



*Ministero dell'Istruzione
dell'Università e Ricerca*

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI
SCUOLA DI DOTTORATO IN SCIENZE DEI SISTEMI CULTURALI
INDIRIZZO STORIA DELLE ARTI
CICLO XXVIII

Direttore: Prof. Massimo Onofri

Goliarda Sapienza sceneggiatrice.
Il caso “*I delfini*” attraverso un carteggio inedito.

Tutors:

Prof.ssa Lucia Cardore

Prof.ssa Monica Farnetti

Dottoranda:

Giovanna Emma Gobbato

Anno Accademico 2015-2016

Indice

Introduzione	3
Parte I	6
Capitolo 1	6
Goliarda Sapienza: una vita per niente modesta	6
1.1 L'infanzia	7
2.1 Goliarda attrice. L'Accademia d'Arte Drammatica	11
Capitolo 2	43
Cinematografara	43
1.2 Attrice	45
<i>Nel cinema di Alessandro Blasetti</i>	45
<i>Con Luigi Comencini: Persiane chiuse (1950)</i>	51
<i>Nel cinema di Luchino Visconti</i>	54
<i>Nel cinema di Francesco Maselli</i>	56
2.2 Assistente e doppiatrice	62
3.2 Interpretazioni e personaggi: sul filo della follia dallo schermo alla pagina	66
Capitolo 3	71
Goliarda Sapienza spettatrice	71
1.3 Dal Cinema Mirone allo schermo bianco della carta	71
2.3 Passioni e idiosincrasie	75
Parte II	83
Capitolo 4	83
Goliarda Sapienza sceneggiatrice. La scrittura che diventa cinema	83
1.4 Cinema e sceneggiatura in Italia tra gli anni Quaranta e Cinquanta	83
2.4 In due. Lunghe notti senza sogni.	87
3.4 Non accreditata.	91
Capitolo 5	95
Sceneggiare in corrispondenza. Il caso I delfini	95
1.5 Fra le righe	95
2.5 Sceneggiare per corrispondenza	98
1.2.5 Il carteggio delfiniano	98
2.2.5 La genesi del film	100

3.2.5 Il soggetto	103
4.2.5 Aggiustamenti	105
5.2.5 Tracce di Sapienza	112
Appendice	122
Epistolario	123
Intervista a Mara Blasetti (settembre 2010)	177
Intervista ad Alfredo Baldi (settembre 2010)	182
Soggetto originale <i>Le «chiacchierate»</i>	184
Bibliografia	194

Introduzione

Ciò che si sa della presenza di Goliarda Sapienza nella storia del cinema italiano si può riassumere in sette titoli di altrettante pellicole, dirette da grandi maestri della regia, tutte con ruoli minori, notizie che la critica e gli storici hanno riportato di penna in penna, spesso con errori anche grossolani. Scomparsa nel 1996, intorno alla figura di Sapienza è in atto una feconda ricerca che indaga soprattutto l'aspetto letterario, avendo i suoi libri varcato i confini nazionali ed essendo diventati dei veri e propri casi editoriali, primo fra tutti *L'arte della gioia*.¹ Poco si sa invece della sua carriera di attrice, di teatro prima e di cinema poi, certamente breve, come abbiamo già detto, ma molto intensa. Praticamente nulla si conosce inoltre della sua storia da "cinematografara", come le piaceva definirsi, compiuta passo passo al fianco del compagno Citto Maselli, indifferentemente davanti e dietro la macchina da presa. Quello che ancora non è stato scritto, e forse è stato persino taciuto, è che Goliarda è stata protagonista di tre lustri di cinema italiano con un ruolo ben più articolato e dinamico. Questo lavoro intende indagare un aspetto ancora inedito della carriera artistica di Sapienza, quello di sceneggiatrice. L'intuizione di Sapienza sceneggiatrice - a parte le sporadiche dichiarazioni rilasciate da Maselli circa la collaborazione della sua compagna ai suoi lavori sino agli anni Sessanta - nasce dalla lettura di uno stralcio di lettera² che mi ha portato alla ricerca del suo intero e alla scoperta di altre missive che rappresentano un piccolo corpus epistolare, costituente l'ossatura del mio progetto. Queste lettere si sono rivelate di straordinaria importanza per il loro contenuto e mi hanno spinto a pensare ad un progetto di ricerca che potesse innanzitutto ricostruire un profilo artistico dettagliato di Sapienza ma soprattutto mettere in luce il suo prezioso lavoro al di qua della mac-

¹ GOLIARDA SAPIENZA, *L'arte della gioia*, Torino, Einaudi, 2008.

² Questo stralcio è citato da Giovanna Providenti nella sua biografia *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, certamente il primo lavoro che tenta di ricostruirne un profilo.

china da presa. Sono state utilizzate in modo particolare le lettere che la coppia si scambiava quando era lontana e impegnata in set diversi, ma anche i diari di Sapienza e le interviste a Maselli.³ In particolare, ho messo a confronto lo scambio epistolare che ha come oggetto la stesura della sceneggiatura del film *I delfini* con la sceneggiatura definitiva, per mettere in luce l'apporto sostanziale di Sapienza alla scrittura di questa pellicola di Maselli e di altre ancora. È stato necessario addentrarsi nell'universo della sceneggiatura in Italia, soprattutto nel periodo delle botteghe di scrittura, per poter giustificare la pratica di lavoro *sui generis* della coppia Maselli-Sapienza.

Per poter giungere a parlare del lavoro oltre la macchina da presa, è stato necessario ricostruire il percorso di Goliarda Sapienza nel panorama del cinema italiano e ancora prima il suo statuto di attrice di teatro. Il vasto epistolario intrattenuto in particolare modo con Citto Maselli ma anche con registi, come Luchino Visconti e Francesco Rosi, e con i suoi numerosi amici con cui dialogava spesso della sua vita artistica e del suo pensiero sul mondo dello spettacolo si è rivelato di fondamentale aiuto per poter delineare un discorso puntuale.

Il lavoro si divide perciò in due parti. Una prima parte che traccia un profilo di Sapienza attrice, analizzando le sue interpretazioni e collaborazioni, e una seconda parte che indaga il caso *I delfini* e quindi l'esperienza di Sapienza come sceneggiatrice o forse, meglio, come consulente e suggeritrice di consigli minuziosi circa la psicologia dei personaggi, l'ambientazione del film, le azioni e i dialoghi. Non avere a disposizione la sceneggiatura originale di *I delfini*, in nessuna delle sue stesure, ha reso il lavoro non semplice, poiché

³ Citto Maselli sarebbe stato certamente prezioso per poter chiarire in maniera puntuale il ruolo che Goliarda Sapienza ha avuto nella sua carriera di cineasta, ma la sua età avanzata, gravata da una forte malattia, ha cancellato molti dettagli della sua memoria. Ho avuto modo di incontrarlo una sola volta e quell'occasione si è rivelata preziosa per far luce sul contributo di Sapienza alla pellicola *La donna del giorno*, svelandomi dei particolari molto interessanti. Dello scambio epistolare su *I delfini* non ricorda niente, e questo non certo perché non fosse mai avvenuto. Chi ha avuto modo di assistere a suoi ormai rarissimi interventi in pubblico sa che la memoria di Maselli è fatta di tasselli che si sovrappongono e si mescolano, rendendo i suoi ricordi ormai illeggibili.

nelle singole lettere si parla di volta in volta di stesure differenti. Poter confrontare le lettere alle stesure avrebbe permesso di determinare in maniera più concreta il lavoro di Sapienza, individuando quali scelte narrative, dialoghi o azioni siano state inserite o meno. Nonostante questo il carteggio si è dimostrato un'ottima base per rilevare le tracce che l'autrice ha lasciato di sé.⁴

⁴ Mi è doveroso porgere dei ringraziamenti. Innanzitutto un grazie affettuoso alla mia cara relatrice, la professoressa Lucia Cardone, per avermi, dapprima, spinto alla conoscenza e alla scoperta di Goliarda Sapienza, e poi per avermi fornito tutto il suo appoggio professionale e morale durante la mia ricerca, che non è stata sempre in piano, e avermi costantemente spronata a migliorare il mio lavoro, ricordandomi spesso volte che i lavori difficili sono quelli che danno più soddisfazione. Alla mia cara co-tutor, la professoressa Monica Farnetti, appassionata letterata e cultrice dell'opera di Goliarda Sapienza, che ha nutrito il mio lavoro con il suo appoggio e il suo apporto tecnico-letterario. Un grazie speciale ad Angelo Pellegrino, per avermi aperto le porte della sua casa e avermi accordato la sua fiducia e la stima per il lavoro che ho inteso portare avanti, per i materiali che mi ha permesso di visionare, senza limiti di tempo, e per le lunghe chiacchierate sulla vita di Goliarda Sapienza.

Parte I

Capitolo 1

Goliarda Sapienza: una vita per niente modesta

«La vita di un uomo, dell'uomo più modesto come del più "grande", è un ammasso inerte di fatti; scriverne significa scegliere tra i tanti quelli significativi».⁵ Non dobbiamo qui scrivere la biografia di Goliarda Sapienza ma tracciare il profilo della sua vita per poter comprendere la sua esistenza artistica e dare un perché ad alcune sue scelte professionali. Sapienza è giunta alla notorietà soprattutto come scrittrice, attività che ha caratterizzato la seconda metà della sua vita, la maturità potremmo dire, ma che racchiude in essa il senso più profondo della sua esistenza. Tutti i suoi romanzi, eccetto *L'arte della gioia* - il suo capolavoro che l'ha resa nota in tutto il mondo - sono autobiografici e toccano, ciascuno, un momento preciso della sua vita. Inoltre Sapienza dagli anni Cinquanta ha tenuto un fitto scambio epistolare con il suo compagno Francesco Maselli e altre persone che hanno fatto parte della sua vita; lettere, conservate nell'Archivio Sapienza Pellegrino, che raccontano nel dettaglio episodi chiave del suo vissuto e della sua carriera artistica. È da questi materiali che muoverò la ricostruzione del suo profilo, insieme ad un'altri documenti come la biografia scritta da Giovanna Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, lavoro frutto di una lunga ricerca e della conoscenza diretta delle persone che hanno popolato la vita della nostra scrittrice. Le lettere, in particolare modo, costituiscono l'ossatura di questa ricerca, che prende proprio origine da un frammento che ha innescato la curiosità di rintracciare il suo intero, e che si è rivelato solo una millesima parte di un intenso e fecondo scambio epistolare tra la coppia Sapienza Maselli, a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta, che pone una luce assolutamente nuova sulla figura di Goliarda Sapienza.

⁵ Giuseppe Petronio, *L'autore e il pubblico*, Edizioni Studio Tesi, Roma, 1999, p.152

1.1 L'infanzia

Dunque, come vi ho detto, mi chiamo Goliarda e devo dire che quando scopersi che tutte le bambine si chiamavano Maria, Anna, Giovanna, rimasi un po' male. [...] In casa avevo sentito dire che mi avevano chiamata così perché avevo avuto un fratello che si chiamava Goliardo e che era morto annegato prima che io nascessi. [...] Nessuna disgrazia può essere paragonata a quella di svegliarsi un giorno con questo nome. Certo adesso mi sono abituata: non l'ho cambiato nemmeno quando facevo l'attrice e tutti mi pressavano a farlo.⁶

Goliarda Sapienza, detta poi in famiglia Iuzza,⁷ un diminutivo molto comune in Sicilia, nasce a Catania, da una coppia di socialisti attivi in epoca fascista, Maria Giudice, figura di spicco del socialismo rivoluzionario italiano, prima dirigente donna della Camera del Lavoro di Torino (e già madre di sette figli avuti dal precedente compagno Carlo Civardi) e Peppino Sapienza, noto in città come "l'avvocato dei poveri". La data della sua nascita è attestata al 10 maggio 1924 ma viene registrata all'anagrafe più di un mese dopo, il 18 giugno.⁸ Ci si rende conto, già da questi pochi dati, che l'infanzia di Goliarda Sapienza non poteva che essere eccezionale. Così come eccezionale è stata la sua istruzione e il suo percorso formativo. All'inizio la piccola Sapienza frequenta la scuola come tutti i bambini della sua età ma tutto ciò che impara in quella casa frequentata da grandi personalità intellettuali e rivoluzionarie lo sconta a scuola, dove ha una vita dura. Dopo essere stata allontanata da scuola per comportamenti poco rispettosi,⁹ aver bruciato la divisa da piccola italiana¹⁰ e abbandonato la scuola di regime, Sapienza riceve una formazione del tutto origi-

⁶ Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, Palermo, Sellerio, 1997, pp. 38, 39.

⁷ Nei romanzi autobiografici di Sapienza e nell'epistolario ricorre spesso questo appellativo vezzeggiativo.

⁸ Giovanna Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, 2010, p.85

⁹ L'educazione marxista ricevuta in casa Sapienza ha attecchito talmente tanto sulla piccola Goliarda da farle esclamare, un giorno, mentre l'insegnante di religione entra in classe: «Ecco che arriva la siringa con la quale ci iniettano la droga della religione». Cfr. *Lettera aperta*, cit. p.64. In seguito alla denuncia da parte di un compagno di classe e il richiamo a scuola del padre Peppino, fu esonerata per aver dato «grande scandalo». *Ivi*.

¹⁰ Cfr. *Lettera aperta*, pp.150,151.

nale, sotto la guida del professor Jsaya, ampiamente citato nei suoi libri autobiografici.¹¹ Ma la vera formazione intellettuale la piccola Goliarda la riceve dai numerosi fratelli, molto più grandi di lei, soprattutto da Ivanoe, che si occupa anche della cura della sua istruzione, spiegandole la storia, la geografia e la politica, leggendole i grandi Voltaire e Diderot e molti altri «libri tesoro» contenuti nella libreria di famiglia.¹² Dopo aver abbandonato la scuola, la bambina di Via Pistone deve inventarsi un futuro fuori da quelle mura. Sapienza è dotata, sin da bambina, di un grande talento naturale per le discipline dell'arte: sa danzare, suonare il pianoforte, cantare e certamente è destinata ad una carriera artistica. Inizialmente i genitori decidono di indirizzarla verso lo studio del pianoforte. La carriera di pianista implica la possibilità di andar via dalla Sicilia, in una città del continente e fare tournée all'estero; questo è il vero desiderio della madre Maria: accompagnare la figlia lontano da Catania, magari in America, al riparo dal fascismo.¹³ Ma la sua irrequietudine e spericolatezza le provoca un incidente molto grave: durante una delle sue scorribande si conficca la maniglia di una porta in un braccio.¹⁴ Questo incidente non le permette più di suonare il pianoforte. Viene allora instradata a diversi mestieri:

No, il calzolaio no: è un mestiere da uomo come il brigante, e anche per il falegname ci voleva troppa forza. Tanto guardai, mi informai che riuscii a conoscere Anna: Anna che riempiva le sedie col finocchietto [...] era un'artigiana straordinaria [...] Finalmente avevo un mestiere: la mattina mi alzavo presto, e stavo fino alla sera vicino a lei con la forcina in quei buchi: uno dopo l'altro. [...] Avevo un mestiere, ero un'artigiana: anche quel giorno avevo riempito una sedia.¹⁵

Ma c'è qualcosa che le piace fare più di ogni altra e che le riesce straordinariamente bene, ed è recitare. Nel suo originale programma formativo rientrano l'opera lirica, il teatro, il

¹¹ Il vero cognome del precettore di Goliarda Sapienza è Saya, trasformato in Jsaya da Maria Giudice e per imitazione da Goliarda Sapienza. Nell'Archivio Pellegrino Sapienza vi è una cartolina con mittente Elio Saya, padre di Lidia Saya che fu una grande amica di Goliarda durante l'adolescenza.

¹² Cfr. Goliarda Sapienza, *Io, Jean Gabin*.

¹³ Cfr. *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, p. 120

¹⁴ Cfr. *Lettera aperta*, pp. 153, 154.

¹⁵ *Lettera aperta*, pp. 84, 86.

cinema, e il teatro dei pupi. Sapienza inizia a recitare, non come ambizione ad un mestiere futuro ma per attirare l'attenzione dei genitori, per far divertire i fratelli e i loro amici, rifacendo le parti che ha visto a teatro e al cinema. Il primo vero pubblico pagante sono i figli della famiglia Bruno a cui recita le sue visioni cinematografiche per guadagnarsi due lire.¹⁶ Ed è così che Sapienza scopre l'importanza del pubblico, vero motore della macchina dello spettacolo.

Ecco l'ultimo rampollo della casata dei notai Bruno che rotolava fuori dal portone per andare a scuola — era così grasso che lo chiamavano Bombolo — seguito dal fratello più grande Nino, nano, e così secco che sembrava un vecchietto e che già soffriva di convulsioni. E certo, senza l'esercizio della strada, degli incontri, del cinema e del bar, anche a me sarebbero potute venire le convulsioni! [...] Stavo per seminarli annoiata quando Bombolo mi afferra per la giacca (eh sì, portavo proprio una giacca, non proprio da uomo ma un facsimile, Licia e Olga me l'avevano ricavata da una di Carlo sotto mia precisa richiesta), mi fa vago: «Sei stata al cinema ultimamente?» .«Certo! Per la precisione ieri». Al mio ieri anche Nino mi fissa interessato: «E che hai visto?» «*Il bandito della Casbah*, in francese *Pépé Le Mokò*». «Ma l'avevi già visto!» «A me piace rivederle le pellicole, studiarle!» «È bello come la Regina Cristina che ci raccontasti?». «Anche di più». «E quando ce lo racconti?» «Ve l'ho detto, quando raccogliete due lire, la spesa del biglietto».¹⁷

In casa si inizia a pensare seriamente che il teatro sia la strada che Sapienza debba intraprendere. «Leggevo e imparavo a memoria tutti i lavori teatrali che trovavo a casa. La notte poi li recitavo da sola facendo tutte le parti, come i pupari».¹⁸ Le giornate passate «nell'antro carico delle passioni di tutte le anime dei paladini che Insanguine portò alla vita»¹⁹ insegnano alla piccola Sapienza che recitare è finzione, ci vuole tecnica e bisogna parlare forte e scandire bene le parole per farsi sentire sino in fondo, dagli spettatori degli

¹⁶ Due lire era il prezzo dell'ingresso al cinema in quegli anni. Cfr. *Io Jean Gabin*, p. 20.

¹⁷ *Io, Jean Gabin*, pp.19, 20.

¹⁸ *Lettera aperta*, p.151

¹⁹ *Io, Jean Gabin*, p.45

ultimi posti. Il padre Peppino Sapienza decide di farle prendere lezioni dalla signora Melissa e tutti i pomeriggi Goliarda scivola «nella sua voce bassa come un pozzo».²⁰ Questo intenso apprendistato l'avrebbe portata alla Reale Accademia d'Arte Drammatica.

²⁰ *Ivi*

2.1 Goliarda attrice. L'Accademia d'Arte Drammatica

«Non urlavo più le battute, che ormai mi uscivano sicure e fonde come da un pozzo. Non gridavo, studiavo storia, geografia, storia del teatro. A Roma».²¹ Nel 1941 Goliarda Sapienza, accompagnata dalla madre Maria Giudice, parte per Roma per affrontare l'esame di ammissione alla Reale Accademia d'Arte Drammatica diretta da Silvio D'Amico. I provini si tenevano in via della Croce nel teatro Eleonora Duse a Santa Cecilia.²² In fila dalle otto della mattina di fronte ad una porta in cui entrano «ragazzi baldanzosi per riuscirne a testa bassa o in lacrime o spavaldi per una qualche parola rassicurante della commissione d'esami».²³ Grida con tutta la voce che ha in corpo «La mala Pasqua a te!», quella battuta studiata sino allo sfinimento e che lascia la commissione di stucco. Silvio D'Amico era stato perentorio: «Certo, la dizione è spaventosa, l'accento pazzesco ma temperamento...temperamento».²⁴ La giovane Sapienza conquista l'ingresso nella prestigiosa Accademia ma deve liberarsi dell'accento catanese e affrontare un nuovo esame, pena la perdita della borsa di studio provvisoria.

Non sapevo che c'era un accento buono e uno brutto, ma lì eravamo all'estero e per loro, quelle "o" sdolciate e protratte in lunghezza, come in una coda di sospiro languoroso, quelle "e" aperte che aprivano la bocca a mostrare tutto senza ritegno, era l'accento buono e dovevo piegare le mie mascelle e le mie labbra a quei sogni impudichi.²⁵

Deve cancellare in tre mesi diciassette anni di parlata catanese, un'impresa che normalmente avrebbe dell'impossibile e solo diciotto ore di lavoro al giorno e la testardaggine di *carusa tosta* rendono possibile questa specie di miracolo.

²¹ *Lettera aperta*, p.156

²² Goliarda Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, Milano La Tartaruga edizioni, 2003, p 16.

²³ *Ibidem*, p.17

²⁴ *Ivi*.

²⁵ *Ibidem*, p. 18.

Scoprii che quelle “e”, malgrado le ripetessi senza sosta, restavano tenacemente chiuse perché il suono nasceva dal fondo aperto del palato, quasi vicino all’ugola. Con le dita scoprii anche che per spalancare il fondo del palato, le mascelle, quasi vicino alle orecchie, si aprivano come due cerniere.²⁶

Alla fine i duri esercizi danno risultati sorprendenti: allo scadere dei tre mesi Sapienza sostiene di nuovo l’esame presentando nuovamente il monologo della vecchia pazza da *La pesca* di O’Neill,²⁷ superando la prova con l’entusiasmo di Silvio D’Amico, e ottenendo la conferma della borsa di studio. Le aspirazioni dei genitori vengono ripagate e il padre, dal carcere di Catania in cui era prigioniero politico, scrive lunghe lettere in cui manifesta la sua fiducia nel talento drammatico della figlia. Poco prima del debutto romano al Teatro Eliseo in *Così è (se vi pare)*, nell’inverno del 1942, Giuseppe Sapienza scrive:

Pensa che io sono nel pubblico, per animarti e applaudirti e trionferai. Non essere pensosa per i critici, è la tua fortuna... Non ti fare suggestionare dai maestri, accetta tutti i consigli, ma poi sul palcoscenico dimentica tutto, e fa come ti viene... Rifletti e troverai che “Dina” deve avere molti punti di contatto con i personaggi che hai già incarnato. Vedrai, avrai un trionfo, se la parte, come dici, è bella e si presta: se no, parla tu, creala tu! - Dalle la tua anima - Devi soprattutto essere sicura di te - tu sei una vera eccezione... Pensa solo a recitare come vuoi tu, come sai e come ti viene... Stai tranquilla e pensa sempre che tu non hai nulla da invidiare alle più grandi attrici passate e future che di presenti non ce ne sono. Ridi! No. No. Non esagero. Non mi fa velo il fatto che tu sei mia figlia. Sai che sono sincero... A Roma verrò presto... Festeggeremo la tua vittoria artistica con “Dina”. La tua dovrà essere una rivelazione. Le battute, tutte, dovranno essere dette così bene da segnare per ognuna una manifestazione del tuo gran temperamento d’arte. Sarà un trionfo, ne sono certo...²⁸

²⁶ *Ivi.*

²⁷ Goliarda Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, Milano La Tartaruga edizioni, 2003, p.23. La scelta di un autore come O’Neill mette in rilievo quanto, nonostante la giovane età di Sapienza all’epoca del provino all’Accademia d’Arte Drammatica, una certa idea di teatro fosse già ben chiara all’attrice. O’Neill, infatti, nei suoi drammi fa rivivere le storie di uomini e donne derelitti, gli ultimi della società, prostitute, fuorilegge, contadini e si contraddistingue per le tematiche a sfondo sociale. Queste tematiche e l’impegno sociale contraddistinguono Sapienza in tutta la sua carriera artistica, dal teatro, al cinema, alla lettura.

