

TEATRONAZIONALE

TEATRO
STABILE
TORINO

DIARI D'AMORE

DIALOGO · FRAGOLA E PANNA

DUE COMMEDIE DI NATALIA GINZBURG



TEATRO CARIGNANO 9 - 29 OTTOBRE 2023 - PRIMA NAZIONALE



Nanni Moretti

CIRCOLO DEI LETTORI, SALA GRANDE | MERCOLEDÌ 11 OTTOBRE 2023 | ORE 18.00

SCRIVERE CON LA VOCE Come creare mondi bellissimi

Per il suo esordio da regista nella prosa Nanni Moretti ha scelto due commedie di Natalia Ginzburg: *Dialogo* e *Fragola e Panna*.

Gli interpreti dello spettacolo (Valerio Binasco, Daria Deflorian, Alessia Giuliani, Arianna Pozzoli, Giorgia Senesi) insieme a Mariapaola Pierini (DAMS/ Università di Torino), incontrano il pubblico per riflettere insieme sulla contemporaneità dei testi della grande scrittrice.

In collaborazione con Giulio Einaudi Editore, Fondazione Circolo dei lettori e DAMS/ Università di Torino.
Ingresso libero fino ad esaurimento dei posti disponibili

DIARI D'AMORE

DIALOGO · FRAGOLA E PANNA

due commedie di Natalia Ginzburg

personaggi interpreti

DIALOGO

Marta Alessia Giuliani

Francesco Valerio Binasco

FRAGOLA E PANNA

Barbara Arianna Pozzoli

Tosca Daria Deflorian

Flaminia Alessia Giuliani

Letizia Giorgia Senesi

Cesare Valerio Binasco

regia Nanni Moretti

scene Sergio Tramonti

luci Pasquale Mari

costumi Silvia Segoloni

assistente alla regia Martina Badiluzzi

responsabile area artistica, programmazione e formazione Barbara Ferrato

responsabile area produzione Salvo Caldarella, responsabile area allestimenti scenici Marco Albertano

musica Franco Piersanti, direzione di produzione, casting Gaia Silvestrini

sarta Antonella Ranisi, assistente al casting Martina Claudia Selva

direttore di scena Gianluca Tomasella, capo elettricista Fabio Bozzetta,

fonici Paolo Cillerai, Marcello Abucci, fonico di palcoscenico Simone Torchio

macchinista Riccardo Betti, sarta di scena Benedetta Nicoletti

costruzione scene - scenografo realizzatore Ermes Pancaldi, attrezzista Claudia Trapanà

Laboratorio del Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale

coordinatore laboratorio scenotecnico Antioco Lusci

macchinisti Lorenzo Passarella, Luca Degiuli, Giorgio Pagliaro

Silvano Santinelli Scenografie Pesaro, foto di scena Luigi De Palma

Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale, Teatro di Napoli - Teatro Nazionale

Emilia Romagna Teatro ER T / Teatro Nazionale, Carnezzera Srls

LAC Lugano Arte e Cultura, Châteauvallon-Liberté scène nationale

TNP Théâtre National Populaire à Villeurbanne

La Criée - Théâtre National de Marseille, Maison de la Culture d'Amiens

coordinamento Aldo Miguel Grompone

con il sostegno di



DURATA SPETTACOLO: 1 ORA E 30 MINUTI



Due commedie in prova

di Domenico Scarpa



Roma. Il palco del Teatro del Vascello, a Monteverde Vecchio, è rialzato un dieci centimetri scarsi rispetto alla platea. A fine prova di ciascuno dei due atti di *Fragola e panna*, e a fine prova di *Dialogo* che è invece un atto unico, Nanni Moretti sale quel gradino, siede sulla scena e chiama gli attori intorno a sé. Copione alla mano, pagina dopo pagina segnala ogni scarto anche minimo dai due testi di Natalia Ginzburg.

Lo fa, con attenzione e con calma, in un silenzio completo, notando e correggendo i salti e i cambiamenti nelle battute ma soprattutto le aggiunte di parole-zeppa per supplire ai vuoti di memoria: una congiunzione, un possessivo, un pronome personale di troppo: tutto da eliminare.

A Monteverde Vecchio, dove Moretti abita, c'è anche la sua casa di produzione Sacher con sala cinematografica annessa e ci sono i negozi che frequenta ogni giorno: l'edicola, le poste, il bar. È naturale che abbia scelto nei paraggi anche il teatro dove mettere in prova le due commedie: «Alla bella età di settant'anni ho deciso di fare la mia prima regia teatrale», mi aveva detto al telefono, e la prima volta che l'ho incontrato, in maggio e ovviamente a Monteverde, sulle tre frasi che in due ore di conversazione avrà dedicato alla Ginzburg, una è stata questa: «Fedeltà al testo nei minimi particolari: porterò in scena quelle due commedie così come sono state scritte, tutto qui», e subito veniva in mente Barbora Bobulova che nel *Sol dell'avvenire* cambia le battute del dialogo politico-drammatico con Silvio Orlando stravolgendolo in scena d'amore.

Nessun pericolo del genere qui al Vascello: la fedeltà al copione è addirittura interpuntiva. Soprattutto le parole in eccesso è come fossero aghi, lo sente il regista Moretti ma lo avvertono anche le quattro attrici e l'unico attore che formano la compagnia. La partitura sonora della Ginzburg è così limpida e precisa che con l'andare delle prove quei minimi buchi si vanno riempiendo da sé, le escrescenze verbali vengono piallate via, e altrettanto succede con le intonazioni; quello di Moretti regista teatrale è tutto lavoro in levare: evitare le sottolineature, smorzare, smussare, e ne emerge non la piattezza ma al contrario il ritmo, ne emerge quella musica per cui la voce della Ginzburg suona inconfondibile sulla pagina così come a teatro.

«Mi piace scrivere sotto tono. Non solo mi piace, ma è la sola cosa che so fare. Non so fare altro». Questa dichiarazione d'autore vale per tutta l'opera di Natalia Ginzburg ma in modo speciale per le sue commedie, undici in tutto: la prima, famosa al punto che il titolo è passato in proverbio, *Ti ho sposato per allegria*, è del 1965, mentre l'ultima, brevissima e quasi sconosciuta (peccato che è uno squarcio fulmineo sulla violenza non solo psicologica contro le donne), *Il cormorano*, è del 1991, ultimo testo creativo scritto a pochi mesi dalla scomparsa.



Sorprendendosi lei per prima, la Ginzburg comincia a scrivere commedie poco dopo aver pubblicato quel libro irripetibile che è *Lessico familiare*: un'autobiografia che siamo invitati a leggere come un romanzo, una vicenda privata che contiene trent'anni di storia italiana, un'opera narrativa che inalbera un titolo saggistico di registro alto (oggi non lo si percepisce più, passato in proverbio anche quello) perché la narrazione è intessuta sulle parole e frasi d'uso di un nucleo di persone legate, oltre che dall'albero genealogico, dalle origini ebraiche e dall'avversione al fascismo.

Il *Lessico* è irripetibile anche perché è un'autobiografia dove l'io che narra, onnipresente come sguardo e intonazione di voce, compare poco come personaggio attivo. Ciò malgrado, dopo l'uscita del libro (1963) la Ginzburg sente di aver consumato le risorse del pronome «io» e reagisce scrivendo commedie, testi cioè dove gli «io» sono tanti ma nessuno è il suo. Benché fino a un momento prima fosse certa di non essere capace né disposta a scrivere per il teatro, produce otto commedie di fila nei dieci anni che separano il *Lessico* dal romanzo successivo, *Caro Michele*, e tra quelle otto Moretti ha scelto le due che formano lo spettacolo *Diari d'amore*, suo il titolo: *Fragola e panna*, del 1966, e *Dialogo*, del 1970.

«Più passano gli anni e più ho difficoltà a commentare il mio lavoro». L'affermazione di Nanni Moretti vale per i film e vale anche per questa regia. A parte metterle in scena, Moretti non se la sente di dire nulla né su queste due commedie né sulla loro autrice. A cose fatte, la sua scelta fra i testi sembra logica e perfino inevitabile, come se gliel'avesse suggerita un'intelligenza tanto peculiare quanto sottile. Di fare spoiler non è proprio il caso, ammesso che le trame della Ginzburg si possano riassumere senza distruggerle. Basti dire che, in vita di lei, *Fragola e panna* è stata la più sfortunata fra le sue commedie, mai allestita in teatro e una volta sola in televisione, nel 1975: ed è una vicenda livida, cruda, stracciata, a rasoiate continue di cattiveria e disperazione, mentre *Dialogo*, tutta filata come uno sgorgo di parole e di realtà, è stata sempre, dopo *Ti ho sposato*, la sua commedia prediletta, ed è l'autrice a dichiarare che «è difficile parlarne proprio perché non succede quasi nulla, e tutto è in quello che si dicono i due personaggi, due giovani coniugi, per un'ora da soli in una stanza da letto. La drammaticità della situazione sta nel fatto che qui c'è una donna che vuole dire al suo partner una cosa che non riesce a dire».

