FATA MORGANA web

SCENE

Chiacchiere, fantasmi e perduti amori

Diari d'amore, Natalia Ginzburg secondo Nanni Moretti.

di *Bruno Roberti* — 29 Gennaio 2024

Interno mattina, stanza matrimoniale. Un grande letto inclinato verso la platea, marito e moglie appena svegli si parlano, ma pare un dialogo tra sordi, continuamente sotteso di "non detti", stancamente ripetitivo, percorso dalle frustrazioni di entrambi, immerso in una sorta di trasfigurazione sospesa del quotidiano. **Potrebbe essere una scena "morettiana", ma siamo su un palcoscenico, non su un set cinematografico, seppure si tratti proprio di Nanni Moretti, del suo debutto come regista teatrale, e benché il "set scenico" si dispieghi in una sorta di *setting* analitico intersecato a un *acting* attorico puntuale e incalzante**.

Con questa *tranche de vie* si apre *Diari d'amore*, lo spettacolo in cui il regista ha scelto due testi teatrali (significativamente pensati per una destinazione televisiva) di Natalia Ginzburg, *Dialogo* (1970) e *Fragola e panna* (1966), per comporre un dittico sotto un titolo comune, in cui quelle due parole "diari" e "amore" non sembrano casuali, ma risuonano di una ironia tagliente e amara. Se infatti il tono intimo (proprio degli appunti di un diario), oppure le confidenze incrociate, in cui si depositano i due "spaccati" di vita, i due stralci

da «lessico famigliare» (per usare il titolo del romanzo più celebre della Ginzburg) e il motivo dell'illusione d'amore, dell'innamoramento improvviso, all'apparenza percorrono le atmosfere e la colloquialità dei due testi; è nella loro opposizione che vanno alla deriva i due temi, come in una sonata da camera si passa dall'"andante con brio" al "lento con malinconia". **L'intimità diventa spudorata o sofferta confessione e l'amore si rivela come disamore, amara constatazione della fine irrimediabile di un rapporto**.

Nel *dialogo* tra Francesco e Marta, giovani sposi, emerge via via l'irrequietezza e l'acredine da scrittore frustrato di lui e il disagio, l'insicurezza, la fragilità di lei. Lui straparla ed è colto da un ipercinetismo che lo spinge a voltarsi e rivoltarsi tra le lenzuola, ad alzarsi e a ributtarsi sul letto (Valerio Binasco è straordinario nel restituire con un misto di nevrotica compulsione e di paradossale "agitazione neghittosa" tutto il narcisistico ciarlare del personaggio). Lei "contrappunta" sempre più remissiva e rassegnata e trattiene in gola ciò che non ha il coraggio di dire, per cui non riesce a trovare le parole. **Moretti, come in una sorta di "piano-sequenza" teatrale, una specie di "macchina fissa" scenica, esaspera visivamente la situazione** (con la complicità di Sergio Tramonti, scenografo, e di Pasquale Mari, light designer) utilizzando pochissimi elementi significativi: le tapparelle socchiuse da cui filtra la luce livida di un mattino piovoso, i due *abat-jour* da comodino spaiati (che lei chiederà di spegnere per avere il coraggio nel buio di trovare le "parole per dirlo"), il "fuoricampo" delimitato da una uscita laterale (da cui viene la voce della donna di servizio).

Eppure da questi piccoli dettagli e dalla maestria con cui si orchestra l'andamento musicale del dialogo ginzburghiano, fatto di svagatezze e sospensioni come di acuminati affondi improvvisi, emerge il tocco morettiano, tenero e crudele, euforico e disperato insieme, tipico del suo cinema. Nei testi della Ginzburg, così come nel suo "teatro delle chiacchiere" (ad esempio in *Ti ho sposato per allegria,* 1965), insiste una tonalità cechoviana intessuta di amare ironie, di illusioni perdute, di frustrazioni e malesseri esistenziali sebbene continuamente venata da una leggerezza disincantata unita a un sarcasmo straniante. In ciò risiede un'"affinità elettiva" con il mondo morettiano. Il disegno drammaturgico di *Dialogo* immette sottilmente un elemento *fantasmatico* nel progredire della conversazione, dell'accumularsi di fatuità, banalità, quotidiana irrilevanza degli argomenti che ritornano come una coazione ossessiva (le difficoltà economiche, le incombenze legate alla figlia piccola, i fastidi dei vicini di casa).