²⁸ Goliarda Sapienza, *Tre pièces e soggetti cinematografici*, Milano, La Vita Felice, 2014, Introduzione e cura di Angelo Pellegrino, p.5, 6

In un teatro vero e davanti ad un pubblico, avviene il trionfo di Goliarda Sapienza, suggellato da «un applauso lungo, compatto di tutta la platea».²⁹ Al secondo anno però, in seguito all'occupazione dei tedeschi, deve interrompere le lezioni, a causa del suo cognome ingombrante che la costringe ad un "esilio" forzato. Una mattina Silvio D'Amico la convoca e le dice che i fascisti la stanno cercando per risalire alla madre Maria Giudice e che per quell'anno non avrebbe potuto frequentare le lezioni, né fare il saggio finale:

Ti hanno cercata, cercano tuo padre e tua madre, ma non ti preoccupare, terremo conto di questo anno, quando l'inferno sarà finito faremo un piccolo esame pro forma e ti ammetteremo al terzo anno, come se avessi frequentato le lezioni. In quanto alla borsa di studio non ti preoccupare perché te la daremo lo stesso. Solo che, per sicurezza, non puoi più stare in quella pensione non si sa mai. Ti porterò in pensione da certe suore che conosco e che nascondono parecchie persone. Allora domani mattina alle otto e mezzo in via Gaeta numero 40, ti accompagnerò io stesso.³⁰

Da questa pensione, in cui Sapienza abita clandestinamente, esce di notte scavalcando la finestra del primo piano, per incontrare dei partigiani con i quali agisce sotto falso nome, con un documento di identità falsa, col nome di Ester Caggegi.³¹ Goliarda Sapienza, infatti, è stata, con qualifica riconosciuta, partigiana combattente in zona di fuoco nella brigata Vespri.³² Questa esperienza segna profondamente la sua vita e la sua carriera artistica, tormentata tra teatro e cinema e il rifiuto di questi. Dopo il debutto con Dina in *Così è (se vi pare)*, Sapienza torna sul palcoscenico, nel 1944, in *La cavalleria rusticana* di Verga e in *Liola* di Pirandello accanto a Silverio Blasi e Mario Landi, insieme ai quali, nel 1945, è protagonista della prima contestazione alle istituzioni che un gruppo di allievi dell'Accademia, tra cui Valeria Ravot, Marcella Toschi e Ruggero de Bonis - oltreché Sil-

²⁹ *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, p. 162

³⁰ *Il filo di mezzogiorno*, p. 129.

³¹ Dall'intervista ad Angelo Pellegrino rilasciatami nel settembre del 2008, durante la quale mi mostrò il falso documento di identità a nome di Ester Caggegi.

³² Goliarda Sapienza è stata partigiana gregaria nella Brigata Vespri dal 9/9/1943 al 4/6/1944 e la sua qualifica è stata riconosciuta dalla Presidenza del consiglio dei Ministri con certificato il 13/12/1947 (Giovanna Providenti, *La porta è aperta*, p.321)

verio Blasi, Mario Landi e Goliarda stessa - mette in atto; abbandonano la scuola e fondano il T.45, *Teatro 45*, in quello che poi è diventato il Tordinona, a Roma, e che all'epoca, per via della grande frequentazione di Pirandello, si chiamava appunto *Teatro Pirandello*.³³

Dopo aver rivoluzionato, con la sua recitazione, tutti gli stilemi manierati della Capodaglio, di Pelosini e Orazio Costa,³⁴ Sapienza non è più disposta a sottostare all'accademismo e al conservatorismo imperanti.

Con il T45 l'attrice tenta di costruire un teatro nuovo, in cui poter sperimentare e trovare un suo personalissimo stile di recitazione, ispirandosi al metodo Stanislavskij e alla ricerca interiore del personaggio, e poter mettere in scena testi sino ad allora lasciati lontani dai palcoscenici. Nel dopoguerra la pressante censura non dà il visto per la messinscena di un classico quale *La Mandragola*, figurarsi cosa può accadere con un testo quasi contemporaneo come *Gioventù malata* di Ferdinand Bruckner, con cui il T45 esordisce. Lo spettacolo ottiene un enorme successo ma, dopo alcune repliche, la polizia fa irruzione nel teatro e blocca la rappresentazione, perché giudicata scandalosa e violenta. Questo episodio provoca una grande amarezza in Goliarda, che si rende sempre più conto che in Italia non ci sono i presupposti per poter realizzare il teatro nel modo in cui lei lo concepisce. Poco dopo è la protagonista geniale di *La frontiera* di Leopoldo Trieste, per la regia di Mario Landi, al Teatro Quirino di Roma, uno dei suoi ultimi atti di presenza di tutta quella particolarissima e indimenticabile stagione. L'esperienza con il T45 è breve e subito dopo Sapienza entra a far parte della *Compagnia del Piccolo Teatro d'Arte*, insieme Gerardo Guerrieri - suo compagno per un breve periodo - con la quale propongono proprio gli autori stralciati dalla censura fascista, come Ibsen, O'Neill, Steinbeck e Strindberg. Anche questa espe-

³³ Nelle lettere del febbraio e aprile 1950, Goliarda Sapienza parla spesso delle prove al «teatrino», gestito all'epoca da Plinio De Marzis, che altro non è, appunto, che il Teatro Tordinona in Via Degli Acqua Sparta, conosciuto anche Sala Pirandello.

³⁴ Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, Roma, UTET, 2007, prefazione di Francesco Maselli, *Goliarda nella storia di quegli anni*, p. XIII.

rienza viene vissuta dall'attrice con intensità ma allo stesso tempo con tormento, fortemente disturbata dagli atteggiamenti da casta privilegiata dei suoi compagni colleghi e dall'assenza di regole di vita. Da alcune lettere scritte a Citto Maselli nel 1950 si capisce che Sapienza sta lavorando con una nuova compagnia insieme a Silverio Blasi e altri attori e che anche questa esperienza avrà vita breve. Il 9 febbraio 1950 scrive:

Le cose al nostro piccolo teatro si mettono malissimo. Plinio [...] ha litigato anche con Silverio e Duse. [...] A questo punto non so se rimarrò nella compagnia: primo perché non essendoci Silverio il livello scende un po' troppo, secondo perché Plinio è un isterico e irresponsabile ed è meglio non averci a che fare [...]. Mi dispiace molto per il nostro teatro, cominciavo a crederci ed ad amare la cosa, ma non c'è niente da fare. Duse e Silverio sono troppo nervosi e Plinio è troppo poco intelligente. Naturalmente Plinio vorrebbe che io rimanessi ma come fare? Oltre al fatto che dovrei, mancando Blasi, recitare con dei dilettanti, Plinio si è comportato veramente in maniera equivoca e continuare ad avere dei rapporti con lui mi ripugna.³⁵

Ancora, il 10 febbraio scrive:

Oggi sono stata al teatrino³⁶ a prendere tutte le mie cose, ho visto Plinio che mi ha rinnovato l'offerta di rimanere con loro, ho risposto che ci penserò: ma purtroppo ho paura che non ci sarà più niente di buono da fare. Tutto questo mi dispiace molto, più di quello che avrei creduto. Vedremo.

Sapienza rimane nella compagnia con Silverio Blasi, e continua a frequentare il «teatrino»

sino alla messa in scena di *La potenza delle tenebre*. Il 30 aprile 1950 scrive a Maselli:

Non puoi credere che sforzo continuare ad andare al teatrino ed avere rapporti con quei pazzi.

Continuiamo a provare "La potenza delle tenebre". Non ti dico che barba; si va avanti a furia di risatine isteriche e di sputi. Come ti ho già scritto Plinio non c'è più perché dopo aver rotto con noi ha litigato anche con Duse e con Antonelli che è poi il responsabile del teatrino. Gli attori che proviamo questo lavoro siamo io, la Danesi, Silverio, Duse, Balbo, la

³⁵ Lettera in Archivio Sapienza Pellegrino datata 9/2/1950. Inedito. Il Plinio di cui parla nella lettera Sapienza è presumibilmente Plinio De Marzis, marito di Ninì Pirandello e gestore per un certo periodo del Teatro Pirandello. Duse è invece Vittorio Duse, attore e regista. Con Silverio Blasi Sapienza, con cui fonda il T45 e lavora in seguito in altre esperienze teatrali, ha mantenuto per molto tempo una amicizia fraterna, come ricorda Citto Maselli in una intervista del 2006 rilasciata a Giovanna Providenti.

³⁶ Nelle due lettere su riportate e in una successiva datata 18/2/1950, Sapienza parla di «teatrino». Si tratta del Teatro Pirandello di Roma, detto anche Sala Pirandello, nome dato al Teatro Tordinona nel dopoguerra.

moglie di De Carmine e Guardabassi che è un attore abbastanza bravo, ma così attore³⁷ e così esperto che vien voglia di farlo fuori appena apre bocca. Tra lui e Silverio ti assicuro che sto facendo una vera scuola di pazienza; sono bravissima, sta tranquillo, non solo non ho mai litigato con loro ma, qualche volta, li ho anzi aiutati ad intendersi.³⁸

Ancora in due lettere del maggio 1950 Sapienza riferisce a Maselli delle prove al «teatrino» ma il tono in cui ne parla è sempre lo stesso, molto amareggiato. Si evince quasi una certa costrizione a continuare il lavoro, la sua insofferenza a collaborare con un certo tipo di attore, lontano dal tipo di recitazione che l'ha distinta e che sta cercando di mettere in pratica. Il 6 marzo 1953 la nostra attrice è in scena a Milano in *Medea*, per la regia di Luchino Visconti, conosciuto prima grazie a Gerardo Guerrieri nel 1945 e poi frequentato assiduamente negli anni in cui è compagna di Maselli. Nella tragedia di Euripide Sapienza ha solo una parte da coreuta ma sembra letteralmente entusiasta di poter lavorare con Visconti. Nell'Archivio Sapienza Pellegrino vi sono due lettere, scritte dal teatro Manzoni di Milano in cui sta provando per *Medea*, in cui esalta la bravura del regista. Il 27 marzo scrive:

La voce va meglio e Visconti sembra (dico sembra) contento (speriamo bene!). E' sempre molto gentile. [...] Non ti dico come ci fa sgobbare quelle poche ore che si lavora! Ma è bellissimo perché sa quello che vuole, ti mette l'ostacolo e tu, ce la fai o no, sai dove devi saltare. E' incredibile come in queste due ultime prove tutto si è fuso ed il disegno del lavoro è venuto fuori anche nei più piccoli particolari. E' veramente ancora più bravo di quello che credevo, senza compiacimenti e senza esibizionismi. Il suo modo di lavorare, il suo modo di obbligarti alle intonazioni o agli atteggiamenti che lui ha in testa, è così tranquillo e fermo che quasi non ti rendi conto di come lo segui e di come ti plasma; così che a un certo punto ti accorgi di fare perfettamente quello che lui ha sempre voluto, che tutto è logico e preciso e non sai come ci sei arrivata. Veramente, e non esagero, questa sera ascoltando gli altri ho avuto l'impressione che tutto fosse maturato, così, più per magia che per

³⁷ La parola attore nella lettera è sottolineata due volte, a voler significare (a parer mio) che quel tipo di recitazione è proprio quella contro la quale Sapienza ha cercato di combattere la sua personale battaglia già a partire dall'esperienza con il T45.

³⁸ Lettera in Archivio Sapienza datata 30/4/1950. *Medea* va in scena al Teatro Manzoni di Milano il 6 marzo 1953, prosegue le repliche a Milano sino al 15 marzo e poi passa all'Eliseo di Roma in aprile.

intelligenza, tanto questa maturazione o assestamento di tutto avveniva con logica e senza strappi.³⁹

Per Sapienza, che ha una personalissima idea del teatro e della recitazione, come abbiamo potuto rilevare, lavorare con un regista «“mangiatori” per eccellenza, che ordina agli attori di andare esattamente nella direzione che vuole lui»,⁴⁰ in teoria non dovrebbe essere entusiasmante e invece dalle parole di questa lettera si capisce quanta autentica ammirazione provi per Visconti e per il suo modo di lavorare, nonostante poi rifiuti la proposta di entrare a far parte in maniera stabile della sua compagnia. Dai ricordi di Citto Maselli sappiamo che Visconti promette a Sapienza la parte della protagonista in *Il croguiolo* di Arthur Miller, parte che però poi assegna ad una giovanissima Adriana Asti. «Dall’oggi al domani lui sparisce. Per un po’ non lo vediamo, vediamo che ha un qualche imbarazzo. Morale!: mi prende Adriana Asti che era una giovanissima ragazza che lavorava a Bologna. Questa cosa la colpì a morte, la colpì irrimediabilmente. Ebbe un periodo di depressione di un anno o due».⁴¹

Questo episodio segna profondamente Sapienza e la induce ad allontanarsi dalle scene sino al 1960, quando in febbraio è in scena al Teatro Mercante di Napoli con *Liola* per la regia di Silverio Blasi.⁴² Quindici anni, dal 1945 al 1960, segnati da interpretazioni magistrali e grandi rifiuti. A proposito di questi rifiuti e della sua ritrosia a scendere a compromessi, Maselli ricorda che avevano spesso discussioni:

Noi litigavamo pochissimo, ma su questa cosa del teatro io le dicevo: «la verità è che a te non ti va, ma se a te non ti va di andare a Milano da Strehler perché ti scoccia.... chiariamocelo... io sto diventando matto per trovare la possibilità che Strehler ti incontri la terza volta». Poi Goliarda era un nome famoso, cioè una volta arriva questa lettera di Grassi in cui

³⁹ Lettera in Archivio Sapienza Pellegrino datata 27/2/1953. Inedito.

⁴⁰ Giulia Tellini, *Sarah Ferrati e Medea: uno, due, tre*, in «Dionysus ex Machina», N°3, (2012), p.136

⁴¹ Dall’intervista rilasciata a Giovanna Providenti il 22 dicembre 2006.

⁴² *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, p.346.

mi diceva che «Goliarda è un tale nome che noi non possiamo proporle piccole parti... dovrebbe sostituire o Edda Albertini o la Brignone».⁴³

Dal 1960 l'attrice abbandona completamente il teatro sino agli anni Ottanta in cui ritorna in scena in due spettacoli, *Il dialogo della palude* di Marguerite Yourcenar e *Febbre* di Rosso San Secondo, più per esigenze economiche⁴⁴ probabilmente, che per passione. Certo è che la sua grandezza ha segnato la storia del teatro, soprattutto nell'interpretazione dei testi pirandelliani, di cui rimane memorabile la sua Ersilia Drei di *Vestire gli ignudi*, resa unica da una recitazione ad alta intensità e da una forte gestualità, ma anche per la rara proposta della *Potenza delle tenebre* di Tolstoj. Nel 1951 Silvio D'amico scrive:

La rivelazione d'un giovanissima Goliarda Sapienza. La quale, nella parte di Ersilia Drei [...] si è data con un abbandono e, insieme, con una misura, che hanno illuminato la tragedia, e portato gli astanti a un crescendo di interesse e commozione. Perché mai questa attrice, che i buongustai conoscono da un pezzo ma il grande pubblico no, si contenta da anni delle sporadiche apparizioni sullo schermo, senza ancor decidersi per la scena di prosa? Iersera dunque gli spettatori la hanno acclamata cordialissimamente.⁴⁵

⁴³ Dall'intervista a Maselli di Giovanna Providenti del 22 dicembre 2006.

⁴⁴ Sapienza vive l'ultima parte della sua vita in condizioni di estrema indigenza.

⁴⁵ Parole di Silvio d'amico riportate in G. Sapienza, *Tre pièces e soggetti cinematografici*, introduzione di Angelo Pellegrino, La vita felice, Milano, 2014, p.9

3.1 L'incontro con il cinema e con Francesco Maselli

Se breve è stata la carriera teatrale di Sapienza, altrettanto breve ma soprattutto discontinua è stata la sua presenza sui set cinematografici, nonostante il mondo del cinema sia stato una parte importante e significativa della sua vita, artistica e non. Tutto ha inizio in teatro, luogo in cui incontra Alessandro Blasetti, che ha firmato anche diverse regie teatrali, e proprio in quel Teatro delle Arti che Sapienza frequenta quando lavora con Gerardo Guerrieri. Nel 1946 Goliarda Sapienza esordisce sul grande schermo, per la regia di Blasetti in *Un giorno nella vita*, un piccolo ma significativo ruolo in un film corale, accanto a già grandi nomi del cinema italiano, come Elisa Cegani, Amedeo Nazzari e Massimo Girotti. E sempre il teatro è il luogo che ha in un certo modo segnato l'incontro tra Goliarda Sapienza e Francesco Maselli, detto Citto, nome di spicco del cinema politico italiano, di cui è stata compagna per diciotto anni. Assiduo frequentatore di teatro, nella primavera del 1942 «andai a vedere un suo spettacolo e rimasi folgorato dalla sua interpretazione, con un sussurrato fatto tutto di diaframma, con una forza tale e una tragicità tale, che ti trapassava stando al loggione. Andai a tutte le repliche».⁴⁶

Nel 1945, al teatro Manzoni di via Urbana, il giovane Francesco Maselli vede *Gioventù malata* di Bruckner, allestito dalla Compagnia del T45, con la regia di Mario Landi. Sapienza, in scena con Silverio Blasi, «era la mattatrice».⁴⁷ A quello spettacolo è presente anche Titina Maselli, sorella di Citto, che l'aveva già vista recitare ad un saggio dell'Accademia qualche anno prima.

Io ho incontrato Goliarda, non sapevo chi fosse, ad un saggio dell'Accademia d'Arte Drammatica. Siamo rimasti talmente tanto incan-

⁴⁶ Dall'intervista a Citto Maselli in *Goliarda Sapienza. L'arte di una vita*, regia di Manuela Vigorita, per il ciclo "Vuoti di memoria" ideato da Loredana Rotondo, Rai Educational, 2002. Lo spettacolo a cui si riferisce Maselli è *All'uscita* di Pirandello, saggio del secondo dell'Accademia d'arte Drammatica.

⁴⁷ Maria Serena Palieri, *La sapienza e lo scrivere*, in "L'Unità", 26 luglio 2003, p. 23.

tati di questa incredibile prestazione di questa attrice. Veramente incredibile. C'era anche Silverio Blasi, che poi è diventato regista, ma che era un bravissimo attore, e siamo andate a conoscerla. Non avevamo nessuna ragione di andarla a salutare se non che ci pareva straordinaria. E quindi io l'ho conosciuta prima di mio fratello, che poi ha vissuto tanti anni con lei.⁴⁸

L'incontro vero e proprio con Maselli avviene ancora più tardi, nel 1947, ad una mostra di pittura alla galleria del Secolo, in via Veneto, dove il regista la avvicina dicendole che l'ha vista recitare. Sapienza proprio quell'anno si è allontanata dalle scene e ha una relazione con Gerardo Guerrieri. L'attrice ricorda così il loro incontro:

Si preparava per dare l'esame al centro sperimentale e fu anche per questo che credetti che avesse diciotto anni come mi disse, non sapevo che fu ammesso per meriti speciali. [...] Quando diventammo amici lui mi disse che aveva diciotto anni ed io ci credetti, ma lui, cosa che mi sembrò strana ma che poi mi passò dalla mente, mi volle assolutamente mostrare la carta d'identità...risi molto e gli dissi: Be'! Hai diciotto anni e con questo? Ne dimostri molto di più... solo che dopo, ogni anno compiva sempre diciotto anni e così sebbene ero, e sono, molto distratta, dopo cinque o sei anni di questi compleanni immobili...gli chiesi la ragione e mi confessò che quando c'eravamo incontrati ne aveva solo sedici e mezzo e per paura che non lo prendessi in considerazione mi disse quella bugia. [...] Dopo diventammo amicissimi e per un anno andammo in giro per Roma come amici, poi una sera, avviene nell'amore ci abbracciamo e lui mi disse che voleva stare con me quella notte ed io lo portai a casa... proprio la mattina mia madre mi aveva detto col suo fare distratto: "senti Goliarda, se succedesse qualcosa tra te e Citto, non andate ad umiliarvi in qualche stanza d'albergo squallida, portalo a casa". E così la mattina mia madre entrò nella stanza con il caffè per tutti e due. [...] Da quel giorno visse con noi, come mi aveva raccomandato mia madre, non facemmo la sciocchezza di sposarci o solo di pensarci, facemmo il patto di stare insieme così fino a quando la gioia di stare insieme sarebbe durata.⁴⁹

La loro storia, almeno per come ha inizio, assume un sapore romanzesco: lui coltiva l'orgoglio di stare, diciassettenne, con una ventiduenne, e lei si diverte dello stupore che insieme suscitano. Una storia durata diciotto anni, in cui l'amore e il lavoro del cinema si sono fusi, sin quasi a renderli un'unica cosa. Infatti il loro sodalizio dà come frutto la lunga

⁴⁸ Testimonianza di Titina Maselli nel già citato *Goliarda Sapienza. L'arte di una vita*.

⁴⁹ Cfr. *Il filo di mezzogiorno*, pp. 100-103.

serie di documentari che la coppia gira in lungo e in largo per l'Italia. Quei documentari che forse rimangono la parte migliore del cinema di Maselli e che rappresentano per Sapienza l'esperienza più significativa nel cinema, come vedremo ampiamente più avanti. Come *Bagnaia paese italiano*, del 1949, vincitore della sezione documentari alla Mostra internazionale del Cinema di Venezia. In tutto questo lavoro Sapienza fu fondamentale sia per la scrittura, sia per la ricerca dei protagonisti e per la sua capacità di far agire le persone e in particolare i bambini davanti alla macchina da presa con assoluta semplicità. L'attrice cerca, però, di mantenere una sua autonomia nel lavoro, collaborando anche con altri registi. Dopo *Un giorno nella vita*, del 1946 recita in *Fabiola* (1948), sempre con Blasetti, poi in *Persiane chiuse* di Luigi Comencini, nel 1951, e ancora con Blasetti, in *Altri tempi*, nel 1952, proseguendo con piccole apparizioni, come nel capolavoro di Luchino Visconti *Senso*, del 1954. Ma è comunque accanto al suo compagno Francesco Maselli che si appassiona al cinema nella sua interezza, alla vita del set più che a quella da attrice, alla scrittura più che alla recitazione e per la sua regia interpreta solo due piccoli ma significativi ruoli in *Gli sbandati* (1955) e *Lettera aperta a un giornale della sera* (1970).

Negli anni Cinquanta la coppia Maselli-Sapienza conosce un momento di grande notorietà nell'ambiente dello spettacolo, soprattutto in seguito alla menzione speciale ottenuta dalla pellicola *Gli sbandati* alla Mostra internazionale del cinema di Venezia. Con la notorietà arrivano i soldi e la casa grande e mondana di via Denza, in cui l'attrice è la "sapiente" padrona di casa, mattatrice di serate con molti ospiti di cui scrivono le cronache. Mara Blasetti,⁵⁰ figlia del regista Alessandro e amica di Sapienza dai tempi di *Un giorno nella vita*,

⁵⁰ Ho appreso queste notizie da Mara Blasetti, che nel settembre 2010 mi ha concesso una lunga intervista sulla sua amicizia con Goliarda Sapienza. Di questa importante e appassionata testimonianza desidero qui sinceramente ringraziarla. Intervista integrale in Appendice.

Anche Maselli ricorda di grandi feste, nella loro casa di via Denza, popolate da grandi nomi del cinema, del teatro e della letteratura. In una intervista del 2006 rilasciata a Giovanna Providenti ricorda una intera pagina di *Paese sera*, dedicata ad un loro capodanno, dal titolo (lui ricorda così) "Separati ma in armonia festeggiano insieme e al buio", del 1966 o 1967.

racconta di cene e lunghe serate a casa della coppia Sapienza-Maselli, a parlare di cinema, di politica, di arte, ad ascoltare musica e giocare ai giochi più disparati, in compagnia di personaggi di spicco del cinema e della cultura italiana, quali Rinaldo Ricci, aiuto regista di Visconti e Antonioni, Aggeo Savioli, sceneggiatore, Pietro Notarianni, produttore e organizzatore generale di Luchino Visconti, lo stesso Visconti, Tommaso Chiaretti, critico cinematografico, Florestano Vancini, regista documentarista e tanti altri nomi della scena artistica italiana.