La ragione vera per cui sarebbe non soltanto dannoso ma inutile raccontare questi intrecci è che la massima parte di quello che succede, si indovina o si deduce, sta sotto e dietro le parole pronunciate in scena. È la struttura a produrre questo effetto, ed è di nuovo l'autrice ad avvertirci: «Nelle mie commedie, in tutte, ci sono dei personaggi di cui si parla molto e che non compaiono mai. Tacciono, essendo assenti. Così finalmente c'è qualcuno che tace». In questo campo, *Fragola e panna* e *Dialogo* sono gli esperimenti più complessi che Natalia Ginzburg abbia mai tentato. Al centro del primo atto di *Fragola e panna* ci sono due donne, una giovanissima, Barbara, e l'altra matura, Flaminia, che per la maggior parte del tempo parlano di un uomo assente: Cesare, avvocato, marito

di Flaminia e con una storia agli sgoccioli con Barbara. Nel secondo atto scompare Barbara, compare Cesare, rimane costante in scena Flaminia e non si farà che parlare di Barbara fino alla battuta conclusiva. *Dialogo* mantiene in scena per tutto il tempo (di mattina, e a letto) due coniugi, Francesco e Marta, i quali convocano nei loro discorsi non solo parecchie persone che non vedremo mai, donne e uomini, ma anche animali (gatti, più un cane che sembra «una ranocchietta pelosa», più un altro cane che, come vedremo, è importante malgrado non venga descritto) e perfino piante da terrazza (azalee).

Per *Diari d'amore* Nanni Moretti ha trasferito in teatro l'approccio da regista di cinema: subito dopo la prima lettura delle commedie a tavolino (ne erano previste sei), ha spedito sul palco gli attori facendoli provare in piedi. Sul momento ci sono state proteste, ma ha funzionato.

Al Vascello ho assistito alla quindicesima prova complessiva: salvo pochi difetti di memoria sarebbe stato possibile debuttare quella sera stessa. Già pronti e indossati i costumi di Silvia Segoloni, già montati gli elementi cardine della scenografia di Sergio Tramonti: un letto per *Dialogo*, stretto, lungo e come aggettante da una scena a sua volta pressata entro le dimensioni di un rettangolo proteso alla platea, e un divano per *Fragola e panna*, in forma di semicerchio ma interrotto lungo il suo arco: «Un unico divano» (commento a voce di Moretti: una rarità) «che le cose della vita hanno spezzato in due». Moretti ha detto anche della sua intenzione di evitare l'«antonionismo», lo stereotipo Flaminia-borghese-infelice. Se ne riparerà più avanti.

Durante quella giornata lavorativa ciascuna commedia è stata provata due volte per intero: fedeltà totale ai testi, velari e fondali assai materici e assertivamente colorati (se i programmi non cambieranno al penultimo minuto, il sipario sarà del colore che Dante chiama perso: «uno colore misto di purpureo e di nero, ma vince lo nero, e da lui si dinomina»), ridotto all'essenza l'arredo di scena, il rimanente si affida, oltre che alla regia, alle quattro attrici e all'unico attore, e va detto che l'insieme radunato da Moretti è di livello eccezionale.

In *Fragola e panna* Alessia Giuliani (già nel film *Tre piani*) è Flaminia, Arianna Pozzoli (che ha debuttato nel cinema nel *Sol dell'avvenire* come aiuto regista di Giovanni-Nanni Moretti) è Barbara, ed eccole al centro dei due monconi di divano ai lati opposti del palco. Barbara, diciotto anni e un bambino di un anno e mezzo, fuggita da casa, dal figlio, dal marito, dalla suocera, si introduce in casa di Flaminia trasportando una valigia nella quale ha voluto infilare anche indumenti suoi personali (di Arianna: per sentirla più intimamente propria), e che non si vuole più chiudere. A fine primo atto sarà Flaminia a incaricarsene facendone scattare con facilità le serrature: Flaminia si sbarazza così di Barbara, ma in sua assenza ripeterà più volte, come sotto ipnosi, la sua domanda sbigottita: «E dove vado? Io non so dove andare».

Flaminia e Barbara sono due donne che, in maniere diverse, subiscono il narcisismo pacificato di Cesare, interpretato da Valerio Binasco che è il direttore artistico dello Stabile di Torino; è nel suo Carignano che i *Diari* debuttano.

Fragola e panna e *Dialogo* sono, come tutto il teatro della Ginzburg, commedie giocate sui controtempi. La «serva» Tosca (così si definisce quando Barbara la chiama signora: «Non sono una signora. Sono una serva»), interpretata da una magnifica Daria Deflorian, è un personaggio tutto in controtempo, sempre lì a intervenire e sempre sfasato, e sono suoi i due tormentoni che inchiodano lo stato delle cose: «I giovani sbagliano» e «Non mi trovo», perché qui l'amaro e l'atroce si spandono da parole comuni. La grande umanità di Tosca non ha dove posarsi; rimane a mezz'aria con le parole di cui è tanto generosa.

Ma più in controtempo di ogni altro personaggio, anzi, come ignara di una vicenda che pure la tocca e nella quale ha un ruolo attivo, è Letizia, la sorella di Flaminia, interpretata da Giorgia Senesi: il suo roseo perbenismo asserragliato in un triangolo di c dure - cucina, chiesa, crociere - la rende intoccabile non solo dal dolore altrui ma dalla semplice realtà che scorre davanti al suo naso. Letizia è diversamente inconsapevole rispetto a Tosca ed è diversamente refrattaria rispetto a Cesare; risultato: in *Fragola e panna* le sole persone che possano instaurare un rapporto reale sono le due antagoniste Barbara e Flaminia. Senza che nulla venga detto sulla scena, questo rapporto raggiunge zone tanto profonde che per tutto il secondo atto Flaminia sarà abitata da Barbara: una possessione non furiosa bensì sfinita. In quella battuta della ragazza - «E dove vado? Io non so dove andare» - che Flaminia ripeterà ben quattro volte, due vite svuotate arrivano a coincidere. L'assenza di Barbara, ragazza priva di una vita sua, ha un influsso rivelatore: per Flaminia dell'essenza della sua vita, per Cesare della natura vera e profonda del suo carattere. Non è lui però a prenderne atto, ma ancora Flaminia.

«C'è una donna che corre sempre, una che sta ferma e una che cammina». Questa immagine è di Natalia Ginzburg, che a un certo momento si è accorta di aver fatto per tutta la vita, nei suoi romanzi e anche nelle commedie, questi tre personaggi di donne. Qui la donna che sta ferma è naturalmente Flaminia, chi corre è Barbara («Questo personaggio l'ho già raccontato, c'è in *Ti ho sposato per allegria* e c'è ne *La strada che va in città*: sono ragazze con una sorta di vita viscerale, di felicità viscerale, che ricevono colpi tremendi»), chi infine va camminando su un terreno bombardato come se facesse shopping in via Condotti è Letizia: tutti e tre i loro nomi sono forse conseguenza dei ruoli rispettivi.

È un fatto insolito che la Ginzburg abbia assegnato nomi-simbolo ai personaggi di *Fragola e panna* (anche «Cesare» parla da sé, e tralasciamo Tosca per non strafare). Nel sistema dei nomi di persona e di luogo che compaiono nelle opere d'invenzione di Natalia Ginzburg c'è ancora parecchio da scoprire, cominciando dal fatto stesso che si tratta appunto di un sistema. Se n'è accorto subito Nanni Moretti nel leggere *Fragola e panna*: ha notato che a Roma via delle Procellarie non esiste, e cogliendomi di sorpresa me ne ha chiesto conto e ragione la prima volta che abbiamo parlato al telefono. Di via delle Procellarie non mi ero mai accorto: è stata una lezione di attenzione al testo.