Il fantasma che aleggia fra i due ha un nome (tra l'altro curiosamente un nome morettiano): Michele. È il miglior amico di Francesco e potrebbe aiutarlo a pubblicare un suo romanzo, così come ha promesso a Marta di trovarle un lavoro in televisione. Tra

recriminazioni, incomprensioni, fantasticherie, il dialogo ruota sempre più spesso (come è tipico delle situazioni della Ginzburg) intorno a questa *figura assente*, le parole fanno prendere corpo al fantasma, che diventa "cartina al tornasole" per l'emergere del non-detto rimosso e della dinamica interpersonale. Sarà solo quando le luci degli *abat-jour* verrano spente che Marta confesserà al marito il suo tradimento, la sua relazione con l'amico e la decisione di lasciare Francesco, così come, quasi senza soluzione di continuità, una lettera di Michele annuncerà a Marta di averci ripensato: nel buio si infrange il sogno di lei, naufraga il suo bovarismo, mentre lui riesce a malapena a enunciare il proprio sgomento: "Avevo una vita, una moglie, un amico. Io la odio questa casa!" **I due rimangono così soli con loro stessi restando insieme, ma come due sconosciuti**.

Anche per il secondo pezzo *Fragola e panna* (diviso in due parti) Moretti imposta una sorta di "inquadratura fissa", ancora un interno familiare, la villa di campagna di una coppia alto borghese: un ricco avvocato donnaiolo e cinico, una moglie disillusa, disamorata, abituata ai tradimenti del marito, inaridita, che dissimula dietro una freddezza affettata la sua umiliazione. Qui l'asfittica e claustrofobica dimensione, e insieme l'irruzione/intersezione dell'elemento esterno, di questo interno familiare, trova assonanza con le atmosfere di un film come *Tre piani*. **Anche qui l'impostazione di Moretti implica un procedimento cinematografico**: un sipario separa i due pezzi e su di esso la scritta *Diari d'amore* è come il titolo di un film (così come il titolo di *Il sol dell'avvenire* veniva dipinto lungo le arcate del ponte sul Tevere), e di nuovo sulla scena si gioca una osmosi tra l'interno e l'esterno, con la grande parete da cui tralucono gli alberi della campagna e si suggerisce la neve che cade nel bosco, un sottilissimo intarsio tra campo e fuori campo, separati dalla grande porta d'ingresso. Ancora un unico elemento di scena: l'ampio divano azzurro semicircolare spezzato al centro che delimita le posture e i movimenti dei personaggi.

Anche qui prende subito corpo una sorta di fantasma, infatti dalla porta irrompe dall'esterno una giovanissima ragazza madre, affannata, infreddolita, con la sua valigia di cartone inzuppata dalla neve: chiede di essere accolta in casa e aiutata, è fuggita perché teme che il ragazzo che ha sposato abbia intenzione di ucciderla, si chiama Barbara e dice di essere la cugina di Cesare, l'avvocato. Ad accoglierla c'è la cameriera Tosca che l'investe con una inarrestabile logorrea raccontandole dei padroni, ed esprimendo un disagio compulsivo: **"Qui non mi trovo" ripete, dicendo di sentirsi in quel luogo isolato come fosse in una tomba, "c'è troppo silenzio**" (una travolgente Daria Deflorian conferisce alla petulanza coattiva della serva un accento stralunato e svanito pervaso di tenero smarrimento). Dal confronto tra Barbara (una efficacissima Arianna Pozzoli, che delinea il personaggio mescolando remissività e sfrontatezza) e Flaminia, la

moglie dell'avvocato, emerge la verità, dal momento che la ragazza viene subito individuata come l'ennesima amante del marito. Flaminia, spalleggiata dalla sorella Letizia, si libera in fretta della ragazzina, dandole del denaro e facendola accompagnare in un convento di suore.

