo essere uno scrittore donna», M.A. GRIGNANI, *Dialoghi di Natalia...*, 155.

femminili, che assomigliano «alle donne sbandate e svagate dei romanzi».²⁶ Scarpa ha messo in luce come la scrittura dialogica abbia esercitato un'importante influenza sui romanzi successivi. L'evoluzione verso il romanzo epistolare che si nota in *Caro Michele* testimonia di un processo per cui la narrativa diventa una «propaggine del teatro».²⁷ Ma se si analizza il rapporto con il *Lessico*, si impone con evidenza come il teatro abbia inglobato e rielaborato le strutture narrative e i meccanismi caratterizzanti del romanzo. Nel considerare l'evoluzione da un linguaggio all'altro, si vede con chiarezza come le funzioni dominanti dell'uno siano traslate nel secondo, che le ha adattate al differente contesto e codice espressivo.

Il primo e più forte punto di contatto riguarda la dimensione temporale, che nella scrittura ginzburghiana subisce una costante trasformazione. In *Lessico familiare* il tempo non è mai lineare, ma segue il ritmo del ricordo, che non coincide necessariamente con il flusso cronologico degli eventi. Il tempo del racconto, che asseconda l'andamento interrotto della memoria, prevede forti balzi sia in avanti che indietro. Il lettore è chiamato a ricomporre i tasselli, ma allo stesso tempo esonerato dalla costruzione di una trama, che non è l'elemento centrale del racconto. Nel *Lessico* ad esempio, la morte del marito Leone è anticipata rispetto alla stessa nascita dei figli, per poi essere recuperata come oggetto narrativo in un secondo momento. La decostruzione della linea temporale centra l'attenzione sull'evento in sé, sciogliendolo dai nessi di causa ed effetto. Contemporaneamente però, la rinuncia all'ordine cronologico determina un depotenziamento dei singoli episodi, che, perdendo la funzione causale e temporale, arrivano quasi a confondersi con il resto. Rischio scongiurato dalla memoria, che inserisce in un circuito di ciclicità e di ritorno gli eventi di maggiore spessore, per non smarrirli nel flusso disordinato dei ricordi.

Nel teatro il tempo²⁸ subisce un analogo stravolgimento, anche se le modalità in cui viene espresso sono differenti. L'elemento più vistoso è senza dubbio l'infrazione dell'unità di tempo, che non solo è volutamente dimenticata (senza che questo costituisca una particolare novità dal punto di vista drammaturgico) ma addirittura è trasgredita con compiacimento. Nelle commedie in cui l'azione è distribuita in atti, Ginzburg sottolinea il passaggio con un brusco salto temporale, che, come si è detto, implica un forte ricorso alla diegesi. Il caso più vistoso è quello dell'*Intervista* in cui l'apertura di un nuovo atto vede il riproporsi della scena iniziale dell'arrivo di Marco a casa di Gianni Tiraboschi.

Marco: Sono Marco, Ilaria. Marco Rozzi. Ti ricordi ancora di me?

Ilaria: Marco Rozzi? Chi, Marco Rozzi? Ah sì. Ma è passato tanto di quel tempo. Com'è che non ti sei fatto più vivo? Ci siamo scritti un paio di volte e poi non ci siamo scritti più. Siediti.

Marco: Qualche volta ho provato a telefonare, ma non rispondeva nessuno. [...]

Ilaria: Mi sembra che sei venuto qui due volte, per intervistare Gianni. Tutt'e due le volte lui non si è fatto trovare. È così?

²⁶ È la stessa Natalia Ginzburg a dichiarare, a proposito di un nuovo allestimento di *Ti ho sposato per allegria*, che: «da Giuliana che è al centro della *pièce* somiglia infatti alle donne sbandate e svagate dei miei romanzi. Figure passive ma capricciose», R. DI GIAMMARCO, *Ti ho sposato per allegria come negli anni Sessanta*, «la Repubblica», 30 dicembre 1987.

