

Due silenzi a teatro (Sarraute, Ginzburg)

Fabio Vasarri

(Università di Cagliari)

Abstract

An invasion of silence marks 20th century drama. This article proposes a close comparison of two plays, Nathalie Sarraute's *Le silence* (*Silence*, 1964) and Natalia Ginzburg's *La porta sbagliata* (*The Wrong Door*, 1968). They both present a talkative group dealing with a taciturn person and explore the hostile reactions created by this situation, in the dynamic tension between words and silence. The comparison shows the main similarities of these two plays: the use of clichés, the reference to angels, the typology of the silent character and the discussion of the uncanny and the unsaid. This kind of new conversation drama is involved in the late 20th-century debate on the crisis of playwriting.

Key words – playwriting; intertextuality; silence; angel

La drammaturgia del Novecento è segnata dall'invasione del silenzio. Questo articolo propone un confronto ravvicinato di due commedie, *Le silence* (1964) di Nathalie Sarraute e *La porta sbagliata* (1968) di Natalia Ginzburg. Entrambe presentano un gruppo loquace alle prese con un individuo taciturno ed esplorano le reazioni conflittuali generate da questa situazione, nella tensione dinamica tra la parola e il silenzio. La comparazione mette in rilievo i principali punti di contatto dei due testi: il trattamento dei clichés, il tema dell'angelo, la tipologia del personaggio silenzioso e la messa in discussione del perturbante e del non detto. Questo "teatro della chiacchiera" rinnovato si inserisce nel dibattito dell'epoca sulla crisi del linguaggio drammaturgico.

Parole chiave – scrittura teatrale; intertestualità; silenzio; angelo

Ogni confronto tra Nathalie Sarraute e Natalia Ginzburg comporta dei rischi dovuti sia a profonde differenze sia ad analogie così vistose che si sospetta possano rivelarsi ingannevoli. Entrambe le scrittrici lavorano sulla chiacchiera, sul quotidiano e sul banale. Entrambe hanno avuto un padre e un compagno ebrei, e hanno conosciuto la persecuzione razziale. Sia la prima, per nascita, che la seconda, per il legame con Leone Ginzburg, si sono nutrite di letteratura russa, in particolare di Čechov. Tutte e due hanno assimilato la lezione di Ivy Compton-Burnett sulle potenzialità del testo dialogato, lezione decisiva anche in sede drammaturgica. L'una e l'altra romanziera sono arrivate alla scrittura teatrale in età matura, negli anni Sessanta del Novecento, rispondendo a sollecitazioni esterne e combattendo contro forti resistenze e dubbi interni. Superati

questi ultimi, hanno continuato a scrivere commedie alternandole alle opere narrative. Hanno perfino raggiunto il successo di pubblico in circostanze analoghe, rielaborando i loro ricordi infantili nelle formulazioni distinte di *Lessico familiare* e di *Enfance*.

Le distanze derivano soprattutto dall'intransigente impegno avanguardistico di Sarraute e dal suo coinvolgimento nel "nouveau roman". E, simmetricamente, dall'opzione di concretezza realistica di Ginzburg, autrice fedele a un'idea transitiva e comunicativa della letteratura e diffidente delle avanguardie. Ma anche sul piano delle divergenze si rischia di essere abbagliati e fuorviati. Come ha suggerito Cesare Garboli¹, la produzione ginzburghiana non è un monolito neorealista, ma un agglomerato mobile sottoposto a cambiamenti di rotta e a sperimentazioni di tecniche diverse.

Si sa che Sarraute ha dedicato tutto il suo lavoro all'esplorazione dei fenomeni impercettibili da lei chiamati tropismi, vissuti dalle coscienze nello spazio intersoggettivo. Di questi movimenti interiori, la conversazione non è che l'epifenomeno, di per sé ingannevole perché il linguaggio è falso, convenzionale e alienante. Da qui l'abolizione delle frontiere tra il narrato e il dialogato, la sottoconversazione e la conversazione, il preverbale e la voce del personaggio. Ma i tropismi non sono necessariamente incompatibili con tecniche in apparenza più tradizionali. La virtù principale di Compton-Burnett, per Sarraute, consiste appunto nell'insinuarli nel dialogo romanzesco, servendosi però unicamente del discorso diretto². Lo stesso può valere per i diversi modi di esprimersi (dialoghi pressoché privi di didascalie, ma anche monologhi o discorso indiretto libero) dei personaggi ginzburghiani. La ripetitività ossessiva e il ricorso a volte parossistico a una chiacchiera convenzionale crea effetti stranianti e apre squarci sulle angosce segrete dei soggetti.

Se questo è all'incirca il quadro generale, vorrei qui appuntare l'attenzione su una corrispondenza puntuale e non esplorata tra la prima pièce teatrale di Sarraute (1964) e la sesta di Ginzburg (1968). *Le silence*, come indica il letterale e programmatico titolo, esplora la situazione creata dall'ostinato mutismo di un personaggio presente in scena.

¹ In apertura del saggio introduttivo ai due volumi dei *Meridiani* (Natalia GINZBURG, *Opere*, II vol., Milano, Mondadori, 1986-1987) dedicati all'autrice, poi ristampato in Cesare GARBOLI, "Opere di Natalia Ginzburg", in *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 93-133.

² Cfr. Nathalie SARRAUTE, "Conversation et sous-conversation", in *L'ère du soupçon* (1956), éd. d'Ann JEFFERSON, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 1604-1607, e l'intervista di Simone BENMUSSA, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1987, pp. 44-49.

Pochi anni dopo, in maniera più discreta ma pur sempre esplicita, *La porta sbagliata* inserisce in un interno popolato da individui alquanto loquaci un uomo taciturno quanto basta per diventare oggetto di curiosità e fonte di dubbi e disagi. Il mio obiettivo è mostrare che il silenzio di Raniero è connesso con quello, radicale, di Jean-Pierre, e che questa coincidenza non è accessoria, negli anni della cosiddetta incomunicabilità interpersonale, ma al contrario fondata e meritevole di un'indagine specifica.

In quanto tema e insieme struttura del testo teatrale, il silenzio è stato oggetto di uno studio di Arnaud Rykner, peraltro esperto di Sarraute. In questo saggio³, Rykner mostra lo sviluppo progressivo, dal classicismo francese a Maeterlinck, di un'estetica specifica che finisce col minare le fondamenta della parola teatrale e del dramma tradizionale. Con Čechov, il drammaturgo belga crea le premesse del teatro del secondo Novecento, invaso dal silenzio e segnato da un'afasia profonda.

Per le pièces in questione, la cui novità non si situa tanto sul piano della contestazione radicale della parola, quanto su quello della tensione dinamica tra il parlare e il tacere, bisognerà però tener conto anche di antecedenti meno avanzati. Del 1942 è *Le silence de la mer* di Vercors, che la stessa Ginzburg traduce nel 1945. Il breve romanzo, adattato per il palcoscenico dal 1949, presenta la resistenza muta di due persone costrette a convivere con un gentile ufficiale tedesco durante l'occupazione nazista. Spiccatamente condizionato dal contesto storico-politico, questo silenzio è commentato dal narratore in un passo che esplicita il titolo dell'opera, e che ricorda molto da vicino le metafore impiegate da Sarraute per esprimere la sua concezione della vita psichica: «sous les silences d'antan, – comme, sous la calme surface des eaux, la mêlée des bêtes dans la mer – je sentais [...] grouiller la vie sous-marine des sentiments cachés, des désirs et des pensées qui se nient et qui luttent»⁴. Questa fauna sottomarina che brulica sotto la superficie non sfigurerebbe nel ricco campionario retorico dei tropismi.

³ Arnaud RYKNER, *L'envers du théâtre*, Paris, Corti, 1996. Alcuni studi anglofoni affrontano la questione soprattutto nella prospettiva del non detto o dell'indicibile (May DANIELS, *The French Drama of the Unspoken*, Westport, Greenwood Press Publishers, 1977), anche in riferimento alla Shoah (George STEINER, *Language and Silence*, New York, Atheneum, 1967; Leslie KANE, *The Language of Silence*, London, Associated University Presses, 1984). Tale prospettiva, per i motivi esposti più avanti, mi pare laterale rispetto al mio corpus.

⁴ Questa la versione di Natalia Ginzburg: «al disotto dei silenzi passati, – come, sotto la calma superficie delle acque, la lotta degli animali nel mare – sentivo [...] pullulare la vita sottomarina dei sentimenti nascosti, dei desideri e dei pensieri che si negano e si combattono [...]», VERCORS, *Le silence de la mer/II*

Poco dopo, nel *Malentendu* (1944) di Camus, un servitore d'albergo tace fino allo scioglimento del dramma, aprendo le labbra solo per opporre un secco rifiuto a una disperata richiesta di aiuto. Il personaggio silenzioso, simbolico e demoniaco, funge da emissario dell' "ananke" tragica, se non da personificazione esistenzialista del divino⁵.

