

## **To Represent: Némirovsky between Narrative and Theatre**

Elena Quaglia  
elena\_quaglia@hotmail.it

The paper aims to explore the theatrical success of Irène Némirovsky's work, analysing in particular two Italian productions: *Il Ballo*, conceived and performed by Sonia Bergamasco, and the play *Jezabel*, adapted from the namesake novel by Maddalena Mazzocut-Mis and Sofia Pelczer, and directed by the latter. The analysis of these performances allows also to highlight the inherent theatrical dimension of Némirovsky's work, both on a thematic and formal level.

## Rappresentare: Némirovsky tra narrativa e teatro

di *Elena Quaglia*  
elena\_quaglia@hotmail.it

---

The paper aims to explore the theatrical success of Irène Némirovsky's work, analysing in particular two Italian productions: *Il Ballo*, conceived and performed by Sonia Bergamasco, and the play *Jezabel*, adapted from the namesake novel by Maddalena Mazzocut-Mis and Sofia Pelczer, and directed by the latter. The analysis of these performances allows also to highlight the inherent theatrical dimension of Némirovsky's work, both on a thematic and formal level.

---

### Némirovsky a teatro

Irène Némirovsky non ha forse bisogno di grandi presentazioni in Italia, dove è stata molto tradotta, letta e, come vedremo, rappresentata. Si tratta di un'autrice affascinante: russa di origini ebraiche, è costretta a emigrare in Francia da ragazzina. Da autrice di lingua francese, tra le due guerre mondiali pubblica moltissimi romanzi e novelle, fino alla deportazione e alla morte ad Auschwitz nel 1942.

Si può affermare che la fortuna teatrale della narrativa dell'autrice sia iniziata fin dai suoi esordi: nel 1929 il romanzo *David Golder* catapulta letteralmente Némirovsky al centro della scena letteraria e, nel 1930, al centro della scena teatrale, con l'adattamento a opera di Ferdinand Nozière. Tuttavia, la *pièce* si rivela un insuccesso, patendo in particolare il confronto con il film tratto dal romanzo, uno dei primi film sonori francesi, che vede come protagonista lo stesso attore, Harry Baur<sup>1</sup>.

La fortuna teatrale degli scritti dell'autrice francese prosegue anche con il suo secondo testo, *Il Ballo*, racconto lungo scritto durante la redazione di *David Golder*, che narra di una ragazzina a cui la madre non permette di partecipare al ballo da lei indetto; per vendicarsi, la figlia getta gli inviti nella Senna, portando così al fallimento del ricevimento. Infatti, nonostante non sia mai stato messo in scena durante la vita dell'autrice – anche se già nel 1931 vi fu una trasposizione cinematografica – *Il Ballo* è il suo il testo più adattato a teatro. Il racconto è stato riscoperto solo dopo il successo postumo del grande romanzo *Suite francese*, e negli ultimi anni è stato oggetto di ben tre adattamenti. Il più recente, di cui si parlerà diffusamente più avanti, è il “racconto di

---

<sup>1</sup> Cfr. sulla *pièce* e il film le pagine della biografia di Irène Némirovsky: O. Philipponnat, P. Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, Denoël, Paris 2007, pp. 192-210.

scena” di Sonia Bergamasco, rappresentato nel 2015 al Teatro Franco Parenti. In Francia, invece, Virginie Lemoine ha messo in scena una commedia, rappresentata per la prima volta al celebre Théâtre de la Huchette nel 2013. Il tono comico è stemperato non solo dall’amarezza che sottende la vicenda, ma anche da un’appendice allo spettacolo in cui viene ricordata allo spettatore la triste fine dell’autrice.<sup>2</sup> In Italia già nel 2011 il Teatro Litta aveva inserito nel proprio cartellone *Sonata per ragazza sola*, progetto di Federica Bern, unica attrice in scena, e di Francesco Villano, alla regia. In scena vi sono alternativamente due figure di donna, una madre e una figlia, i cui personaggi sono liberamente ispirati a *Il Ballo*, ma anche a *Jezabel*, altro romanzo dell’autrice, e alla biografia della stessa.