Più tardi, cercando io pure di fare attenzione, ho trovato che anche nell'altra commedia, *Dialogo*, c'è un paese - Raparola - che non esiste da nessuna parte, perciò vale la pena ricapitolare: fra i luoghi nominati nelle due commedie, esistono piazza Garibaldi, piazza Quadrata, Villa Borghese, via Arenula e piazza Navona, il Tevere e i lungoteveri, mentre è inventata la sola via delle Procellarie dove Barbara abitava e da dove è fuggita. Tra le località, esiste Rocca Priora che la Ginzburg scrive Roccapriora, esiste Soriano nel Cimino che compare sia in *Fragola e panna* sia in *Dialogo*, ma come Soriano del Cimino, ed esiste, in *Dialogo*, Poggio Mirteto, dove l'invisibile e inarrivabile amico Michele ha una casa di campagna, mentre non esiste Raparola dove la casa di campagna ce l'aveva da piccolo (ce l'avevano lui e suo fratello, che da Bologna continua ora a mandargli soldi in prestito) Francesco, l'amico malmesso di Michele che vediamo e ascoltiamo sulla scena tutto il tempo.

Da piccoli, nella casa di campagna a Raparola, anche Francesco e suo fratello avevano un cane, e resta sottinteso che era più bello e simpatico del cane di Michele. Per Barbara, che a un certo momento sembra trovare solo porte chiuse, l'unico posto aperto, ma dove non può né vuole tornare, è via delle Procellarie. Dirà Cesare, nel secondo atto: «Odio suo marito, sua suocera, la sua casa, il portone, la strada». Il crescendo culmina in quella strada innominata che non esiste, e a questo punto si sarà capito il gioco: anche via delle Procellarie (il suono della parola, più l'uccello delle tempeste che fa il nido sulle scogliere) e anche Raparola (nome plebeo e un po' ridicolo che fa venire in mente mangiari poveri) sono nomi-simbolo. Ci potrà sorprendere che li abbia inventati una narratrice che della fedeltà al vero si è fatta una bandiera, ma la nostra sorpresa diminuirà rivolgendoci a Proust, che è stato il suo autore di tutta la vita.

Così come *Lessico famigliare* è pieno di parole ed espressioni deformate o inventate, al limite del nonsense, allo stesso modo Natalia Ginzburg dà prova di audacia nel deformare e coniare parole (leggere per credere) quando fra il 1938 e il 1946 va traducendo in italiano *La strada di Swann*, primo volume della *Recherche*: a chi lo traduce in un'altra lingua Proust impone di forzare e innovare quella lingua. È ancora in Proust che la Ginzburg trova nomi reali, pubblici e insostituibili accanto ad altri nomi pure insostituibili, ma che sono tali perché intimi e di finzione. Ecco un brano dalla *Strada di Swann* nella sua traduzione; proviene dalla terza e ultima parte, intitolata *Nomi di paesi: il nome*: «Le parole ci offrono delle cose una piccola immagine chiara e usuale come le immagini che si tengono appese alle pareti delle classi per dare ai bambini un esempio di quel che sia un banco da lavoro, un uccello, un formicaio...

Ma i nomi offrono delle persone - e delle città che ci avvezzano a credere individuali, uniche come persone - un'immagine confusa che trae da loro, dalla loro sonorità risplendente od oscura, il colore di cui è dipinta».

Non c'è scontro fra nomi reali e nomi inventati. Poco più oltre, l'io narrante della *Recherche* dirà che non si dava pensiero «della contraddizione insita nel voler guardare e toccare con gli organi dei sensi quel che era stato elaborato dalla fantasia e non percepito da questi». Natalia Ginzburg fa altrettanto per conto suo, accostando piazza Quadrata a via delle

Procellarie e Raparola a Poggio Mirteto, e gli attori, se anche ignorano questi intrecci, li intuiscono nella «sonorità risplendente od oscura» delle parole di lei: Valerio Binasco in particolare, avendole frequentate a lungo.

Binasco ha con Natalia Ginzburg una consuetudine antica.

Ha messo in scena *Ti ho sposato per allegria*, ha adattato per il teatro il suo secondo romanzo *È stato così*, e nel doppio ruolo di attore e regista ha realizzato per due volte, a distanza di anni (2009 e 2020), *L'intervista*, commedia in tre atti del 1988 che sotto il profilo tecnico è certo la più complessa e forse la più riuscita che la Ginzburg abbia mai scritto: una commedia dove tra il primo atto e il terzo passano dieci anni - «Posso dire qualcosa? Provo un enorme piacere di far passare dieci anni.

È una cosa che mi ha dato un'enorme gioia» - e dove il personaggio di Marco, protagonista maschile, si trasforma profondamente da un atto al successivo all'altro ancora pur mantenendo una propria coerenza.

Binasco e Alessia Giuliani sono protagonisti anche in *Dialogo*, il che crea, nel passaggio dalla prima alla seconda commedia, una situazione analoga: Marta e Francesco sono personaggi diversi come il giorno e la notte rispetto a quelli di *Fragola e panna*. Tra loro, per arrivare a costruire le due coppie di personaggi, i due attori non hanno parlato né dei testi né di Natalia Ginzburg; hanno parlato dei rispettivi fatti personali, ritrovandosi complici.

Dialogo è un sunto di tutto ciò che può succedere in anni di vita insieme, ed è straordinario il contrappunto dei saliscendi che Binasco e Giuliani fanno su quel materasso, sotto coperte e lenzuola: il mezzo voltarsi, i mezzi sguardi, le mezze parole, la musica gestuale dei due corpi affiancati. *Dialogo*, hanno detto a fine prova, è come una bolla dove il fuori non esiste, e dove a dispetto di quello che le battute sembrano significare, e la situazione sembrerebbe suggerire, marito e moglie finiscono per chiedersi aiuto a vicenda. Per strano che possa sembrare, dicono Binasco e Giuliani, il marito e la moglie di *Dialogo* non perdono il bene reciproco.

La Ginzburg ha imparato molto dalla cattiveria di Harold Pinter (già nel 1960 vide più volte, a Londra, *The Caretaker* appena andato in scena), ma qui a differenza che in Pinter si fa pace con la vita quotidiana: e questo sguardo di pietà della Ginzburg, così amaro e così indistruttibile, è rivoluzionario. *È stato così*, titolo che all'epoca (1947) fu Pavese a trovare per lei, è il titolo sottinteso di tutte le situazioni che Natalia Ginzburg racconta o porta in teatro.

Nanni Moretti nei *Diari* non recita, fa solo la regia. Quando nel 2016 aveva scelto di interpretare Natalia Ginzburg, il suo modo era stato tutto diverso. All'Istituto Italiano di Cultura di Londra, poi al Salone del Libro di Torino, aveva letto pagine di *Caro Michele*, il romanzo che arriva a dieci anni e a otto commedie di distanza da *Lessico familiare*. Di questa lettura c'è anche un disco, ma bisogna guardare il video registrato al Salone: Moretti pronuncia le parole come se fossero oggetti misteriosi. Non le pronuncia come se non sapesse che cosa vogliono dire, ma proprio come se non sapesse che cosa sono le parole, ed è qui, forse, che si svela il senso

dell'impresa che tenta ora a teatro. Perché proprio Natalia Ginzburg? Con lei ha un punto in comune: entrambi sono stati accusati di ignorare la grammatica elementare dell'arte che praticano: della parola scritta per la Ginzburg, dell'immagine in movimento per Moretti. Se fosse vero, non si capirebbe perché la traccia che lasciano nel linguaggio italiano sia così profonda. Natalia Ginzburg è tra i pochi scrittori italiani del '900 ad aver dimostrato non solo che la lingua italiana esiste, ma che esiste una lingua scritta capace di offrire una forma persuasiva di lingua parlata, incisiva, divertente e garantita nel tempo: eccoci infatti ad ascoltarla oggi senza che si debba cambiare una virgola ed ecco Moretti a rispettare e a far rispettare con puntigliosa umiltà quelle virgole. È una lingua realistica perché di pura invenzione, ed è una lingua che, soprattutto nel ciclo delle undici commedie, è inesorabile nell'inchioidare il velleitarismo intellettuale. Possiamo essere certi che Moretti ha ammirato da sempre questo talento nella Ginzburg, dal momento che sempre lo ha posseduto in proprio: prendere in giro gli intellettuali senza ricorrere al loro gergo, arrivare a capire e ad assorbire tutto, compreso il futile e il volgare, ma parlando e narrando in tutt'altro modo. A testimoniare è sufficiente, in *Dialogo*, l'accenno al romanzo di Francesco, ancora inedito, che il suo amico Michele - invisibile, ammirato e, senza averne piena coscienza, invidiato - gli farà forse pubblicare con Vallecchi. Michele gli ha consigliato però di cambiare il finale, dove un protagonista che è chiaramente lo stesso Francesco «si mette seduto vicino alla barca, si toglie la sabbia dai sandali e guarda verso la Corsica»: questa istantanea di un solo rigo che la Ginzburg ha saputo scattare sulla mediocrità letteraria vale un trattato di *theory*.