Numerosi poi, ma non sempre pertinenti riguardo al nostro caso, i taciturni che popolano i cosiddetti drammi dell'assurdo. Sono perlopiù uomini messi in presenza di donne loquaci: il fiammiferaio e il trasportatore di Pinter, il Willie di Beckett, l'inquilino e il solitario di Ionesco⁶... La loro astinenza verbale non è certo accessoria, ma non è investita di un forte valore performativo né dà luogo alla tematizzazione specifica sviluppata nelle nostre commedie. Sarraute ne fa addirittura l'argomento esclusivo del suo testo, dove, letteralmente, non si parla d'altro.

La battaglia del silenzio

Una ricerca letteraria incentrata su tutto ciò che circonda la parola, sui movimenti interiori che la precedono, l'accompagnano e la seguono implica una svalutazione della parola stessa. Il linguaggio è convenzionale e soprattutto alieno: mi illudo di possederlo ma non è mio, mi è dato. Nell'ottica sarrautiana, il silenzio vale insomma quanto la parola. Questo significa già attentare alla tradizione teatrale occidentale. Ma il silenzio non vale di più: non si tratta di proporre un rovesciamento di valori che vada magari nella direzione di un teatro muto e gestuale, bensì, come nei romanzi dell'autrice, di catturare e rappresentare la vera vita psichica, inseguita nelle sue manifestazioni più impercettibili.

silenzio del mare, a cura di Gabriella BOSCO, Torino, Einaudi, 1994, pp. 70-71. Il passo fu inserito tardivamente per chiarire il titolo (p. 71, n. 23). Esistono due adattamenti teatrali del romanzo: uno del regista Jean Mercure, in dodici quadri (1949), l'altro dello stesso Vercors, in nove quadri (1978).

⁵ Cfr. l'introduzione di Pierre-Louis REY in Albert CAMUS, *Le malentendu*, Paris, Gallimard, 1995, in particolare a pp. 21-22.

⁶ Mi riferisco rispettivamente a Harold Pinter, *A Slight Ache* (1959) e *The Room* (1960), Samuel Beckett, *Happy days* (1961), Eugène Ionesco, *Le nouveau locataire* (1954) e *Quel formidable bordel!* (1973, pièce ispirata al romanzo *Le solitaire*). Nel 1961, *The Caretaker* e *A Slight Ache* di Pinter figurano tra i progetti di traduzione non realizzati di Ginzburg (cfr. Natalia GINZBURG, *Le voci della sera*, a cura di Domenico SCARPA, Torino, Einaudi, 2013, p. 107). *Silence* è peraltro il titolo di un'altra pièce di Pinter (1969). Una trattazione specifica del tema in questo maestro della pausa teatrale esula dagli obiettivi del presente articolo.

Nella visione microscopica e nella temporalità dilatata della scrittura sarrautiana, la pausa silenziosa è quindi un elemento fondante. Il caso specifico del silenzio generatore di tropismi nel contatto interpersonale è un assunto ineludibile che l'autrice ha dovuto affrontare fin dagli inizi della sua carriera. I romanzi *Martereau* e *Les fruits d'or* contengono chiare anticipazioni dell'esercizio teatrale del 1964⁷. Ma, risalendo ulteriormente, almeno due testi della programmatica opera prima *Tropismes* (IX e XIV) presentano donne taciturne che scatenano tempeste emotive nei loro interlocutori: «qu'elle parle, qu'elle agisse, qu'elle se révèle, que cela sorte, que cela éclate enfin»⁸. È l'embrione della situazione che sarà esplorata a fondo più tardi.

Per la sua prima pièce, commissionata da Werner Spies per una radio di Stoccarda, Sarraute sceglie appunto di sviscerare le reazioni suscitate in un gruppo di persone dal mutismo persistente di un'altra persona. Raccontando un viaggio in un imprecisato paese balcanico, un uomo si lascia andare a una descrizione un po' enfatica e artefatta dell'architettura locale. Ma si interrompe bruscamente, percependo nel silenzio di uno dei presenti una nota ostile e un giudizio negativo. Il sipario si alza su questo incidente, e il testo si sviluppa interamente intorno ad esso. Tutti prendono la parola per commentare, proporre rimedi, dissociarsi o simpatizzare. Il viaggiatore trova infine il coraggio di riprendere il suo racconto, e l'altro gli chiede ragguagli su un saggio dedicato all'argomento. L'incidente è superato e subito rimosso, come sottolineano chiaramente le battute finali: non è successo niente.

Come avverrà quasi sempre nelle pièces successive dell'autrice, i personaggi sono anonimi. E, come in tutta la sua produzione, teatrale o meno, sono appena individuati sul piano psicologico, irriducibili a categorie caratteriali sentite come gravemente limitanti. Sussiste solo la distinzione maschile/femminile. Nel *Silence*, abbiamo quindi tre uomini e quattro donne contrassegnati da iniziali numerate: H(omme) 1, 2, F(emme) 1, 2, ecc. Fanno eccezione il taciturno Jean-Pierre e F. 4, che scopriamo chiamarsi Marthe. Costei si dichiara attratta dalle persone silenziose, e a sua volta è la meno loquace dei personaggi parlanti. Se ne può dedurre che solo il silenzio, piuttosto che la parola vana e generalizzata, permette di accedere alla dimensione individuale,

⁷ Cfr. la nota al testo di RYKNER in SARRAUTE, *Œuvres complètes*, p. 1992. Qualche spunto anche in Rachel BOUÉ, *L'éloquence du silence*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 61-74.

⁸ SARRAUTE, *Tropismes* (1939 e 1957), éd. de Valerie MINOGUE, in *Œuvres complètes*, p. 14.

suggellata appunto dal nome proprio⁹. È però evidente che, soprattutto nel caso di Jean-Pierre, oggetto costante del discorso, la nominazione è anche un espediente legato alla destinazione radiofonica originaria del testo.

Quest'ultima motiva anche i ripetuti indizi e commenti sugli atti linguistici e non di Jean-Pierre, che Sarraute dissemina sapientemente lungo la commedia. Jean-Pierre sorride, ride, fischia. Si alza, sbadiglia, si stira. Arriva anche al punto di ripetere una parola proferita da H. 1, responsabile del discusso racconto di viaggio, o di articolare lui stesso un verdetto senza appello: «esthétisme» (pp. 45 e 54)¹⁰. Ogni minimo fenomeno è spiato dagli astanti, e in primo luogo da H. 1, per esorcizzare la minaccia destabilizzante della mancata partecipazione allo scambio linguistico di società. Ma nel brusio generale e nell'incorporeità delle voci, nessuna manifestazione di Jean-Pierre può essere data per certa.

Verso la fine, il disagio degli astanti raggiunge il culmine e colui che è stato definito scherzosamente “Jean-Pierre-la-terreur” assurge al ruolo di ambiguo carnefice. «Il y a une sorte de lutte», conferma l'autrice¹¹. Ma la norma sociale ha la meglio, con un brusco e quasi grottesco ritorno all'ordine. Assediato e accerchiato, il sabotatore è sconfitto. La figura del cerchio, già molto sfruttata negli ultimi testi di *Tropismes* per definire lo spazio intersoggettivo, sarebbe stata del resto ripresa nell'allestimento di Jean-Louis Barrault, con Jean-Pierre letteralmente circondato dagli altri¹². Dunque, Jean-Pierre rompe il silenzio per chiedere gli estremi bibliografici di un saggio sull'arte bizantina vantato dal suo antagonista. È letteralmente il nome (fittizio) dello studioso Labovic a risvegliare la “sociabilité” del dissidente. Questi, stando a certe allusioni (pp.

⁹ Come osserva RYKNER nella sua edizione separata del *Silence*, Paris, Gallimard, 1998, p. 43, n. 1; da essa saranno tratte tutte le citazioni, d'ora in poi indicate nel mio testo.

¹⁰ Nella variante aggettivale (“esthétique”) e in un contesto diverso (il timore che il termine sia troppo ricercato per l'interlocutore), il vocabolo in questione è il protagonista del testo omonimo, raccolto in *L'usage de la parole* (1980), éd. de Valerie MINOGUE, in SARRAUTE, *Œuvres complètes*, pp. 955-961.

¹¹ Nell'intervista di Nicole ZAND, «Le Monde», 18 janvier 1967, ora riprodotta nell'edizione qui adottata del *Silence*, pp. 72-74.