Citto era il capopolo, si andava tutti a casa sua e di Goliarda e a seconda di quello che diceva lui si faceva, e non si sapeva mai quello che si faceva. Alle dieci diceva: «Andiamo da Celestina!» Celestina era un ristorante dove si spendeva pochissimo e si mangiava piuttosto bene, in fondo a Viale Parioli, a un passo da casa di Goliarda e Citto. Poi si andava al cinema e poi... insomma, tutte serate passate insieme, dove si parlava di tutto, di cinema, di tutto quello che succedeva.⁵¹

La stessa Sapienza, in un suo romanzo autobiografico, ricorda di queste interminabili serate nella loro casa:

Sono stati tutti qua, sì, ieri sera ho fatto una cena per tutti. Ho approfittato che era domenica e ho preparato la cena per tutti. Credo...venti... siamo stati bene, come ai vecchi tempi: erano così contenti! Gigi ha anche fatto le imitazioni, e poi abbiamo litigato come sempre. [...] A me piaceva cucinare. La loro gioia mi dava gioia.⁵²

⁵¹ Dall'intervista a Mara Blasetti del settembre 2010. Cfr. Appendice.

⁵² *Il filo di mezzogiorno*, p. 116-117.

4.1 L'arte dello scrivere

Dopo questi anni gioiosi e spensierati, la vita di Goliarda Sapienza è segnata da un periodo molto buio, un crollo psicologico, che lei racconta in maniera lucida e appassionante in *Il filo di mezzogiorno*, romanzo autobiografico del 1969. Dapprima si allontana dal teatro, poi fa lo stesso col cinema, di cui non riesce più a sopportare i ritmi. Un personaggio come lei, che il marito Angelo Pellegrino definisce un «organismo preindustriale, una donna antica, modernissima e d'avanguardia insieme, per certi versi, che amava la natura in maniera smisurata, che era tutta natura, tutta artigianato»,⁵³ inizia ad essere insofferente ai meccanismi del cinema, un universo in cui tutto è artificiale e costruito. Per tutte queste ragioni il conflitto tra Sapienza e il mondo dello spettacolo è stato implacabile e ha mostrato le sue conseguenze: l'attrice «entra in panico davanti alla macchina da presa, si dimentica le battute, lei che era una grandissima attrice, dalla memoria di ferro».⁵⁴ Goliarda Sapienza soffre di depressione, una depressione che non si sa bene quando inizia ma che sicuramente ha radici nella consapevolezza di non voler essere più un'attrice, nel non sopportare i meccanismi del cinema, dove, più che la bravura, conta la bellezza.⁵⁵ La sua è una bellezza particolare, estremamente interessante e quasi atipica, con lineamenti molto marcati; una bellezza che non la rende però adatta alle richieste del cinema, che in quel momento predilige volti come quello della Loren, costringendola sempre a ruoli di comprimaria, se non

⁵³ Dall'intervista ad Angelo Pellegrino del settembre 2010.

⁵⁴ *Ivi*.

⁵⁵ Secondo Maselli, la recitazione, finché Sapienza non sceglie la letteratura, rimane un motivo costante di depressione. «Io ricordo... cosa non ho fatto oltre che con Luchino, con Strelher (che addirittura mi chiamava il signor Sapienza), con Grassi. Andavo a Milano apposta, senza che lei lo sapesse..... Lei da un lato non aveva niente del repertorio di tutti gli attori e attrici, di un certo modo di fare, di un comportamento furbo per lavorare; a parte il sesso che era un elemento abbondantemente usato, c'erano proprio dei comportamenti di furbizia.... Parliamo ad esempio di personaggi come Adriana Asti, Edda Albertini, Lea Padovani... si buttavano sul lavoro, mentre Goliarda era di tutt'altro tipo.... Era incapace e rifiutava... Aveva un altro tipo di furbizia, invece, per i consigli (che dava) a me.... Che infatti io gli dicevo: lo adoperassi per te un po' di *savoir fair*, ché invece lei non lo aveva...». Da un'intervista rilasciata a Giovanna Providenti nel 2006.

quasi da comparsa. Ma probabilmente non è solo questo il motivo della depressione che serpeggia in lei. La causa scatenante di quella prima fase di chiusura e di silenzio si potrebbe attribuire al dolore provato nel vedere impazzire la madre durante i mesi dell'occupazione tedesca di Roma. Maria Giudice muore tra le braccia della figlia dopo aver passato un periodo ricoverata in una clinica psichiatrica in seguito ad un incrocio di paranoia e schizofrenia.

Goliarda andava a piedi tutti i giorni a trovarla. La vedeva in condizioni irraccontabili di terrore totale e smarrimento, abbandonata in una stanza fra i suoi escrementi. Fu un'esperienza traumatica vissuta nella temperatura tesa di una Roma clandestina.⁵⁶

Il primo crollo vero e proprio è conseguente all'incontro con un giovane pittore, Lorenzo Tornabuoni, che in qualche modo turba profondamente Sapienza: una notte del 1962, non potendone più, desiderando solo dormire, assume una quantità di sonniferi ben maggiore del necessario. Non è stato un vero e proprio suicidio: «Non c'è stato neanche bisogno della lavanda gastrica. Era stanca, piangeva e così quei signori che credono nell'elettricità hanno ritenuto opportuno farle dimenticare tutto per un po'». ⁵⁷ Non voleva morire, solo riposare. Maselli ricorda così quell'episodio:

Dopo il primo tentativo di suicidio io mi faccio suggestionare da un medico curante che avevamo all'epoca, che mi suggerisce di fare gli elettroshock. Gliene fecero sette scoprii dopo, detti ad annichilimento, vista la cartella clinica. In pochi giorni gliene fecero due al giorno con il curaro, per avere un effetto meno devastante sulla muscolatura. Quando poi sono andato a prenderla con lo psicanalista, facendo un'operazione quasi violenta, perché entrammo nella clinica, perché non volevano lasciarla andar via, e la portammo via di peso, giù per le scale della clinica, con lei che non capiva dove stava, cosa succedeva, e la caricammo in macchina, con tutti quelli della clinica che si erano schierati per non farci uscire, perché temevano che ne venisse fuori uno scandalo. Dopo Goliarda non riconosceva nulla della casa, non sapeva dov'era, con una confusione tremenda. Lei, ad esempio, parlava l'inglese come parlava l'italiano, e lo aveva completamente rimosso, così come intere fasi della sua vita, le aveva

⁵⁶ Francesco Maselli, *Goliarda nella storia di quegli anni*, p. XV.

⁵⁷ *Il filo di mezzogiorno*, Milano, La Tartaruga edizioni, 2003, p. 52

cancellate. È stata salvata in tempo. Era inconcepibile la condizione di questa donna che cercava di capire chi era. Nel ritorno alla realtà aveva avuto un senso di povertà; lei pensava di essere povera e abbandonata e non riusciva a credere che i vestiti nell'armadio fossero i suoi. A me mi riconobbe dopo un po'. Era uno stato di terribile oblio di tutto.⁵⁸

In seguito a questo ricovero inizia la terapia con Ignazio Majore, un medico psichiatra e analista che dura quasi tre anni.⁵⁹ Nel romanzo *Il filo di mezzogiorno* Goliarda racconta in maniera lucida e con grande forza l'esperienza dell'analisi, che durò dal 1961 al 1964, analisi che nel primo periodo si rivela molto utile e abbastanza efficace, perché la aiuta a recuperare la memoria della sua vita, a ricucire la trama della sua storia, ma che poi si dimostra negativa, perché il medico che la cura interrompe il suo lavoro, di fatto abbandonandola. A questo punto arriva il tentativo di suicidio vero, da cui la salva il suo compagno Citto.

Stavo andando a Firenze per incontrare un produttore per un film e mi ero dimenticato il soggetto a Roma, e torno e trovo lei addormentata. «Scusa Goliarda», le dico, «sono io, non ti spaventare, sono tornato per prendere il soggetto». E lei non rispondeva, non rispondeva... mi sono accorto, ho visto, tutti... questo suicidio vero era tutto fatto con il.... Come si chiama quella pillola che si prende per calmarsi? Era un nome famosissimo di allora e si riempie di questa cosa. Io chiamo Majore, il quale mi manda al diavolo perché lui stava in un momento di completa pazzia... Allora chiamo Oliviero che era il nostro medico e la portiamo di peso giù in ascensore, la carichiamo in macchina e la portiamo a Villa Claudia sulla Flaminia e la salvano per miracolo.⁶⁰

La coppia rimane insieme ancora un paio d'anni, ma poi «la strada imboccata insieme si divaricò, e se per lui, forse, il continuare ad avermi vicino non avrebbe costituito gran danno, per me invece sarebbe stata una tomba. È proprio per questo che fui io a volere la separazione (anche se dentro siamo sempre una sola persona, o due gemelli): ero la più debole, anche intellettualmente. Mi spiego: mentre lui all'epoca dei *Delfini* era già un regista, io

⁵⁸ Intervista a Citto Maselli a cura di Antonella Ferrara in “*Cuore di tenebra, dentro la storia*”, trasmissione radiofonica di Rai Radio3.

⁵⁹ Cfr. *La porta è aperta. Vita Goliarda Sapienza*, Cap. “Scavare più profondo (1964 - 1964)”.

⁶⁰ Dall'intervista a Maselli rilasciata a Giovanna Providenti il 22 dicembre 2006.

cominciavo appena a trovare la via dello scrivere». ⁶¹ Sapienza lascia Maselli, lascia i suoi ritmi infernali, dettati dal cinema: «niente sonno, niente mangiare, lavoro di notte alla moviola e via, via in questa coatta, tragica marcia forzata verso il nulla». ⁶² Sono anni di trasformazione, quelli, anni di morte e di rinascita, gli anni in cui Goliarda capisce definitivamente che la sua vita è la scrittura. Nonostante la separazione, Citto Maselli e Goliarda Sapienza non si lasciano mai, continuano a frequentarsi, continuano anche a collaborare, lei con lui nel cinema, certamente con ritmi totalmente differenti dal passato, lui con lei spronandola a scrivere e facendo leggere i suoi scritti a personaggi illustri della letteratura italiana, come Enzo Siciliano, Pasolini e Moravia. Una storia d'amore che si trasforma in una grande amicizia, quasi fratellanza, e che porterà Maselli a dire: «È stata la compagna della mia maturazione, con intelligenza e profondità uniche. E, soprattutto, con ciò che lei aveva, e tanti di noi no: la cognizione del dolore». ⁶³

La scrittura si era presentata nella vita di Sapienza già qualche anno prima, nel 1958, quando, spronata anche dal compagno Citto ⁶⁴, aveva iniziato a scrivere poesie, quelle poesie che poi vanno a comporre la raccolta *Ancestrale*. ⁶⁵ L'idea di pubblicarle è lontana, nonostante ne abbia regalato una copia a Cesare Garboli, che ne rimane molto colpito, definendole «cose, così mi pare, che non vogliono essere lette e giudicate belle o brutte, o, per lo meno, vogliono questo soltanto un momento dopo: prima di tutto, vogliono essere capite». ⁶⁶ Il vero e proprio esordio letterario di Sapienza è il romanzo *Lettera aperta*, del 1967, il primo di quello che idealmente aveva pensato come un ciclo di scritture che lei chiamava

⁶¹ Goliarda Sapienza, *La mia parte di gioia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 102.

⁶² *Ivi*.

⁶³ Maria Serena Palieri, *La sapienza e lo scrivere*, in "L'Unità", 26 luglio 2003, p. 23.

⁶⁴ Dall'intervista di Giovanna Providenti del 22 dicembre 2006.

⁶⁵ Cfr. G. Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*. Nel capitolo "Scrittrice (1958 - 1961) Providenti scrive che Sapienza porta sempre con sé, dentro la borsa, il plico con le poesie dattiloscritte. «Sul foglio bianco della prima pagina, a penna, continua a cambiare il titolo: Informazione biologica, I luoghi ancestrali della memoria, *Ancestrale*». cit. p. 248.

⁶⁶ *Ibidem*, p.249.

“autobiografia delle contraddizioni”.⁶⁷ Qui racconta della sua infanzia, della scoperta della vera realtà della sua famiglia, una famiglia duplice, anzi triplice, formata da Maria Giudice e i suoi quattro figli, da Peppino Sapienza e i suoi tre figli e da lei, Goliarda, nata dall’unione civile tra Peppino e Maria. Racconta la scoperta di parole a lei sconosciute, che per fissare nella mente e non dimenticare, ripete innumerevoli volte, fino a farsi dare dalla sorella Licia della «mentecatta»; del suo rapporto di amore e odio per il suo maestro personale, il professor Jsaya, sempre burbero e un po’ maschilista, ma l’unico che sapesse rispondere alle sue curiose domande. E racconta anche del suo passaggio dall’infanzia all’essere donna, della terribile scoperta di come gli uomini potevano essere anche cattivi e violenti. Sapienza in questo libro si trasforma in una Pandora che apre il suo personale vaso, per fare finalmente i conti con tutti i “mali” della sua vita trascorsa, analizzarli e cercare di trasformarli in qualcosa d’altro; cerca di vedere la trasformazione del proprio io nei confronti del proprio passato e in relazione al presente. Soprattutto con *Lettera aperta* la scrittrice dà sfogo alla sua urgenza di scrivere, di raccontare, un’impellenza che sente sin da bambina, quando racconta storie ai suoi piccoli figli immaginari. Dopo la pubblicazione di *Il filo di mezzogiorno*, nel 1969, silenzio per quasi dieci anni. Dieci anni in cui Goliarda nutre, come fosse un bambino, il suo futuro capolavoro incompreso, *L’arte della gioia*,⁶⁸ in cui il personaggio di Modesta compie in seicento pagine, un lungo percorso: da bambina di una Sicilia primitiva e poverissima a principessa, all’antifascismo, all’anarchia, all’arte. Il romanzo Sapienza lo aveva cominciato nel 1967, anno di pubblicazione di *Lettera aperta*, allorché aveva già portato a termine *Il filo di mezzogiorno*, che sarà pubblicato due anni più tardi. Poi, una febbre che letteralmente la possiede, un bisogno quasi viscerale di dar

⁶⁷ Goliarda sapienza, *Io, Jean Gabin*, postfazione di Angelo Pellegrino, Torino, Einaudi, 2010, p. 117.

⁶⁸ Sul romanzo *L’arte della gioia* e sulla scrittura di Goliarda Sapienza rimando alla lettura dei saggi di Monica Farnetti in *Tutte signore di mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee*, Milano, La Tartaruga edizioni, 2008, e in *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011.

vita alla sua protagonista, Modesta, per cui l'autrice si riduce praticamente in povertà: non lavora più, non recita più; solo questa necessità quasi carnale di scrivere, che la porta a vendere quadri, disegni, sculture, per pagare gli affitti non pagati, che alla fine la portano allo sfratto. Il romanzo vede la parola fine il 21 ottobre 1976,⁶⁹ nella casa di Gaeta di Angelo Pellegrino, il nuovo compagno di Goliarda, che poi diventerà suo marito. A questo punto inizia la drammatica processione per far visionare il dattiloscritto a vari editori ed inizia anche la lunga serie di risposte negative, per non dire insultanti, come quella di uno dei maggiori critici italiani, che definisce il romanzo “un cumulo d'iniquità”.⁷⁰ Dopo questi rifiuti editoriali *L'arte della gioia* viene messo da parte e sopraggiunge l'urgenza di scrivere altro.⁷¹ Nel 1979 Sapienza compie un gesto emblematico: ruba dei gioielli in casa di una ricca amica napoletana.⁷² Li rivende poi a un commerciante milanese, curandosi di lasciare dietro di sé tracce che portino dritta a lei,⁷³ come quella di consegnare un documento d'identità falsa con cognome Maselli. Riesce a pagare l'affitto arretrato e i debiti ma nell'ottobre del 1980 viene arrestata e portata nel carcere di Rebibbia, dove rimane per un brevissimo periodo. Mara Blasetti ricorda che quando Sapienza esce dal carcere, le telefona dicendole che vuole parlarle: le racconta che il furto è stato fatto apposta e in maniera così «cretina» perché la scoprissero, perché voleva andare in carcere per poterne scrivere. «Mi ha chiamato proprio per dirmelo, ha sentito il bisogno di comunicarmelo, per dirmi esattamente come stavano le cose, perché non ascoltassi quello che si diceva in giro, che

⁶⁹ Angelo Pellegrino, *Lunga marcia dell'arte della gioia*, prefazione a G. Sapienza, *L'arte della gioia*, Torino, Einaudi, 2008, p. VIII.

⁷⁰ Angelo Pellegrino ha raccontato questo particolare nella prefazione a *L'arte della gioia* e poi vari giornalisti l'hanno riportata nelle loro recensioni. Non citeremo il nome del critico in quanto è ancora in vita. Il rischio sarebbe quello di sfociare nel pettegolezzo. Questo non gioverebbe all'opera di Goliarda Sapienza, e forse non è poi così importante conoscerlo.

⁷¹ Angelo Pellegrino, *Lunga marcia dell'arte della gioia*, p. IX.

⁷² Domenico Scarpa, Senza alterare niente, postfazione a G. Sapienza, *L'arte della gioia*, Torino, Einaudi, 2008, p. 516.

⁷³ *Ivi*.

lei avesse fatto quel gesto perché era impazzita». ⁷⁴ Dall'esperienza del carcere nasce, infatti, un piccolo, capolavoro, pubblicato nel 1983 da Rizzoli, in cui Sapienza, ormai scrittrice, mostra il mondo del penitenziario come una salvezza per quello che lei chiama «ergastolano della metropoli». ⁷⁵

Questo sconosciuto pianeta che pure gira in un'orbita vicinissima alla nostra città. Di questo pianeta tutti pensano di sapere tutto esattamente come la Luna senza esserci mai stati. Perché chi ha avuto la ventura di andarci, appena fuori si vergogna e ne tace o, chi non se ne vergogna s'ostina a considerarla una sventura da dimenticare. ⁷⁶

Sapienza esce dal carcere romano di Rebibbia portando con sé un bagaglio d'esperienza e una nuova visione del carcere, riletto attraverso le pagine del libro come un luogo dove si può imparare qualcosa della vita, dove il male assume connotazioni differenti dall'ordinario e dove l'errore è un nuovo punto di partenza per la conquista della libertà. Ha cinquantacinque anni quando viene portata a Rebibbia, con alle spalle un vissuto già consolidato eppure, nel microcosmo carcerario, tutto le appare nuovo; sentimenti, persone, oggetti. ⁷⁷ È l'«imperscrutabilità dello spazio carcerario con le sue leggi oniriche di dilatazione e di contrazione. Solo pochi minuti prima quell'oggetto comune se ne stava buttato lì come per caso, mentre ora si prepara a sopportare il peso di decine di gesti, di richieste spasmodiche». ⁷⁸

Del 1987 è invece il lungo racconto *Le certezze del dubbio*, che narra attraverso una scrittura cardiaca e corporale il passaggio a quel nuovo carcere all'aria aperta che è la città, e insieme la scoperta che la solidarietà, il calore, l'amicizia per persone tanto diverse sono possibili anche al di fuori delle mura circondariali. Seguendo nei loro frastornati andirivie-

⁷⁴ Dall'intervista a Mara Blasetti a me rilasciata nel settembre 2010.

⁷⁵ Goliarda Sapienza, *L'università di Rebibbia*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 103.

⁷⁶ *L'università di Rebibbia*, p. 69. Il corsivo è mio.

⁷⁷ Silvia Baldassarre, *L'università di Rebibbia*, in «*Le due città. Rivista dell'amministrazione penitenziaria*», n. 7/8, anno X, luglio-agosto 2009.

⁷⁸ *L'università di Rebibbia*, p. 97.

ni alcune delle ex compagne di cella tornate libere, Sapienza s'interroga sul significato dell'amore e dell'amicizia, ma anche sulla possibilità di scoprire, attraverso loro, sé stessa. In questo romanzo Sapienza «confessa di aver addirittura cercato di rimanere in carcere»⁷⁹ ma una volta uscita cerca di riprendere una vita normale, almeno ci prova, dato che la frequentazione con una sua ex compagna di carcere, Roberta, rimette in moto «quel tempo, con mura, voci e odori».⁸⁰ Roberta è il centro di questo suo romanzo, scrive di lei perché lei stessa voleva «rinascere letterariamente»,⁸¹ perché «scrivere è un modo per allungare la vita degli altri e la propria».⁸²

Sarò in grado di superare questo terrore, e prendendo carta e penna accingermi a questo travaglio carnale e mentale che per mesi e mesi dovrò affrontare ogni mattina e forse ogni ora? Non lo so, mi tocca buttarmi nel vuoto riandando a lei, ricercandola, ingravidandomi della sua immagine e maturarmela dentro, nutrendola costantemente finché finalmente modellata possa uscire dal buio alla luce: Roberta figlia mia.⁸³

Nonostante la pubblicazione dei suoi romanzi autobiografici, *L'arte della gioia* rimane sotto silenzio ancora per molto. Nel 1994 Angelo Pellegrino cura la pubblicazione per Stampa Alternativa della prima parte del romanzo, pubblicato integralmente, sempre per i tipi di Stampa alternativa, solo nel 1998 in un migliaio di copie.⁸⁴

⁷⁹ Clotilde Barbarulli, *Essere o avere il corpo. «L'università di Rebibbia»*, in (a cura di) Monica Farnetti, *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga edizioni, 2011, p. 144.

⁸⁰ Ivi. p. 143

⁸¹ Ivi. p. 146

⁸² Ivi.

⁸³ *Le certezze del dubbio*, p. 186.

⁸⁴ Cfr. Angelo Pellegrino *Lunga marcia dell'Arte della gioia*, prefazione a Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*, Torino, Einaudi, 2008.

5.1 Il Centro sperimentale di Cinematografia

La scrittura mette a dura prova la sussistenza economica di Sapienza, poiché, come abbiamo già detto, la riduce praticamente in povertà, e nonostante non avesse mai pensato di insegnare, si ritrova a dare lezioni private di recitazione a giovani aspiranti attori o a personaggi del piccolo schermo, con velleità teatrali e cinematografiche, come ad esempio Valeria Marini, una dei suoi “allievi a domicilio”.⁸⁵ Ma queste lezioni sono troppo poche per garantirle un minimo di cui vivere. Nel 1994, grazie all’interessamento dell’amica Raffaella Morelli, Sapienza inizia a lavorare come insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia. In quel periodo è direttrice del Centro Lina Wertmüller, e vice direttrice e responsabile della didattica è Caterina D’Amico, che le affida la didattica della recitazione. L’incontro con i giovani non è normale, ma da subito eccezionale, esattamente nello stile di Goliarda. «C’era un’atmosfera di grossa complicità con i ragazzi, anche se poi Goliarda non è che si facesse mancare le parole e, insomma, se c’era da criticare qualcuno lo diceva tranquillamente, con battute, anche magari cattive e velenose, nei confronti di qualcuno ma poi finiva lì, non c’era nessuno strascico. Erano battute cattive che rivelavano in fondo un grande amore nei confronti sei ragazzi»,⁸⁶ racconta Alfredo Baldi, allora Direttore Amministrativo del CSC. Lezioni sui generis, lezioni estremamente interessanti in cui gli allievi sono sempre attenti e partecipi, perché Sapienza è capace, oltre che di istruire, di divertire, creando un’atmosfera di grande complicità. Per cercare di tirare fuori dai ragazzi la loro personalità e il loro talento, butta via i copioni e i saggi di bravura preparati dagli studenti,

⁸⁵ Cfr. Adele Cambria, *Valeria era timida ora invece è libera*, L’Unità, 20 dicembre 2003, p. 4. «Entra, stupenda, e si appoggia languida all’architrave della porta, il braccio sinistro candido levato in alto, l’anca destra, meravigliosa, che si inarca graziosamente... Grata per l’apparizione le chiedo se ha preparato qualcosa, che so, il minimo per un’audizione, Garcia Lorca, “Alle cinque della sera”...» «No», mi risponde, un po’ turbata: «Ma se lei ha della musica potrei ballare... Qualcosa di spagnolo, il tango?». «Vedo - continua a raccontarmi Goliarda - che la ragazza ha studiato, sa che Lorca è spagnolo, e che in Argentina, patria del tango, si parla spagnolo... Metto su un tango, e lei balla... Poi mi chiede, timida: «Torno domani per la prima lezione?». «Sono molto occupata in questo periodo... Mi dispiace, non potrei darle tutta l’attenzione che merita.» Così Goliarda Sapienza rinunciò a quelle lezioni».