La tematica centrale degli adattamenti italiani contemporanei sembra essere infatti quella del rapporto madre-figlia, che Némirovsky ha saputo descrivere con sguardo molto acuto, prendendo spunto dalla propria vita, come dimostrano anche romanzi quali *Il vino della solitudine* o *David Golder*. È in effetti questo il tema centrale anche di due messe in scena recenti molto più fedeli ai testi originari, che seguono entrambe il filo rosso della complessità del femminile: il già menzionato “racconto di scena” ideato e interpretato da Sonia Bergamasco, tratto da *Il Ballo*, che ha debuttato nel 2015 al Teatro Franco Parenti, e la pièce *Jezabel*, adattata dall’omonimo romanzo da Maddalena Mazzocut-Mis e da Sofia Pelczer, per la regia di quest’ultima, rappresentata per la prima volta nel 2017 al Pacta Salone di via Dini.

Le due rappresentazioni sono accomunate, in primo luogo, dalla scelta di far confluire più personaggi in un’unica attrice. Ne *Il Ballo*, Sonia Bergamasco è da sola in scena e interpreta cinque personaggi, mutando posizioni e mimica facciale, modulando diversamente la voce. Tuttavia, tra i cinque personaggi, emergono in maniera più evidente la figura della madre e della figlia. Come in *Sonata per ragazza sola*, è la stessa attrice a ricoprire i due ruoli. E così avviene anche, parzialmente in *Jezabel*, dove Sara Zanobbio interpreta nella seconda scena sia la figlia, sia il doppio giovane della madre.

Il confronto tra madre e figlia, ne *Il Ballo*, è un vero scontro tra titani, in cui è difficile capire chi sia la vittima e chi il carnefice: entrambe lottano per vivere, per sentirsi vive e non possono farlo che l’una a discapito dell’altra. Il racconto di

---

<sup>2</sup> Si segnala che Virginie Lemoine ha mostrato ulteriore interesse per la narrativa di Irène Némirovsky con l’adattamento di *Suite francese* per il Festival Avignone Off del 2018.

Némirovsky è narrato dal punto di vista di Antoinette, una ragazzina di quattordici anni. La narrazione eterodiegetica è così focalizzata internamente su di lei, mentre agli altri personaggi vengono lasciate numerose scene dialogate. Nel suo adattamento del testo, Sonia Bergamasco ha sapientemente conservato i dialoghi, con qualche taglio strategico, ma ha trasposto i monologhi interiori di Antoinette in monologhi teatrali, passando così dalla terza persona alla prima. In questo modo, anche l'adolescente prende la parola, alternando la propria voce a quella della madre e degli altri personaggi. Si veda, ad esempio questo passaggio del testo narrativo: «Par moments, elle haïssait tellement les grandes personnes qu'elle aurait voulu les tuer, les défigurer»<sup>3</sup>; e la sua trasposizione nel testo teatrale: «A volte odiavo gli adulti al punto che avrei voluto ucciderli, sfigurarli»<sup>4</sup>.

Tuttavia, nell'epilogo della *pièce*, sapientemente tagliato rispetto al finale del racconto per condensare il drammatico confronto tra le due protagoniste, vi è un ritorno alla terza persona che non può che colpire lo spettatore, e che riprende fedelmente il testo letterario:

La strinse fra le braccia, e poiché premeva il piccolo viso muto di Antoinette contro la sua collana di perle, non la vide sorridere.

«Sei una brava figliola, Antoinette» ...

Era l'attimo, l'istante impercettibile in cui si incrociavano sul cammino della vita, e l'una stava per spiccare il volo, mentre l'altra si avviava a sprofondare nell'ombra. Ma non lo sapevano. Eppure Antoinette dolcemente ripeté:

«Povera mamma...».<sup>5</sup>

Il sipario cala così su un ritorno al racconto, con i discorsi diretti volutamente non recitati. Entra in scena la prospettiva del narratore e di Némirovsky stessa, che evidenzia l'avvicinarsi tra la madre e la figlia, con l'immagine del volo e dell'inabissamento. Viene mostrata la pietà della figlia per la madre, che può essere tale solo nel trionfo crudele su di lei, e l'affetto della madre che si manifesta solo nella sconfitta.

In *Jezabel*, diversamente, Marie-Thérèse, la figlia, è vinta dal confronto con la madre: non a caso muore di parto, manifestando l'impossibilità di diventare adulta, di

---

<sup>3</sup> I. Némirovsky, *Le Bal* (1930), Grasset, Paris 2011, p. 15; Ead., *Il Ballo*, tr. it. di L. Frausin Guarino, Adelphi, Milano 2005, p. 11: «A volte odiava gli adulti al punto che avrebbe voluto ucciderli, sfigurarli».