¹² Così afferma Arnaud RYKNER, *Théâtres du nouveau roman*, Paris, José Corti Éditions, 1988, p. 61. In questo primo allestimento scenico, inclusivo della seconda pièce, *Le mensonge* (1966; Parigi, Petit-Odéon, 14 gennaio 1967), Jean-Pierre è seduto di spalle al pubblico, mentre in quello successivo di Jacques Lassalle (Parigi, Vieux-Colombier, 7 aprile 1993), è in piedi e lo fronteggia; l'autrice preferiva la seconda soluzione (cfr. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, pp. 1994-1997). Sulla metafora del cerchio mi permetto di rimandare a Fabio VASARRI, *Il testo soppresso di “Tropismes”*, in *Il testo: meccanismi linguistici e strategie retoriche*, a cura di Ines LOI CORVETTO, Roma, Carocci, 2003, pp. 221-236.

43 e 50), ha una formazione scientifica; ragione di più per reagire, dopo tante elucubrazioni, a uno stimolo di qualità elevata e disinteressata, un dato solido e sicuro avulso da coinvolgimenti personali nelle sabbie mobili dei tropismi.

Così, l'intellettualismo borghese parigino, costantemente presente sullo sfondo del testo, è in definitiva l'attante alleato della volontà collettiva. Il silenzio è d'oro, ma le regole della conversazione sono di bronzo. Nel pieno della battaglia, il mutismo performativo di Jean-Pierre tiene in pugno il gruppo e sconvolge la doxa: «qui ne dit mot ne consent pas» (p. 49), constata sgomento e affascinato H.1. D'altronde, nota opportunamente Rykner (pp. 16-22), è stato H.1 a scatenare la battaglia, trasgredendo il precetto conviviale che vieta di rilevare ogni minima increspatura della conversazione e impone di far finta di niente. Alla fine, il proverbio rovesciato non solo si ricompone, ma si espande. Tutti acconsentono, chi parla e chi tace.

Le risposte mancate

La porta sbagliata è una commedia in tre atti. In una casa romana, durante un ponte festivo, Stefano e Angelica ospitano gli amici Tecla e Giorgio. Quest'ultimo ha portato con sé una nuova conoscenza, Raniero. Angelica è anoressica e si affida a uno psicoanalista. Chiamato da Stefano, il primo marito di Angelica arriva con l'attuale fidanzata, una ragazza ungherese. Questa circostanza sconvolge Angelica (primo atto). Più tardi. Durante la sua visita, Cencio ha comunicato a Stefano e ad Angelica di aver bisogno della casa, di cui è proprietario. Stefano si attiva per il trasloco. Telefona Cencio: ha avuto un guasto all'automobile e chiede che qualcuno venga a prendere la sua ragazza, infreddolita e probabilmente incinta. Giorgio la riporta nella casa. Angelica si rifiuta di vederla ma sta meglio: fa una passeggiata con Raniero e mostra appetito (secondo atto). La mattina dopo. Nella notte, la ragazza ha avuto un attacco di appendicite ed è stata portata in clinica. Cencio avverte per telefono che gli è stato offerto un ruolo in un film e che sta partendo per il set. Stefano si occuperà della ragazza in sua assenza (terzo atto).

Questa "fabula" alquanto romanzesca non deroga alle tematiche più vistose del teatro ginzburghiano: crisi della famiglia tradizionale, crisi del ruolo maschile, nevrosi,

sensi di colpa e solitudini. Angelica ha una bambina, figlia di Cencio, che vive con quest'ultimo e che adesso sarà affidata alla nonna. Al telefono, l'instancabile Stefano chiede mobili, favori e assistenza alla madre e alla suocera, occupandosi nel frattempo dell'andamento domestico. Intanto Giorgio, Tecla e Angelica parlano di se stessi e degli altri, presenti e assenti. Gli assenti sono numerosi: le madri, l'analista, la ragazza e lo stesso Cencio, leader riconosciuto e burattinaio del gruppo. Ma vengono commentati e perfino descritti fisicamente dagli altri, secondo un procedimento ricorrente nella produzione teatrale dell'autrice.

Raniero non appartiene né all'una né all'altra categoria, essendo presente in scena ma perlopiù taciturno. È dunque un *unicum* nel teatro ginzburghiano. Il ruolo del suo silenzio non è centrale come in Sarraute, ma è sufficientemente sviluppato e funzionale da richiedere qualche delucidazione.

Questa peculiarità può essere confermata dal fatto che, con Giorgio Zena, Raniero Camerana è il solo personaggio dotato di nome e cognome. La rivelazione, offerta nell'incipit, ha una causa esplicita: è la madre di Angelica, ansiosa di situare socialmente questa nuova conoscenza, a chiedere l'informazione per telefono. Ma il dato sottolinea anche la diversità di Raniero, distinto almeno inizialmente dal suo riserbo entro uno spazio saturo di confessioni impudiche. Quanto a Giorgio, il privilegio rimanda forse al lucido autogiudizio che dimostra di saper formulare, dichiarandosi di fatto uno scrittore fallito¹³.

A differenza di Jean-Pierre, Raniero ha non poche battute nel copione, ma perlopiù concise e in forma interrogativa. Infatti, il riservatissimo Raniero si mostra molto incuriosito dal gruppo. Ma, come decreta Angelica, «le domande sono il grande strumento di chi vuole tacere. Si interrogano gli altri per difendersi, per non dover dire niente di sé» (p. 169). Il suo carattere silenzioso è continuamente rilevato dagli altri. Accade perfino che le congetture suscitate da questo sconosciuto generino errori che

¹³ GINZBURG, *La porta sbagliata*, in *Teatro*, Torino, Einaudi, 1990, p. 144. Tutte le citazioni dalla commedia, d'ora in poi indicate nel mio testo, saranno tratte da questa edizione. Su Giorgio, cfr. l'accenno di Laura PEJA, "Natalia Ginzburg: il cavallo di Troia", in Laura PEJA, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 127-184 (p. 146). A proposito del cognome di Raniero, ricordo che la madre di Angelica lo ritiene erroneamente senese, mentre il ragazzo si dichiara perugino (in realtà, Camerana è un toponimo piemontese). Raniero è dunque insituabile e/o ebreo? Di sicuro, questa incertezza è funzionale al suo relativo esotismo.

sconfinano nel comico: durante la passeggiata con Angelica, che Tecla osserva da una finestra, pare che Raniero parli animatamente. Apprenderemo più tardi che muoveva solo le braccia per scaldarsi (pp. 166 e 169)¹⁴.

Raniero è, anche per paronomasia, lo straniero che si introduce in un circolo di consuetudini e di familiarità. Ben presto, però, dichiara di sentirsi a proprio agio con i suoi nuovi amici, come se li conoscesse da tempo. Sa ascoltare e, secondo Giorgio, sarebbe un ottimo analista, cosa non da poco nella scala di valori del gruppo. Il suo è un silenzio positivo, conferma Tecla, «vivo, intenso, che ascolta, e che fa compagnia» (p. 165). Tuttavia, come avviene per l'omologo francese, il suo comportamento esercita un'azione di disturbo. La sua reticenza, che potrebbe nascondere un giudizio severo, finisce col compromettere la sua stessa capacità di ascolto. In questo senso è molto significativo il grido di Angelica: «perché non mi parli? perché non mi fai parlare?» (p. 158).

È quindi opportuno valutare con prudenza il valore di questo atteggiamento. In un articolo del 1951, poi raccolto nelle *Piccole virtù*, Ginzburg aveva deprecato il silenzio come un vizio contemporaneo. L'argomentazione è perlopiù di taglio etico ma, partendo dalla contrapposizione di *Pelléas et Mélisande* e del *Trovatore*, coinvolge da vicino la problematica del teatro moderno. Il linguaggio rarefatto e laconico di Maeterlinck, il cui retaggio è cospicuo nella letteratura contemporanea, fa da contraltare a quello tronfio ed enfatico del melodramma italiano, che l'autrice identifica con quello dei propri genitori.

Il rifiuto del secondo modello, irrimediabilmente superato, ha prodotto la diffusione del primo. Ma già all'inizio degli anni Cinquanta, gli effetti di questa rarefazione linguistica appaiono nefasti, sia in letteratura che nei rapporti con il prossimo. Anticipando di un decennio il discorso diffuso sull'incomunicabilità, Ginzburg sostiene l'urgenza di una reazione, di uno sforzo contro il silenzio generalizzato. E puntualizza che non si può superare il blocco interpersonale se non si affronta prima quello interiore (ma la terapia psicoanalitica le pare un rimedio solo parziale)¹⁵.

¹⁴ L'espedito può rimandare alla lontana a un noto esempio di sdoppiamento dell'azione scenica (Maeterlinck, *Intérieur*, 1894); si veda il classico studio di Peter SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 48-50, oltre alla bella sezione sul "tableau maeterlinckien" in RYKNER, *L'envers du théâtre*, pp. 318-329.