⁸⁶ Dall’intervista ad Alfredo Baldi del settembre 2010. Intervista integrale in *Appendice*.

e li trascina a due mani al centro del palco, in mezzo a un cerchio di persone sedute, provocandoli con tutta la sua gioia e la sua rabbia a tirare fuori la vera voce che tenevano nascosta.⁸⁷ Certo non sono lezioni accademiche vere e proprie ma degli happening senza nessun esibizionismo, con assoluta semplicità, sincerità e modestia.⁸⁸ Ricorda Adriano De Santis, assistente di Sapienza al CSC, che lei non fa provini veri e propri: ferma i ragazzi in giro per la scuola, ci parla e poi sceglie chi prendere⁸⁹. Milena Locatelli, sua allieva, ricorda:

Il provino con lei per me è stato un po' traumatico. Avevo portato una poesia di Lawrence. Poi nessuno mi aveva preparato e quindi avevo improvvisato tutto. Lei neanche mi ascoltò. Fumava, girava; io pensai: non mi prenderanno mai. Dopo un po' mi dà un foglio che se non sbaglio era *Sinfonia d'autunno* di Bergmann, e cominciò a scuotermi, mi scuote fino quasi a farmi piangere e mi fa venir fuori 'ste battute che io avevo letto sì e no mezza volta. È stato travolgente, quindi, il primo incontro con Goliarda.⁹⁰

Il suo interesse è prima di tutto conoscere l'opinione dei ragazzi sul lavoro affrontato, dare loro la consapevolezza di essere prima di tutto individui pensanti e quindi ascoltarli, incuriosita dalla persona-allievo, prima che dall'attore-allievo.

A me la prima cosa che mi ha colpito era che, anche perché io ero più piccola, io non pensavo che lei potesse avere un interesse in quella che poteva essere la mia opinione su una cosa. È stata la prima persona che mi ha dato la consapevolezza di essere anche io un individuo pensante, perché lei ti ascoltava proprio, disposta anche a cambiare le proprie idee o discuterle, per quello che io e i ragazzi che la frequentavano, dicevamo. Un incontro folgorante.⁹¹

Il rapporto con i colleghi è invece quasi diametralmente opposto a quello con gli allievi.

Rimane appartata e non riesce a stringere grandi amicizie. Il fatto è che, quando arriva al

⁸⁷ Nel saggio di fine corso del CSC di Paolo Grassi, Frammenti di Sapienza, si può vedere Sapienza all'opera con gli allievi in queste sue lezioni fuori dai canoni, in cui appunta sfida i ragazzi e lasciarsi andare, a buttarsi, a lanciare le battute. Li prende in giro e li provoca.

⁸⁸ Dall'intervista ad Alfredo Baldi.

⁸⁹ Dall'intervista ad Adriano De Santis, in *Goliarda Sapienza. L'arte di una vita*.

⁹⁰ *Ivi*.

⁹¹ *Ivi*.

CSC, ci sono già altri insegnanti di recitazione e lei occupa un posto già di qualcun altro. Viene vista, quasi, come una “usurpatrice” e per questo non ben voluta e ben accettata da tutti. Non c’è grande affiatamento, almeno con alcuni degli altri insegnanti del corso di recitazione. Le rimproverano il fatto di non essere una docente accademica affermata e di aver sconvolto certi modi tradizionali d’insegnare. Vedono con sospetto la sua eccentricità, quel suo modo di vestire, con lunghi vestiti a fiori, molto colorati, sia d’estate che d’inverno, e i suoi cappelli a falda larga.⁹² Un documento estremamente raro,⁹³ redatto da Goliarda Sapienza, testimonia quello che è stato il suo lavoro al Centro Sperimentale di Cinematografia, un documento capace di raccontare quello che è stata questa sua esperienza di insegnamento.

Anno Accademico 1994 - 1995

Tecnica della recitazione

Programma di recitazione dell’anno 1995

Nel corso del secondo anno si dovrebbe procedere al perfezionamento della meccanica mascellare, voce, respiratoria, ecc, ma come per molti anni ho constatato e dichiarato, che due anni non sono sufficienti a tirar fuori da qualsiasi persona (anche se dotata), l’attore.

L’attore non necessita solo di informazioni cognitive, ma di un lento assorbimento biologico per modellare, o adattare il proprio corpo, voce, fantasia a quell’arte (o mestiere) che erroneamente viene chiamata tecnica ma che di fatto è una vera e propria rieducazione psicofisica di tutto l’organismo e al suo modo di pensare.

Questo faticoso e lento procedere - è noto avviene nei così detti “figli d’arte” – o in quel grande magnifico vivaio che è l’Inghilterra, dove il teatro viene insegnato nelle scuole elementari. A questo bisogna aggiungere che i nostri ragazzi arrivano al CSC assolutamente digiuni di cultura teatrale e cinematografica e, in modo assoluto che è gioco forza dare loro almeno le nozioni primarie di queste due arti che come un fiore sono ri-chiuse in un unico bossolo culturale. Non avendo questo benedetto terzo

⁹² Dall’intervista ad Alfredo Baldi.

⁹³ Nel 2010 il lavoro di ricerca per la tesi di Laurea magistrale, incentrata sulla figura di Goliarda Sapienza in rapporto con il cinema, mi ha inevitabilmente portato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dove, grazie all’aiuto della Dott.ssa Debora Demontis, sono riuscita a trovare questo prezioso documento di cui non si conosceva l’esistenza.

anno da agire sarà necessario purtroppo insistere a tappe forzate nello studio dei personaggi che solo i grandi autori moderni offrono all'attore che aspira al cinema. Autori come Jules Feiffer (già in lavorazione) Aramball, Bruckner, ecc, ecc.

Nel secondo anno del corso di dizione (1995/96) si affronteranno i seguenti argomenti:

Dizione: si continueranno gli esercizi per una corretta pronuncia della lingua italiana su testi specifici per gli allievi che hanno particolarmente bisogno.

La lettura: la lettura all'impronta, la lettura meditata in condizioni di concentrazione (si lavorerà sui testi di autori italiani).

I versi: la lettura dei versi e l'interpretazione mimesica di una poesia: l'esperienza del corpo nella poesia lirica. (Un poeta italiano: Mauro Luzi) Ascolto registrazioni e analisi dell'uso della voce, sulla recitazione in versi dei nostri maggiori autori italiani.

Riprese video delle improvvisazioni mimiche e della realizzazione finale del lavoro sui versi.

Alcune lezioni tecniche sull'arte dell'attore (da Artaud a P. Brook).

Centro CSC

Servizio Formazione e Sperimentazione

Prot. 2265

27/6/95

Il mio lavoro di ricerca è teso a scoprire in ciascun allievo/a la sua specialità individuale tenendo sempre conto che la macchina da presa non è il palcoscenico e necessita di una maggiore coerenza fra fisicità e stile.

Nel mio programma didattico è previsto lo studio analitico di testi di autori italiani e stranieri fino a Mishima, scrittore giapponese, che teorizza l'importanza delle pause (per esempio il primo piano d'ascolto). Tecnica purtroppo assai carente nella odierna recitazione italiana. La seconda fase del mio progetto prevede l'esercitazione mnemonica e lo studio del sotto-testo.

Questa disciplina, utilizzando pièces teatrali e sceneggiature, arricchirà l'allievo di spirito critico e analitico, indispensabile alla formazione di un attore professionista. Infine darò un certo risalto alla tecnica di scuola siciliana (Salvo Randone) di interiorizzazione assoluta delle battute e dei sentimenti (tecnica per arrivare al pianto). Mi permetto di ricordare che queste mie tecniche di insegnamento sono state formative per la carriera di molte attrici. Da Maria Shell a Virna Lisi. Da Valeria Golino a Nastassja Kinski.

Nella speranza di essere stata sufficientemente chiara e sintetica, colgo l'occasione per porgere i miei più cordiali saluti.

Un programma d'insegnamento è volto ad indicare agli allievi quali argomenti e quali testi saranno affrontati durante lo svolgimento delle lezioni di una data disciplina. Una sorta di vademecum, dunque, in cui l'insegnante "detta delle regole" ai propri allievi. Questo è ciò a cui ci troviamo, solitamente, di fronte quando leggiamo il programma di un ciclo di lezioni. Sapienza non è stata capace di uniformarsi alle regole nemmeno per la stesura di un programma di insegnamento. Così, un documento in apparenza "anonimo", l'elenco degli argomenti che in quell'anno, il 1995, si sarebbero affrontati, ad un secondo sguardo è, invece, capace di raccontarci tanto di questa insegnante sui generis. Già dalle prime tre righe si può leggere ciò che è per Sapienza il mestiere dell'attore: un mestiere duro, faticoso e anche doloroso, che richiede, oltre alla passione, e dedizione, anche un certo spirito di abnegazione. Sappiamo dalla sua biografia che riesce ad entrare giovanissima all'Accademia d'Arte Drammatica, diretta da Silvio D'Amico, ma che il suo ingresso non è stato facile, come si è scritto poco sopra. Quando leggiamo nella prima riga: «perfezionamento della tecnica mascellare» salta subito alla mente la sua esperienza biografica e il racconto del suo lavoro su sé stessa ne *Il filo di mezzogiorno*.⁹⁵ In una lettera del 1994, rivolta al Commissario straordinario Alfredo Bini, Sapienza insiste ulteriormente sull'importanza della tecnica mascellare:

Gentile direttore,
La ringrazio di avermi dato la possibilità di chiedere un aiuto (anche se si tratta di cosa che risulterà assai positiva per il nostri allievi attori), e la prego di credere che non è mio costume volere il superfluo. Esiste - è ormai dimostrato - un fenomeno degenerativo del fonema italico, che non può essere curato col semplice insegnamento della dizione. Tra le varie

⁹⁴ Il documento è stato pubblicato in Emma Gobbato, *Goliarda insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia*, p.65, in (a cura di) Monica Farnetti, *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga edizioni, 2011.

⁹⁵ Cfr. Goliarda Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, pp. 18,19

cause esso dipende, come numerosi medici sono ormai concordi nel ritenere, dalla scarsa apertura mascellare del bambino, che provoca mollezza a tutta la parte inferiore del viso con conseguenze estetiche e di salute. Ho curato con apposita ginnastica numerosi casi, affiancata da un medico dentista dichiara fama, il Dott. Marcello Galgani. Per questo lavoro che, mi creda, è assai impegnativo, ho bisogno di un valido assistente, il quale ha studiato con me presso il Centro con grande profitto e che bene ha preso la mia tecnica.⁹⁶

Inoltre, data la sua esperienza, è consapevole che soli due anni di scuola di dizione non sono sufficienti a «tirar fuori da qualsiasi persona (anche se dotata), l'attore». Sapienza caldeggia vivamente l'istituzione di un terzo anno, e nel Programma, sottolinea per ben due volte la necessità di un anno supplementare per poter portare a termine un percorso di studio completo, consapevole che il mestiere dell'attore non si può basare su un insieme di nozioni cognitive, ma che è necessario plasmare lentamente il proprio corpo, la propria voce e la propria fantasia, affrontare un cammino di rieducazione psicofisica dell'organismo e del pensiero, per acquisire quella che in maniera esemplificativa viene chiamata tecnica. Una tecnica che lei ha costruito sul suo corpo in anni di lavoro. Oggi sappiamo che il corso di recitazione al CSC dura tre anni e quindi possiamo affermare che la sua permanenza nella scuola, seppur breve, ha dato i suoi frutti. Nonostante le sue scelte,⁹⁷ l'amore per questa arte che le dà la possibilità di indossare ad ogni ruolo una personalità diversa rimane in lei vivo e l'esperienza d'insegnamento al Centro Sperimentale di Cinematografia lo dimostra appieno.

L'esperienza al CSC offre anche l'ultimo atto di presenza di Sapienza di fronte a una macchina da presa, *Frammenti di Sapienza*,⁹⁸ saggio di diploma di Paolo Franchi, girato nel 1995. È un ritratto semplice ma efficace dell'attrice-scrittrice, che la mostra nel suo mondo, nel suo ambiente naturale, e quindi a casa davanti alla macchina da scrivere, o a scuola

⁹⁶ Lettera inedita in Archivio Sapienza Pellegrino, datata 3 novembre 1994

⁹⁷ L'abbandono del teatro prima e del cinema poi.

⁹⁸ Un film di Paolo Franchi, con Goliarda Sapienza, Piera Degli Esposti, Silvia De Santis, Francesco Maselli, Angelo Pellegrino, Silvia Dante, Italia, 1995.

al CSC, durante le lezioni di recitazione. È a tutti gli effetti l'ultima testimonianza prima della sua morte, in cui si può sentire la voce di Goliarda Sapienza e vedere il suo volto. I titoli di testa portano una dedica di un caro amico, il poeta Attilio Bertolucci: *a Goliarda con la stima per la scrittrice autentica e l'affetto di sempre. Dall'amico Attilio Bertolucci.* La pellicola si apre con un dettaglio della macchina da scrivere, un'immagine che immediatamente riporta alla scrittrice. Un movimento di macchina ci mostra la sua casa, mentre lei racconta della sua vita, della sua malattia, del suo disordine, mentale e quotidiano. La vediamo durante le lezioni al Centro Sperimentale di Cinematografia, che paiono essere lezioni di vita più che di recitazione, quando ad esempio fa letteralmente il verso ai «marchetti figli di mamma mediterranea» e alle «femmine senza midollo».⁹⁹ La vediamo al telefono con la sua amica Adele Cambria e ancora parlare del suo caro Luchino Visconti, di cui cita un suo aforisma: imparare ad amare ciò che l'altro ama. In un'altra scena mette alla prova la recitazione di Silvia De Santis, una sua allieva, con cui, nonostante l'enorme differenza d'età stringe una forte amicizia e confidenza, che la spinge a frequentare i suoi luoghi, come la discoteca. E poi vediamo Sapienza con l'amica Piera Degli Esposti, all'interno di un labirinto di specchi e luci, in cui ognuna cerca l'altra e contemporaneamente anche se stessa. Una sorta di metafora sulla continua ricerca e analisi su di sé che Goliarda aveva perpetuato durante tutta sua esistenza. Il film si chiude su un lungo primo piano dell'attrice, sul suo sguardo profondo e inquieto, capace senza parole di raccontare la complessità di questo straordinario personaggio.

È il 30 agosto dell'estate del 1996, proprio durante gli esami del Centro Sperimentale di Cinematografia, quando Goliarda Sapienza viene trovata morta nella sua casa di Gaeta, riversa sulle scale. Si parla di tragico incidente, ma anche, sulla scorta del suo passato, di un possibile suicidio. Una trentina di anni prima Goliarda chiude con questa frase, su un regi-

⁹⁹ Citazioni tratte dal sonoro del film.

stro interrogativo ed esistenziale, ironico e visionario, il libro autobiografico *Il filo di mezzogiorno*: «Vi chiedo solo questo: non cercate di spiegarvi la mia morte, non la sezionate, non la catalogate per vostra tranquillità, per paura della vostra morte, ma al massimo pensate - non lo dite forte la parola tradisce - non lo dite forte ma pensate dentro di voi: è morta perché ha vissuto». ¹⁰⁰ Il suo compagno Citto Maselli ricorda così quel tragico avvenimento:

Mi rimane a me una tragica angoscia sulla sua morte. Perché lei mi aveva telefonato, io c'avevo il mio ultimo film, che era *Cronaca del terzo millennio*, che andava al Festival di Venezia e lei festosamente ha detto: «Che faccio, vengo anch'io?» E io le consigliai di non venire, dicendo: «Senti, no...» Poi è morta subito, in quei giorni proprio. Ci telefonammo da Venezia, il primo giorno di Venezia, il film era qualche giorno dopo, e lei dice: «Vado a Gaeta». E poi mi arrivò la notizia della sua morte solitaria. ¹⁰¹

La morte improvvisa non le permette di assistere alla pubblicazione del suo sofferto romanzo *L'arte della gioia*, dato alle stampe, come accennato poco sopra, solo nel 1998 da Stampa Alternativa. Numerosi critici e scrittori lo ricevono, ma nonostante questo il libro è destinato a rimanere sotto silenzio. Passano ancora molti anni senza che accada niente. Poi, nel 2002, l'appassionato interessamento di Loredana Rotondo, dirigente di Rai Tre, porta alla realizzazione di un documentario della serie *Vuoti di memoria*, dal titolo *Goliarda Sapienza. L'arte della vita*. Un lavoro malinconico ma suggestivo, ricco di evocazioni, con numerose testimonianze di amici ¹⁰² e persone che hanno avuto modo di conoscerla e starle vicino. Un prodotto non certo per le grandi masse ma che comunque porta ad una ristampa di *L'Arte della gioia* nel 2003, sempre per Stampa Alternativa. Inizia a farsi strada un certo

¹⁰⁰ Cit. da *Il filo di mezzogiorno*, p. 186

¹⁰¹ Dall'intervista a Citto Maselli, in *Goliarda Sapienza. L'arte della vita*, per il ciclo "Vuoti di memoria" di Loredana Rotondo, Rai Educational, 2002.

¹⁰² Angelo Pellegrino, *Lunga marcia dell'Arte della gioia*, introduzione a *Goliarda Sapienza, L'arte della gioia*, Torino, Einaudi, 2008, p. V.

tipo di interesse, più di costume che prettamente letterario, un po' come è sempre stato intorno alla figura di Goliarda Sapienza.

6.1 Riconoscimento postumo

Il successo che *L'arte della gioia* non ottiene in Italia, lo ottiene altrove. Angelo Pellegrino, sin dalla pubblicazione del 1998, affida il romanzo a una giovane agente letteraria che si occupa dei paesi di lingua tedesca. Il libro arriva nelle mani di Waltraud Schwarze, una scopritrice di talenti, che pubblica il romanzo per i tipi di Aufbau-Verlag. Nel frattempo Schwarze fa recapitare il libro a Vivian Hamy, la nota editrice parigina, dell'omonima casa editrice che, d'accordo con la sua traduttrice Nathalie Castagné, decide di pubblicare il romanzo. Inizia così il trionfo de *L'art de la joie* in Francia. «Magnifico. Magico. Commovente», con questi tre aggettivi la stampa francese accoglie la pubblicazione di un romanzo italiano di oltre seicento pagine, opera di una scrittrice mai tradotta in precedenza e scomparsa da ormai quasi dieci anni.¹⁰³ *Le Monde* le dedica persino la prima pagina del suo supplemento letterario, presentando il romanzo come «un'opera eccezionale».¹⁰⁴ Il successo de *L'art de la joie* in Francia è stato anche decretato da un articolo a tutta pagina, in apertura, che René de Ceccatty scrive su *Le Monde Des Livres*, il 16 settembre 2005, definendolo «una scoperta incontestabile», «la rivelazione di un temperamento di scrittrice senza pari».¹⁰⁵ E in Francia probabilmente la letteratura ha tutto un altro peso e valore, dato che anche i librai hanno accolto *L'art de la joie* con entusiasmo, presentandolo ai lettori come il miglior libro dell'anno.¹⁰⁶ Il risultato è che il primo giorno il libro vende duemila copie e, in una sola settimana, viene ristampato due volte, raggiungendo le ventimila copie ed entrando nella classifica dei libri più venduti. Un successo a dir poco sorprendente se si pensa alla magra, magrissima, fortuna che il romanzo ha in Italia, dove riesce a trovare a fatica un editore disposto a pubblicarlo. Solo nel 2008 Einaudi compra i diritti del libro e

¹⁰³ *Il trionfo di Goliarda*, in "La Repubblica", 17 settembre 2005, p. 44.

¹⁰⁴ *Ivi.*

¹⁰⁵ *Ivi.*

¹⁰⁶ *Ivi.*

lancia *L'arte della gioia* nel panorama della letteratura italiana. Sulla scorta del successo di vendite e di critica di *L'arte della gioia*, Einaudi dà subito dopo alle stampe *Io, Jean Gabin*, un piccolo capolavoro di scrittura autobiografica e visionaria, un autoritratto dell'autrice bambina in una Catania fiabesca eppure autentica, che è tutta un baluginare di epifanie e di rimandi storici che rievocano i tempi eroici del cinema in bianco e nero, di quel cinema che era insieme vita e sogno. Anche questa pubblicazione è un successo e Einaudi decide di ristampare anche le opere già editate ma non più in distribuzione, come *Destino coatto*, *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio*. Angelo Pellegrino, curatore e detentore dei diritti di tutte le opere di Goliarda Sapienza, sta procedendo alla pubblicazione di diversi inediti, tra cui i taccuini, nei due volumi, *Il vizio di parlare a me stessa* e *La mia parte di gioia*, sempre con Einaudi e la raccolta di poesie *Ancestrale* e il prezioso *Tre pièces*,¹⁰⁷ per l'editore La vita felice. Del giugno 2015 è la pubblicazione di *Appuntamento a Positano*, l'ultimo libro scritto dalla scrittrice nel 1984, stesso anno di *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio*; ancora un romanzo autobiografico ma appartenente a quella sua nuova maniera di fare scrittura autobiografica «quando l'uso del suo io autobiografico cambia posizione nel testo facendosi defilato, sponda e quasi spalla per poter raccontare principalmente gli altri».¹⁰⁸ Ambientato a Positano durante i primi anni Cinquanta, gli anni certamente più significativi della sua esperienza di cinematografata accanto a Citto Maselli.

¹⁰⁷ In questo libro sono raccolte tre pièces teatrali e quattro soggetti cinematografici estremamente interessanti, che hanno una base autobiografica e che vedono il teatro e il cinema fare da sfondo alle storie.

¹⁰⁸ Angelo Pellegrino, *I luoghi, la felicità, i personaggi*, introduzione a Goliarda Sapienza, *Appuntamento a Positano*, Torino, Einaudi, 2015, p.181.

Capitolo 2

Cinematografara

Il rapporto tra Goliarda Sapienza e il cinema è legato a doppio nodo alla sua eccentrica infanzia. Sin da bambina frequenta assiduamente il Cinema Mirone di Catania e assiste alle proiezioni delle pellicole del momento, molte delle quali interpretate dall'attore Jean Gabin. Come vedremo più avanti nello specifico,¹⁰⁹ l'esperienza spettatoriale giocherà un ruolo molto forte nella scrittura di Sapienza. Quando anni più tardi questa passione fanciullesca diventa un mestiere e calca i «set privilegiati di Visconti, Blasetti, Antonioni e Maselli»,¹¹⁰ l'attrice si trova a recitare accanto ad una delle sue eroine cinematografiche, Michèle Morgan, in *Fabiola*. La sua esperienza attoriale nel cinema è certamente stata breve e discontinua, costellata da ruoli molto piccoli, tutti con grandi registi, ma la sua presenza nel cinema italiano è stata significativa, anche se “invisibile”, dietro la macchina da presa: «quaranta documentari e quattro o cinque film [insieme a Citto Maselli], fino agli *Indifferenti*. Ho fatto tutti i mestieri».¹¹¹ Sapienza si definisce «cinematografara», termine da lei stessa coniato nei suoi diari,¹¹² per spiegare il fatto che dal 1949 svolge i più svariati ruoli, stando indifferentemente davanti e dietro la macchina da presa. Attrice, doppiatrice, assistente alla regia, dialogue coach, sceneggiatrice. Tutto con intensa passione e in anonimato, fatta eccezione per il mestiere di attrice.

¹⁰⁹ Cfr. Capitolo 3 “Goliarda Sapienza spettatrice”.

¹¹⁰ *La mia parte di gioia*, p. 112

¹¹¹ *Ivi*, p.104

¹¹² Sapienza ha scritto circa ottomila pagine manoscritte che costituiscono i *Taccuini*, dal 1976 al 1996, anno della sua morte. Una parte di questi sono stati pubblicati da Einaudi in due volumi: *Il vizio di parlare a me stessa*, 2011, che raccoglie una selezione di pagine dal 1976 al 1989, e *La mia parte di gioia*, 2013, che offre una scelta di pagine che va dal 1989 al 1992.