<sup>4</sup> S. Bergamasco, *Il Ballo*, racconto di scena ideato e interpretato da S. Bergamasco, copione, 2015, p. 6. Ringrazio sentitamente Sonia Bergamasco per avermi inviato il copione.

<sup>5</sup> Ivi, p. 34.

diventare madre a sua volta all'ombra di chi l'ha derubata della propria "parte di vita", della propria «fetta di torta»<sup>6</sup>. La madre infatti, Gladys Eisenach, non voleva che la figlia si sposasse e avesse un figlio perché tali eventi avrebbero manifestato l'età adulta della ragazza e la propria vecchiaia agli occhi della società: sarebbe così stata esclusa da quella vita a cui voleva ancora disperatamente prendere parte.

Anche in questa rappresentazione il confronto tra le due protagoniste viene condensato, ma con un procedimento differente: i diversi monologhi interiori del romanzo, riportati da un narratore che si focalizza alternativamente su entrambe le figure, vengono riuniti in un dialogo che occupa gran parte dell'atto primo. Così le riflessioni delle due donne nel decimo capitolo del romanzo vengono riassunte quasi solo in due battute. Ecco il confronto:

Gladys s'efforçait de se résigner, d'accepter la naissance de l'enfant, mais sa vie avait un goût de cendre. Lorsque, devant elle, un homme souriait à une jolie fille qui passait, son cœur se déchirait. Parfois, le premier regard de l'homme avait été pour elle, mais cela ne la touchait pas, elle y était accoutumée... Elle ne pouvait pas supporter que ce regard la quittât, allât à une autre...<sup>7</sup>

Marie-Thérèse aimait, avec une tendresse sauvage, cet enfant inexistant encore, auquel elle seule donnait un visage, un nom...<sup>8</sup>

#### **MARIE-THÉRÈSE**

Ho una cosa sola: mio figlio.

#### **GLADYS**

Ho una cosa sola: la mia bellezza.<sup>9</sup>

La bellezza è un elemento centrale in entrambi i testi némirovskiani, ben sottolineata dalle due rappresentazioni teatrali. Non a caso *Il Ballo* si apre con una citazione tratta da Keats e aggiunta significativamente da Sonia Bergamasco come epigrafe al testo teatrale: «Bellezza è verità, verità è bellezza, questo solo sulla terra sapete, ed è quanto

---

<sup>6</sup> Cfr. M. Mazzocut-Mis, S. Pelcer, *Jezabel*, Dramma con Prologo in due atti, adattamento dall'omonimo romanzo di Irène Némirovsky, copione, 2017, p. 26 e p. 29. Ringrazio sentitamente Maddalena Mazzocut-Mis per avermi inviato il copione.

<sup>7</sup> I. Némirovsky, *Jézabel* (1936), Le Livre de Poche, Paris 2010, p. 124; Ead., *Jezabel*, tr. it. di L. Frausin Guarino, Adelphi, Milano 2007, p. 113: «Gladys si sforzava di rassegnarsi, di accettare la nascita del bambino, ma ormai la sua vita sapeva di cenere. Quando un uomo, davanti a lei, sorrideva a una bella ragazza che passava, si sentiva straziare il cuore. A volte capitava ancora che il primo sguardo dell'uomo fosse per lei, ma questo non la toccava, ci era abituata... Ciò che non poteva sopportare era che quello sguardo si staccasse da lei, andasse verso un'altra...».

<sup>8</sup> Ead., *Jézabel*, (orig. fr.), cit., pp. 126-127; Ead., *Jezabel*, (tr. it.), cit., p. 115: «Marie-Thérèse amava di un amore feroce quel bambino non ancora nato, e al quale lei sola dava un volto, una forma, un nome...».

<sup>9</sup> M. Mazzocut-Mis, S. Pelcer, *Jezabel*, cit., p. 28.

basta»<sup>10</sup>. *Jezabel* invece si apre sulla recitazione cantata del “songe d’Athalie” tratto dall’*Athalie* di Racine. Il riferimento intertestuale è presente anche nel romanzo di Némirovsky, con un breve accenno<sup>11</sup>; nella *pièce*, invece, viene posto in esergo:

Avvenne nell’orrore di una notte profonda.  
Mia madre Jezabel mi si è innanzi mostrata  
come sul letto funebre riccamente ammantata.  
Non ne aveva, il dolore, smorzato la fierezza;  
aveva anzi, ancora, quella finta bellezza  
mantenuta con cure, con espedienti labili,  
per riparar degli anni le sfide irreparabili.<sup>12</sup>