¹⁵ "Silenzio", in GINZBURG, *Le piccole virtù* (1962), a cura di Domenico SCARPA, Torino, Einaudi, 1998, pp. 83-88 (*Silenzio* era uno dei titoli possibili per l'intera raccolta, cfr. pp. xxxviii-xliii). Cfr. anche *È*

Quel che è certo è che Raniero non può essere assunto come un modello. Egli funziona come un diversivo e un palliativo ai dolori altrui, ma non rappresenta certo una soluzione decisiva. Questa può derivare solo dalla coscienza e dall'accettazione di sé. Nella *Porta sbagliata*, una via d'uscita si affaccia forse nelle parole di Tecla («L'analisi [...] ti insegna a esser solo quello che sei», p. 146), per quanto sussistano forti dubbi sul valore assoluto della terapia. Viceversa, forse non siamo così lontani dalla morale camusiana del *Malentendu*, dove Jan muore per aver taciuto la propria identità¹⁶.

Altri interventi dell'autrice, di poco posteriori alla stesura della pièce, possono fornire ulteriori chiarimenti. C'è la difesa del teatro di parola, o meglio, a ben guardare, di poesia, contro l'idolatria coeva del teatro sperimentale e gestuale. E c'è l'elogio delle espressioni artistiche del silenzio assoluto, che nascono da una profonda e meditata coscienza dei limiti della parola umana. In questi casi, la condanna è sospesa: accade per *Il silenzio* di Ingmar Bergman che, a differenza di *Dillinger è morto* di Marco Ferreri, possiede un carattere universale. E accade per l'interpretazione di Buster Keaton in *Film* di Beckett¹⁷. L'articolo in questione parte come recensione del cortometraggio ma si sviluppa come una microbiografia romanzata dell'attore, maestro della recitazione muta. Ginzburg tratteggia infatti un uomo che ha vissuto il silenzio nella sua esistenza oltre che nella sua professione, e gli attribuisce una scelta radicale e totalizzante che appare sia motivata sul piano privato sia proficua su quello artistico.

Ma sono modelli lontani. Il vero silenzio è inattuabile nel circolo interpersonale, con le sue velleità e le sue miserie. Il mutismo di Raniero è gentile, attento e garbato, ma non si sottrae a un'accusa di vigliaccheria. Questo *outsider* apparentemente uscito dall'ignoto non dà risposte né offre rivelazioni, ma solo un leggero conforto. È una pallida copia terrena, se non un rovescio parodistico serio, dello sconosciuto pasoliniano

difficile parlare di sé, Torino, Einaudi, 1999, pp. 217-218. Al riguardo non mi pare secondario che, discutendo il cinema di Antonioni, emblema dell'incomunicabilità, Ginzburg ne elogi il forte impatto visivo ma ne critichi i dialoghi, giudicati spesso didascalici o artificiosi ("La notte", «La Stampa», 8 gennaio 1978, p. 9). Ricordo infine che il disagio formulato in "Silenzio" è confermato dalla vistosa assenza del discorso diretto nella narrativa ginzburghiana degli anni Cinquanta.

¹⁶ «Si l'homme veut être reconnu, il lui faut dire simplement qui il est. S'il se tait ou s'il ment, il meurt seul, et tout autour de lui est voué au malheur », prefazione non datata, in CAMUS, *Le malentendu*, p. 155.

¹⁷ GINZBURG, "Dillinger è morto" (febbraio 1969), "Film" (aprile 1970), "Il teatro è parola" (giugno 1970), in *Mai devi domandarmi* (1970), Torino, Einaudi, 1989, pp. 35-40, 129-132 e 139-144.

di *Teorema*¹⁸. La sua estraneità è presto riassorbita nella consuetudine. Raniero si sente a suo agio in quella casa sconosciuta e tra quelle persone. Ha un forte bisogno di integrarsi nel gruppo. Angelica gli ricorda sua madre o sua sorella. Così, la familiarità che subito si instaura tra lo straniero e il gruppo illustra l'illusorietà del perturbante. Angelica si aggrappa al mito della personalità («Mi sembra che noi siamo tutti piuttosto strani, e che è molto fuori del comune quello che succede in questa casa», p. 172), ma finisce con l'essere contagiata dall'indifferenziazione generale e col sentirsi davvero consanguinea di Raniero. Non si danno alterità rilevanti e si è tutti condannati a parlare sotto gli occhi altrui, come i dannati di Sartre, se non a esistere sotto i propri occhi, come nella sceneggiatura per uomo solo di Beckett¹⁹. Durante le prove del primo allestimento teatrale, il regista, Nello Rossati, cercò di convincere la riluttante autrice a inserire un finale meno sospeso e più tradizionale. Una recensione di Guido Fink allo spettacolo allude all'uscita finale dal gruppo di Raniero, che lascia la scena come l'ospite di Pasolini. Questo espediente troppo conclusivo è sicuramente dovuto al regista, e stride con l'atmosfera vacanziera, cioè atemporale e stagnante del testo²⁰.

Il fatto che questa situazione sia osservata dall'autrice con empatia non cambia il degrado dei rapporti interpersonali. Chi parla strafà. Chi tace è vile. Nell'uno e nell'altro caso la verità su se stessi resta un miraggio remoto. Angelica non tollera la «pietà universale» (p. 169) di Stefano verso qualsiasi debolezza di chiunque. Anche questo sintagma è oggetto di un intervento specifico²¹, che può aiutarci a definire il caso Raniero. Il saggio registra l'impossibilità di esercitare il giudizio morale nella

¹⁸ Al di là della tematica del silenzio, l'incontro con l'estraneo è una costante delle commedie ginzburghiane. In proposito, Scarpa segnala a ragione la suggestione del *Caretaker* di Pinter, che la scrittrice scoprì precocemente a Londra (si vedano gli apparati di GINZBURG, *Tutto il teatro*, Torino, Einaudi, 2005, pp. xvi, 435 e 446).

¹⁹ «La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi», Samuel BECKETT, *Film* (1963), in *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, pp. 111-134.

²⁰ Si vedano l'intervista all'autrice di Roberto TUMBARELLO, "Non cerco, sento", «Il Messaggero», 24 settembre 1973, cit. in GINZBURG, *Tutto il teatro*, p. 406 e Guido FINK, "Strenua Ginzburg", «Il Mondo», 1 novembre 1973, cit. in GINZBURG, *Opere*, Milano, Mondadori, 1986-1987, II, pp. 1587-1589. Per maggiori informazioni sull'allestimento di Rossati si veda la teatrografia. Il testo aveva avuto una diffusione televisiva nel 1972 (regia di Guido Stagnaro), e avrebbe avuto altre messe in scena (Mario Ferrero nel 1991 e Ugo Gregoretti nel 2005). Per ulteriori notizie su tutti gli allestimenti del corpus teatrale, compresi quelli francesi, rimando agli apparati dei lavori di SCARPA e PEJA.

²¹ GINZBURG, "Pietà universale" (ottobre 1970), in *Mai devi domandarmi*, pp. 204-208.

complessità caotica del mondo contemporaneo, in cui colpevoli e vittime appaiono confusi (sullo sfondo incombono il terrorismo degli anni di piombo e il conflitto israelo-palestinese). La vecchia capacità di distinguere il bene dal male è sostituita appunto da una pietà incondizionata, stanca e incapace di incidere sulla realtà e di migliorarla. In effetti, a ben guardare, il mutismo di Raniero è oggetto non solo di una condanna meno recisa di quella del 1951, ma anche dell'indulgenza di Stefano, unico personaggio della pièce che si astiene dal rilevarlo e dal deprecarlo.

La familiarità degli angeli

Il testo del *Silence* è uscito prima sul «*Mercure de France*», nel 1964, e tre anni dopo in volume. È stato tradotto in italiano da Ugo Ronfani e pubblicato a due riprese, dopo la stesura della *Porta sbagliata* (dicembre 1968), nelle riviste «*Il dramma*» (1969) e «*Terzoprogramma*» (1971). Nel 1975, escono per Einaudi altre due pièces di Sarraute, *Isma* e *C'est beau*, curate dallo stesso Ronfani. Ora, ad eccezione del periodo 1969-1977, Natalia Ginzburg ha svolto una lunga attività redazionale e traduttiva per l'editore torinese, e la letteratura di lingua francese era un'area di sua competenza. È insomma molto probabile che, intorno al 1968, Ginzburg conoscesse la pièce inaugurale di Sarraute.