Oggi Moretti porta in scena due testi, e cinque attori, che sommati fanno il numero perfetto di sette complici. Attori che nel leggere la Ginzburg sono spinti a dire (parole di Binasco) che i grandi scrittori di teatro sono sempre maestri di recitazione. Attori che, nel lasciarsi assorbire sempre più dal testo, sentono (Arianna Pozzoli) che le pause da rispettare gli vanno spuntando dentro come funghi. Attori infine che (come Giorgia Senesi, ed è l'affermazione più bella) dietro le quinte seguono tutta la commedia anche quando non sono di scena, perché sanno che non si deve mai uscire da quel flusso, da quella musica.

A partire dal 1998 Domenico Scarpa ha curato per Einaudi quasi tutte le opere di Natalia Ginzburg, tra cui, nel 2005, la raccolta *Tutto il teatro*. Collabora con il Centro internazionale di studi Primo Levi di Torino, per il quale ha curato volumi, collane editoriali, cicli teatrali, documentari televisivi, mostre; sua la *Bibliografia di Primo Levi ovvero Il primo Atlante* (Einaudi, 2022). Scarpa ha inoltre allestito per Mondadori il doppio Meridiano delle *Opere di bottega* di Fruttero & Lucentini, mentre per Sellerio cura i romanzi di Graham Greene. È uscito di recente da Hoepli il suo *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*.



Lessico familiare. Il cinema di Nanni Moretti

di Sergio Toffetti

Nanni Moretti in un'intervista a Susanna Nicchiarelli ricorda che per *Ecce Bombo* (1978) la critica lo arruola tra i "nuovi comici" con Troisi, Verdone, Nichetti, e un po' se ne dispiace. Del resto, con *Ecce Bombo* pensava di aver fatto un film tragico per pochi, salvo trovarsi di fronte a tantissimi spettatori che ridevano. Passare per comici è destino frequente dei cineasti che usano il loro corpo per raccontare il mondo.

Spesso il registro comico si impone per tenere il narratore al riparo dalle sue stesse trame, attivando il meccanismo freudiano del motto di spirito. Perfino Jean-Luc Godard, quando entra in scena in *Soigne ta droite* (*Cura la tua destra*, 1987), si affida una parte da idiota dostoevskiano ispirata a Jacques Tati. Il manifesto di Buster Keaton che, in *Ecce Bombo*, troneggia sul letto di Michele (in *Bianca* ci sarà Jerry Lewis) rinvia forse a una scelta di campo: sono gli anni in cui la "sinistra cinefila" si schiera per l'impassibilità materialista di Keaton contro il sentimentalismo umanistico di Charlot, come emerge in un dialoghetto tra i sessantottini di Bernardo Bertolucci in *Dreamers* (2003). Ma soprattutto, un singolare parallelismo sembra connettere Nanni Moretti a Woody Allen. Coincidenza di percorsi e non gioco esplicito di citazioni: la progressione formativa dall'amatorialità al mestiere e il rischio dell'autobiografia, trasformata in chiave di lettura universale, per poi ritrarre progressivamente il proprio *io* dal proscenio e misurarsi con la costruzione di universi romanzeschi complessi.

Rispetto agli esordi comici degli anni '70, Moretti si smarca per la conflittualità con il vecchio cinema italiano: «Un giovane, quando inizia a fare cinema, deve essere presuntuoso per forza perché il cinema italiano è brutto!». Vero è che, dopo l'inatteso successo di *Io sono un'autarchico* (1976), girato in Super 8 e distribuito in 16mm, Mario Monicelli, nel salotto televisivo di Alberto Arbasino, ne frena gli entusiasmi polemici ricordandogli: «tu sei uno di noi», per ricondurlo nell'alveo della commedia all'italiana. Ma la tradizione di riferimento è più quella dell'Antoine Doinel truffautiano. Moretti fa passare attraverso di sé uno sguardo sul mondo intransigente e partecipe, ma non cattivo e complice alla Sordi, che con Lina Wertmüller è il grande bersaglio dei suoi strali, fino all'anatema, rivolto a un certo modo di essere italiani, attraverso l'attore che più compiutamente l'ha interpretato: «Ve lo meritate Alberto Sordi!».

Il buon cinema, pensiamo alla Nouvelle Vague, è spesso una questione di famiglie. E Moretti - l'unico italiano che frequenta il cinema in tutti i ruoli possibili: regista, produttore, attore, esercente, direttore di festival, polemista e, in primo luogo, spettatore - coltiva fin dall'inizio un originale

percorso di “comunità autarchica”, a partire proprio dai suoi familiari: il padre Luigi, la madre da cui prende il cognome del protagonista (Michele Apicella), la compagna Silvia e il figlio Pietro che, nato in *Aprile*, verrà aggiunto anche sul sellino posteriore della Vespa nella sigla della Sacher Film.

Al loro fianco arruola i “maestri quotidiani” di una generazione di cinefili, come Beniamino Placido, Alberto Abruzzese, Giampiero Mughini reduce dalla direzione di “Giovane critica” una delle principali riviste del Sessantotto; poi Gianni Buttafava, acuto critico cinematografico, letterario, musicale, slavista, melomane; fino a Tatti Sanguineti, presente ancora nel *Caimano* (2006) in una sorta di compiaciuta parodia di se stesso, a condurre il dibattito su *Cataratte*, delirante B movie di Bruno Bonomo, il mite produttore interpretato da Silvio Orlando.

Nella famiglia con gli anni entrano gli “allievi”: Daniele Luchetti, Carlo Mazzacurati, Mimmo Calopresti, Andrea Molaioli, Renato De Maria che in una gag struggente e divertita di *Aprile* misura su un centimetro da sarta, nel giorno del compleanno di Nanni, la vita che ancora gli resta. Si fa posto anche a presenze fedeli come Dario Cantarelli preside pop della scuola Marilyn Monroe in *Bianca* (1984), ma anche amico omosessuale di don Giulio in *La messa è finita* (1985) dove, picchiato dai teppisti abbordati in un cinema, si lancia in un’ode all’ebbrezza della degradazione degna di Jean Genet, beffandosi del politicamente corretto; Remo Remotti, bizzoso Freud invidioso di Jung in *Sogni d’oro* (1981); o Vincenzo Salemme, amico terrorista in *La messa è finita*, con cui Don Giulio sperimenta l’inefficacia della «parola che salva».

Poi c’è Silvio Orlando, indispensabile Sancho Panza, non banalmente riconducibile al principio di realtà, ma capace di sognare in modo differente nei tentativi impossibili di “marcare Budavari”. Come alter ego Moretti guarda invece a Margherita Buy: moglie e collega dell’inflexibile giudice di *Tre piani* (2021), moglie e psicanalista in *Habemus papam* (2011), moglie e produttrice ne *Il sol dell’avvenire* (2023); sorella regista in *Mia madre* (2015), dove spiega a un attore come recitare la sua parte: “Devi essere il personaggio, ma devi essere anche a fianco del personaggio”. Complice allusione all’effetto di vicino/lontano che Moretti cerca nell’interpretare se stesso.

Sempre sul punto di immedesimarsi, ma condotto più lontano da una esibita recitazione da non attore, che lo fa star dentro al personaggio guardandolo da fuori come primo spettatore di sé, in una presenza “straniata”, come si sarebbe detto negli anni brechtiani. Questo universo autarchico affollato di presenze, condivide un “lessico familiare” di cui Moretti detta linguaggio e sintassi, non distante da Natalia Ginzburg. «Chi parla male pensa male»: regola aurea per recuperare le “parole oneste”, che non hanno paura di dire il proprio significato a differenza degli eufemismi, le “parole-cadaveri” messe all’indice dalla Ginzburg su “La Stampa” nel 1989: “non vedente al posto di cieco, anziano invece che vecchio, operatore ecologico, male incurabile per tumore o persona di colore”. Un elenco che Michele integra in *Palombella rossa* - “kitsch”, “alle prime armi”, “cheap”, eccetera - schiaffeggiando una giornalista compiaciuta di un linguaggio vacuo.

Dall'esigenza di capire di cosa e come si possa oggi ancora parlare, comincia *Aprile*. Dove Moretti, in un collage alla Mimmo Rotella, si arrotola dentro un enorme patchwork di quotidiani - mutazione della "coperta di Linus" ricorrente nei suoi film - per riassumere il pastone di notizie, pettegolezzi, scandali che alimenta l'informazione. Tutto il film si muove in cerca di un realtà politica che sfugge impattando con la concreta occupazione berlusconiana dell'etere: ombrelli al posto di manifestanti sindacali, un caffè a Venezia invece dei leghisti, immigrati imprevedibili, «dirigenti con cui non vinceremo mai».