Attraverso documenti editi e inediti, come le numerose lettere che si trovano nell'Archivio Sapienza Pellegrino, si può ricostruire il multiforme e complicato rapporto tra Sapienza e il mondo del cinema.

1.2 Attrice

Nel cinema di Alessandro Blasetti

Alessandro Blasetti può essere considerato a tutti gli effetti una sorta di padre artistico per Goliarda Sapienza, meglio ancora il padre cinematografico. La primissima esperienza su un set avviene, infatti, con il «regista con gli stivali». Il loro incontro è da subito speciale, una specie di innamoramento artistico, se è vero che, come dice la figlia Mara Blasetti, lui la adorava letteralmente, ritenendola una persona di altissimo livello umano e intellettuale. Gli piaceva il suo viso intenso, importante. Un viso - oltretutto una recitazione magistrale, attestata dai più grandi critici teatrali - che però non le permise di avere successo nel cinema, che richiedeva in quegli anni belle donne, con caratteristiche da *pin-up* o maggiorata. Goliarda aveva degli «occhi intensi da far rimanere incantati, uno sguardo che le poteva permettere di affrontare sia ruoli drammatici che comici».¹¹³

In *Altri tempi* io facevo la segretaria di edizione e ho avuto modo di vederla sul set: disciplinata, seria, pronta e duttile. Bastava un cenno e seguiva le istruzioni di papà e se c'era da dire qualcosa, papà era una persona molto aperta per cui accettava anche il dialogo e ne discuteva, anche se, purtroppo i ruoli di Goliarda erano piccoli e non c'era molto da discutere. Tutti ruoli piccolini, perché uno era una co-produzione, l'altro era un film che richiedeva attore di nome per potersi fare, Altri tempi era una cosa nuova perché nessuno aveva mai fatto un film a episodi [...] ma con quel film papà voleva far capire che si potevano fare di questi film per aiutare i giovani, mettendoci dentro dei nomi grossi di calibro e mettendoci dentro i giovani che cominciavano. [...] Goliarda aveva una faccia così intensa, così umana, e mio padre quando l'ha vista ha detto «Questa deve lavorare con me!» [...] Non ha mai potuto offrirle dei grandi ruoli ma la voleva per forza, per cui cercava di crearlo pur di averla nel suo film. Questo è il rapporto che aveva con papà. E lei gli ha voluto un gran bene. C'era un rapporto di grande affetto.¹¹⁴

¹¹³ Dall'intervista a Mara Blasetti a me rilasciata nel settembre del 2010. Intervista integrale in *Appendice*.

¹¹⁴ *Ivi*.

Sin dal 1945, anno di lavorazione di *Un giorno nella vita*, la loro frequentazione non si è limitata ai set cinematografici in cui Sapienza ha lavorato ma è proseguita al di fuori, anche in altri lavori di Blasetti in cui l'attrice non aveva alcun ruolo ufficiale, se non quello di preziosa consigliera, così come lo fu in seguito - e per tutta la durata della sua vita - col suo compagno Citto. Vi sono diverse lettere scritte a Maselli in cui Sapienza nomina spesso Blasetti, soprattutto quelle che riguardano gli anni 1950, '51 e '52, in cui riferisce di doverlo vedere, di avergli telefonato o, addirittura, di essere stata al montaggio con lui:

Caro Citto, sono stata la mattina con Blasetti al montaggio. Sta lavorando al suo *Ippodromi all'alba*. Mi sembra abbastanza bello. Si sente che ha visto *N.U* e che lo ha colpito molto. Guardandolo andare avanti metodico e lento, pensavo a come lavoravi tu, poverino; solo, solo e con tanta fretta. Pensa che ha a disposizione due moviole, una signorina e che da dieci giorni non fa che rigirare inquadrature venute male. Povero Blasetti. Oggi era tanto caro.¹¹⁵

Se più volte è stato sottolineato che la filmografia di Sapienza si limita ad una manciata di titoli, è vero anche che la maggior parte di essi li ha fatti con Blasetti; quasi tutti piccoli ruoli che creava apposta pur di averla in suo film, e qualcuno probabilmente mancato. In una lettera del 28 agosto 1952 Sapienza scrive a Maselli: «Ieri mi ha scritto Isa,¹¹⁶ la parte è sicura ma ancora non si sa quando». Solo queste parole inserite in una lettera in cui racconta episodi di vita quotidiana al suo compagno che si trova probabilmente «ancora a Venezia».¹¹⁷ Analizzando la filmografia di Blasetti di quegli anni non è semplice capire a

¹¹⁵ Lettera in Archivio Sapienza-Pellegrino, del 1 marzo 1950. *Ippodromi all'alba* è un documentario di A. Blasetti (1950), che mostra l'ippodromo delle Capannelle all'alba, con gli uomini che montano in sella per i primi allenamenti e le donne delle pulizie che spazzano i biglietti delle scommesse del giorno prima. Corto. 14 min. *N.U. - Nettezza Urbana* (il lavoro che cita Sapienza e che dice abbia colpito Blasetti) è invece un documentario di Michelangelo Antonioni del 1948, in cui il regista riprende una giornata qualunque degli spazzini di Roma, dall'alba al tramonto.

¹¹⁶ Isa Bartalini è stata casting director per Alessandro Blasetti da *Fabiola*, (1948), sino a *La ragazza del bersagliere* (1967). Nell'intervista che Mara Blasetti mi ha rilasciato nel settembre 2010, mi ha raccontato anche della grande amicizia tra Isa Bartalini e Goliarda Sapienza, un bel rapporto di amicizia, oltre che di lavoro, che però non ho avuto modo di approfondire. Ho contattato la figlia, Lilia Hartman (Isa Bartalini è scomparsa nello stesso anno di Sapienza), così come mi ha suggerito la Sig.ra Blasetti, la quale ha però dimostrato retrosia e non ha voluto condividere con me «fatti strettamente personali e episodi confidenziali» della madre.

¹¹⁷ Forse per le riprese di *La signora senza camelie* di Michelangelo Antonioni in cui Maselli è sceneggiatore e aiuto regista.

quale film si faccia riferimento ma è possibile fare delle ipotesi. Nel 1952 esce *Altri Tempi. Zibaldone N.1*, a cui Sapienza prende parte, e la prima proiezione avviene esattamente il 20 agosto 1952, otto giorni prima della data della lettera. Sempre nel 1952 esce un altro film a firma Blasetti, *La fiammata*, che il regista accetta di fare a patto di poter avere Vittorio De Sica per *Altri Tempi*. Il film successivo per la regia di Blasetti è *Tempi nostri. Zibaldone N.2*, del 1954, in cui Sapienza non recita. Sicuramente il film è già in cantiere dal '52 e probabilmente, in linea con *Altri Tempi*, Blasetti le promette una parte, ma è certo che poi non se ne fece più niente.

La prima volta di Sapienza sul set avviene accanto a nomi di grande prestigio come quelli di Amedeo Nazzari, Elisa Cegani e Massimo Girotti, che poi ritrova sul set di *Fabiola* e di *La morsa*, episodio di *Altri Tempi. Zibaldone N.1* (1948). Ruoli molto piccoli, di profilo, come li ha definiti Lucia Cardone nel suo lavoro pionieristico su Goliarda Sapienza attrice,¹¹⁸ ma che mettono in mostra la sua duttilità e la sua salda preparazione accademica. Nella pellicola del 1946, una storia di resistenza ambientata in una comunità conventuale di clausura - che può entrare a buon titolo nel panorama del neorealismo italiano¹¹⁹ - Sapienza è Suor Speranza, componente di un gruppo di monache che si rifiuta di abbandonare il convento durante l'occupazione tedesca e si ritrova a dare soccorso ad alcuni partigiani in cerca di rifugio. Se è vero che la sua figura si mescola e si annulla quasi nel coro composto dalle monache, tra le quali spiccano le protagoniste Elisa Cegani e Mariella Lotti, è anche vero che l'attenta regia di Blasetti la vuole sempre accanto alla Madre Superiora

¹¹⁸ Cfr. Lucia Cardone, *Goliarda Sapienza attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in Monica Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga edizioni, 2011, pp. 31-61.

¹¹⁹ Mino Argentieri, *Prima, attraverso e oltre il neorealismo*, in "Bianco & Nero", n.6, anno 2000, pp.68-80. Riguardo a Blasetti e il Neorealismo, cfr. David Bruni, "Alessandro Blasetti, un professionista della regia" in Ernesto G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1940-1944*, vol VI, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2010, pp.152-162.

(Elisa Cegani) e perciò spesso in “primo piano” rispetto alle altre monache. Una piccola parte certo ma sapientemente messa in quadro.

Ruolo di tutt'altro spessore è quello che ricopre in *Fabiola* (1948), sempre di Alessandro Blasetti, tratto dal romanzo del cardinale Nicholas Wiseman, pellicola con la quale il regista rifonda il genere *peplum* senza smantellarne i fondamenti, e descrive Roma con una percezione non molto dissimile da quella dei film neorealisti.¹²⁰ Nella Roma del periodo imperiale, l'assassinio del senatore Fabio Severo scatena la persecuzione dei cristiani accusati ingiustamente del suo omicidio. La figlia del senatore, Fabiola, interpretata da Michèle Morgan, dopo essersi innamorata del gladiatore cristiano, Rhual, impersonato da Henry Vidal, e accusato dell'omicidio, si convince della loro innocenza, e si schiera dalla parte dei perseguitati. E proprio dalla parte dei perseguitati è Letizia, il personaggio interpretato da Sapienza. Nella prima inquadratura in cui appare è ripresa in primo piano, di profilo, intenta a scrivere su una tavola la storia dei cristiani, che di volta in volta le racconta il maestro Cassiano. Alcuni bambini stanno giocando nell'atrio della scuola: Corvino colpisce intenzionalmente con la fionda il calamaio, che cadendo macchia d'inchiostro Letizia. Nella scena successiva è inquadrata ancora di profilo, quando sentiamo chiamare il suo nome, gridarlo a gran voce da un uomo che poi scopriamo essere il padre, Quadrato (Gino Cervi), appena rientrato da dieci anni di missione in Gallia. La cinepresa riprende Quadrato mentre si muove alla ricerca della ragazza; con un *long take* la macchina da presa segue i personaggi che si cercano, chiudendo l'inquadratura stretta sull'abbraccio tra padre e figlia, che rivela finalmente il volto di Letizia. Man mano che la storia procede il personaggio interpretato da Sapienza si rivela un ruolo chiave nello snodo della narrazione: usata da Corvino come esca per tradire i cristiani, approfittando della sua ingenuità e purezza, viene catturata e consegnata nelle mani dei romani, sino a che, in una delle scene conclusive,

¹²⁰ *Ivi.*

quando i cristiani catturati stanno per essere dati in pasto ai leoni nell'arena, Blasetti le riserva l'esplicitazione verbale della morale cristiana, in un breve dialogo col padre Quadrato:

Q: «Che fai Letizia? Non salire quella scala!»

L: «Guarda papà ogni gradino avvicina alla fine e dopo sarà tutto bello sempre».

Q: «Letizia perché mi tormenti così? Pensi che ti possa lasciare, che ti possa perdere? Bambina mia dovevi fare quello che vuole tuo padre. Tu negherai! Negherai di essere cristiana Letizia. “Signora”, ti prego come prega uno schiavo, ti supplico! Mi umilio davanti a te. Concedimi la grazia».

[La Mdp inquadra stretti i visi di Fabiola e Letizia, che si segna col segno della croce e come se avesse ricevuto un'illuminazione, sempre guardando Fabiola, si rivolge al padre]

L: «Papà! Vedi papà, io non sono che una goccia di questo fiume. Puoi salvare me soltanto. Io sono cristiana papà, come puoi volere che io lo neghi?».¹²¹

[P.P del volto di Fabiola in piena luce, Fabiola di profilo, in un angolo del quadro, in ombra e Quadrato di spalle. Voltandosi Fabiola esce dall'inquadratura mentre Quadrato e Fabiola la seguono mentre entra nell'arena.]

Viene spontaneo chiedersi, allora, perché in tutte le note biografiche riferite a Goliarda Sapienza si parli di questo personaggio come di un'apparizione. Sicuramente è un piccolo personaggio, se paragonato a quello di Fabiola o della schiava Sira (Elisa Cegani) ma di certo non è un'apparizione, poiché a tutti gli effetti si può parlare di terza protagonista femminile.¹²² Inoltre è necessario sottolineare un errore, riscontrabile praticamente ovunque e che deriva da un errore nei titoli di coda: al nome di Goliarda Sapienza è associato il personaggio Cecilia, mentre il personaggio interpretato dall'attrice si chiama Letizia.

*Ancora di profilo*¹²³ è il ruolo che Goliarda interpreta in *La morsa di Altri tempi. Zibaldone N.I*¹²⁴(1952), sempre di Blasetti, il primo film a episodi della storia del cinema italiano. Il

¹²¹ Il dialogo è tratto dalla traccia sonora del film.

¹²² Anche Maselli parla di «ruolo importantissimo» nel film Fabiola nell'intervista rilasciata a Giovanna Providenti il 22 dicembre 2006.

¹²³ Pare quasi una caratteristica modalità con cui Blasetti sceglie di mettere in quadro i personaggi interpretati da Goliarda Sapienza.

progetto era molto rischioso: nessuno si era mai cimentato in un film a episodi, il pubblico era abituato al racconto lungo, e i produttori erano assolutamente perplessi. Ma Blasetti aveva un progetto chiaro e voleva far capire che con film come *Altri tempi* si poteva far lavorare i grandi nomi, a garanzia di incasso per la produzione, ma anche i giovani attori di talento, che avevano bisogno di farsi conoscere. I singoli episodi sono introdotti e raccordati tra loro dal racconto cornice *Il carrettino dei vecchi libri*: Aldo Fabrizi, il venditore, colloquia insieme a un avventore, Mario Riva, dei vari libri che di volta in volta sfoglia; questi libri altro non sono che quelli da cui sono tratti i sette episodi che compongono il film. A Sapienza viene affidato il ruolo della governante Anna, nell'episodio tratto da una novella di Pirandello, una tragica vicenda di adulterio, che per i suoi toni induce Blasetti a fare scelte espressive assai marcate, con particolari angolazioni della macchina da presa, un'illuminazione fortemente contrastata e una recitazione molto tesa. Già in teatro l'attrice si è distinta per le sue interpretazioni pirandelliane e la salda preparazione accademica, unita ad una recitazione sapientemente misurata, contribuiscono a dare forza alla temperatura tragica di questo episodio.

¹²⁴ Un film di Alessandro Blasetti, con Paolo Stoppa, Aldo Fabrizi, Marisa Merlini, Gina Lollobrigida, Alba Arnova, Rina Morelli, Elisa Cegani, Folco Lulli, Amedeo Nazzari, Sergio Tofano, Arnaldo Foà, Virgilio Riento, Anna Carena, Carlo Mazza, Turi Pandolfini, Mario Riva, Elio Pandolfi, Alfredo Rizzo, Jone Morino, Umberto Melnati, Mario Mazza, Pina Piovani, Goliarda Sapienza, prodotto da Cines, Italia, 1952.

Con Luigi Comencini: Persiane chiuse (1950)

Nel 1950 Goliarda Sapienza prende parte al film *Persiane Chiuse*, partecipazione dovuta in qualche misura all'amicizia che lega Maselli a Gianni Puccini, che inizialmente avrebbe dovuto firmare la regia ma che alla fine non porta a termine il film, firmato da Luigi Comencini. La genesi di *Persiane chiuse*, infatti, come scrive lo stesso Comencini nella sua autobiografia, fu «un intrigo dove tutto era sbagliato».¹²⁵ È agosto e le riprese del film sono iniziate da tre giorni; una sera Comencini riceve una telefonata per conto del produttore Rovere, in cui gli si propone di sostituire il regista che, per inesperienza, è stato colto dal panico della macchina da presa. Comencini va a Torino a trovare Puccini sul set e si ritrova di fronte ad una discussione sul posizionamento della macchina da presa, in cui ognuno dà la sua opinione, con il risultato che quella macchina da presa non si sarebbe mai piazzata: è chiaro che ci si trova di fronte ad un'insurrezione della troupe. Comencini cerca di dare consigli a un Puccini in preda al fallimento e incapace di prendere in mano la situazione, promettendogli che lo avrebbe sostituito solo se fosse stato lui stesso a chiederglielo.¹²⁶ Puccini da canto suo, certo ormai della sua disfatta, gli disse: «C'è già chi è pronto a prendere il mio posto. Lo vedi quel rosso laggiù? È lui... Se non lo fai tu il film lo fa il rosso. A me non fanno più fare».¹²⁷ Così Puccini non fa la sua opera prima e Comencini realizza un film non suo. Un cast tecnico di tutto rispetto a partire dagli sceneggiatori, Massimo Mida, Franco Solinas, Sergio Sollima e Gianni Puccini, e un cast artistico con attori già di nome, come Massimo Girotti, Eleonora Rossi Drago, Giulietta Masina e una Goliarda Sapienza che, già avvezza ai set di Blasetti e Maselli e non molto entusiasta del suo personaggio, scrive da Torino:

¹²⁵ Cfr. L. Comencini, *Infanzia, vocazione, esperienza di un regista*, Baldini & Castoldi, Milano, 1999.

¹²⁶ *Ivi*.

¹²⁷ *Ivi*.

Citto caro, ieri finalmente ho ricevuto il tuo telegramma, cominciavo ad essere preoccupata e non sapevo dove scriverti... Non so se a Roma hai saputo che Puccini è stato sostituito... Non puoi credere come mi sia dispiaciuto, pensa che disgrazia per lui! La versione ufficiale è che ha dovuto abbandonare il lavoro per ragioni di salute. Io credo che gli abbiano fatto una mascalzonata. Secondo l'operatore ed il direttore di produzione era un incapace ed un impreparato. In questi giorni ho indagato un po', con molto tatto, e sono riuscita a far parlare qualcuno perché devi sapere che qui regna un ordine ed una disciplina militare. La verità è che Puccini era molto preoccupato per il film, sul lavoro si è dimostrato incerto e nervoso e così direttore di produzione e operatore, che hanno il pallino della regia, lo hanno fatto fuori. Al suo posto è venuto Comencini. Puoi immaginare con che simpatia e con che fiducia mi trovo in mezzo a questa gente. Ad ogni modo sono bravissima e gentilissima, non temere. Tutti sono pieni di premure e mi vorrebbero sempre con loro. Ieri ho lavorato per la prima volta. Naturalmente Comencini cambia tutto, battute comprese. Abbiamo girato la mia scena, in esterno, in pochissimo tempo. Tutti erano entusiasti e mi sono stati attorno per tutto il giorno. Comencini mi ha detto che non avrebbe sperato di fare tutto in così poco tempo e così bene. Meno male, mi sono proprio levata un peso. Ero molto preoccupata, anche perché fino a pochi minuti prima di girare, non riuscivo a vedere come l'avrei fatta. Difatti ho improvvisato ed adesso non saprei dirti se è venuta bene o no. Ad ogni modo l'importante è che loro siano contenti, no?... Sono contenta di averla finita, in qualche modo, con questa benedetta religiosa. Ero veramente preoccupata.¹²⁸

Le parole di Sapienza fanno il paio con quelle di Comencini, il quale «dopo aver visto quel covo di vipere» non è molto propenso a buttarsi in quell'avventura. Malgrado l'irrealtà di tutta la vicenda che ruota intorno al film, Comencini porta a compimento un'opera di successo, dove Sapienza interpreta un ruolo ancora una volta piccolo ma che le dà la possibilità di esprimere le sue doti attoriali.

Ambientato in una Genova dalle tinte fosche, *Persiane chiuse* racconta i tragici retroscena che si nascondono dietro l'ambiente del mestiere più antico del mondo. Sandra (Eleonora Rossi Drago), in seguito ad una telefonata allarmante, ricevuta dalla sorella Lucia, scappata di casa con un uomo più grande di lei, si ritrova suo malgrado invischiata in una vicenda

¹²⁸ Lettera in Archivio Sapienza Pellegrino, datata 28/9/1950 e spedita da Torino dalla Pensione Concetti, Via Cesare Battisti 3.

torbida, durante la quale scopre che la sorella è finita nel giro della prostituzione proprio a causa dell'uomo che ha seguito per amore. Aiutata dal suo datore di lavoro e da una sua amica prostituta, Pippo (Giulietta Masina), Sandra intraprende un viaggio nel quale incontra una serie di personaggi che la portano sulla tracce della sorella e finalmente al suo ritrovamento. Fra gli altri incontra una prostituta *sui generis*, interpretata da Sapienza, una ragazza molto religiosa che si prostituisce per sfamare i suoi figli. Una mimica facciale molto marcata caratterizza il personaggio e la recitazione: i grandi occhi sgranati, lo sguardo fisso, quasi spiritato, la parlata veloce e concitata. Nelle tre scene in cui compare, Sapienza delinea il suo ruolo con i tratti della follia, elemento fondante della sua recitazione, si potrebbe dire, ripensando al suo provino all'Accademia in cui impersona il ruolo della pazza da *La pesca* di O' Neill,¹²⁹ e che poi ritroveremo ancora nel personaggio interpretato in *Gli sbandati* di Maselli. Questa caratterizzazione marcata del personaggio ricorda, in un certo modo, la gestualità del cinema muto, proprio per l'enfasi mimica e l'espressività facciale volutamente esagerata.

¹²⁹ Cfr. Confronta il paragrafo 2.1 del Capitolo 1.

Nel cinema di Luchino Visconti

L'incontro con Luchino Visconti inizia con un aneddoto destinato a rimanere nella memoria dei protagonisti. Nel 1946, come si è già detto, Goliarda Sapienza è impegnata a teatro in *Gioventù malata* di Bruckner e intrattiene una relazione amorosa con Gerardo Guerrieri; all'uscita da una delle repliche, l'allora compagno - convinto che lo straordinario talento di Sapienza non potesse essere sprecato in piccole compagnie - decide di telefonare a Visconti per poi passare la conversazione alla compagna. Il dialogo che ne segue rimane nella memoria di Sapienza a lungo:

«Allora sei con noi?»
«Con noi chi? Non mi sembra ci siamo mai incontrati prima, perché mi dai del tu se non ci conosciamo?»
«Sono Luchino Visconti!»
«E io sono Goliarda Sapienza!»¹³⁰

Di questo “rifiuto” hanno riso a lungo Sapienza e Visconti, quando poi si sono conosciuti davvero e hanno cementato la loro amicizia, grazie anche alla comune conoscenza con Maselli che lavora come aiuto del regista nell'episodio su Anna Magnani di *Siamo donne* (1953). La grande stima per le doti interpretative dell'attrice e l'affetto che li lega portano Sapienza sul set del capolavoro viscontiano, *Senso* (1954),¹³¹ nella parte di una patriota. Nella scena di apertura, durante la rappresentazione del *Trovatore* alla Fenice di Venezia, un gruppo di irredentisti mette in atto una manifestazione di protesta, che si esplicita in un lancio di volantini dal loggione, ed è proprio una passionale Sapienza che lancia un mazzo di garofani tricolore, gridando: «Fuori lo straniero da Venezia», con un'intensità vocale e

¹³⁰ Con queste parole Maselli ricorda il breve dialogo tra Visconti e Sapienza in una delle interviste rilasciate a Giovanna Providenti.