In entrambe le rappresentazioni il confronto tra madre e figlia mostra un doppio impossibile, come se la bellezza della giovane fosse destinata a oscurare per sempre la bellezza della donna matura. Non si può dire dunque che l’una sia il riflesso dell’altra, che vi sia un rapporto armonico di continuità ereditaria. Al centro vi è invece lo specchio di Narciso: dominano le figure di madri narcisiste che finiscono per rovinare tuttavia non solo la propria vita, come nel mito, ma anche quella delle figlie, non accettandone la femminilità acerba e via via sempre più matura. Sulla scena dello spettacolo di Sonia Bergamasco vi sono innumerevoli specchi, che fanno da un lato eco alla moltiplicazione dei ruoli da parte dell’attrice, alle sue molteplici sfaccettature, ma simboleggiano dall’altro appunto il narcisismo di una femminilità incapace di empatia. Così, anche in *Jezabel*, lo specchio è centrale, come già suggerito da Némirovsky, che mostra Gladys rimirarsi davanti a uno specchio a forma di cuore: «Gladys alluma les lampes de chaque côté de la glace en forme de coeur. [...] Avidement, elle contempla son visage»<sup>13</sup>. Nella *pièce* lo specchio permette a volte la sovrapposizione tra Gladys, la sua immagine da giovane e la figlia, accentuando così anche la centralità di questo elemento, evidenziata peraltro dalle numerose didascalie presenti nel copione.

In entrambe le messe in scena si può inoltre notare la presenza di veli bianchi. Ne *Il Ballo*, questi vengono usati per coprire l’attrice, già in scena all’ingresso degli

---

<sup>10</sup> S. Bergamasco, *Il Ballo*, cit., p. 3.

<sup>11</sup> Cfr. I. Némirovsky, *Jézabel*, (orig. fr.), cit., p. 44. Bernard Martin recita il celebre brano di Racine a un amico, alludendo a Gladys e paragonandola implicitamente a Jézabel.

<sup>12</sup> M. Mazzocut-Mis, S. Pelczer, *Jezabel*, cit., p. 3.

<sup>13</sup> I. Némirovsky, *Jézabel*, (orig. fr.), cit., p. 99; Ead., *Jezabel*, (tr. it.), cit., p. 91: «Entrarono tutt’e due nella camera di Gladys, che andò ad accendere le lampade ai lati dello specchio a forma di cuore. [...] Gladys contemplò avidamente il proprio viso».

spettatori, per coprire gli specchi, per caratterizzare i diversi personaggi e più in generale per scandire la narrazione: nel copione infatti essi sono numerati fino a dieci, così come i suoni registrati delle voci off. In *Jezabel*, una parete di tulle divide la scena anteriore dal retro: il tulle sembra duplicare la frontiera tra spettatori e attori, mettendo in evidenza una finzione insita nella protagonista che va oltre la finzione teatrale nel primo atto, mentre nel secondo caratterizza due spazi distinti, un interno e un esterno. Quindi, il velo, che sembrerebbe il contrario dello specchio, è solo un altro mezzo per significare il doppio e la moltiplicazione. Inoltre, esso sembra alludere al matrimonio, quel matrimonio che Gladys non può celebrare con il Conte Monti. Significante ambiguo, può corrispondere tanto alla purezza quanto alla falsità: ne *Il Ballo* non a caso ai veli fa eco l'uso del bianco nei costumi e nelle luci in contrasto con il nero, con il buio che caratterizza spesso la scena.

### **Il teatro nei testi di Némirovsky**

In entrambi i casi i testi di Némirovsky facevano allusione a una dimensione teatrale insita nella narrativa stessa: entrambe le messe in scena hanno saputo cogliere i riferimenti meta-teatrali e adattarli in modo efficace.