²⁷ D. SCARPA, *Apocalypsis cum figuris...*, 453: «se il teatro era stato la continuazione della narrativa con altri mezzi, in *Caro Michele* succede l'inverso, il romanzo come propaggine del teatro. I monologhi diventano lettere; nelle parti narrative compaiono facciate intere di dialoghi a parete liscia, col solo chiodo ogni tanto di un "disse lei" per puntellarsi alla roccia. Ma la prova della continuità racconto-teatro sono i brani in terza persona [...]: sono le didascalie teatrali che la Ginzburg non aveva mai scritto».

²⁸ D. SCARPA, *Apocalypsis cum figuris...*, 439, osserva come sia il tempo «il protagonista assoluto del suo teatro» e (ivi, p. 445) come la letteratura abbia «a che fare col tempo e con la perdita».

Marco: Infatti. Ma non sai quanto spesso ho pensato a te, in questi anni. A te, a Stella, e a quelle ore che abbiamo passato insieme, in questa stanza, e anche nella stanza di sotto dove c'era allora, se non sbaglio, un tavolo ovale con una tovaglia di trina e una grande credenziera a vetri.²⁹

Il rapporto con il tempo condiziona anche il procedimento ellittico con cui la scrittrice manipola la vicenda. Il tempo del teatro è reso omogeneo dal ricordo, che però interviene in modo discontinuo e selettivo. Nel *Lessivo* la voce narrante elide deliberatamente gli elementi più importanti, non concedendo spazio a eventi come il matrimonio con Leone, la nascita dei figli o la morte del marito. Il ricordo si sofferma invece su eventi secondari ma in qualche modo legati a quelli principali, come il sollievo per l'arrivo di Adriano, che la aiuta a preparare i bambini quando giunge la notizia dell'arresto di Leone. La tensione emotiva si sposta verso episodi minori anche per decentrare l'attenzione dalla narratrice, che non vuole scrivere un'autobiografia, quanto piuttosto la storia di una famiglia.

Nel teatro l'effetto ellittico non riguarda l'azione solo nel senso di uno spostamento fuori dalla scena degli eventi principali. È ascrivibile a questo atteggiamento anche il generale minimalismo della drammaturgia. Le indicazioni di scenografia prevedono cibo,³⁰ armadi, cappelli, telefoni, poltrone, parrucche e altri oggetti su cui converge la chiacchiera ginzburghiana. All'effetto figurativo concorre anche la frequenza dei paragoni zoomorfi³¹ con cui vengono stigmatizzati i personaggi femminili disturbanti: «topo» e «lucertola» è Silvana, la ragazza che arriva nella commedia *La segretaria*, ne *La porta sbagliata* Angelica è un «serpente», Ginevra crede di valere quanto un «piccione o un gatto» ne *La poltrona*.

L'identificazione con l'animale diventa totalizzante nell'ultimo testo teatrale di Natalia Ginzburg, *Il cormorano*, che viene rappresentato postumo nel 1991. Nello spazio minimo di tre pagine, di un lavoro che è stato a ragione interpretato come «ultimativo e retrospettivo»,³² i due personaggi in scena raccontano di un matrimonio finito male e della ruvidezza dei loro rapporti residui. Seguendo il paradigma consolidato, Fiorella irrompe nella casa del suo ex marito, per cercare conforto dai propri problemi personali, che, tra disoccupazione e ciclo mestruale, alludono a una storia di solitudine. Scostante e infastidito dalla presenza della donna, Dario prova a concentrarsi sulla scrittura di un articolo sul cormorano che è rimasto invischiato nel petrolio durante la guerra del Golfo. Sfruttando la potenza mediatica di un'immagine impressa nella memoria dello spettatore, la scrittrice gioca sull'identificazione volontaria di Fiorella con l'uccello:

Però lasciami rimanere qui ancora un poco. Se si sveglia, quella lì, glielo spiego, che sono stanca, che è anche morta mia madre. Sto male. Non ci torno più da mia sorella e non ho un luogo dove andare. Mi sento i piedi pesanti, gli occhi pesanti, le spalle pesanti. Mi sento come tutta impiastriata. Mi sembra di essere quel cormorano. Mi sembra di sguazzare nel petrolio. Scrivi, scrivi. Scrivi il tuo articolo. Dillo che di quei cormorani ce n'è dappertutto. Dillo che ne

²⁹ N. GINZBURG, *L'intervista*, in EAD., *Tutto il teatro...*, III, 219.

³⁰ Si veda in proposito T. DE MATTEIS, *Il sapore parlato: il cibo sulle tavole del palcoscenico novecentesco*, in C. Spila (a cura di), *La sapida eloquenza. Retorica del cibo e cibo retorico*, «Studi (e testi) italiani», 12, 2003, 279-294: 293-294.

³¹ Per un approfondimento del tema rimando a J. WIENSTEIN, *La simbologia animale nelle opere di Natalia Ginzburg*, «Quaderni di Italianistica», VIII, 2, autunno 1987 e a L. PEJA, *Strategie del comico...*, 151-153.

³² D. SCARPA, *Apocalypsis cum figuris...*, 451: «*Il cormorano* dura cinque minuti e sembra scritto dopo un incendio. Intorno non è rimasto più niente, solo nero e puzza di bruciato. La Ginzburg lo scrive nella primavera '91, pochi mesi prima della sua scomparsa. È un testo da non sovraccaricare; fatto sta che in poche pagine troviamo tutto quello di cui s'è detto finora: persone, temi, situazioni, caratteri, oggetti in miniatura, c'è tutto. Con poche battute la ragazza Fiorella e il giornalista Dario riesumano tutto, si dicono tutto, ci dicono che tutto è già successo [...] è un testo ultimativo e retrospettivo».

hai uno in casa tua. Impiastriccio. Credi che mi alzerò mai da questo sofà? Mai. Oh, mi gira la testa. Non mi toccare, sono impiastriccio. Non hai un po' di cognac? Macché. Non c'è mai niente in questa casa. Mai niente.³³

Summa finale del teatro ginzburghiano e dei suoi personaggi femminili, Fiorella è la risultante drammatica del processo di elisione. Come il cormorano, la donna è rimasta impigliata nelle macerie di una vita vissuta lontano dalla scena, in cui ora entra come una reduce. L'ellissi è giunta al punto da aver assorbito l'intera *pièce* in quello che sembrerebbe essere piuttosto un finale. Nel breve dialogo tra Dario e Fiorella si colgono i segni di una storia che stavolta non ha nemmeno bisogno di essere raccontata, perché appunto è talmente pesante da essere rimasta impressa sui suoi personaggi. Postumi di se stessi, secondo la categoria definita da Giulio Ferroni,³⁴ i due si dicono poche parole, ma riescono comunque ad alludere a una suocera che critica, a un uomo violento, a una donna poco interessata al lavoro del marito, a una nuova ragazza che dorme nella stanza accanto. Nel processo di restringimento su se stessa, la commedia ha perso la comicità, che si intravede solo in controtuce, cristallizzandosi sull'amaro tipico della scrittura di Natalia Ginzburg. L'immagine del cormorano funziona allora come una metafora, che nella sua immediata evidenza racchiude la storia di un'esistenza drammatica. Ma la sottrazione estrema cui è stato sottoposto l'intreccio rappresenta in qualche modo anche il compimento del progetto utopico di un teatro che riuscisse a sottrarsi alla dimensione pubblica, lasciando nello spazio del non detto tutto il privato delle vite che mette in scena.

³³ N. GINZBURG, *Il cormorano*, in EAD., *Tutto il teatro...*, 383.

³⁴ G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.