¹³¹ Un film di Luchino Visconti, Alida Valli, Massimo Girotti, Farley Granger, Heinz Moog, Rina Morelli, Marcella Mariani, Christian Marquand, Tonio Selwart, Sergio Fantoni, Franco Arcalli, Aldo Bajocchi, Tino Bianchi, Ottone Cambiani, Nando Cicero, Claudio Coppetti, Cristoforo De Hartungen, Tony De Mitri, Eugenio Incisivo, Marianne Leibl, Ernst Naderhazy, Spartaco Nale, Ivy Nicholson, Mimmo Palmara, Winni Riva, Goliarda Sapienza, Renato Terra, Mario Valente, prodotto da Renato Gualino per La Lux Film, Italia, 1954.

un'espressività facciale di notevole spessore. La rivedremo poi nella scena in cui Livia, Alida Valli, va nella casa in cui si nascondono gli irredentisti, tra cui suo cugino, il patriota Ussoni, interpretato da Massimo Girotti e ad aprirle la porta è una Sapienza che la accoglie sorridente e che richiude la porta con aria circospetta. Nel film compare in questi due piccoli e significativi episodi, ma la partecipazione a *Senso* potrebbe essere stata più cospicua; infatti, per volere della produzione prima e della censura poi, sono stati apportati tagli importanti, soprattutto nelle scene che riguardano gli irredentisti.¹³²

Quella tra Sapienza e Visconti è stata una storia di grande e profonda amicizia e di stima reciproca, nonostante la *défaillance* di *Il Crogiuolo* di cui abbiamo già parlato, e nonostante il rifiuto di Sapienza di entrare a far parte in maniera stabile della sua compagnia. Visconti ha ricambiato il rifiuto dell'attrice con un rispetto che privilegiava la sua mente e il suo talento e nel 1957 la chiama come assistente personale di Maria Shell in *Le notti bianche*, per curarne la dizione e istruirne la voce.

Si girava *Le notti bianche* con Luchino Visconti e io curavo la dizione della Shell, cosa che comportava – non sapendo lei una parola di italiano – due mesi di lavoro prima delle riprese e poi ogni mattina dall'ora del trucco, rubando tutte le pause per ripetere le battute, per l'italiano e per la recitazione – è noto che le accentazioni recitative sono completamente diverse in tutte le lingue.¹³³

Dopo questo ruolo come dialogue coach Visconti e Sapienza non lavorano più insieme ma rimane l'amicizia, che dai racconti diretti di Mara Blasetti e indiretti di Angelo Pellegrino è durata a lungo. Visconti ha, infatti, frequentato spesso la casa di via Denza di Goliarda e Citto Maselli, in cui si trova ancora oggi un ritratto del regista con dedica, che lui stesso le aveva donato: “Cara Goliarda, sei una delle poche persone che io stimo e per cui provo affetto. Luchino”

¹³² Cfr. Lino Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 2002.

¹³³ *La mia parte di gioia*, Torino, Einaudi, 2013, p.120. A parte il racconto (a tratti esilarante e impietoso) di questa esperienza lavorativa in *La mia parte di gioia*, anche Maselli ricorda quel periodo di Sapienza, con toni che sottolineano il non pieno entusiasmo della compagna per un lavoro che non le permetteva un rapporto diretto, da attrice, con Visconti, un lavoro che accetta per l'amicizia che la lega al regista, all'attrice Maria Shell ma soprattutto al bisogno di denaro che la coppia viveva in quel periodo.

Nel cinema di Francesco Maselli

Nonostante la relazione amorosa e nonostante Maselli fosse uno dei primi estimatori del talento attoriale di Sapienza, anche con lui l'esperienza di attrice si risolve in soli due titoli, *Gli sbandati* (1955) e *Lettera aperta a un giornale della sera* (1970), sempre con ruoli minori, così come per tutta la sua carriera di attrice cinematografica.

*Gli sbandati*¹³⁴ ha una genesi singolare a partire dalla produzione, alla quale partecipa finanziariamente anche l'amico Luchino Visconti e a cui Lucia Bosè presta la sua interpretazione a titolo gratuito.¹³⁵ Nell'immediato dopoguerra, sotto il Governo Scelba, in un clima ostile di censura pervasiva, viene girato in assoluta clandestinità, tra la villa di Toscanini, vicino a Crema, e le campagne circostanti, lontano da occhi indiscreti. Quando viene lanciata la notizia del film ai giornali, è tardi per bloccare le riprese, ormai giunte alla fase conclusiva.¹³⁶ Nonostante i problemi organizzativi, il film è selezionato per la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, vincendo una menzione speciale per i giovani registi. Nel tardo agosto del 1943, in un piccolo paese nei pressi di Milano, in una villa signorile poco distante dal paese Luisa, il figlio Carlo e il nipote Andrea, rampolli di solide e aristocratiche famiglie milanesi, si trovano nella villa per sfuggire ai bombardamenti. Durante le loro giornate i due giovani si annoiano profondamente, e trascorrono il tempo flirtando con alcune amiche delle ville vicine, facendo i bagni al fiume e ascoltando indifferenti Radio Londra. A spezzare l'inerzia degli eventi è l'arrivo di un gruppo di sfollati che la famiglia è costretta a ospitare nella villa: Lucia (Lucia Bosè), con il padre, la cognata, Goliarda Sapienza, e un bambino. Andrea rimane fortemente colpito dalla figura della giovane Lucia e

¹³⁴ Un film di Francesco Maselli, con Lucia Bosè, Jean Pierre Mocky, Isa Miranda, Goliarda Sapienza, Antonio De Teffè, Leonardo Botta, Marco Guglielmi, Giuliano Montaldo, Ivy Nicholson.

¹³⁵ Dall'intervista a Francesco Maselli, a cura di Sergio Toffetti, nei contenuti extra di *Gli sbandati*, Francesco Maselli, Italia, 1955, Cecchi Gori Home Video, 2007.

¹³⁶ *Ivi*.

se ne invaghisce. Successivamente, durante l'assenza della contessa dalla villa, i giovani, insieme a Lucia, decidono di dare ospitalità a un gruppo di soldati, scappati da un vagone piombato tedesco. Andrea decide di seguirli sui monti per amore di Lucia. Proprio mentre stanno per lasciare la villa, dal fondo del viale, compare la macchina della contessa Luisa che, appena al corrente dei fatti, si è precipitata a Milano portando con sé un ufficiale nazista. Andrea, quasi paralizzato dall'appello a rimanere della madre, decide di non seguire più Lucia e gli altri, perdente e vigliacco come sempre, mentre Lucia si allontana, da sola, verso il camion. Subito i tedeschi si mettono all'inseguimento del camion. Poco dopo si odono degli spari e appare, riverso sulla strada, il cadavere di Lucia.

La pellicola rivela un'acuta capacità di indagine psicologica nei confronti delle giovani generazioni, costrette a intraprendere scelte politiche ed esistenziali estreme nell'Italia del 1943, confrontandosi con eventi di grande portata storica e politica.¹³⁷ Tutta la vicenda è disseminata di molti particolari profondamente drammatici e la storia raggiunge un momento di grande tensione proprio con il personaggio interpretato da Goliarda Sapienza, Maria.¹³⁸ È notte quando si sente il rombo degli aerei che sorvola la campagna in cui si trova la villa e un attacco di folle isteria assale la donna, rimasta vedova proprio a causa dei bombardamenti. Il vissuto resistenziale e le esperienze dell'attrice sembrano prendere forma e trasferirsi sullo schermo: Sapienza si confronta ancora una volta con lo spettro della follia, che da momento di drammatica finzione sconfinava in una tragicità realmente vissu-

¹³⁷ Aldo Scagnetti, *Gi albori della Resistenza ne "Gli sbandati" di Maselli*, in «L'Unità», 29 maggio 1956, p.3

¹³⁸ È bene qui sottolineare come il dato autobiografico che la lega a questo personaggio diventi ancora più stringente se pensiamo al nome. Maria era il nome della madre di Sapienza, quella Maria Giudice figura di spicco del socialismo rivoluzionario italiano, prima dirigente donna della Camera del Lavoro di Torino, dalla personalità debordante e invasiva, a cui la figlia era legata in maniera viscerale. Una madre "enorme" quella di Sapienza, che vivrà un lento e tragico declino psicofisico, un incrocio tra paranoia e schizofrenia come la definirono gli psichiatri, che la portò al ricovero in una clinica, negli anni dell'occupazione tedesca di Roma; quegli stessi anni in cui Goliarda e la madre si trovavano a Roma per l'Accademia d'Arte Drammatica. L'attrice visse la terribile esperienza di doverla vedere in condizioni irraggiungibili, di terrore e follia totale. Un'esperienza traumatica di cui lei farà bagaglio prezioso e a cui si ispirerà diverse volte durante la sua carriera da attrice: dal provino all'Accademia d'Arte Drammatica, in cui si presentò con il monologo della vecchiaia dalla *Pesca* di O' Neil, come abbiamo già avuto modo di dire, e in seguito per alcuni suoi personaggi cinematografici.

ta. Ancora una piccola ma grande prova di recitazione, in cui l'interprete di un personaggio forte e dolente, con la misura della sua recitazione, è riuscita a superare il complesso scoglio di una scena altamente difficile, perché poteva risultare patetica, dandole invece una forte carica drammatica.

Dopo *Gli sbandati* dobbiamo attendere quindici anni prima di poter rivedere Goliarda Sapienza impegnata per il grande schermo. Prima la decisione di abbandonare le tavole del palcoscenico, nel quale non riesce più a trovare le condizioni in cui poter esprimere la sua idea di teatro, poi il lento allontanamento anche dal set a causa delle sue drammatiche crisi depressive, come si è già scritto. Ma il distacco dal cinema avviene prima e per altre motivazioni. Goliarda dapprima attrice, inizia, con Maselli, a lavorare alla scrittura, all'ideazione cinematografica, sia nei documentari, sia nei film degli anni Cinquanta e Sessanta. Prima di capire che la sua strada era lo scrivere, aveva capito che recitare non le interessava più, o meglio era diventata insofferente ai ritmi dettati dal cinema, alla frenesia del set; odiava tutta la trafila di provini e attese a cui un attore doveva sottoporsi per ottenere un ruolo. Rifiutava insomma quel tipo di vita a cui obbligava la legge del mondo dello spettacolo.¹³⁹ E se ne tiene lontana per quindici anni, sino a quando non sopraggiunge un copione nel quale crede fortemente.

La sua ultima esperienza cinematografica è, infatti, *Lettera aperta a un giornale della sera*,¹⁴⁰ (1970) di Citto Maselli, un film in cui si riversano molti elementi autobiografici sia di Sapienza, sia di Maselli. L'opera mette in mostra le contraddizioni di una cerchia di intellettuali amici che si dichiara fedele agli ideali comunisti e che si ritrova invece a vive-

¹³⁹ Dall'intervista a Citto Maselli a cura di Antonella Ferrara in *Cuore di tenebra, dentro la storia*, trasmissione radiofonica di Rai Radio3.

¹⁴⁰ Un film di Francesco Maselli, con Piero Faggioni, Nanni Loy, Daniele Dublino, Massimo Sarchielli, Nino Dal Fabbro, Renato Romano, Luciano Telli, Graziella Galvani, Laura De Marchi, Daniela Surina, Goliarda Sapienza, Mariella Palmich, Lorenza Guerrieri, Monica Strelbel, Anna Orso, Titina Maselli, Nikole Karen, Francesco Maselli, Silverio Blasi, Vittorio Duse, prodotto da Franco Cristaldi per Vides-Italnoleggio, Italia, 1970.

re ed abbracciare gli stili di vita e di consumo di un capitalismo spietato e senza scrupoli. Questi, al termine di una serata in casa trascorsa come sempre in astratte discussioni, decidono di inviare una lettera provocatoria al direttore di un quotidiano di sinistra, *Paese sera*, in cui si impegnano ad aderire alla guerra in Vietnam. La parola vige sovrana su tutto e su tutti in questa pellicola, quasi sovrabbonda, in un continuo parlarsi addosso, in un vortice verbale, che però appare un puro esercizio retorico.¹⁴¹ Una foga di autoaccusa riversata in pieno sulla parte maschile del gruppo, da cui si salva la donna, che anzi si pone come elemento di analisi e di critica. E questa analisi critica Maselli la affida quasi completamente alle battute di Goliarda Sapienza. La prima inquadratura in cui compare sembra riportare alla memoria la storia d'amore tra lei e Maselli: lei seduta in cima ad una specie di monticello di cemento armato di questa casa-opera d'arte e Maselli che viene attratto dalla sua presenza, rapito, quasi a rievocare il loro primo incontro alla Galleria d'Arte Contemporanea nel lontano 1947. Nella scena successiva in cui la vediamo, il personaggio di Laura de Marchi va a trovarla nella sua casa di Via Denza e Sapienza, parlando della serata precedente, dice: «È incredibile come non è cambiato niente...sempre infantile»,¹⁴² riferendosi al suo compagno che ormai non frequenta più da oltre sei anni. Seguita dalla macchina da presa, mentre si muove nella sua stanza da letto, riferendosi al gruppo di amici intellettuali, dileguatisi nel nulla dopo la riunione della serata precedente, afferma:

Il fatto che siano spariti, introvabili, in vacanza è proprio il segno che non sono rimasti indifferenti. Sono stati colpiti invece, e a fondo, come volevamo. Si tratta solo di risvegliarli. Certo è un momento delicato perché può diventare un pretesto per il collasso collettivo. C'è bisogno di qualcosa che li stimoli, li riporti a quelle loro discussioni, senza che se ne rendano conto.¹⁴³

¹⁴¹ Cfr. Mino Argentieri, *Il cinema politico di Francesco Maselli*, in *Storia del cinema italiano*, volume XII, 1970/1976, Roma-Venezia, Marsilio edizioni di Bianco&Nero, 2007, pp.188–194.

¹⁴² Le parole sono tratte dal sonoro del film.

¹⁴³ Idem.

Ma la filosofia del film sta tutta nel piccolo ma denso monologo¹⁴⁴ pronunciato da Sapienza allo scrittore Daniele Dublino. In assolverenza dal vetro della finestra attraverso cui osserva la città compare il volto dell'attrice, che rivolgendosi a Dublino dice:

Ci sono anche altri argomenti, ne vuoi? Che andare in Vietnam a combattere è una vera e propria fuga dalla realtà. Che la regola base di qualunque lavoro politico, rivoluzionario è sempre di operare nel proprio contesto storico e sociale. Che se i vietnamiti venissero in Italia a preparare la rivoluzione, i brasiliani in Irlanda, i greci in Indonesia, nessuna rivoluzione riuscirebbe. Ne vuoi ancora? Quanti vuoi che te ne trovi? Oppure preferisci degli esempi? Tutti validi, convincenti, reali, e tutti falsi invece. Perché vedono la vostra andata in Vietnam come una cosa reale, e invece è un esercizio, un movimento spastico di respirazione, una convulsione artificiale, meccanica, macabra, se vuoi burattinesca. Ma non hai scelta, perché sei in quel ventre mortale, nel fondo della balena. Ma non ti ricordi più di Giona? Il partito, il partito, il partito...! Ci devo scrivere un saggio prima o poi, appena finita questa dannata ricerca in biblioteca. Sì! Sul vittimismo di partito. La balena che chiude Giona nel suo ventre non è il partito, è la storia, ed è lì dentro, bloccati come Giona, come te, che ci sono i partiti comunisti d'occidente. Perché la storia, imparalo, non va dritta in corsa su due binari: fa fermate, riprese, battute d'attesa. E qual è il problema infatti? È come impiegare le notti e i giorni d'attesa. Sta attento, perché lì è il punto: quando sarà il momento, se sulla spiaggia davanti a Ninive da distruggere verrà risputato un mezzo Giona, rattrappito dall'immobilità, reumatizzato dall'umido, deteriorato dal parlamento, dalla Surina¹⁴⁵, allora non è più ne scacco storico, né analisi errata, è solo tradimento.¹⁴⁶

Un primo piano prolungato che mette in risalto lo sguardo profondo dell'attrice che sembra penetrare l'altro personaggio, mentre ascolta impietrito quelle parole che suonano come fucilate; uno sguardo "lungo" e fisso, che rafforza le parole pungenti del monologo e una voce giocata sui toni bassi e profondi.¹⁴⁷ A Sapienza Maselli affida la funzione di grillo

¹⁴⁴ Cfr. Giorgio De Vincenti (a cura di), *Conversazione sul cinema con Francesco Maselli*, (a cura di) Lino Micciché, in *Gli sbandati di Francesco Maselli. Un film generazionale*, Torino, Edizioni Lindau, 1998.

¹⁴⁵ Amante di Daniele Dublino.

¹⁴⁶ Monologo integrale pronunciato da Goliarda Sapienza a Daniele Dublino, tratto dal film *Lettera aperta a un giornale della sera*.

¹⁴⁷ Purtroppo la pellicola è doppiata e non abbiamo la possibilità di sentire la voce di Sapienza in "presa diretta", perché le immagini fanno intuire anche una maggiore intensità di quella che il doppiaggio restituisce. A proposito del doppiaggio non è banale osservare che Sapienza era contraria a questa tecnica che definisce «oscena». In *La mia parte di gioia* scrive: «Ricordo i primi scioperi tentati contro il doppiaggio: invano la Magnani e le altre dissero tutto quello che questa pratica oscena avrebbe apportato al cinema italiano...». Cit. p. 124.

parlante, il ruolo della lucidità intellettuale, che smaschera il gioco allo “scarica barile” che lo scrittore Dublino - e con lui il resto del gruppo - tenta nel suo romanzo allegorico, in cui Giona è il rivoluzionario con la missione di distruggere la società e la balena è il partito comunista materno e oppressivo che prima lo blocca e poi lo sbatte sulla spiaggia. Gli elementi autobiografici di cui si è accennato poco sopra, sono diversi,¹⁴⁸ a partire da titolo che cita esplicitamente il primo memoriale dell’attrice-scrittrice, *Lettera aperta*, del 1967. In molte delle pellicole di Maselli si può vedere in controluce la presenza fattiva e autoriale di Goliarda Sapienza, come avremo modo di vedere meglio più avanti.

¹⁴⁸ Anche se Maselli ha sempre negato a quanti gli hanno posto la questione l’autobiografismo di questa pellicola. Cfr. Giorgio De Vincenti (a cura di), *Conversazione sul cinema con Francesco Maselli*, (a cura di) Lino Micicché, in *Gli sbandati di Francesco Maselli. Un film generazionale*, Torino, Edizioni Lindau, 1998.

2.2 Assistente e doppiatrice

Dai primi anni Cinquanta, lavorando su set di prestigio, come quello di *Le notti bianche* di Visconti, Goliarda Sapienza si divide tra il lavoro di attrice e quello di doppiatrice, assistente alla prima attrice e assistente alla regia. Già nel 1949 doppia Elena Varzi, al suo debutto nel cinema, nella commedia di Renato Castellani *È primavera*,¹⁴⁹ un film quasi completamente recitato da attori non professionisti, sulla scia del Neorealismo, tra cui, appunto, il personaggio di Maria Antonia, interpretato da Elena Varzi. Il 1949 è anche l'anno che segna l'inizio della lunga collaborazione artistica tra Sapienza e Maselli; infatti sin dal primo documentario girato insieme, *Bagnaia paese italiano*, pare che Maselli non girasse niente senza aver prima chiesto il parere della sua compagna.

Non solo mi ha aiutato a girare documentari come regista, ma proprio come attitudine e capacità di capire nel profondo il dolore. Aveva una capacità di lettura dentro la gente che era straordinaria. Dei bambini vedeva il lato straordinario e dei vecchi anche.¹⁵⁰

Pochi di questi documentari sono oggi visionabili e i più noti sono stati recentemente recuperati dall'Istituto Luce: *Bambini*, *Niente va perduto*, *Ombrellai* e *Fioraie*, girati tra il 1951 e il 1952, *Zona pericolosa* e *Festa a Positano* del 1952 e 1953. I temi riguardano gli scenari urbani e in modo particolare le periferie degradate della capitale, i mestieri umili, il mondo dell'infanzia, la cultura folclorica. Ed è soprattutto nei documentari che raccontano l'universo dell'infanzia che si rivelano la sensibilità di Sapienza e l'aiuto prezioso che ha apportato a questi lavori, con la sua capacità di cogliere il lato straordinario della gente. Questo lungo viaggio per l'Italia porta la coppia sino a Positano, alla riscoperta delle cultu-

¹⁴⁹ Il film appartiene alla trilogia dedicata alla classi di condizioni modeste nell'Italia del dopoguerra. Gli altri due titoli sono *Sotto il sole di Roma* (1948) e *Due soldi di speranza* (1952).

¹⁵⁰ Goliarda Sapienza. *L'arte di una vita*, cit.

re regionalistiche. *Festa a Positano*¹⁵¹, del 1952, mette in scena una cerimonia religiosa antichissima che si svolge nella notte di ferragosto, in ricordo dell'attacco dei saraceni contro i cristiani. Sapienza si innamora di questo luogo e vi si rifugia ogni volta che Roma e la vita del cinema le divengono stretti.¹⁵²

Sempre accanto a Maselli Sapienza lavora sul set di *Storia di Caterina* (1953) - l'ultimo episodio del film inchiesta collettivo *L'amore in città*, diretto da Maselli e Zavattini - come assistente e doppiatrice di Caterina Rigoglioso, altra attrice non professionista che interpreta sé stessa e la sua drammatica storia. Nel caso specifico di *Storia di Caterina*, la capacità di Sapienza di entrare in contatto con gli "ultimi" si rivela fondamentale. La storia di Caterina Rigoglioso è davvero una storia drammatica¹⁵³ e Caterina non vorrebbe riviverla, né, tanto meno, impersonarla per farne un film di denuncia ma Sapienza riesce ad entrare in sintonia con lei usando il dialetto siciliano, la aiuta a superare le sue paure e la convince che la sua storia può servire come esempio per altre ragazze.

Ancora come doppiatrice, Sapienza presta la voce a Virna Lisi in *La donna del giorno*, film del 1956, anche se dalle testimonianze di Maselli risulta che il suo ruolo in questo film sia stato molto più sostanziale. Infatti, Maselli ha dichiarato più volte che Sapienza ha collaborato alla stesura della sceneggiatura sia di *Gli sbandati* (1955), sia di *La donna del giorno*,¹⁵⁴ così come per tutti i lavori di Maselli sino al 1960, ossia sino a *I delfini*, di cui ci ha lasciato testimonianza in lunghe ed appassionante lettere che raccontano in maniera pro-

¹⁵¹ Altri documentari di Citto Maselli sulle feste popolari sono *Festa dei morti* (1952), *Palio marinaro* (1953) e *Cantamaggio a Cervarezza* (1954).

¹⁵² Cfr. Goliarda Sapienza, *Appuntamento a Positano*, Torino, Einaudi, 2015.

¹⁵³ La cronaca racconta che Caterina Rigoglioso a diciotto anni partì da Palermo alla volta di Roma, dove trovò lavoro come donna di servizio presso la casa di un uomo che, dopo averla sedotta e messa incinta, la cacciò di casa; Caterina, dopo essere stata ripudiata dalla sua famiglia, e varie tragiche vicissitudini, decise di abbandonare il bambino nel giardino di una casa romana, nella speranza che qualcuno se ne prendesse cura. Il tribunale la condannò a due mesi e venti giorni di reclusione per l'abbandono del bambino.

¹⁵⁴ Cfr. Lino Micciché (a cura di), *Gli sbandati di Francesco Maselli. Un film generazionale*, Torino, Edizioni Lindau, 1998, p. 31.

rompente il ruolo di Sapienza accanto al compagno e regista Citto Maselli e di cui ci occuperemo approfonditamente nei capitoli seguenti.

Nonostante la loro separazione alla fine del 1964, Sapienza e Maselli continuano a rimanere amici e a frequentarsi sino al 1996 e, nonostante la decisione di prendere le distanze in maniera netta dal mondo del cinema, Sapienza collabora con Maselli in alcuni dei suoi film della maturità, come *Storia d'amore* (1986), nel quale fa da assistente a Valeria Golino, *Codice Privato* (1988) dove assiste Ornella Muti,¹⁵⁵ *Il segreto* (1990) e *L'alba* (1991) nei quali istruisce Nastassja Kinski. Tra il marzo e l'aprile del 1973 Sapienza scrive una serie di lettere a una certa Daniela; in una di queste racconta di essere molto impegnata e di non potersi muovere da Roma perché deve finire la prima stesura del romanzo¹⁵⁶ e perché sta lavorando con Citto alla preparazione un nuovo film. In quegli anni l'unico film di Maselli è *Il sospetto* (1975) e si presuppone che Sapienza collabori con il regista in continuità con la loro storia e con la promessa fatta negli ultimi tempi della loro relazione.¹⁵⁷ Del lavoro e del rapporto con Nastassja Kinski, Sapienza ha lasciato numerose pagine nei Taccuini del 1990, in cui ricorda quell'esperienza con una dovizia di particolari che restituiscono il lato non visibile dell'universo cinema in maniera estremamente nitida.