Nel caso di *Jézabel*, il capitolo introduttivo del libro, non numerato, mette in scena il processo a Gladys per l'omicidio commesso. I capitoli successivi, numerati, non sono che un lungo *flash-back* che farà infine arrivare il lettore alla verità. Maddalena Mazzocut-Mis e Sofia Pelczer hanno rispettato questa struttura, trasformando le pagine introduttive in un prologo. Del resto, la dimensione dialogica del processo si prestava bene a questo adattamento. Némirovsky stessa chiude questa sezione del romanzo paragonando Gladys a un'attrice che esce di scena: «Comme on oublie les acteurs lorsque la pièce est finie, personne ne se souvenait de Gladys Eisenach. Son rôle était fini maintenant»<sup>14</sup>. Nel testo teatrale le due autrici hanno voluto conservare il riferimento meta-teatrale. Non avendo a disposizione una voce narrante, come nel romanzo, questo viene attribuito a una delle voci off registrate, che commentano il

---

<sup>14</sup> I. Némirovsky, *Jézabel*, (orig. fr.), cit., pp. 49-50; Ead., *Jezabel*, (tr. it.), cit., p. 46: «Così come si dimenticano gli attori quando lo spettacolo è finito, nessuno pensava più a Gladys Eisenach. Aveva recitato la sua parte».

processo, in una rivisitazione del coro della tragedia classica: «**DONNA 2 – VOCI OFF** Lo spettacolo è finito»<sup>15</sup>.

L'adattamento di *Jézabel* a teatro sembra così realizzare il desiderio stesso di Némirovsky, che avrebbe voluto mettere in scena il romanzo e più volte ebbe la tentazione di scrivere una *pièce*, sempre accantonata per più urgenti necessità "alimentari". Nel caso di *Jézabel* furono degli amici che la convinsero a desistere: «Mais finalement, j'ai écouté des amis, qui sont des techniciens du théâtre et qui m'ont persuadée que le sujet ne convenait pas à ce mode d'expression... Au surplus, quelle actrice aurait consenti à jouer le rôle d'une femme de soixante ans ?»<sup>16</sup>.

Nel caso de *Il Ballo*, Olivier Philipponnat, biografo e critico di Némirovsky, sottolinea la teatralità del racconto:

C'est un véritable scénario qu'échafaude la fillette pour humilier sa mère, de sorte que *Le Bal* peut également se comprendre comme une métaphore de l'alchimie littéraire, qui transforme l'aigreur en ressort dramatique et l'intime en universel. [...] C'est bien une farce qui se joue ici, et des plus acides, servie par une dialoguiste d'élite.<sup>17</sup>

D'altro canto, vi sono almeno due riferimenti diretti al teatro nel testo di Némirovsky. Il più evidente è situato nel finale, dove la voce narrante sottolinea come Antoinette, la ragazzina, si nasconde dietro al divano per poter sentire e osservare tutto: «elle voyait le salon comme une scène de théâtre»<sup>18</sup>. Sonia Bergamasco, come già mostrato, adatta questo passaggio, passando dalla terza persona del monologo interiore alla prima persona: «Da lì, sporgendo la testa, potevo vedere il salone come se fosse la scena di un teatro»<sup>19</sup>. Questa battuta è seguita da una lunga pausa durante la quale l'attrice in scena inizia a togliere i veli posati sugli specchi, introducendo così l'epilogo

<sup>15</sup> M. Mazzocut-Mis, S. Pelczer, *Jezabel*, cit., p. 15.

<sup>16</sup> Articolo apparso nella rivista *Toute l'édition*, 4 luglio 1936, Cfr. O. Philipponnat, "Notice, Jézabel", in I. Némirovsky, *Œuvres complètes*, introduction, présentation et annotation des textes par Olivier Philipponnat, *Le Livre de Poche*, Paris 2011, t. 1, pp. 1461-1462. [«Ma alla fine ho ascoltato alcuni amici, che sono degli esperti di teatro e che mi hanno convinta che l'argomento non si adattava bene a questa modalità espressiva... In più, quale attrice avrebbe acconsentito a recitare il ruolo di una donna di sessant'anni?», tr. it. nostra]

<sup>17</sup> O. Philipponnat, "Notice, Le Bal", in I. Némirovsky, *Œuvres complètes*, cit., t. 1, p. 355. [«è una vera sceneggiatura quella che escogita la ragazzina per umiliare sua madre, in modo che *Il Ballo* può anche essere inteso come una metafora dell'alchimia letteraria, che trasforma l'amarezza in risorsa drammatica e l'intimo in universale. [...] È davvero una farsa quella che si recita qui, e delle più acide, servita da una dialoghista di rango», tr. it. nostra].

<sup>18</sup> I. Némirovsky, *Le Bal*, cit., p. 97; Ead., *Il Ballo*, cit., p. 67: «vedeva il salone come se fosse la scena di un teatro».