Si è detto della diffidenza dell'autrice italiana verso lo sperimentalismo a oltranza, soprattutto negli anni del suo trionfo. È tuttavia da notare che proprio *La porta sbagliata* ingloba nel dialogo teatrale il riferimento a un emblema della cosiddetta "école du regard": «RANIERO: [...] ho come l'impressione d'averla già vista in qualche luogo./ ANGELICA: E dove? l'anno scorso a Marienbad?» (p. 153). Con un livellamento postmoderno, la menzione intenzionalmente svagata del film scritto da Alain Robbe-Grillet e diretto da Alain Resnais è presto controbilanciata se non neutralizzata dal ricorso a un regista più disimpegnato, Roger Vadim, coinvolto addirittura come personaggio assente ed effetto di realtà nella finzione drammaturgica (è lui ad ingaggiare Cencio per il suo nuovo film).

Ci troviamo pertanto in un gioco di rimandi, equidistante dall'idolatria del "nouveau roman" ma anche da un tradizionalismo miope. Le preferenze di Ginzburg nel

panorama drammaturgico contemporaneo (Beckett e Pinter) parlano da sole. Più tardi, la scrittrice tradurrà una pièce di Marguerite Duras, *Suzanna Andler* (1968). Questa concreta tangenza con il “nouveau théâtre” è tutt’altro che occasionale: il dramma, lontano dalla convenzione ma anche dallo sperimentalismo ermetico di altri testi di Duras, appare congeniale alla traduttrice. *Suzanna Andler* è infatti una pièce che svuota la forma drammaturgica tradizionale e l’argomento trito (un adulterio borghese) dall’interno, con lacune e silenzi, pur conservando una certa linearità.

Conviene insomma, contro ogni semplificazione frettolosa, collocare il lavoro teatrale ginzburghiano entro un contesto di rinnovamento. Il dibattito culturale dell’epoca si riflette nella *Porta sbagliata*, e certo non solo per la coincidenza con il Sessantotto, perché non si rifanno i letti o si stigmatizzano le scenate di gelosia di Angelica. Eppure, entrambe le nostre pièces sono state etichettate dai primi recensori come esercizi di romanziera, in stroncature che non frapponevano i necessari filtri tra il contenuto letterale dei dialoghi e il senso complessivo. All’equivoco possono aver contribuito gli stessi riferimenti letterari e non. Queste commedie accampano infatti volutamente intellettuali borghesi inclini all’allusione e alla citazione colta: Balzac e Sand, Baudelaire e Mallarmé in Sarraute, Proust, Mann, Catullo eccetera in Ginzburg. Altro equivoco, il ‘salotto’. Commedie da salotto: ma l’assenza di indicazioni e didascalie, qui e altrove, e a prescindere dalla destinazione radiofonica, avrebbe dovuto far riflettere sullo scarso peso dei referenti spaziali. In Sarraute, ma anche in Ginzburg, tutto sta nel linguaggio, è esso a nominare oggetti e persone e a collocarli sulla scena²². Un teatro provocatoriamente ‘della chiacchiera’, nell’era del sovrano disprezzo per questa forma ammuffita, che però qui è ripresa e rielaborata in forme sottilmente innovative. D’altronde, «il “nuovo” può nascondersi ed esplodere là dove nessuno mai si

²² «Nei testi della Ginzburg lo spazio è un fenomeno puramente verbale; è questa la sua modernità», SCARPA, *Apocalypsis cum figuris*, in GINZBURG, *Tutto il teatro*, pp. 429-458 (p. 443); cfr. il saggio di Ferdinando TAVIANI, “Tutti i cinghiali hanno detto di sì”, «Teatro e Storia», 7.1 (aprile 1992), pp. 137-153. A riprova di tale modernità si ricordi anche la promozione di un’altra commedia, *L’inserzione* (1965), da parte di Martin Esslin e Jacques Lemarchand, diffusori del teatro dell’assurdo (*Tutto il teatro*, p. 402) e la testimonianza di Adriana ASTI, *Se souvenir et oublier*, propos recueillis par René de CECCATTY, Roma, Portaparole, 2011, p. 42. Come è noto, l’attrice è all’origine del debutto teatrale della romanziera (*Ti ho sposato per allegria*, 1965).

è proposto di ricercarlo»²³. Impossibile, oggi, scambiare questi dialoghi per la riproduzione-verità di un'epoca effimera. Per render loro giustizia può bastare la percezione del loro potenziale sovversivo, senza dover scomodare ad ogni costo Artaud e la crudeltà per Sarraute, o le lande desolate e le suppellettili di Beckett per Ginzburg.

A ulteriore conferma, consideriamo il trattamento delle frasi fatte e delle locuzioni. Nel *Silence*, esse sono sempre citate, poste tra virgolette reali o immaginarie: «“emmuré dans votre silence”» (p. 33), «le silence est d'or» (pp. 39 e 53), «les gens silencieux [...] n'ont peut-être rien à dire» (p. 42). Come già visto, Sarraute pratica anche la riscrittura proverbiale, di origine surrealista, ma disinnescandone l'effetto trasgressivo: alla fine, chi tace acconsente davvero.

Nella *Porta sbagliata* regna un procedimento analogo, consistente nel riportare le espressioni fossilizzate al senso letterale. Dalla sproporzione tra la metafora consunta e il basso quotidiano si sprigiona un innegabile effetto comico. Le forbici da giardino della madre di Giorgio minacciano di tarpargli le ali (p. 144). Quando Angelica afferma che Giorgio non vale «nemmeno il dito pollice» dei piedi del suo analista, Giorgio ribatte: «Non mi far pensare alle dita dei piedi del dottor Vlad. Io le ho viste. Sono bruttissime» (p. 182). Oppure, la citazione è errata («le acque chete rovinano i campi», p. 166), il latino è storpiato (p. 183)²⁴ ... Cortocircuiti tra il traslato e la lettera, interventi d'autore sul “cliché” che scongiurano la possibilità di una lettura ingenua del campionario dei luoghi comuni.

Ancora a sostegno di un approccio non riduttivo, occorre tener conto dei frequenti rimandi religiosi dei due testi. Essi danno prova di un lontano richiamo all'origine sacrale del teatro, magari mediato dall'uso di simboli e mitemi nel dramma

²³ Estrapolo la frase da un breve intervento in risposta a un'inchiesta sull'editoria italiana (GINZBURG, “La smania del nuovo”, «La Stampa», 14 dicembre 1969, p. 17). Ricordo che, all'epoca, sia Moravia (*La chiacchiera a teatro*, 1967) che Pasolini (*Manifesto per un nuovo teatro*, 1968) teorizzavano un teatro di parola che si opponesse da un lato a quello sperimentale e dall'altro alla tradizione borghese (la ‘chiacchiera’, comprensiva della drammaturgia dell'assurdo). Ginzburg, come accennato, concordava sul primo punto ma dissentiva sul secondo (cfr. GINZBURG, “Il teatro è parola”), mirando di fatto a un rinnovamento dall'interno.

²⁴ «Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris» (Catullo, *Liber*, LXXXV) diventa, nella versione di Giorgio, «Odi et amo. Fortasse quid hoc faciam nequiris» (cfr. la nota al testo di SCARPA in *Tutto il teatro*, p. xiv). Sui procedimenti comici si veda PEJA, “Natalia Ginzburg: il cavallo di Troia”, pp. 151-159.

esistenzialista o nei romanzi dialogati di Henry Green²⁵. In Sarraute, le citazioni liturgiche, evangeliche e sapienziali restano sospese tra ritualità da teatro primitivo e gioco eroicomico: «H.1: Pardonnez-leur, ils ne savent ce qu'ils font», «F.2: Tout comprendre, c'est tout pardonner», «H.1: Un petit mot de vous et on se sentirait délivrés» (pp. 32 e 33). Nella *Porta sbagliata*, Stefano è definito Cristo e martire (pp. 148, 154 e 162) e Cencio un antico re pastore, oltre che futuro profeta Ezechiele nel film che si appresta a interpretare (p. 184). Ma la dimensione in questione si manifesta soprattutto con il balenare piuttosto insistente degli angeli.

Il motivo si affaccia già ambigualmente nella pièce di Sarraute. Da una parte, la presunta intransigenza di Jean-Pierre gli conferisce «une pureté d'ange» (p. 37). Dall'altra, tramite una citazione dal Balzac esoterico, egli è equiparato a un essere che accede a una sfera superiore creando un disagio paralizzante in coloro che la abitano (p. 55). Il riferimento sarebbe quindi a rigore peggiorativo, facendo di Jean-Pierre un falso angelo, un intruso e un inferiore rispetto al gruppo. È importante però sottolineare che il processo descritto da Balzac nel passo corrispondente di *Louis Lambert*²⁶, di fatto una parafrasi della dottrina di Swedenborg, riguarda sia i cieli che il mondo sensibile: nemmeno i vari H e F sono angeli, e l'accento è posto sui poteri dell'intruso. Infine, notiamo che la lingua francese offre una frase fatta che abbina i due concetti principali: quando, in compagnia, un silenzio imbarazzante si protrae, si usa dire “un ange passe”. Questa espressione alquanto scolorita è sfruttata in un'altra commedia di Sarraute²⁷.