I due "cinediari" *Aprile* (1998) e *Caro Diario* (1993) occupano il centro esatto del cinema di Moretti. *Caro Diario* conclude le avventure di Michele verso l'età adulta a confronto coi sogni infranti di una generazione, partendo dal primo super 8 del 1973, *La sconfitta* (si chiamava ancora Luciano), dove Moretti tira fuori più dubbi che certezze, fino a prenderle dal "dirigente" del suo gruppo politico, quando ammette: «Ma siamo seri, che ci frega a noi dei desideri delle masse». Scheggia di memoria riutilizzata in *Palombella rossa* (1989), ultima apparizione di Michele - comunista pallanuotista - che tenta di recuperare i ricordi perduti nel trauma di un incidente d'auto, in parallelo al percorso di una sinistra tentata dal cancellare il ricordo dei tempi passati, nel trauma della zuccata contro il Muro di Berlino, proprio nel momento in cui cade insieme al socialismo reale. Nella piscina di *Palombella rossa*, come osserva Serge Daney su "Liberation": «Moretti regola i conti: con l'infanzia, la squadra avversaria, la politica, le parole, il giornalismo, la memoria». E con il cinema arte della superficie dove per rendere percepibili le cose occorre farle emergere "fuori dall'acqua", filmata nella sua fluida concretezza materiale come David Hockney ha saputo dipingerla. Un paio di mesi dopo, Achille Occhetto annuncia il cambio del nome del PCI alla Bolognina e Moretti gira *La cosa*, un intenso "viaggio in Italia" tra i sogni, la rabbia e la speranza dei militanti comunisti. Al documentario politico Moretti torna nel 2018 con *Santiago Italia*, per ritrovare un'Italia solidale con i rifugiati politici del Cile di Pinochet, e per farsi scappare un'ammissione di intransigenza politica e poetica, rispondendo a un militare in pensione: «Io non sono imparziale». Basta guardare i suoi film.

Nei suoi "anni Michele", Moretti si confronta con la mutazione antropologica del popolo italiano di cui parla Pier Paolo Pasolini: la legittimazione del narcisismo, la televisione trash (la forzatura parodica di *Sogni d'oro* in pochi anni diventa palinsesto quotidiano), la credibilità delle istituzioni, la psicanalisi più come occultamento che come esplorazione di se stessi, la chiesa, la scuola, la politica, la famiglia aggrovigliata. Mentre attorno all'idea di un'impossibile "felicità obbligatoria" ruotano *Bianca* e *La messa è finita*. Ma la semplice enunciazione dei temi tradirebbe film cresciuti attorno a "scene figlie" piuttosto che a scene madri, che non risolvono, ma alludono a un mondo onirico e reale: il barattolo di Nutella gigante, la trasformazione in lupo mannaro, Freud che vende i libri sulle bancarelle, la hitchcockiana finestra sul cortile da cui Michele controlla in *Bianca* gli sbalzi di felicità del vicinato. Un lessico strutturato non soltanto





con tic di discorso («Giro, vedo gente, mi muovo, conosco, faccio delle cose», «Continuiamo così. Facciamoci del male», «Dì una cosa di sinistra», «Mi si nota di più se vengo e me ne sto in disparte o se non vengo per niente»), ma con ossessioni di cinema altrettanto proverbiali, prima tra tutte: il film sognato sul pasticciare trozkista che ci regala la più brillante sequenza di musical del cinema italiano, nella speranza che una buona volta si decida a farcelo vedere intero.

Michele Apicella si veste «con i calzoni di fustagno e la maglia rossa», come in uno dei più bei romanzi di Natalia Ginzburg, *Caro Michele* (1973). I protagonisti del primo Moretti ne respirano l'aria. Il tramonto delle certezze, la trasformazione dei rapporti familiari, la reinvenzione e l'estraneità della condizione giovanile: «Il mondo è pieno di questi ragazzi che girano senza scopo. Non sono mai stati giovani, come fanno a diventare vecchi». E ancora: «Sembrano tanto gentili, ma sotto sotto magari covano la voglia di farci saltare in aria tutti». Moretti, in *Caro diario*, si smarca dalle derive più autodistruttive della sua generazione, rivendicando le scelte giuste che lo hanno fatto diventare «uno splendido quarantenne». Il primo episodio del film, *In Vespa*, coniuga con grande felicità narrativa il piacere fisico del vagabondaggio nelle strade vuote dell'agosto romano e la fluidità di lunghi piani sequenza, ritmati dalla voce dell'algerino Khaled, che accompagnano le evoluzioni di Nanni su una Vespa, oggi esposta al Museo del Cinema di Torino. Ne risulta un ritratto personale di Roma nel saliscendi dei colli, nelle vie storiche, nelle case popolari della Garbatella, contrapposte alla grande bruttezza di Spinaceto o al ghetto di lusso di Casalpalocco.

Con uno scarto emotivo, la musica vira sul *Köln Concert* di Keith Jarrett, si arriva sul lungo mare di Ostia: «Non so perché, ma non ero mai stato nel luogo dove hanno ammazzato Pasolini», considera Moretti, mentre si intravede il monumento in memoria di cui nessuno più si cura. Il film, in tre episodi, si chiude in un labirinto autobiografico tra strutture sanitarie, terapie alternative, medici, farmaci, sintomi, fino alla diagnosi del morbo di Hodgkin, alla cura, e alla ritrovata e salvifica semplicità di un bicchier d'acqua finale. Poi i «film da figlio» finiscono. La macchina da presa assume in controcampo il punto di vista dei padri. Ma le famiglie restano campi di battaglia. Figli in rivolta o arroccati nella difesa di madeleine d'infanzia («Non torneranno più le merendine di quando ero bambino», rimpiange Michele in *Palombella rossa*), padri contestati, madri suicide, mogli in ritirata da matrimoni saltati. Comunque, sono sempre le donne il fattore di cambiamento nella coppia.

La stanza del figlio (2001) parte con un assunto tolstoiano: ognuno deve imparare a guardare l'infelicità con i propri occhi. Di fronte alla tragedia di un figlio annegato, lo psicanalista Giovanni Brezzi (era tanto che Moretti si vedeva in questo ruolo) vede saltare il proprio equilibrio, rimettendo in gioco non soltanto il rapporto con la moglie (Laura Morante) - una passione tanto viva da entrare nel cinema di Moretti con la prima scena di sesso - ma trovandosi all'improvviso «senza parole» nel suo mestiere di psicanalista. L'elaborazione del lutto sospende la vita corrente,



come in *Mia madre*, dove Giovanni quando la madre muore non è più capace di continuare a lavorare - lo stesso capita al Moretti attore di *Caos calmo* (2008). Nella *Stanza del figlio* la via d'uscita sta nella fiducia in un futuro che continua, impersonato dalla fidanzatina del figlio che si fa viva all'improvviso, e viene accompagnata dalla famiglia riunita in un metaforico viaggio in automobile attraverso la notte col suo nuovo ragazzo, fino ad arrivare in un'alba scintillante di fronte al mare. Il tema del "ritrovarsi" tornerà sostanzialmente identico nelle storie di *Tre piani* (2021), soprattutto nell'episodio che vede Moretti, giudice integerrimo, scegliere il rigore formale della norma - imponendolo anche alla moglie - di fronte alla comprensione della debolezza del figlio.