Faccio la scalinata di Trinità dei Monti a piedi. La bellezza di Roma non si può più raccontare... il Corso, un po' cencioso certo, poi Piazza del Popolo pulita splendente, e chissà perché mi viene l'idea di vedere chi può esserci da Rosati¹⁵⁸. Aprendo la porta mi sento guidata internamente da un filo emotivo e tenero... infatti appena entro scorgo Citto, e un po' distante Nastassja Kinski, Non mi meravigliano, è come se mi aspettassero, parlavano di me, anche perché Nastassja deve riprendere le lezioni. Che dire? È stato così per tutti e tre, non diciamo niente, tanto il

¹⁵⁵ Con Ornella Muti, però, il rapporto non deve essere stato dei migliori o forse il "metodo" di Goliarda Sapienza non ha attecchito, perché, da testimonianza di Citto Maselli, a un certo punto la collaborazione si interrompe.

¹⁵⁶ Dati gli anni presumibilmente sta parlando di *L'arte della gioia*.

¹⁵⁷ Cfr. *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*. Cap. "Un gesto vitale", pp.264-274.

¹⁵⁸ Il Caffè Rosati è uno storico Caffè di Piazza del Popolo, negli anni Cinquanta luogo di incontro di artisti, scrittori, sceneggiatori, produttori e cineasti che, all'epoca in cui non erano ancora diffusi i telefoni, si incontravano, chiacchiavano, scambiavano idee.

fatto è semplice: ci dovevamo incontrare, come Citto dice a un certo punto, in quel luogo «dove tu e io ci abbiamo passato una vita». Una vita, sì! Qualche giorno dopo mi telefona Nastassja, ha bisogno di me per il film di Citto: comincia il balletto delle telefonate con ordini e contrordini e attese. Valzer o mazurca non so, so solo che è snervante! [...] Citto è così, è sempre stato così. [...] Al doppiaggio è qualcosa di magnifico, il cinema si nasconde a Roma nei posti più impermeabili, in centro e in periferia.

Alle 14 siamo nella stanzetta con vetro, e dietro i vetri Nastassja piccola piccola incide sicura. Per sette ore restiamo chiusi in questa gabbia divisa in due da un vetro, cattivo odore, niente aria condizionata. Sembra di essere tornati ai tempi eroici del cinema. Nastassja e Citto sembrano essere in pace, ma non si sa mai. Certo che lei è proprio una fuoriclasse, quasi più brava di Piera.¹⁵⁹

¹⁵⁹ *La mia parte di gioia*, p. 101-104.

3.2 Interpretazioni e personaggi: sul filo della follia dallo schermo alla pagina

Abbiamo già avuto modo di evidenziare come i personaggi cinematografici interpretati da Goliarda Sapienza siano stati non solo numericamente esigui ma anche, per la maggior parte, piccoli. Tutti i ruoli, però, sono stati curati nella recitazione in maniera molto precisa, dando vita a un repertorio estremamente ricco e significativo.

I personaggi non si fanno da soli, non sono creati esclusivamente dal regista o dal lavoro del film. «Gli attori abitano l'inquadratura con un corpo, un volto, dei gesti, delle pose, una voce senza le quali il personaggio non esisterebbe».¹⁶⁰ Sapienza quando intraprende la carriera cinematografica ha alle spalle ormai una consolidata esperienza come attrice teatrale, nella quale ha sperimentato varie tecniche, tra cui, in particolare, il metodo Stanislavskij, e la sua tendenza al perfezionismo e la poca malleabilità la portano a riflettere e imprimere il suo punto di vista su ogni personaggio. Così, ciascuno di essi, da Suor Speranza a Fabiola, dalla prostituta religiosa alla sfollata Maria, riverbera una forza e una vitalità che sono proprie dell'attrice Goliarda Sapienza, e questo perché «l'attore costituisce con l'interprete un binomio inscindibile».¹⁶¹

Due personaggi in particolare richiamano fortemente alla biografia dell'attrice per la peculiare caratterizzazione che ha voluto imprimerle, e sono la prostituta del film di Luigi Comencini, *Persiane Chiuse* (1950) e la sfollata Maria nel film di Citto Maselli, *Gli sbandati* (1955), entrambi connotati con i tratti della follia, come abbiamo avuto modo di sottolineare nei paragrafi precedenti analizzando i ruoli interpretati da Sapienza in queste due pellicole. Da quando ha iniziato a muovere i primi passi nel mondo della recitazione, Goliarda Sapienza ha sempre contaminato l'arte con la vita e la vita con l'arte. Le sue interpretazio-

¹⁶⁰ Cristina Jandelli, *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 14

¹⁶¹ Ivi.

ni, e in particolare le due sopracitate, sono il frutto di una attenta osservazione e perlustrazione dei meandri dell'animo umano, sin nei suoi lati più oscuri. Non battezzata, atea convinta e anticlericale, a Sapienza "tocca in sorte" di dover interpretare il personaggio di una religiosa. Come interpretare un ruolo così altro da sé? In realtà l'attrice probabilmente non lo sa sino al momento del ciak. Sapienza improvvisa, scrive, ma per questa sua interpretazione "estemporanea", sceglie di far vestire al suo personaggio l'abito della follia,¹⁶² un abito che conosce bene e che in passato ha sfruttato due volte per il suo ingresso all'Accademia d'Arte Drammatica:

Erano tutti così entusiasti di come sapevo fare la pazza. Io non so perché, ma i pazzi li ho sempre capiti. O meglio, ho capito fissando una pazza che ho conosciuto. Di solito gli attori strabuzzano gli occhi, si agitano... Stava, questa pazza, immobile, con lo sguardo fisso sempre ad un punto [...] e muoveva la testa, la oscillava come a seguire un ritmo, interno. È sufficiente che questo movimento oscillatorio sia sempre uguale, meccanico.¹⁶³

Anche il personaggio di Maria in *Gli sbandati* di Maselli è connotato dall'attrice nel segno della follia. Questo elemento ha attraversato la vita dell'attrice-scrittrice in una duplice veste: quella reale, della malattia mentale vissuta, prima, attraverso il tragico destino della madre Maria Giudice e, poi, con la depressione latente che ha caratterizzato la sua esistenza; e quella simbolica, che ha dato lo slancio e nutrito la scrittura di Sapienza, sin dalle sue primissime sperimentazioni letterarie. Se *Il filo di mezzogiorno* è, infatti, il romanzo autobiografico che mette sulla carta cosa sia stato per la scrittrice il lungo e doloroso percorso dell'analisi, affrontato a seguito del ricovero in una clinica psichiatrica e la lunga serie di elettroshock che le sono stati inflitti, è vero anche che Sapienza sperimenta il tema della follia nella scrittura già sul finire degli anni Cinquanta, quando inizia a cimentarsi con la parola letteraria dando vita a quelle brevi narrazioni che saranno poi raccolte sotto il titolo

¹⁶² Circondata da atei e anticlericali sin da bambina, Sapienza era arrivata a definire la l'insegnante di religione «La siringa con cui ci iniettano la droga della religione». Cfr. *Lettera aperta*, p.64

¹⁶³ *Il filo di mezzogiorno*, p. 25

di *Destino coatto*. Questi racconti parlano di ossessioni, di «deliri di persone comuni»¹⁶⁴ nutrite di disturbi compulsivi. Già come aveva fatto per il provino all'Accademia d'Arte Drammatica, osservando una vecchia pazza per preparare la sua parte, Sapienza si immerge tra la folla e ci restituisce una serie di istantanee di rappresentazioni mentali dei «cosiddetti normali»,¹⁶⁵ sfruttando la sua capacità di guardare dentro alle persone e dando vita ad una serie di personaggi tragici, proprio e anche in senso teatrale. E non a caso molti di questi caratteri portano nomi che rimandano alla biografia della scrittrice: Licia, i Bruno, Carlo, Cesare, Tonello, Maria, Marilù, Fabiola; e anche molti luoghi sono i luoghi della sua esistenza, come Via Pistone o il Caffè Rosati. E dietro a diversi «io», si cela la stessa Sapienza. La folla, dentro la quale si immerge per scandagliare gli abissi della mente umana, è la moltitudine di persone che hanno abitato la sua vita sino a quel momento. La pazzia per Goliarda Sapienza è stata una paura ricorrente. In un'intervista del 1977, rilasciata a due scrittrici francesi,¹⁶⁶ l'attrice scrittrice afferma:

[Le mi paure ricorrenti] sono paure legate ad eventi precisi... mia madre era pazza... è stata pazza per un certo periodo... alla fine non so esattamente se era pazza... sono io che ho sempre vissuto male quel periodo... ero molto giovane e avevo paura di impazzire... E' per questo che ho fatto ricorso all'analisi... in realtà probabilmente mia madre non era pazza...¹⁶⁷

Sapienza ha sempre vissuto in bilico ai «bordi del pozzo». La sua infanzia in una famiglia non certo convenzionale, con la madre, Maria Giudice, femminista ante litteram e una moltitudine di fratelli e sorelle acquisiti, in cui non si poteva pronunciare la parola «amore»,¹⁶⁸ una relazione amorosa lunga diciotto anni con un uomo più giovane di lei, con cui vive letteralmente in simbiosi, sino a lasciarlo per poter «sopravvivere» ma non lasciandolo di fat-

¹⁶⁴ Goliarda Sapienza, *Destino Coatto*, Torino, Einaudi, 2011, p. VI.

¹⁶⁵ *Ivi*.

¹⁶⁶ Michèle Causse e Maryvonne Lapouge, *Goliarda Sapienza*, in «Ecrits, voix d'Italie» Paris: Éditions des femmes, 1977, pp. 132-1145. Traduzione di Tozeur.

¹⁶⁷ *Ivi*, p.145.

¹⁶⁸ Cfr. *Io*, Jean Gabin, p.52.

to mai; il suo controverso rapporto con il mondo dello spettacolo, che lei ha profondamente amato, nonostante se ne sentisse esclusa e non corrisposta. Sapienza ha vissuto ogni frangente della sua esistenza andando oltre le convenzioni, sempre nel segno dell'eccesso e della dismisura, non corrispondendo a un modello. Ha vissuto in auto-esilio, dal mondo dello spettacolo prima e dal mondo della letteratura poi. Questo suo non scendere a compromessi, non piegarsi a certi meccanismi è visto dagli altri come imperfezione, come malattia, come follia. Sempre nell'intervista del 1977, Sapienza afferma:

Quando ero giovane, recitavo, ero un'attrice... beh, ho smesso di punto in bianco perché non potevo sopportare i brutti testi che recitavo... dopo un po' mi sentivo come un'operatrice culturale del male. [...] Avevo l'impressione di essere un prete, uno di quelli che detesto, che spargono la cattiva parola, una cultura marcia. In sei anni ho recitato soltanto in due ruoli ideologicamente giustificabili... Queste sono cose che le attrici di solito non rivendicano.¹⁶⁹

Goliarda Sapienza sembra, invece, voler rivendicare questo suo vivere controcorrente ogni volta che mette sulla scena tutto il corpo, la carne e le sue pulsioni, anche per quei personaggi oltremodo lontani da sé, quando in ogni pagina scritta il suo sé-personaggio emerge dai tanti io narranti con prepotenza.

Vorrei scrivere sette volumi su una vita... le contraddizioni di una vita... senza inventare nulla... e parallelamente continuare il lavoro che scrivo da quattro anni... la storia di una donna che nasce all'inizio del secolo e che ottiene tutto quello che vuole. È un romanzo positivo e, perciò, difficile... perché ho voluto dargli un senso politico... non so perché mi sia lanciata in un simile compito... volevo qualcosa d'emblematico... dimostrare che se ci si applica con volontà, si riesce. Questo personaggio femminile è strano, uccide la madre e vuole la *vita*, in ogni forma. [...] A parer mio, occorre volere *tutto*... ¹⁷⁰

¹⁶⁹ «Goliarda Sapienza», in *Ecrits, voix d'Italie*, pp. 139-140

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 141.

Capitolo 3

Goliarda Sapienza spettatrice

1.3 Dal Cinema Mirone allo *schermo bianco della carta*¹⁷¹

«Dietro la grata sottile appesa in alto sul muro di lava, le grandi fotografie sbiadite dal sole, sbarrate dalla striscia misera del cinema Mirone già annunciavano: «DA SABATO 21 *Il porto delle nebbie*».¹⁷²

Per comprendere meglio ciò che ha significato la parola “cinema” nella biografia di Goliarda Sapienza, come essa abbia influito in maniera potente, non solo nella sua carriera di attrice e “cinematografara” ma anche sul suo pensiero, occorre dire che Sapienza è stata prima di ogni altra cosa una spettatrice. Una spettatrice appassionata che ha trasposto la sua “ossessione” nelle varie forme in cui si è espressa, dal mestiere del cinema, alla scrittura, perché «ogni spettatore, porta con sé tutti i film che ha già visto».¹⁷³ L’esperienza spettatoriale di Sapienza comincia da bambina nella sala buia del cinema Mirone di Catania, dove, quasi in maniera compulsiva, vede e rivede tutte le pellicole interpretate dall’amatissimo Jean Gabin, a tal punto da identificarsi totalmente nell’attore simbolo dei socialisti rivoluzionari, giungendo persino a dedicargli uno dei suoi romanzi autobiografici, *Io, Jean Gabin*. «Rivedere Pépé, subito domani, la mia voce ripete scendendo a quattro a quattro i gradini di marmo della mia casa».¹⁷⁴ «Rivedere le pellicole di Jean Gabin: sapevo come fare. Chiudendo gli occhi ripassavo una per una tutte le scene davanti allo schermo della memoria che possedevo fortissima¹⁷⁵». *Il bandito della Casbah*,¹⁷⁶ *Alba tragica*¹⁷⁷

¹⁷¹ In una lettera ad Angelo Pellegrino del luglio 1975, Goliarda Sapienza scrive: «lo schermo bianco della carta mi rende tutto più agevole (deviazione professionale)», definendo il foglio di carta uno schermo.

¹⁷² Goliarda Sapienza, *Io, Jean Gabin*, p. 5.

¹⁷³ Giuliana Muscio, *Scrivere il film*, p. 185.

¹⁷⁴ *Ivi*, p.18.

¹⁷⁵ *Ivi*, p.8.

¹⁷⁶ *Il bandito della casbah* o *Pépé le Moko* è una pellicola del 1937 diretta da Julien Duvivier.

¹⁷⁷ *Alba tragica* è un film del 1939, diretto da Marcel Carné e sceneggiato da Jaques Prevert.

ma soprattutto *Il porto delle nebbie*,¹⁷⁸ pellicola che segna profondamente l'esperienza spettatoriale di Sapienza.

Anch'io sillabo sottovoce quel *Porto delle nebbie* che sulle mie labbra diventa invocazione, estasi, preghiera. Al motivo dei titoli sempre solenne, pieno come all'Opera, segue una sterzata rapida come di automobile sportiva. [...] Gli strumenti a percussione che ti sbattono subito nel vivo del dramma con frastuono di ruote sfrenate a velocità pazza fra strade d'asfalto mitragliate di nera pioggia, di fari abbaglianti, ululare di cani, fischi acuti di poliziotti neri come la pece, dagli occhi di mastini addestrati ad azzannare qualcuno che il potere ha costretto a errare derelitto, affamato, al margine della strada....Ma questo qualcuno ha il passo calmo, equilibrato e pieno di forza orgogliosa malgrado la fame, la mancanza di sonno e l'amore.¹⁷⁹

Con queste righe, in pochi tratti e con una potenza evocativa rimarchevole, Sapienza restituisce tutta l'atmosfera del film, in una descrizione breve ma capace di cogliere appieno il senso dei fotogrammi che le scorrono sotto gli occhi. La sala buia del cinema diventa luogo di formazione e luogo della memoria. Da qui si sono originate le fantasie che l'attrice prima e la scrittrice, poi, ha trasformato in materia viva della sua biografia.

Indagando tra le pieghe dei romanzi di Sapienza, si può osservare come essi siano tutti attraversati da un costante riferimento al cinema, da *Lettera aperta*, a *Il filo di mezzogiorno*, passando per *L'Università di Rebibbia* e le *Certezze del dubbio*, sino a giungere a *L'arte della gioia* e *Io, Jean Gabin*; tutti sono percorsi da una pulsione verso la figuratività tanto forte da trasformare il lettore in uno spettatore di fronte allo «schermo bianco della carta». Una sorta di rapporto osmotico, si potrebbe dire, o di transfert con l'universo cinematografico. Il cinema balza fuori dalle pagine dei romanzi di Sapienza, abitati dalle visioni fanciullesche in bianco e nero di Jean Gabin e Greta Garbo, popolati da attrici ed attori e cita-

¹⁷⁸ *Il porto delle nebbie* è una pellicola del 1938, diretta da Marcel Carné, sceneggiata da Jaques Prevert e interpretata da Jean Gabin e Michèle Morgan, quella stessa Michèle Morgan che solo dieci anni più tardi Sapienza incontra sul set di *Fabiola*.

¹⁷⁹ Goliarda Sapienza, *Io Jean Gabin*, pp.79,80.

zioni di film.¹⁸⁰ Come in *L'università di Rebibbia* - per fare un solo esempio - dove la scrittrice incontra nel suo primo giorno di carcere una ragazza in jeans e giaccone nero con passo alla James Dean,¹⁸¹ o Silvana Pampanini, ogni giorno con i capelli legati «con un nastro di seta diverso»,¹⁸² o Anna Magnani, col «cipiglio altezzoso della Bacall»,¹⁸³ o ancora, la dolce bellezza di una Marilyn con una «testolina piena di onde col biondo cenere e il viso delicato anche se precocemente invecchiato». ¹⁸⁴ Romanzi che parlano *del* cinema e *come* il cinema,¹⁸⁵ quelli di Sapienza, in cui gli attori i personaggi e i film evocati sono il frutto di un immaginario legato alla sua personale memoria esperienziale. Romanzi in cui tra scrittura e cinema viene a crearsi una «interferenza semantica»,¹⁸⁶ e il «significante» filmico «invade la pagina scritta con le sue risorse tecnico-espressive consistenti in carrellate, panoramiche, montaggi, dissolvenze». ¹⁸⁷ La scrittrice Sapienza ricorre spesso all'uso del lessico cinematografico, come in *Le certezze del dubbio* quando vede «le strade appena rischiarate dalla “diffusa” della prealpa»,¹⁸⁸ o come in *Il filo di mezzogiorno*, quando narra dei racconti che nascevano da lei e dal suo compagno Citto Maselli, che si trasformavano in «materiale plastico [...] primo piano [...] piano americano [...] trentacinque [...] dolby». ¹⁸⁹ La scrittura di Goliarda Sapienza è stata influenzata dalla sua esperienza spettatoriale al punto da modificarne, in un certo modo, la percezione della realtà, per cui l'idea

¹⁸⁰ A tal proposito rimando alla lettura del saggio di Giulia Ortu, *Visi dischiusi ad ascoltare: Goliarda Sapienza narratrice di visioni*, in Lucia Cardone e Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili, Letterate italiana fra la pagina e lo schermo*, Roma, Jacobelli Edizioni, 2011, pp. 100, 101, e del saggio di Lucia Cardone, *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del dopoguerra*, in Monica Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga edizioni, 2011, pp. 31, 32.

¹⁸¹ Goliarda Sapienza, *L'università di Rebibbia*, p.56.

¹⁸² *Ivi*, p.59.

¹⁸³ *Ivi*, p.130.

¹⁸⁴ *Ivi*, p.28

¹⁸⁵ Angelo Moscariello, *L'immagine equivalente: corrispondenze tra cinema e letteratura da Dante a Robbe Grillet*, Bologna, Pitagora, 2005, p. 91.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 93

¹⁸⁷ *Ivi*.

¹⁸⁸ *Le certezze del dubbio*, p. 106.

¹⁸⁹ *Il filo di mezzogiorno*, p.79.

dello spazio e del tempo sembra aderire a quella propria del cinema. Un po' come se la scrittrice usasse, per scrivere i suoi romanzi, la penna come fosse una macchina da presa, una *stylo-camera*, per parafrasare Astruc.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Alexandre Astruc, regista, sceneggiatore e critico cinematografico francese, nel corso delle sue riflessioni critiche si convinse che il cinema era destinato a sostituire la forma-romanzo. Il nuovo stile cinematografico profetizzato da Astruc nel suo saggio *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, pubblicato nel marzo del 1948 sull'*Ecran Française*, doveva essere flessibile e personale, in grado di rendere il mondo mentale del regista come la penna era in grado di descrivere il mondo mentale dello scrittore o del poeta. Da qui l'espressione *caméra-stylo* cioè cinepresa-penna.

2.3 Passioni e idiosincrasie

Non solo la scrittura letteraria di Sapienza è percorsa da continui al cinema ma anche la “narrazione” del suo vissuto quotidiano prende spunto da questo universo: ogni città che visita, ogni persona che incontra, ogni film che vede o a cui lavora le fa riemergere alla mente un altro film, un attore, un’atmosfera. In una lettera scritta da Parigi annota:

Dirti che Parigi è bella mi pare una sciocchezza, è più che bella. La gente che si incontra, al contrario di quello che pensavo, è molto robusta e aggressiva... Non sono come i loro attori smilzi e smidollati. Le ragazze mi sembrano bellissime e niente a che vedere con B. Bardot. Insomma, ho capito che Parigi è più (fisicamente) Simon Signoret che Pascal Petit e questo è sorprendente e rassicurante.¹⁹¹

L’esperienza filmica¹⁹² ha segnato a tal punto l’immaginazione di Sapienza, come abbiamo già avuto modo di vedere, da portarla consciamente o inconsciamente a riferirsi spesso al cinema per esemplificare una sua idea e il suo rapporto con il mondo. Nel vasto epistolario custodito nell’Archivio Sapienza-Pellegrino ci si imbatte spesso in lettere, come quella citata poco sopra, in cui la “cinematografara”, si riferisce spesso ad attori, personaggi e registi. Due missive in particolare risultano di notevole importanza, perché proiettano il lettore “dentro” l’esperienza spettatoriale vissuta da Sapienza, restituendo le sue immediate impressioni in maniera vivida. Questi documenti, scritti l’uno a distanza di diciannove anni dall’altro a due registi a lei molto cari, Luchino Visconti e Francesco Rosi, rappresentano una testimonianza inedita sul cinema di quegli anni.

¹⁹¹ Estratto da una lettera in Archivio Sapienza-Pellegrino, non datata.

¹⁹² Per un discorso esaustivo sul concetto di esperienza filmica Cfr. Francesco Casetti, *L’esperienza filmica: qualche spunto di riflessione*, Yale, marzo 2007, saggio che riflette i lavori del seminario “Experience and Reflexivity” tenuto a Yale nello Spring Semester 2007.

Nell'ottobre 1960,¹⁹³ all'uscita dalla sala dove ha appena assistito alla proiezione di *Rocco e i suoi fratelli*,¹⁹⁴ Goliarda spettatrice sente l'urgenza di scrivere al suo amico regista Luchino Visconti:

Luchino,
scusami se mi impongo alla tua attenzione con queste righe ma esco adesso dal cinema dove danno il tuo film e non posso aspettare di comunicare con te con quel mezzo facile e imbarazzante che è il telefono o aspettare... scusami ma non posso non dirti subito quanto l'aver guardato in faccia il tuo Rocco mi ha stravolto: quanto il suo sguardo mi ha rovesciata come una seppia facendomi sentire il sapore del sangue che tanto falso, accorto pudore e raffinato gusto prudente cerca di soffocare con deodoranti e saponette profumate. Dirti se mi par più o meno raggiunto, se mi ha commosso più o meno di "La terra trema" mi sembrano considerazioni, ragionamenti a "freddo" che lo sguardo di "Rocco" non ammette. [...] ¹⁹⁵ Suona sdolcinata questa tua fatica che mi appare come il lavoro atroce e pieno d'amore di un grande chirurgo che, senza timore, scovato il nodo di una verità, la seziona tenacemente, senza timore, fino al fondo più doloroso e misterioso per portarlo alla luce, rivelato in quell'esplosione abbandonata di pianto liberatore su un letto squassato da due corpi di fratelli abbracciati in una vita.