Nella *Porta sbagliata*, il motivo si dirama formando un vero reticolo tematico. Tutti i personaggi maschili, e in parte quelli femminili, si definiscono variamente rispetto al modello angelico: Giorgio non ha più le ali per colpa della madre castratrice, ma forse non le ha mai avute (p. 144). Raniero è una versione tutta secolare dell'ospite di

²⁵ Per tale aspetto di Green cfr. Frank KERMODE, *Il segreto nella Parola*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 19-30. A proposito di questo romanziere della banalità, vicino alle nostre autrici nonostante le riserve di SARRAUTE, cfr. “Conversation et sous-conversation”, pp. 1591-1593.

²⁶ Honoré de BALZAC, *Louis Lambert*, éd. de Michel LICHTLÉ, in *La Comédie humaine*, XI, Paris, Gallimard, 1981, p. 617.

²⁷ SARRAUTE, *Isma*, in *Œuvres complètes*, pp. 1424 e 1431. L'origine dell'espressione è incerta; secondo il dizionario Robert delle locuzioni, si tratterebbe della cristianizzazione di un detto latino relativo a Mercurio.

Teorema, o anche, secondo l'espressione di un recensore, un angelo muto²⁸. Presenta invece vistosi tratti del modello il pazientissimo Stefano che, sposando Angelica, ha scelto la 'porta sbagliata'. Ma l'accezione dominante del termine è, per quanto lo riguarda, quella etimologica di 'messaggero'. Come Raniero, Stefano non è loquace su di sé; in compenso, ad ogni apertura di atto, nel finale e anche altrove, parla molto al telefono con le madri e con Cencio. Chiama e risponde, assicura il contatto con il mondo esterno e annuncia eventi. Il telefono (già collaudato in una commedia precedente, *La segretaria*) è lo strumento moderno e incorporeo che permette agli assenti, per quanto inudibili, di incidere sull'azione, e a Stefano di mentire alla suocera o di sfogarsi con la madre. Pur non sapendo l'ungherese, egli riesce a comunicare perfino con la ragazza, ricorrendo ai gesti. Oltre ad accudire come un devoto custode la moglie e la casa, Stefano è insomma un 'angelo dell'informazione' che, anticipando il teorema di Moravia, elargisce molte notizie e nessuna rivelazione sostanziale²⁹.

La commedia si conclude pur sempre con l'annunciazione terrena, confermata e certificata appunto da Stefano, dello stato di gravidanza della ragazza. Il fatto che egli neghi questo ruolo, spazientito dai piagnistei della madre («Non sono un angelo», p. 162), non scalfisce la sua valenza tutta immanente. Al paradigma maschile si aggiunge infine la "bien nommée" Angelica, resa immateriale dall'anoressia e dal talento artistico di pittrice. Prima di ammalarsi, Angelica dipingeva angeli («Amo gli angeli perché non mangiano», p. 155). Contrariamente alla ragazza di Cencio, i suoi malesseri fisici non si possono attribuire a una gravidanza, come ci viene ripetuto con insistenza (pp. 142, 148, 150). Incapace di offrire una protezione materna, Angelica è idealmente infeconda. Perfino sua figlia è alata, dovendo vestirsi da fata per una recita.

Definito dagli altri giovane, bello e misterioso, Raniero va a sua volta ad inserirsi in questo paradigma pseudoangelico affollato e degradato. Alla fine del primo atto, svolge il ruolo di messaggero di sventura per Angelica, cui annuncia l'arrivo di Cencio

²⁸ Alberto BLANDI, "Telefono messaggero di quattro confessioni", «La Stampa», 16 novembre 1973, p. 7: Raniero è un «inquietante testimone» e un «Angelo Muto» (recensione dell'allestimento di Rossati). Roland BARTHES ricorre alla seconda definizione per lo straniero di *Teorema*, in *Fragments d'un discours amoureux* (1977), cit. in Massimo FUSILLO, *Il dio ibrido*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 217.

²⁹ Cfr. Alberto MORAVIA, *L'angelo dell'informazione* (1985), pièce tratta dalla novella *Un angelo m'annuncia ogni giorno la verità*, in *La villa del venerdì e altri racconti*, Bompiani, 1990, pp. 149-154. Questi testi si fondano sul parallelo dichiarato tra l'eccesso di informazione mediatica e il bisogno dell'eroina di 'dire tutto' al marito e all'amante, e si concludono con l'annuncio di una gravidanza.

con la nuova compagna. Altri segnali ne fanno una figura mortuaria, conformemente con la concezione del silenzio nel testo omonimo del 1951: la partita a scacchi che sta giocando con Giorgio quando si alza il sipario (pp. 140, 147), possibile reminiscenza del *Settimo sigillo* di Bergman, o l'alone funebre che lo stesso Giorgio gli attribuisce («Porterà attorno il suo silenzio come una corona da morto», p. 165). Ma Raniero non sa giocare e perde la partita, e la morte è assente nella pièce, tutta concentrata sull'inferno esistenziale. Con la sua sola presenza, Raniero offre conforto perfino all'“arcangelo” Stefano (p. 163). Inoltre, lo si è visto, ha il dono terapeutico dell'ascolto. Infatti, le sue rare asserzioni, per quanto sollecite, sono scampoli di vulgata psicoanalitica: Angelica ha cercato in Stefano il contrario di Cencio (p. 177), oppure, il fatto che la stessa abbia finalmente mangiato qualcosa non significa che sia guarita (p. 185). Ad ogni modo, la sua natura estranea e inconsueta è presto riassorbita nell'abitudine e forse nella noia. Il vero straniero, l'invisibile e inudibile ungherese, non si materializza.

Questo tratto avvicina i due testi. Sarraute ribadisce anche nel *Silence*, in tono solo apparentemente ironico, la sua convinzione di fondo sull'illusorietà dei tratti individuali. Al livello dei tropismi, le persone sono uguali e non ha senso stabilire gerarchie di merito o anche semplicemente caratteriali: «Nous sommes tous pareils, des frères, tous égaux...» (p. 56)³⁰.

Non si tratta di azzardare una lettura esoterica dei testi, ma di cogliere in essi segnali sufficientemente forti e chiari da formare un sistema di rinvii. Resta da tracciare una tipologia del personaggio taciturno, fondata su corrispondenze lampanti. Il taciturno dispone di un supplemento onomastico rispetto agli altri. È “paisible” e “gentil” (p. 31), ha una voce «così bassa, così educata» (pp. 169 e 181), ma questo non lo esime certo dai sospetti: «H.1: Monsieur nous méprise» (p. 41), «ANGELICA: Forse ti sembriamo stupidi» (p. 156), «GIORGIO: Forse ci trova idioti» (p. 165). Si esprime alla forma interrogativa. Quando rompe il silenzio, suscita reazioni emotive, come dimostrano i sintagmi ripetuti: «H.2, FEMMES: – Vous l'entendez? / Oh, vous l'entendez? / Il a parlé» (p. 63), «GIORGIO: Ha detto una parola. Che miracolo» (p. 165), «Ha parlato. L'oracolo ha parlato» (p. 185).

³⁰ La battuta di H. 1 si riferisce alla citazione di Balzac, di cui egli rifiuta appunto la gerarchia delle sfere; su questo aspetto della psicologia sarrautiana, si veda ad esempio BENMUSSA, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?*, pp. 139-149.

Con il suo comportamento, suscita la curiosità e la diffidenza di un gruppo di persone che non sanno tacere. Nella *Porta sbagliata*, il riserbo dello straniero fa risaltare la logorrea del gruppo (pp. 156 e 182). Sarraute, dal canto suo, espone in maniera quasi didascalica l'impossibilità di tacere. A un certo punto, i suoi personaggi tentano il gioco del silenzio, ma devono interromperlo subito, cedendo al bisogno insopprimibile di parlare («F.2: Je ne peux pas, la langue me démange...», p. 51). È una vera coazione fatica e una fobia del vuoto. L'impronta di *Huis clos* è sensibile in Sarraute, conformemente all'influenza sartriana almeno sulla prima parte della sua produzione.

Quanto ai motivi del tacere, restano intenzionalmente vaghi e ipotetici. Sarraute elude del tutto la caratterizzazione, per l'avversione più volte dichiarata al “prêt-à-porter” psicologico. Sicché, quando la soluzione prefabbricata salta fuori (Jean-Pierre è timido), la formulazione è così iperbolica che non restano dubbi sul valore satirico della spiegazione. La categoria della timidezza è il *deus ex machina* che mette tutto a posto: «H.1: Il ne faut pas chercher ailleurs. [...] Il faut le répéter. Il est timide. C'est merveilleux, comme ça rassure» (p. 34)³¹. Illusione ovviamente smentita dal prosieguo del testo, che poteva finire lì ma non lo fa.