Nella seconda parte con l'arrivo di Cesare, l'avvocato, il dialogo fa emergere l'indifferenza, il malcelato disprezzo, la desolante incomunicabilità, la stanchezza di un rapporto coniugale che va avanti per forza di inerzia, mentre l'assenza di Barbara e l'interrogativo sul suo destino assume la funzione di *fantasma* cui si è detto: **la *figura assente* diventa il *reagente* nella "chimica" delle relazioni tra i personaggi, lasciando trasparire tutto il melanconico vuoto dei "perduti amori**". C'è una punta di sconforto nel cinismo feroce della frase con cui Cesare (ancora Binasco, qui dai toni acidi e sferzanti) suggellerà la parentesi che è venuta per un breve arco di tempo a disturbare l'apatia rassegnata della coppia: "Girerà la città mangiando gelati. Fragola e panna. Ho speso un patrimonio in gelati di fragola e panna, con lei".

Nella tappa napoletana dello spettacolo al Teatro Mercadante (il Teatro di Napoli-Teatro Nazionale è tra i coproduttori) Moretti ha voluto far precedere la prima da una serata-*reading* incentrata su sei brevi racconti di Goffredo Parise tratti da *Sillabari*, la silloge di piccole narrazioni scritte tra il 1971 e il 1980 e ordinate alfabeticamente, dalla A di Amore alla S di Solitudine, in cui l**o scrittore prosciugava la sua scrittura in una osservazione minuta, nitida ed essenziale, di folgoranti "epifanie" del reale, racchiudendo un sentimento struggente del mondo tradotto dallo sguardo che si posa su accadimenti semplici eppure rivelatori del mistero della vita, della sua enigmatica immanenza**. La scelta di Moretti assume tutto il suo significato emblematico dal momento che la Ginzburg (che scrisse la postfazione al volume di Parise) ebbe a dire: «Capii che quei racconti di Parise mi piacevano moltissimo e non solo desideravo di imitarli ma il fatto che fossero stati scritti segnava per me un avvenimento felice».

Ascoltare Moretti che, a sipario chiuso, in proscenio davanti a un leggio scandisce, con scarna e "atonale" semplicità, le parole di Parise, significa quasi *vedere* trasformarsi sotto i nostri occhi quei sei racconti (*Amicizia*, *Donna*, *Libertà*, *Gioventù*, *Italia*, *Cinema*) in altrettanti "cortometraggi verbali". Basta il suo "corpo di cinema" che si sintonizza miracolosamente con le situazioni che racconta a far sì che quelle parole divengano subito immagini, come se le stesse "girando" in quel momento, dal vivo. A conclusione della lettura risuona la voce di Fabrizio De André in *La canzone dell'amore perduto*. Ed ecco che questa sorta di "prologo" a distanza dello spettacolo riecheggia di senso e riverbera di emozione il sentimento racchiuso in *Diari d'amore* e nella sua restituzione della scrittura, così *terribilmente* lieve e inquietante insieme, di Natalia Ginzburg: **quelle**

chiacchiere, quei fantasmi, quegli amori perduti diventano necessari ed essenziali perché appartengono, nella loro nuda contingenza, ai nostri sentimenti, al nostro scontento, al nostro sgomento, alle nostre nostalgie, ai nostri rimpianti come al nostro desiderio insopprimibile di dare *credenza* alla vita, al mondo.

Riferimenti bibliografici

N. Ginzburg, *Tutto il teatro*, Einaudi, Torino 2005.
Id., *Fragola e panna. Dialogo*, Einaudi, Torino 2023.
G. Parise, *Sillabari*, Einaudi, Torino 2004.

*La foto in copertina è di Luigi De Palma.

Diari d'amore. *Dialogo* e *Fragola e panna*. Testi: Natalia Ginzburg; regia: Nanni Moretti; interpreti: Valerio Binasco, Daria Deflorian, Alessia Giuliani, Arianna Pozzoli, Giorgia Senesi; scene: Sergio Tramonti; luci: Pasquale Mari; costumi: Silvia Segoloni; produzione: Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale, Teatro di Napoli – Teatro Nazionale, Carnezzeria, Emilia Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale, LAC Lugano Arte e Cultura, Châteauvallon-Liberté scène nationale, Théâtre National Populaire, La Criée – Théâtre National de Marseille, Maison de la Culture d'Amiens in collaborazione con Aldo Miguel Grompone.