<sup>19</sup> S. Bergamasco, *Il Ballo*, cit., p. 26.

della vicenda e l'avvicinarsi tra madre e figlia su cui si chiudono sia il racconto sia lo spettacolo.

Ne *Il Ballo* vi è tuttavia anche un altro riferimento meta-teatrale che non viene trasposto nel testo di Sonia Bergamasco. Nel momento della redazione degli inviti, i genitori di Antoinette si scambiano uno sguardo soddifatto: «Les Kampf poussèrent ensemble un soupir de satisfaction et se regardèrent en souriant, comme deux acteurs sur la scène après un troisième rappel, avec une expression mêlée de lassitude heureuse et de triomphe»<sup>20</sup>. Emerge in questo passaggio l'ironia della voce narrante che paragona la fierezza dei Kampf per il loro primo ballo a quella di attori dopo un trionfo in scena, sottintendendo che in entrambi i casi si tratta in realtà probabilmente di spettacoli di terz'ordine.

L'ironia è un tratto frequente dei testi némirovskiani, ben sottolineata da Yves Baudelle per quel che riguarda *Suite Française*<sup>21</sup>. Essa sembra corrispondere a uno sguardo che l'autrice porta costantemente sui propri personaggi, sempre né troppo coinvolto né troppo distaccato. La prospettiva adottata a livello narrativo sembra essere quella di chi guarda da una giusta distanza il mondo rappresentato, pur conoscendolo intimamente. Tale è lo sguardo delle protagoniste némirovskiane sul mondo ebraico. Non a caso questo sguardo, in un altro romanzo dell'autrice, *Les Chiens et les Loups (I cani e i lupi)* è paragonato all'osservazione di una scena in teatro. Quando la protagonista Ada si allontana dalla città bassa e dal Ghetto, può finalmente osservarlo con lo sguardo degli ebrei dei quartieri alti:

Tout ici respirait le calme. Ceux qui habitaient là ignoraient sans doute ce qui se passait près du fleuve. Pas un cosaque ne fût venu troubler leur repos ; peut-être contemplaient-ils la confusion et l'horreur du Ghetto comme au théâtre, avec un petit frisson superficiel qui saisit le spectateur d'un drame, mais qui s'apaise aussitôt dans un confortable sentiment de sécurité : «À moi cela n'arrivera jamais. Jamais».<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> I. Némirovsky, *Le Bal*, cit., p. 38; Ead., *Il Ballo*, cit., pp. 26-27: «I Kampf sospirarono all'unisono dalla soddisfazione e si guardarono sorridendo, come due attori sulla scena dopo la terza chiamata, con un'espressione in cui si fondevano stanchezza beata e trionfo».

<sup>21</sup> Y. Baudelle, «'L'assiette à bouillie de bonne-maman' et 'le râtelier de rechange de papa'. Ironie et comique dans *Suite française*», *Dossier Critique, Roman 20-50*, David Golder, Le Vin de solitude et Suite française d'Irène Némirovsky, Études réunies par P. Renard et Y. Baudelle, *Roman 20/50*, 54, dicembre 2012, pp. 109-123.

<sup>22</sup> I. Némirovsky, *Les Chiens et les Loups* (1940), Le Livre de Poche, Paris 2008, p. 65; Ead., *I Cani e i Lupi*, tr. it. di L. Frausin Guarino, Adelphi, Milano 2008, p. 59: «Qui tutto spirava pace. Con ogni probabilità i residenti della zona ignoravano quel che accadeva vicino al fiume. Nessun cosacco era venuto a turbare la loro quiete; chissà, forse contemplavano la confusione e l'orrore del ghetto come a

Il paragone con la catarsi teatrale permette di cogliere la distanza tra gli spettatori e la scena che si svolge nel ghetto, una distanza che non impedisce tuttavia a un brivido di manifestarsi.

Némirovsky manifesta così nei suoi testi lo sguardo di chi non è del tutto incluso nella società che rappresenta e la osserva da un punto di vista originale, quello di una donna, di un'ebrea di origini russe che vuole però affermarsi come scrittrice francese. Potremmo anche pensare che si tratti di uno sguardo teatrale, sempre in equilibrio tra catarsi tragica e velatura comica.

---

teatro, con quel piccolo brivido superficiale che coglie lo spettatore di un dramma, subito rasserenato da una confortante certezza: “A me questo non succederà mai. Mai”».