In Ginzburg, l'astensione dalla caratterizzazione si esprime in maniera diversa ma non trascurabile. Tutto pare spiegarsi con la tipologia del temperamento, di nuovo, timido e solitario («Sono piuttosto chiuso di carattere, e mi trovo di solito a disagio con le persone che non conosco», p. 153; «Ho perso l'abitudine di parlare», p. 157). Ma, come osserva Giorgio riguardo alle svariate ipotesi sulle incognite di Raniero (condizione sociale, orientamento sessuale), «Siccome sta zitto, può essere qualunque cosa» (p. 182). Il suo mutismo lo rende un involucro da riempire a piacimento, una molteplicità di possibili narrativi. Ad ogni modo, né Jean-Pierre né Raniero hanno un segreto da svelare, o almeno, se ce l'hanno, non è questo che interessa alle autrici; quel che conta è il comportamento del silenzioso con gli altri, e la sfida di fare teatro senza parole, o meglio facendone collidere l'assenza e l'abbondanza. Del resto, in entrambe il non detto tende ad assottigliarsi: tutto è enunciato, riversato a forza nella profusione del

³¹ «Dès qu'on prononce ce mot : “timidité”, tout se fige», SARRAUTE, “Le langage dans l'art du roman” (conferenza, 1970), éd. d'Ann JEFFERSON, in *Œuvres complètes*, pp. 1679-1694 (p. 1689). Il commento riguarda il testo IX di *Tropismes*.

dialogo. Le loro «maree di parole», per quanto eloquenti, non rinviano all' "unsaid" di Pinter, contrapposto al silenzio letterale in una famosa dichiarazione³².

Questa sfida drammaturgica, Ginzburg l'ha probabilmente raccolta dal testo di Sarraute. Ha usato la stessa situazione di partenza per poi procedere autonomamente, riversandovi spunti e tematiche propri. Per tutte e due, l'esperimento è isolato. I lavori successivi di Sarraute saranno incentrati sui tropismi interni al linguaggio, inteso ovviamente nella sua dimensione orale originaria: un'intonazione offensiva (*Le mensonge*, 1966; *Pour un oui ou pour un non*, 1982), un irritante tic di pronuncia (*Isma*, 1970), un aggettivo sospetto (*C'est beau*, 1975); in sintesi, sul legame indissolubile degli enunciati e del silenzio sottomarino di cui parlava Vercors. Solo *Elle est là* (1978) che, non a caso, sarà rappresentato insieme al *Silence*, riprenderà il disagio scatenato da un fenomeno non verbale. Quanto a Ginzburg, insisterà sull'alternanza dei presenti e degli assenti. Come dirà in seguito, raccogliendo le sue ultime commedie, «così finalmente c'è qualcuno che tace» (p. xii)³³.

Raniero segnerebbe allora, esattamente come Jean-Pierre per Sarraute, una fase precedente, più didascalica e rischiosa: c'è pur sempre un attore presente in scena, che si trascina dietro tutto il carico virtuale e indesiderato del non detto. Le ragioni della rinuncia risiedono quindi, verosimilmente, nel carattere schematico e dimostrativo dell'espedito; e anche nelle difficoltà oggettive: «non è facile, in una commedia, portare avanti un personaggio che parla poco. Ma qualche volta è bello e necessario» (p. x). Questa dichiarazione riguarda il trasferimento della loquacità dai personaggi femminili delle prime pièces a quelli maschili delle seguenti, fenomeno interpretabile

³² «Vi sono due tipi di silenzio: quello in cui non si proferisce parola e quello che viene invece sommerso da una marea di parole. Parole [...] che svelano ciò che non udiamo [...]», (testo della conferenza tenuta al *National Student Drama Festival* di Bristol nel 1962), cit. in Harold PINTER, *Chiaro di luna e altri testi teatrali*, Torino, Einaudi, 2006, p. vi. Nell'opera di Sarraute, l'assenza del non detto è generalizzata in ragione della centralità dei tropismi; cfr. Arnaud RYKNER, *Nathalie Sarraute* (1991), Paris, Seuil, 2001, p. 163. Quanto alla *Porta sbagliata*, FINK ha escluso l'esistenza di verità inesprese: «l'emozione nasce, se nasce, proprio dall'assenza o dall'impossibilità di un discorso più sostanziale» (cit. in GINZBURG, *Opere*, II, p. 1589). Diverso sarebbe il discorso per le abili strategie di reticenza messe in atto nei romanzi, soprattutto nelle *Voci della sera* e in *Lessico familiare*.

³³ La citazione è tratta dalla *Nota* datata luglio 1989 (GINZBURG, *Teatro*, pp. v-xii), nella quale l'autrice riesamina la sua intera esperienza drammaturgica.

alla luce del femminismo e dei suoi effetti sui rapporti fra i sessi³⁴. Ora, nel teatro ginzburghiano la svolta si manifesta con *Paese di mare* (1968), e, in parte, con la stessa *Porta sbagliata*, dove, rispetto a Giorgio, Stefano e Tecla, Angelica è relativamente taciturna («Non ho mica tanta voglia di parlare», p. 165). Ma soprattutto con la Marta di *Dialogo* (1970), a cui l'autrice sta probabilmente pensando: una donna la cui confessione di adulterio affiora a scatti, con brandelli di frasi strappate al silenzio e secondo un ritmo di notevole efficacia scenica.

Sta di fatto che il bilancio retrospettivo sorvola del tutto sul personaggio più silenzioso. Che quest'ultimo sia di genere maschile sembra una spiegazione parziale per una lacuna alquanto singolare, quasi un lapsus che nasconde una probabile insoddisfazione³⁵. Era bene accantonare esperimenti e suggestioni non del tutto congeniali, riprendendo a maneggiare gli strumenti più familiari del mestiere di scrivere.

Riferimenti bibliografici

Testi

BALZAC, Honoré de, *Louis Lambert*, éd. de Michel LICHTLÉ, in *La Comédie humaine*, dir. de Pierre-Georges CASTEX, XI, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1981.

BECKETT, Samuel, *Happy days* (1961); *Oh les beaux jours*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

BECKETT, Samuel, *Film* (1963), in *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, pp. 111-134.

CAMUS, Albert, *Le malentendu* (1944), éd. de Pierre-Louis REY, Paris, Gallimard, «Folio Théâtre», 1995.

DURAS, Marguerite, *Suzanna Andler*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1968; nota

³⁴ Viene in mente la riflessione sulla condizione femminile di Robert Altman in *Three Women* (1977). Una delle tre protagoniste del film, la pittrice Willie, è insistentemente silenziosa. Prima di parlare brevemente nell'epilogo, Willie emette solo le urla del parto.

³⁵ In una lettera a Giulio Bollati del 17 settembre 1970 (GINZBURG, *Tutto il teatro*, p. 406), l'autrice dichiara laconicamente di non amare *Paese di mare* e *La porta sbagliata*; naturalmente, questo non esclude che non abbia in seguito rivisto i due testi per la prima pubblicazione in volume (1972).

- introduttiva di Guido Davico Bonino, trad. di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1987.
- GINZBURG, Natalia, "Silenzio" (1951), in *Le piccole virtù* (1962), a cura di Domenico SCARPA, Torino, Einaudi, 1998, pp. 83-88.
- GINZBURG, Natalia, *Le voci della sera* (1961), a cura di Domenico SCARPA, Torino, Einaudi, 2013.
- GINZBURG, Natalia, "La smania del nuovo", «La Stampa», 14 dicembre 1969, p. 17.
- GINZBURG, Natalia, *Mai devi domandarmi* (1970), Torino, Einaudi, 1989.
- GINZBURG, Natalia, *La porta sbagliata*, in *Paese di mare e altre commedie*, Milano, Garzanti, 1972; poi in *Teatro*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 135-186; poi in *Tutto il teatro*, a cura di Domenico SCARPA, Torino, Einaudi, 2005, pp. 317-365.
- GINZBURG, Natalia, "La notte", «La Stampa», 8 gennaio 1978, p. 9.
- GINZBURG, Natalia, *Opere*, raccolte e ordinate dell'Autore, a cura di Cesare GARBOLI, 2 voll., Milano, Mondadori, «i Meridiani», 1986-1987,.
- GINZBURG, Natalia, *È difficile parlare di sé*, conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi, a cura di Cesare GARBOLI e Lisa GINZBURG, Torino, Einaudi, 1999.
- IONESCO, Eugène, *Le nouveau locataire* (1954), in *Théâtre complet*, éd. d'Emmanuel JACQUART, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1990.
- IONESCO, Eugène, *Quel formidable bordel!* (1973), in *Théâtre complet*, éd. d'Emmanuel JACQUART, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1990.
- IONESCO, Eugène, *Le solitaire*, Paris, Mercure de France, 1973.
- MAETERLINCK, Maurice, *Intérieur* (1894), in *Théâtre*, présentation de Martine de Rougemont, Genève, Slatkine, 1979.
- MORAVIA, Alberto, *La chiacchiera a teatro* (1967), in *Teatro*, II, a cura di Aline NARI e Franco VAZZOLER, 2 voll., Milano, Bompiani, 2004.
- MORAVIA, Alberto, *L'angelo dell'informazione e altri scritti teatrali*, Milano, Bompiani, 1986.
- MORAVIA, Alberto, *Un angelo m'annuncia ogni giorno la verità*, in *La villa del venerdì e altri racconti*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 149-154.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di Walter SITI e Silvia DE LAUDE, 2 voll., Milano, Mondadori, «i