Il pendolo di Moretti ondeggia dalla sfera privata alla dimensione pubblica, e nel *Caimano* riprende il percorso iniziato in *Aprile* delineando il ritratto debordante di un Silvio Berlusconi "uno e trino": manager che fa piovere soldi dal cielo (Elio De Capitani), mattatore di successo un po' puttaniere (Michele Placido) e lo stesso Nanni Moretti che interpreta il ruolo politico del "Caimano" con luciferina determinazione, avviando una trasformazione fisica vicina al lupo mannaro di *Sogni d'oro*. Non siamo tuttavia in presenza di un film sul grottesco della politica alla Elio Petri. Il *Caimano* si muove a incastro tra storie parallele che toccano lo stato del cinema italiano dove, qualunque cosa serva, si finisce sempre per doversi accontentare della metà. Sottoposto alla dittatura della televisione, è un cinema che ha ormai perso anche la cialtronesca inventiva dei suoi generi popolari, cui Moretti - forse complice la presenza dell'amico Tatti Sanguineti - guarda ora con ironia, citando le produzioni di Bonomo: «*Mocassini assassini, La vendetta delle streghe assatanate, ma Maciste contro Freud* è il mio preferito», senza il disprezzo di *Caro diario*: «D'estate a Roma ci sono film come *Sesso amore e pastorizia* o *Biancaneve e i sette negri*». Mentre le avventure di Aidra, mitica eroina di *Cataratte* - parodia della giustiziera di *Kill Bill* (2003) - diventano fiabe per addormentare i bambini, quando - ancora una famiglia disfunzionale - passano la notte col padre. *Habemus papam* di nuovo ci parla di "padri e figli". Il Pater per eccellenza, il Papa appena eletto non se la sente di farsi carico dei suoi figlioli della Chiesa universale. Michel Piccoli interpreta il Cardinale Melville - nomen omen - che, anticipando di due anni Papa Benedetto XVI, non vuole entrare nel ventre della balena, per uno stato depressivo che lo spinge al "gran rifiuto". Moretti indossa ancora la parte dello psicanalista - ruolo ricorrente nei film "da padre", forse come una sorta di "regista delle emozioni" - chiamato a risolvere la nevrosi papale, e si concede un ammiccamento autoironico: «Lei è il più bravo» - gli dice l'addetto stampa Jerzy Stuhr, grande attore di Kieślowsky. «È una condanna, me lo dicono tutti!» Anche se infine, l'evasione del Papa dalla Santa Sede, gli lascerà solo l'opportunità di provare a "sciogliere le righe" in Vaticano, con un esilarante campionato di pallavolo tra i cardinali. *Habemus papam* alterna scenette da commedia all'italiana a una fascinazione formale per le evoluzioni delle guardie svizzere o per le geometriche simmetrie dei giardini vaticani. Nello sguardo su un'istituzione millenaria, resta il forte valore metaforico del balcone vuoto su Piazza San Pietro, che anticipa la potente immagine di Papa Francesco durante l'epidemia, solo a dir messa nel vuoto di Piazza San Pietro.

Habemus papam è un film sulla riappropriazione della memoria (Melville si riconcilerà in parte recuperando una giovanile ambizione teatrale). Ma è anche un film sul "prendersi cura" - come capisce la moglie di Giovanni, Paola (Margherita Buy), anch'essa psicanalista, in un incontro inconsapevole col Papa. Anche in *Mia madre* torna come tema - approfondito da risvolti autobiografici - la "cura per gli altri", declinato nella preoccupazione dei figli per la malattia terminale della madre, nell'affetto tra la nonna (Giulia Lazzarini) ex professoressa e la nipote scarsa in latino, negli scambi tra fratello e sorella. Per variare i piani narrativi, Moretti alterna le riprese del film che Margherita sta girando su una lotta operaia contro i licenziamenti, imposti da John Turturro, improbabile manager multinazionale. In una scena alla Woody Allen che cita Bergman, emerge una confessione tra vita personale e mestiere di regista: Margherita, tra gli spettatori in coda per vedere gli "angeli" di Wim Wenders, incontra il fratello che dice, a lei e a se stesso:

«Fai qualcosa di nuovo, rompi almeno un tuo schema, non riesci ogni tanto a essere un po' leggera». Mentre Moretti, il suo schema ancora una volta lo rompe con il trascinate ballo di Turturro e dell'intera troupe.

Il sol dell'avvenire parte dal finale di *Palombella rossa*.

Al pessimismo dell'intelligenza - da cui si esce mettendosi a cantare con Franco Battiato "questo sentimento popolare, nasce da meccaniche divine", come nella "Tribuna politica" dove il dirigente comunista viene sbeffeggiato dai giornalisti - l'ultimo Moretti sostituisce l'ottimismo dell'immaginazione, filtrando la realtà attraverso la sua esperienza quotidiana, cioè il cinema. Il film che Giovanni deve fare stavolta è sui comunisti italiani e la rivolta antisovietica di Budapest nel 1956, mentre entra in crisi il rapporto con la moglie produttrice (Margherita Buy) che per la prima volta sceglie di non lavorare con lui. La dialettica della coppia si rispecchia nel film da farsi, con Silvio Orlando, redattore dell'"Unità", che nei giorni della rivolta si trova a dover gestire il Circo Budavari, giunto dall'Ungheria in una borgata romana; e Barbora Bobulova, la moglie, comunista schierata contro la linea del partito di appoggio all'Unione Sovietica. Sul piano della realtà, Giovanni si dibatte tra il rifiuto di accettare l'abbandono della moglie, passeggiate notturne in monopattino per Roma in compagnia di un coproduttore francese truffaldino (Mathieu Amalric), la figlia (Valentina Romani) innamorata di un uomo che ha il triplo della sua età (Jerzy Stuhr), coproduttori coreani, algidi producer di una piattaforma che gli rimproverano di fare film senza l'effetto «What a fuck!», i sabot odiati da sempre; scenate sul set della moglie contro una scena di violenza efferata. Nel film in produzione invece, si può essere liberi.

La Storia mica la può cambiare solo Tarantino! Così, il grigio Mastrogiovanni si fa convincere dalla moglie a manifestare sotto le Botteghe Oscure finché Togliatti non cede e "l'Unità" titola: *Unione Sovietica addio!* Come *Sei bellissima* di Loredana Bertè o *Ritornerei* di Bruno Lauzi in *La messa è finita*, come *Arrivederci, amore ciao* di Caterina Caselli in *La stanza del figlio*, anche ora le canzoni anticipano lo sviluppo della trama o fanno esplodere le situazioni troppo chiuse: spesso si canta in macchina nei film di Moretti, per favorire l'esplosione dei sentimenti.

Questa volta la direzione del film la indica Noemi: «Fingersi felici di una



vita che non è come vogliamo... sono solo parole...». E poi Luigi Tenco con *Lontano lontano* punteggia la rivolta dell'attrice contro il regista che rimprovera lei e il suo compagno che si baciano sul set con troppo ardore: «Chi se ne frega della politica, questo è un film d'amore».

Mentre *La canzone dell'amore perduto* di Fabrizio De André aiuta a "fare la regia" di un litigio tra giovani innamorati. E lo stesso Moretti, nel doppio ruolo di regista, nel finale comincia a ruotare - e tutti con lui - come i dervisci di Franco Battiato, e «gira tutto intorno alla stanza / mentre si danza». Trionfa la nostalgia dei "Domani che cantano" cari a Louis Aragon, mentre il cinema sostituisce alla realtà un mondo che meglio si accorda ai nostri desideri.

Gli eroi riluttanti di Moretti guardano alla Ginzburg delle *Piccole virtù* (1962): "... Insegnare non la prudenza ma il coraggio; non l'astuzia ma l'amore alla verità; non la diplomazia ma l'amore al prossimo... ".

Mentre il circo, gli elefanti, i clown, il ballo, le cavallerizie, le corse in monopattino, l'amore al cinema, la sarabanda finale alla *Otto e mezzo* coi volti di chi gli è stato vicino nel cinema e nella vita - insomma, gli occhi di Federico Fellini - gli servono per far respirare meglio la trama, scongelando lo sguardo morale, ne risultano film che segnano un tempo senza fermarsi, ma crescono con le generazioni di nuovi spettatori. Non fellinista alla Sorrentino, ma profondamente felliniana si conferma l'opera di un autore che trova la sua colonna sonora ideale nella voce dell'argentina Mercedes Sosa di *Habemus papam*:

«Cambia lo superficial / cambia tambien lo profundo / cambia el modo de pensar / cambia todo en este mundo. / Cambia el clima con los años / cambia el pastor su rebaño / y así como todo cambia / que yo cambie no es extraño».



Giorgia Senesi

Nelle “case sbagliate” di Natalia Ginzburg abitano matrimoni sbilenchi e amori impossibili

di Valerio Binasco

“Tuttolibri” mi ha chiesto una testimonianza sul mio lavoro di attore mentre siamo più o meno alla terza settimana di prove di *Diari d’amore*, spettacolo che prevede due atti unici di Natalia Ginzburg: *Dialogo* e *Fragola e panna*, per la regia di Nanni Moretti. Siamo a metà del lavoro.

È il momento più delicato, di solito, funestato da incertezze e fatica, certamente il meno adatto per scrivere qualcosa di sensato sul mio lavoro, che è appena entrato nella tipica fase in cui gli attori hanno la sensazione di non capire più niente, né del personaggio che stanno interpretando, né di quel che chiede loro il regista. In questa fase è bene affidarsi totalmente al testo, parola per parola, e cercare di coglierne il respiro. Il respiro di un testo teatrale è la sua musica interiore. Lì, in quella musica, c’è tutto quel che cerchi. Se sei capace di fare silenzio dentro di te, di socchiudere gli occhi e lasciar fluire il testo senza ostacolarlo con il tentativo di dargli un senso troppo esplicito, o di infilarci dentro delle tue idee preconcepite, prima o poi ti si rivela il segreto più prezioso di ogni commedia, e ti accorgi che non stai recitando delle parole, ma suonando uno spartito.

Questo miracolo non avviene sempre. Avviene però tutte le volte che si recitano le parole scritte da un genio del teatro. I grandi autori di teatro sono anche maestri di recitazione, e tu non puoi fare altro che lasciarti guidare. Natalia Ginzburg è senza dubbio una delle più grandi autrici di teatro del nostro Paese. È anche una delle maggiori scrittrici della nostra letteratura: i suoi romanzi e i suoi saggi sono tra le gioie più vive che possano capitare a un lettore. Ma, misteriosamente, è raro che un grande scrittore sia anche un grande autore di teatro. Natalia Ginzburg, sì. Le sue commedie in genere parlano di amori impossibili, di rapporti dolorosi e sbilenchi tra uomini e donne, parlano di matrimoni stanchi, di mariti anaffettivi e di donne confuse, di famiglie soffocate dalle mura domestiche di case sempre troppo piccole, o troppo isolate.

Sono “le case sbagliate” dove la gente comune, di solito, si ritrova a vivere. Nel primo testo di questo dittico, *Fragola e panna*, la casa dei protagonisti è grande, elegante, ma isolata nella campagna, circondata da un paesaggio invernale ricoperto di neve. Tra le mura di questa bella casa malinconica e solitaria, Cesare e Flaminia, una coppia borghese di mezza età, vivono il loro matrimonio senza amore.

Flaminia si è spenta, ha chiuso il suo cuore a ogni speranza e crepa di noia durante interminabili giornate in cui non ha null'altro da fare se non aspettare che Cesare ritorni dal lavoro, e le racconti delle sue avventure con altre donne. A Flaminia è toccato in sorte un marito donnaiolo e narciso. Vivere con un uomo affetto da narcisismo è un'esperienza terribile, che ruba la vita interiore di molte donne. Cesare è un predatore di anime. E neppure lo sa. Non è capace di saperlo. Sono uomini fatti così. Creano nelle loro vittime la sensazione di essere colpevoli, malfatte, aride. Le fanno vivere in una costante paura: dell'abbandono, del disprezzo, dello squilibrio mentale. E come se non bastasse, questi uomini creano dipendenza. Come in una favola, la Ginzburg ambienta la storia di *Fragola e panna* in una sera in cui cade la neve, e la casa nel bosco sembra un castello inaccessibile. E il castello incantato in cui Flaminia passa le sue giornate di reclusa, come una principessa rapita per sortilegio. Di cosa parla la storia di *Fragola e panna*? Beh, le opere della Ginzburg non sono mai riducibili a una sinossi troppo esile, il suo stile è incredibilmente inquieto, ogni commedia sembra vagare da un tema principale all'altro, e tutti i personaggi, sia quelli presenti in carne ed ossa, sia quelli di cui semplicemente si parla senza che si presentino mai in scena, sembrano reclamare un ruolo da protagonisti, così come le loro storie personali - piccole o grandi che siano - vengono trattate dall'autrice con la stessa importanza della storia principale.

Le storie della Ginzburg sono un groviglio di casi umani. Ma una storia principale, in questo caso c'è. Ed è quella di Flaminia, che una sera in cui la neve cadeva a larghe falde conobbe la giovane amante del marito, e vide in quella ragazza qualcosa di così vivo, di così genuinamente disperato, di così giovane e sgangherato, da farle sentire nostalgia di tutta la sua vita sprecata, e finalmente si rese conto di essere infelice con suo marito, e che lo sarebbe stata per sempre. Tutto qui? Sì tutto qui. In fondo è la storia di un risveglio. Cambierà qualcosa, ora nella vita di queste persone? Non lo sappiamo, l'autrice decide di chiudere la commedia senza rispondere a questa domanda. Ma noi lettori siamo abbastanza sicuri che no, non cambierà niente. Resterà tutto come prima, con una nuova, e più dolorosa, consapevolezza in più. Se qualcuno sta pensando che c'è molto del malinconico universo poetico di Čechov nei testi teatrali della Ginzburg, non sbaglia per niente. L'altro testo che portiamo in scena è *Dialogo*. Nella camera da letto di un piccolo appartamento buio, di cui sappiamo solo essere «brutto» e «opprimente» due coniugi, appunto, dialogano. Se è vero che il segreto per la durata di una coppia è mantenere vivo il dialogo, sembrerebbe che questa coppia sia al sicuro. Parlano incessantemente, e hanno un «ritmo» (la musica ginzburghiana di cui parlavo prima) straordinario, «suonano» insieme con invidiabile

armonia. Ma evidentemente non è così vero che il segreto della felicità in amore sia il dialogo. Almeno, diciamo che non basta. Si nasconde qualcosa di terribile tra le pieghe di quel loro fitto conversare, in apparenza simile a quello di tante mattine uguali a questa. Francesco e Marta sono due anime semplici. Siamo molto lontani, dal punto di vista della loro umanità e classe sociale, dalla coppia di *Fragola e panna*. Francesco e Marta sono fatti l'uno per l'altra. Si capisce al primo sguardo. Ma c'è qualcosa che non funziona. Perché c'è sempre qualcosa che non funziona, a un certo punto, nella vita di tutte le coppie. A volte è grave. A volte meno. Stavolta è grave. Marta cerca le parole per dire a Francesco qualcosa che sconvolgerà la vita di entrambi. Nanni Moretti ci tiene molto che il pubblico venga sorpreso dalla confessione di Marta, per cui mi fermerò qui. La musicalità di *Dialogo* ci porta in modo molto delicato dalle parti di un registro comico, che quando non è comico fino in fondo, è però leggerissimo, fatto di note infantili e sensuali, tipo certi concertati mozartiani. E poi, senza cambiare spartito, il testo passa tutto a un tratto ad una tristezza estrema, tale che per noi attori, pur consapevoli di esser dentro ad una commedia divertente, è difficile controllare la commozione. *Dialogo* è un testo perfetto. Un capolavoro breve (è un atto unico di una ventina di pagine). Anche qui rimane vivo il legame con Čechov, perché a parer mio *Dialogo* è come la trasposizione teatrale di un racconto dello scrittore russo. Ebbene anche in *Dialogo* siamo portati a chiederci (e se lo chiedono anche i personaggi): che succederà dopo questa rivelazione ai poveri Francesco e Marta? E anche qui l'autrice fa calare il sipario su qualsiasi risposta, ma non prima di averci suggerito (o forse lo suggerisce solo a me, chissà?) che tutto sommato, per quanto grave sia la crisi in atto tra questi due poveri coniugi, per quanto desolata sia la loro vita in quel brutto appartamento, e per quanto tutto possa solo peggiorare dopo le parole che si sono scambiate in questa mattina di pioggia (in *Fragola e panna* il mondo esterno è fatto di neve, qui è fatto di pioggia) beh, in fondo in fondo io penso che il segreto per tenere insieme un amore sia davvero il dialogo. Che a volte, insomma, basta. E grazie a questa convinzione, che si rafforza in me ogni volta che penso che il titolo di questo atto unico non sia poi così ovvio ed astratto, ma che abbia un senso intimo preciso in cui traluce il sorriso della Ginzburg, mi piace pensare che Marta e Francesco si sveglieranno molte altre volte insieme, e inizieranno, come tutte le altre mattine, a suonare la loro musica buffa, fatta di note segrete, impertinenti, bambine, che la grandissima scrittrice ha nascosto nelle parole «da niente» del loro dialogare.

Publicato su "Tuttolibri" supplemento de "La Stampa" 30 settembre 2023.
Per gentile concessione dell'editore.