- Meridiani», 1999.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968.
- PINTER, Harold, *A Slight Ache* (1959); *Un leggero fastidio*, in *Chiaro di luna e altri testi teatrali*, trad. e cura di Alessandra SERRA, Torino, Einaudi, 2006.
- PINTER, Harold, *The Room* (1960); *La stanza*, trad. di Alessandra SERRA, in *Teatro*, I, nuova edizione a cura di Alessandra SERRA, 2 voll., Torino, Einaudi, 1996.
- PINTER, Harold, *The Caretaker* (1960); *Il guardiano*, trad. di Elio Nissim, in *Teatro*, I, nuova edizione a cura di Alessandra SERRA, 2 voll., Torino, Einaudi, 1996.
- PINTER, Harold, *Landscape and Silence*, London, Methuen, 1969.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *L'année dernière à Marienbad*, ciné-roman, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.
- SARRAUTE, Nathalie, *Le silence*, pièce radiophonique, «Le Mercure de France», 1204, février 1964, pp. 163-185; *Le silence* suivi de *Le mensonge* (1966), Paris, Gallimard, 1967; *Le silence*, éd. d'Arnaud RYKNER, Paris, Gallimard, «Folio Théâtre», 1993, deuxième édition revue, 1998 ; *Il silenzio*, microdramma, traduzione di Ugo Ronfani, «Il dramma», 8, maggio 1969, pp. 78-83; *Il silenzio*, testo radiofonico, traduzione di Ugo Ronfani, «Terzoprogramma», 4, 1971, pp. 267-279.
- SARRAUTE, Nathalie, *Isma* (1970) seguito da *È bello (C'est beau)*, 1975), a cura di Ugo RONFANI, Torino, Einaudi, 1975.
- SARRAUTE, Nathalie, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves TADIÉ, avec la collaboration de Viviane FORRESTER, Ann JEFFERSON, Valerie MINOGUE et Arnaud RYKNER, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996.
- SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos* suivi de *Les mouches* (1943), Paris, Gallimard, «Folio», 1994.
- VERCORS, *Le silence de la mer* (1942) / *Il silenzio del mare* (1945), a cura di Gabriella BOSCO, trad. di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1994; adaptation de Jean MERCURE (1949), Paris, Librairie théâtrale, 1956; adaptation de VERCORS (1978), in «L'avant-scène théâtre», 665, 1 mars 1980, pp. 7-15.

Teatrografia

GINZBURG, Natalia, *La porta sbagliata*, Compagnia Anna Miserocchi-Paolo Carlini, regia di Nello Rossati, scene e costumi di Toni Rossati, musiche di Franco Plenizio. Interpreti: Anna Miserocchi (Angelica), Paolo Carlini (Stefano), Emma Danieli (Tecla), Walter Maestosi (Giorgio), Raffaele Curi (Raniero). Anteprema: Lucca, Teatro del Giglio, 6 ottobre 1973. Prima: Milano, Teatro San Babila, 15 novembre 1973.

SARRAUTE, Nathalie, *Le silence* (con *Le mensonge*), regia di Jean-Louis Barrault. Interpreti: Madeleine Renaud (F. 1), Paule Annen (F. 2), Nelly Benedetti (F. 3), Marie-Christine Barrault (F. 4), Dominique Paturol (H. 1), Amidou (H. 2), Jean-Pierre Granval (Jean-Pierre). Parigi, Petit-Odéon, 14 gennaio 1967.

SARRAUTE, Nathalie, *Le silence* (con *Elle est là*), regia di Jacques Lassalle, scene di Alain Chambon. Interpreti: Françoise Seignier (F. 1), Bérandère Dautun (F. 2), Martine Chevallier (F. 3), Sylvia Bergé (F. 4), Jean-Baptiste Malaltre (H. 1), Gérard Giroudon (H. 2), Olivier Dautrey (Jean-Pierre). Parigi, Vieux-Colombier, 7 aprile 1993.

Filmografia

ALTMAN, Robert, *Three Women* (*Tre donne*), USA, 1977.

ANTONIONI, Michelangelo, *La notte*, Italia/Francia, 1961.

BERGMAN, Ingmar, *Det sjunde inseglet* (*Il settimo sigillo*), Svezia, 1957.

BERGMAN, Ingmar, *Tystnaden* (*Il silenzio*), Svezia, 1963.

FERRERI, Marco, *Dillinger è morto*, Italia, 1969.

PASOLINI, Pier Paolo, *Teorema*, Italia, 1968.

RESNAIS, Alain, *L'année dernière à Marienbad* (*L'anno scorso a Marienbad*), Francia-Italia, 1961.

SCHNEIDER, Alan, *Film*, USA 1965.

Studi e testimonianze

- ASTI, Adriana, *Se souvenir et oublier*, propos recueillis par René de CECCATTY, Roma, Portaparole, 2011.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977; *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 1979.
- BENMUSSA, Simone, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- BLANDI, Alberto, "Telefono messaggero di quattro confessioni", «La Stampa», 16 novembre 1973, p. 7.
- BOUÉ, Rachel, "Du tropisme à la mystique de l'écriture chez Nathalie Sarraute", in Rachel BOUÉ, *L'éloquence du silence. Celan, Sarraute, Duras, Quignard...*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 61-74.
- DANIELS, May, *The French Drama of the Unspoken* (1953), Westport, Greenwood Press Publishers, 1977.
- FINK, Guido, "Strenua Ginzburg", «Il Mondo», 1 novembre 1973.
- FUSILLO, Massimo, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bo, Il Mulino, 2006.
- GARBOLI, Cesare, "Opere di Natalia Ginzburg", in *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 93-133.
- KANE, Leslie, *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, London, Associated University Presses, 1984.
- KERMODE, Frank, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979; *Il segreto nella Parola. Sull'interpretazione della narrativa*, trad. di Marco Graziosi, Bologna, il Mulino, 1993.
- PEJA, Laura, "Natalia Ginzburg: il cavallo di Troia. Allegria ponderosa e lieve per un teatro della responsabilità", in Laura PEJA, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 127-184.
- RYKNER, Arnaud, *Théâtres du nouveau roman. Sarraute – Pinget - Duras*, Paris, José Corti Éditions, 1988.

- RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, «Les contemporains», 1991, nouvelle édition, 2001.
- RYKNER, Arnaud, *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996.
- SCARPA, Domenico, "Apocalypsis cum figuris", in Natalia GINZBURG, *Tutto il teatro*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 429-458.
- STEINER, George, *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, New York, Atheneum, 1967; *Linguaggio e Silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, trad. di Ruggero Bianchi, Milano, Rizzoli, 1972.
- SZONDI, Peter, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1956; *Teoria del dramma moderno 1880-1950* (1962), introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1979.
- TAVIANI, Ferdinando, "Tutti i cinghiali hanno detto di sì", «Teatro e Storia», 7.1 (aprile 1992), pp. 137-153.
- TUMBARELLO, Roberto, "Non cerco, sento. Breve incontro con Natalia Ginzburg durante le prove della sua nuova commedia", «Il Messaggero», 24 settembre 1973.
- VASARRI, Fabio, "Il testo soppresso di *Tropismes*", in *Il testo: meccanismi linguistici e strategie retoriche*, a cura di Ines LOI CORVETTO, Roma, Carocci, 2003, pp. 221-236.
- ZAND, Nicole (propos recueillis par), "Avec le théâtre j'aborde un domaine tout à fait nouveau", «Le Monde», 18 janvier 1967, in Nathalie SARRAUTE, *Le silence*, éd. d'Arnaud RYKNER, Paris, Gallimard, «Folio Théâtre», 1993, deuxième édition revue, 1998, pp. 72-74.

Fabio Vasarri

Facoltà di Studi Umanistici, Università di Cagliari (Italy)

vasarri@tin.it