Čechov, Ginzburg... e ancora Čechov

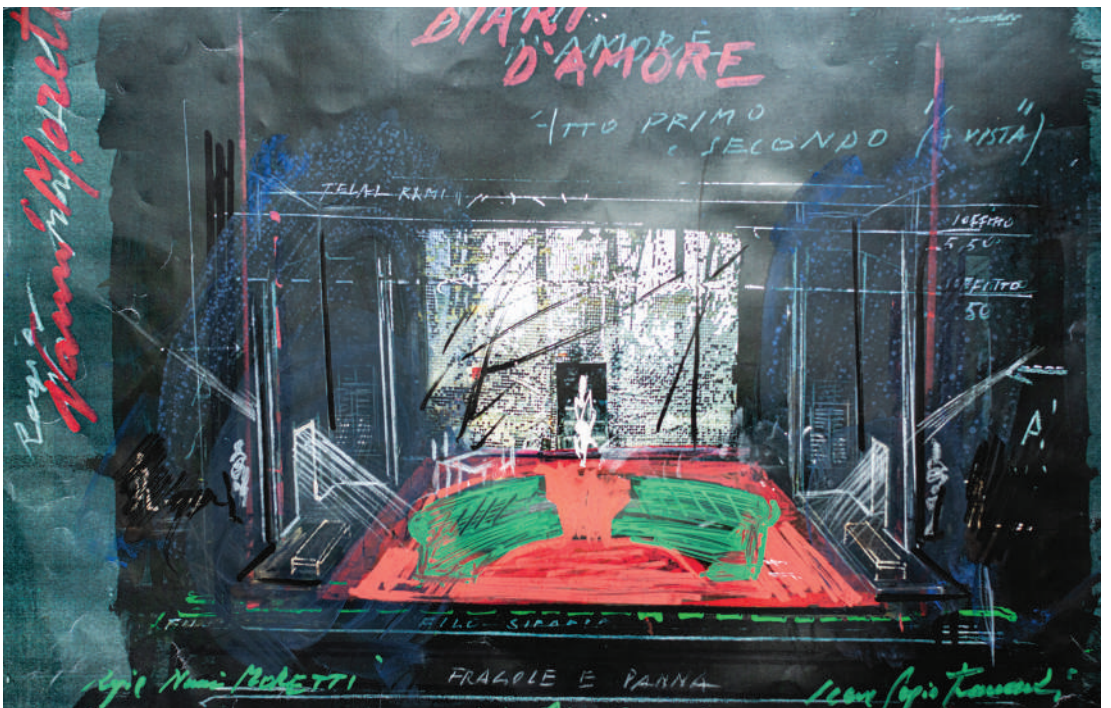
di Sergio Tramonti

La preparazione di *Diari d'amore* risale a oltre un anno fa, ma a dire la verità il primo incontro significativo, per me, con Nanni Moretti - e forse la matrice dell'impianto scenico dello spettacolo - è avvenuto nel lontano 1986... davanti a un modellino teatrale, esposto alla

Galleria A.A.M. a Roma, diretta da Francesco Moschini,

nel corso di una mia mostra personale dedicata al teatro, alla pittura, alla grafica e alle mie maschere pirandelliane. Lo avevo realizzato per *Ivanov* di Anton Čechov diretto da Carlo Cecchi, un regista che Nanni ha sempre apprezzato e seguito nel tempo.





La scena rappresentava un grande salotto borghese ottocentesco, con poltrone, tavoli e divani posizionati a semicerchio rispetto alla platea, delimitata e avvolta da un fondale materico, fatto di carta traforata e verdastra. Nanni mi fece parecchie domande.

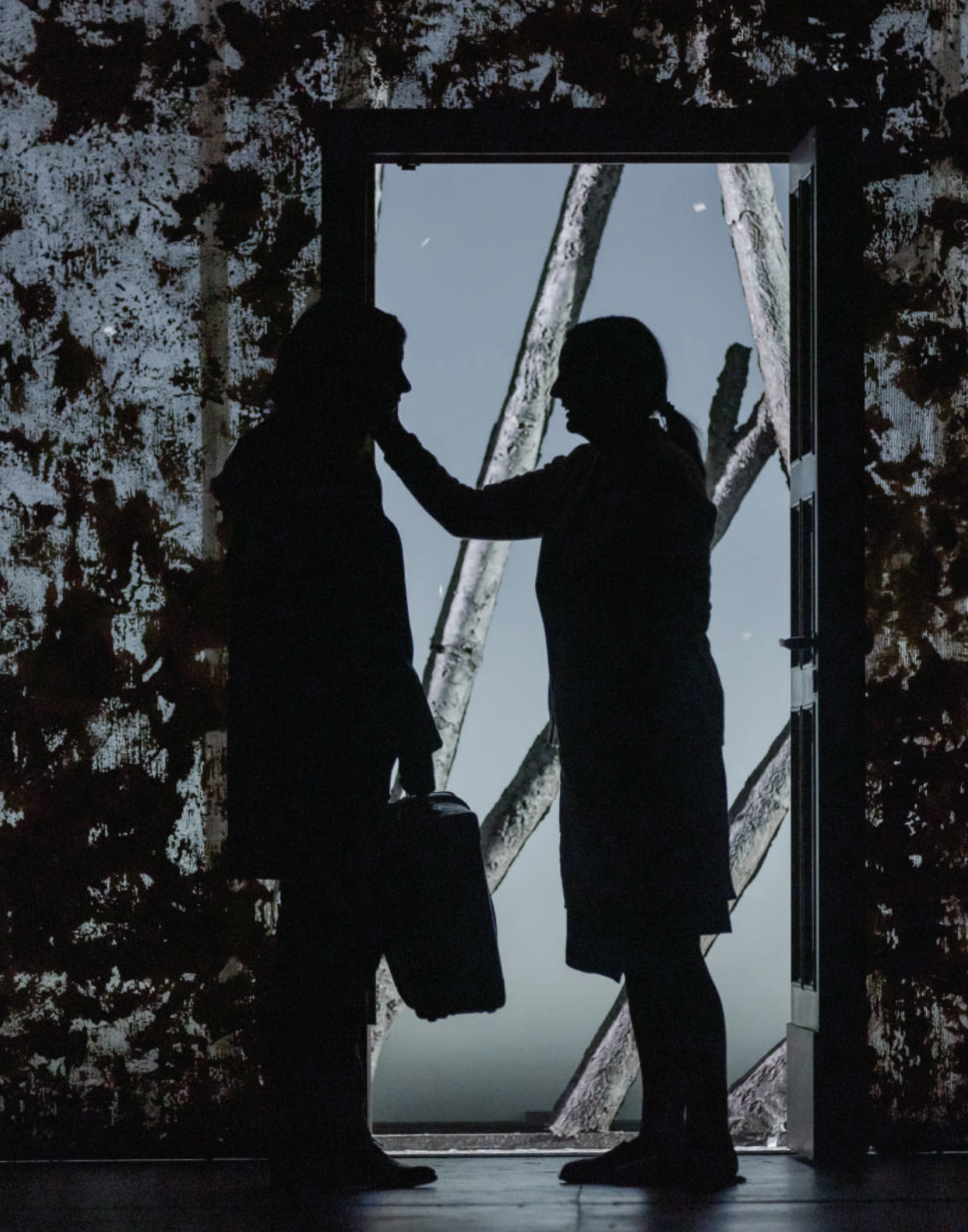
Quel fondale - gli spiegai - era bucherellato e stagliuzzato affinché retroilluminato "faceva" il giardino e illuminato dal davanti "faceva" la parete del salone con la sua carta da parati ammuffita e tarlata.

Nanni indicò il divano centrale e mi disse: «Cecchi si siederà lì!»

Ci fu una risatina condivisa, affettuosa. Fece dietro front e si spostò verso un'altra *maquette*: *L'uomo la bestia e la virtù* di Luigi Pirandello.







TEATRONAZIONALE



Presidente	Lamberto Vallarino Gancia
Direttore	Filippo Fonsatti
Direttore artistico	Valerio Binasco
Regista residente	Filippo Dini
Artisti associati	Kriszta Székely Leonardo Lidi

Consiglio d'Amministrazione

Lamberto Vallarino Gancia (Presidente)
Anna Beatrice Ferrino (Vicepresidente)
Caterina Ginzburg
Giulio Graglia
Licia Mattioli

Collegio dei Revisori dei Conti

Claudio De Filippi (Presidente)
Desir Cisotto
Flavio Servato

Consiglio degli Aderenti

Città di Torino
Regione Piemonte
Fondazione Compagnia di San Paolo
Fondazione CRT
Città di Moncalieri (Sostenitore)



CITTÀ DI MONCALIERI



Fondazione
Compagnia
di San Paolo



Membro di



mitos21
a European theatre network

**DIARI D'AMORE
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
NUMERO 26**

ISSN 2611-8521

I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO

DIRETTORE RESPONSABILE LAMBERTO VALLARINO GANCIA

PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE

A CURA DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB

DEL TEATRO STABILE DI TORINO

FOTO DI SCENA LUIGI DE PALMA

L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,

SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.

FINITO NEL MESE DI OTTOBRE 2023

© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE



Fondazione
CRT

Benvenuti allo spettacolo inaugurale “Diari d’amore”

Questa produzione è stata realizzata con il contributo straordinario della Fondazione CRT, che è parte della storia della Fondazione Teatro Stabile di Torino.

La Fondazione CRT conferma il proprio significativo supporto alla stagione 2023/2024, con un sostegno specifico per lo spettacolo “Diari d’amore” e all’iniziativa “Un posto per tutti” che offre mille abbonamenti ai cittadini a basso reddito.

fondazionecrt.it