Mi pare che se "La terra trema" torna a rivivere dentro di noi mentre ascoltiamo, lo sguardo chiaro di Rocco e per rivelarcelo più compiutamente e per ritrovare in questo sguardo quello teso, pronto alla lotta, del piccolo della famiglia Valastro che si stringe alla vita di N'Toni mentre tutti ridono intorno a loro e per ricordarci che questa è la sua storia e per riempirci già di nostalgia per quella che sarà la storia di questo ultimo piccolo Luca che scandisce il finale del film carezzando l'immagine del fratello moltiplicata sulle copertine dei rotocalchi come a raccogliere, carpire la linfa che lo nutrirà e lo farà crescere. Quale sarà il suo viso? La sua lotta? Con nostalgia aspetto che cresca questo Luca che vivrà nel terzo episodio di quella che sarà una delle poche opere positive di questo povero cinema avvilito da tanta "poesia" e "denuncia di corruzione".

Ti abbraccio. Goliarda¹⁹⁶

In questa lettera, di getto, non potendo aspettare un incontro personale e rifiutando il

¹⁹³ Questa lettera, come la maggior parte delle lettere custodite nell'Archivio Sapienza-Pellegrino scritte dopo i primi anni Cinquanta, non reca data. Presumibilmente è stata scritta nell'ottobre del 1960, mese in cui il film *Rocco e i suoi fratelli* esce nelle sale, dopo essere stato presentato alla XXI^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

¹⁹⁴ *Rocco e i suoi fratelli* è un film del 1960 diretto da Luchino Visconti, con Alain Delon, Renato Salvatori e Annie Girardot, ispirato al romanzo di Giovanni Tesori *Il ponte della Ghisolfia*.

¹⁹⁵ Manca una parte della lettera, forse addirittura una pagina, perché, dalla fine del primo foglio, andando a leggere di seguito il secondo, ci si rende conto che l'inizio non è il continuo della frase appena terminata di leggere. Probabilmente la parte mancante è andata smarrita, poiché non c'è stato modo di ritrovare il foglio mancante tra le varie lettere dell'epistolario.

¹⁹⁶ Lettera in Archivio Sapienza Pellegrino.

mezzo impersonale del telefono, Sapienza riversa con impeto tutte le emozioni che il film le ha suscitato, quasi per esorcizzarle e, forse, mettendole sulla carta, comprenderle meglio. La storia di Rocco e dei suoi fratelli, catapultati loro malgrado in una città inospitale, che non ha tempo e spazio per chi non riesce a stare al suo ritmo, è una storia che Sapienza comprende bene, cresciuta nella Sicilia degli anni Trenta e Quaranta, quella Sicilia che racconta nei romanzi della «autobiografia delle contraddizioni». Quel viso e quello «sguardo chiaro» di Rocco, che l'hanno «stravolta» e «rovesciata come una seppia», la vicenda intima di questo fratello dotato di una estrema sensibilità, schiacciato da una cultura che non sente sua, ha in sé i tratti degli «ultimi» da cui l'attrice-scrittrice è sempre stata attratta e di cui ha mostrato un'acuta capacità di lettura.¹⁹⁷ Rintraccia nella storia narrata gli elementi che la imparentano a *La terra trema*, di verghiana ispirazione, di cui, come dichiara lo stesso Visconti, *Rocco e i suoi fratelli* «costituisce quasi il secondo episodio»,¹⁹⁸ e confida di poter rivedere lo sguardo di Rocco nel viso del fratello Luca in un terzo episodio che, Sapienza auspica «con nostalgia», possa sanare «questo povero cinema avvilito». Tra le righe di questa lettera si legge in filigrana la sua visione del mondo, che pare vicina a quella di Visconti, nemica del progresso economico fine a sé stesso e di quelle «magnifiche sorti e progressive» esaltate da quella che, almeno nella teoria, era la sua parte politica. Una lettura lucida, seppure istintiva e immediata, di uno dei capolavori di Luchino Visconti, estremamente attuale nel suo ritratto di una inesorabile frammentazione dell'Italia e della sua cultura.

Ed è sulla scia di questa «resistenza» culturale che nel 1979 Sapienza rimane fortemente

¹⁹⁷ Con questo mi riferisco a quella «straordinaria capacità di lettura dentro la gente» di cui Maselli ha spesso parlato in rapporto specialmente al lungo lavoro documentaristico portato avanti grazie all'apporto fondamentale di Goliarda Sapienza, proprio nella sua disposizione a relazionarsi con gli umili e con gli ultimi.

¹⁹⁸ Cfr. Guido Aristarco, Gaetano Carancini (a cura di), *«Rocco e i suoi fratelli» di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna 1978 [1960].

colpita dalla visione del film *Cristo si è fermato a Eboli*¹⁹⁹ diretto da Francesco Rosi, al punto da sentirsi in dovere di ringraziarlo con una lettera:

Franco caro,
grazie per il bellissimo “Eboli”. E soprattutto grazie per la coerenza alla nostra cultura della quale risuona. Coerenza di luci, recitazione, dialoghi. Per due ore (che so muteranno col tempo dentro di me in pane buono per la mente) ho dimenticato la spietata guerriglia (non meno atroce di quella armata) che ci assedia distruggendo tutti i campi: dal costume, allo spettacolo, allo scrivere, le nostre migliori tradizioni. So quanto sia duro questo nuovo tipo di “resistenza”. E senza tema di apparire retorica ti ammiro oggi anche come resistente oltre che per la tua arte. Ma bando alle malinconie. Finché tessiture scabre e solenni, dolorose e pur lievi possono svolgersi su uno schermo, incantando la mente e fomentando la volontà di resistere a tutte le mode barbare che ci invadono da destra e da sinistra, c'è qualcosa ancora per cui vivere e operare.
Ancora grazie dalla tua Goliarda.
9-6-79

Goliarda Sapienza non ha mai occultato la sua insofferenza per certi meccanismi che la società, specialmente quella dello spettacolo, andava imponendo, e non ha mai nascosto «quel suo elemento “siciliano” che la faceva sentire parte di una minoranza, seppur grande».²⁰⁰ In *Lettera aperta* scrive:

La mia decisione era stata presa in piena libertà, da persona ormai cresciuta, irriducibile. A Roma con la borsa di studio fra le mani, che mi dava la prova tangibile che ero diventata grande, senza capire che quei soldi erano il prezzo che paga la società per prepararci a passare dalla parte dei guardiani del campo, entrai nel compromesso, mi rattrappii nel servaggio di avere successo ai loro occhi, di piacere. Credevo alla loro serietà e alla mia e per vent'anni rimasi anchilosata a servirli, a dire parole ambigue.²⁰¹

Quel compromesso che Sapienza ha accettato salendo «su quel treno²⁰²» e che la porta vicino «alla morte vera, in clinica»²⁰³ la costringe per il resto della vita alla “resistenza” a quella «guerriglia spietata» di cui scrive nella lettera a Rosi. Goliarda Sapienza il cinema lo

¹⁹⁹ *Cristo si è fermato a Eboli* è una pellicola del 1979, diretta da Francesco Rosi e interpretata da Gianmaria Volontè, Paolo Bonacelli, Lea Massari e Irene Papas.

²⁰⁰ Parole di Francesco Maselli, dall'intervista rilasciata a Giovanna Providenti il 22 dicembre 2006.

²⁰¹ *Lettera aperta*, p. 158

²⁰² *Ivi*.

²⁰³ *Ivi*, p.159.

ha vissuto in tutte le sue possibili sfaccettature, da spettatrice, da attrice e da “cinematografara” *factotum*, e se dal set ha imparato più «che da cento università²⁰⁴», ha sempre saputo che quella scuola «non era fatta per la sua biologia»:²⁰⁵ «Non sono fatta per questa guerra, probabilmente necessitano nervi d’altro tipo che non so identificare. Solo l’idea di aver lavorato in queste trincee per sedici anni mi sbalordisce».²⁰⁶ Sempre più «anarchica»²⁰⁷ e «contadina»²⁰⁸ Sapienza intravede nel «bellissimo “Eboli”» - omaggio alla civiltà contadina che, con «coerenza di luci, recitazione, dialoghi», Rosi è riuscito a tributare - uno spiraglio di luce capace di illuminare «la parabola discendente»²⁰⁹ che il cinema italiano vive in quegli anni.

Questi due scritti si rivelano preziosi perché offrono al lettore l’idea di cinema di Sapienza, filtrata attraverso il suo sguardo attento e capace di carpire il pensiero che informa i film con acutezza e in profondità.

Non sono rari, però, i casi in cui la scrittura di Sapienza rivela anche la sua idiosincrasia per un certo modo di fare cinema. Infatti, nonostante la sua lunga amicizia con il regista Michelangelo Antonioni, si percepisce in alcuni suoi scritti che l’apprezzamento per la persona non corrisponde all’apprezzamento delle sue opere. In due lettere all’amico parigino Dominique Maillard, Sapienza si riferisce ai film e ai personaggi del regista in maniera lucidamente crudele:

«E' meglio dirsi la verità, altrimenti ci riduciamo [a] dei pesci lessi come i personaggi di Antonioni»²¹⁰

²⁰⁴ *La mia parte di gioia*, p. 104

²⁰⁵ *Ivi*, p. 111.

²⁰⁶ *Ivi*.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 102.

²⁰⁸ *Ivi*.

²⁰⁹ Per un discorso più esaustivo riguardo la situazione del cinema italiano dalla seconda metà degli anni Settanta Cfr. Giampiero Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, Bari, Editori Laterza, pp. 348-351 e Cfr. Paolo Bertetto, *Il più brutto del mondo: il cinema italiano oggi*, Milano, Bompiani, 1982.

²¹⁰ Da una lettera a Dominique Maillard del 11 settembre 1962. Dominique Maillard fa parte del gruppo degli amici parigini di Goliarda Sapienza, un designer industriale a cui la lega una profonda e intima amicizia.

«A proposito dell'Eclisse mi ricordo adesso una frase che ha detto Franca, dopo ore di discussione sul film! “Sì d'accordo, è un film sull'incomunicabilità ma con chi vuoi che comunichi quella stronza di Monica Vitti? E' chiaro che dei cretini impotenti non possano comunicare! Se Antonioni avesse chiarito che è un film sull'impossibilità di comunicare fra la gente idiota e vigliacca sarei d'accordo con lui!” Mi pare perfetto».²¹¹

In questo secondo stralcio Sapienza riferisce le considerazioni dell'amica Franca Angelini, parole molto dure contro la pellicola di Antonioni, su cui si dichiara in pieno accordo. Anche in una delle lettere del *carteggio delfiniano*, che saranno esaminate ampiamente nei capitoli seguenti, si riferisce ad uno dei personaggi del film *I delfini* di Maselli citando Antonioni con accezione negativa:

Elsa, a questo punto dove sono io, mi pare che abbia veramente troppo poco spazio per diventare in qualche modo un personaggio, [...] e potrebbe venirne fuori, forse, il personaggio più originale del film. Secondo me basta uscire dallo schema della ragazza sciocca. E chi sono poi queste ragazze completamente sciocche? Come per adesso è questa Elsa senza coraggio. E poi ci interessa se resta così com'è? Non è un po' carattere stilizzato da avanspettacolo? Un po' Antonioniana per dirla tutta. Se riesci ad avere tenerezza per lei, [...] vedrai che si scoprirà da sé e sarà bellissima.²¹²

Forse Sapienza rimproverava al regista Antonioni quello che molti critici e detrattori hanno definito come *intellettualismo*,²¹³ il ritratto del mondo borghese e quella sua attenzione alle continue modifiche del costume dei nostri tempi, a cui l'attrice-scrittrice si è costantemente manifestata refrattaria. Ma se è vero che Sapienza ha sempre scritto della vita nel suo essere e divenire, traendo da questo “palcoscenico” ispirazione per i suoi personaggi teatrali, cinematografici e letterari, è anche vero che lo stesso Antonioni ha costruito le sue opere intorno all'ambiente in cui si è formato, come lui stesso ha dichiarato:

²¹¹ Da una lettera a Dominique Maillard del 14 maggio 1962.

²¹² Lettera 1 in Appendice.

²¹³ Cfr. Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni editore, 1973.

L'esperienza più importante che ha contribuito, io penso, a fare di me quel regista che sono - buono o cattivo non spetta a me dire - è l'ambiente in cui sono cresciuto, vale a dire l'ambiente borghese, poiché sono figlio di borghesi, cresciuto in un mondo borghese. È stato questo mondo che ha contribuito ad indicarmi una certa predilezione verso certi temi, personaggi, certi problemi, certi conflitti di sentimenti e di psicologie.²¹⁴

Rispetto, ad esempio, al riferirsi di Sapienza a un certo modo di tratteggiare i personaggi femminili, definendoli in tono negativo "antononiani", di contro, già Lorenzo Cuccu nei suoi saggi sul cinema di Antonioni mette in rilievo la centralità dei personaggi femminili, definendoli «personaggi-guida» con una «eccezionale capacità di percepire i fenomeni, di sentire il mondo, di rappresentare la crisi».²¹⁵ L'esatto opposto di «caratteri stilizzati da avanspettacolo».

Dietro "l'avversione" di Sapienza per le opere di Antonioni potrebbe nascondersi l'ombra di un rapporto non sempre roseo tra il compagno Citto Maselli e il regista, durante la lavorazione dei film ai quali collaborano.²¹⁶ In particolare durante *Cronaca di un amore*. Da Torino, dove è in lavorazione il film, giungono infatti all'attrice-scrittrice delle lettere del compagno, che esprime grande perplessità per la sceneggiatura:

Amore mio,
[...] ti scrivo da Torino. Siamo tornati stamattina dopo aver faticato ben bene per finire questa benedetta sceneggiatura. Non credo sia male, nel complesso; certo dopo aver rivisto "La terra trema", mi è apparso chiaro che una storia come questa nostra, sì, certo, può voler dire molto e anche in senso sociale, ma rimane sempre nei limiti di un fatto individuale, in fondo di un "caso". No, anzi, non si può nemmeno dire questo in assoluto: in qualunque caso della vita attuale, in qualunque momento di questa società (basta saperlo vedere con un certo occhio) si può fare un approfondimento sociale, si può fare un film sociale, ma è proprio il momento attuale, che è di lotta, che richiede una posizione relativa e non

²¹⁴ Ivi, p.15. Citazione delle parole di un colloquio di Antonioni con gli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia, già pubblicate in Bianco e Nero, giugno 1958.

²¹⁵ Cfr. Aldo Carotenuto, "La donna come specchio profondo della crisi", in *Maschile e femminile nel cinema di Antonioni*, Atti del Convegno 18 giugno 1994, Comune di Chiavari, Chiavari 1996, pp. 15-21

²¹⁶ Citto Maselli è stato assistente alla regia in *L'amorosa menzogna* (1949), sceneggiatore e assistente alla regia in *Cronaca di un amore* (1950) e *La signora senza camelie* (1953).

assoluta, cioè proprio richiede che certi problemi si affrontino più direttamente; che insomma l'asse del film sia un'asse sociale che ponga certi problemi e indichi una soluzione. Nel nostro film invece, l'asse è psicologico e il fattore sociale viene di riflesso. Insomma si può fare un film più profondo, così come è nella natura di ogni indagine psicologica, ma forse adesso c'è più bisogno di film che tocchino problemi e piaghe più urgenti.²¹⁷

La risposta di Sapienza rivela stupore e incredulità per le parole del compagno:

Mi preoccupa quello che mi scrivi della sceneggiatura, so che è inutile che io ti dica queste cose, sai quello che devi fare, ma credo che sia bene che tu insista se c'è qualcosa che non va, che insista e che faccia tutto quello che puoi, Citto, senza paure e senza risparmiarti. Sarebbe veramente un peccato se il film risultasse mediocre, un peccato ed un grave danno perché credo che ci sia, cosa del resto naturale, una grande aspettativa per questa nuova prova di Antonioni. Tutti, nell'ambiente, si aspettano molto e nessuno accetterà da lui un film meno che bello, saranno tutti pronti a saltargli addosso. E ricordati anche, che il tuo nome è legato a lui e che questa volta non è come con Chiarini. Tu mi parli di facili effetti, di film psicologico, ecc. È questo che mi preoccupa, come mai? È assurdo. Da una persona come Antonioni ci si può aspettare, magari, un film sbagliato, ma mai un film facile o commerciale. Fa tutto quello che puoi Citto, assolutamente. Hai una grande responsabilità verso Antonioni, sia come aiuto che come amico.²¹⁸

²¹⁷ Lettera in Archivio Sapienza Pellegrino. Non datata.

²¹⁸ *Ivi*, datata Roma 18/2/1950. Vedi Appendice

Parte II

Capitolo 4

Goliarda Sapienza sceneggiatrice. La scrittura che diventa cinema

1.4 Cinema e sceneggiatura in Italia tra gli anni Quaranta e Cinquanta

L'immediato dopoguerra si presenta come una sorta di terra di mezzo per il cinema italiano appena fuoriuscito dal Neorealismo, quando gli uomini e le donne del cinema si trovano di fronte ad una ampia possibilità di manovra, quasi spaesati in questa infinita possibilità creativa, in questo non essere più Neorealismo e non essere ancora altra cosa. Un periodo di transizione e di sperimentazione, nel quale il lavoro dello sceneggiatore si manifesta appieno come luogo di possibilità creativa, sia dal punto di vista delle idee, sia dal punto di vista del metodo di lavoro, con sperimentazioni di gruppo e la creazione di botteghe artigianali di scrittura.²¹⁹ Il Neorealismo lascia però degli strascichi, soprattutto in un certo modo di concepire la creazione del film. Ricordiamo ad esempio l'esperienza di uno dei più autorevoli teorici del movimento, Cesare Zavattini, che concepisce la sceneggiatura come la «fase scritta» di un processo di osservazione della realtà, nella quale è già tutto ciò che è possibile raccontare, e dove lo sceneggiatore deve precisare ciò che si vuole dire, manifestando un rifiuto «a lavorare a priori senza avere l'ispirazione della scoperta imprevista, di cose che si scoprivano sul posto e che suggerivano una scena, una situazione, un

²¹⁹ Per un quadro esaustivo sulle botteghe di scrittura Cfr. Giuliana Muscio, *Scrivere i film, Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Milano, Savelli Editori, 1981, Federica Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002 e Mariapia Comand, *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006.

personaggio».²²⁰ Gianni Puccini, collaboratore storico di Giuseppe De Santis, rimarca il concetto parlando di *sceneggiatore-reporter*, un uomo curioso che condivide il suo lavoro con chi percepisce e sente il reale con il medesimo affetto.²²¹ Sapienza e Maselli lavorano ai primi documentari percependo il mondo che li circonda con medesimo affetto, camminando abbracciati raccontandosi storie di bambini e fioraie che avrebbero vissuto di vita propria «su quel quadrato di bianco opaco».²²² Non a caso i documentari di Maselli, nelle ambientazioni e nella scelta dei personaggi, si inseriscono a pieno titolo nel campionario neorealista e Zavattini rappresenta uno dei pilastri dell'apprendistato di Maselli. Il giovane *enfant prodige* del cinema italiano si arruola volontario nell'esercito dei documentaristi, seguendo alla lettera i dettami del teorico del Neorealismo:

«Torno a dire che il tempo è maturo per buttare via i copioni e per pedinare gli uomini con la macchina da presa. I giovani armati di una macchina da presa saranno i poeti di questa epoca nuova». «Come i bambini ai primi passi si dà una spinta, perché imparino a camminare, così bisogna buttare oggi i giovani con la macchina da presa in mezzo alle strade, in mezzo alle cose».²²³

E insieme a lui si arruola in questo esercito di nuovi poeti Sapienza, che segue il suo compagno lungo tutto il suo avventuroso viaggio attraverso l'Italia, alla ricerca di luoghi e volti, pronta a mettere in gioco la sua acuta capacità di osservazione della realtà, sviluppata nella sua intensa - seppur ancora breve - vita, pronta a mettere a disposizione la sua facilità di porsi in empatia con l'altro, soprattutto con gli "ultimi" e i bambini, insomma, di immettere il suo mondo e le sue intime esigenze morali nelle storie che insieme al suo compagno andrà a raccontare. Sempre in maniera "silenziosa", sempre all'ombra di Maselli. Come all'ombra dei registi rimangono molti degli sceneggiatori che lavorano nelle botteghe "ar-

²²⁰ *Ibid*, p. 21.

²²¹ *Ivi*.

²²² *Il filo di mezzogiorno*, p. 79

²²³ Stefania Parigi, *Francesco Maselli*, p.20.

tigiane” che in quegli anni si vanno a costituire, gruppi eterogenei di professionisti della parola, provenienti da diversi ambiti, che portano il loro contributo in quel lavoro di *emsemble* che erano le sceneggiature degli anni Quaranta e Cinquanta. Lunghi elenchi di nomi che compaiono nei titoli di testa delle pellicole, e che però non sempre sono quelli che in realtà hanno contribuito alla scrittura; in alcuni casi si tratta di scelte volte a soddisfare la politica di solidarietà nazionale (1945/1948) o dettate dai produttori in cerca di un nome che desse garanzie.²²⁴ A tal proposito risultano interessanti e rivelatrici proprio le parole di Francesco Maselli:

Quanto alle collaborazioni alla sceneggiatura, pochi sanno che allora il partito, quando un compagno regista faceva un film, invitava a sostenere con una partecipazione alla sceneggiatura alcuni compagni scrittori o intellettuali che se la passavano male economicamente. Attraverso il regista, in questo caso io, il partito chiedeva al produttore, che acconsentiva generalmente di buon grado, di destinare cinquecentomilalire a questa partecipazione. Sarebbero come una quindicina di milioni di oggi. Una cifra considerevole, che poteva risolvere molti problemi. Nel caso de *Gli sbandati* fu Trombadori, per *La donna del giorno* fu Barbaro.²²⁵

Le stanze affollate sceneggiatoriali venivano anche definite «camere della serva» in cui entravano tutti, come diceva Age: «Uno era passato in una stanza dove si svolgeva una discussione su una sceneggiatura, diceva buongiorno, e poi voleva comparire sui titoli di testa»;²²⁶ oppure, al contrario, comparivano nei titoli nomi di sceneggiatori che quei film non li avevano neanche mai visti.²²⁷ Le botteghe di sceneggiatura erano un luogo dentro il quale le varie personalità si confondevano sino a diventare indistinguibili, una sicura garanzia di anonimato per molti professionisti che non potevano così vedersi imputata una certa scena o una certa battuta.

²²⁴ Cfr. Giuliana Muscio, *Scrivere i film, Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, p.48.

²²⁵ Lino Micciché, *Gli sbandati di Francesco Maselli. Un film generazionale*, p.32.

²²⁶ Giuliana Muscio, *Scrivere i film, Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, p.56.

²²⁷ *Ivi*.

Questo statuto di anonimato Sapienza lo vive suo malgrado, senza averne coscienza. L'anonimato, lo sappiamo da molto tempo, è uno stato proprio delle donne.²²⁸ Probabilmente, almeno all'inizio, non aveva cognizione piena nemmeno del suo statuto di sceneggiatrice durante il suo lavoro con Maselli, accanto al quale ha ricoperto tutti i ruoli, come abbiamo già osservato. Il fatto è che quella truppa di sceneggiatori maturati durante questi anni giunge alla piena consapevolezza del mestiere solo negli anni Sessanta: personalità del calibro di Age e Furio Scarpelli, Ruggero Maccari e Ennio De Concini restano professionalmente confuse nel gruppo, protette da una sorta di anonimato professionale, ed escono allo scoperto solo negli Sessanta. E se, come diceva Flaiano, «quello dello sceneggiatore non è una professione, ma uno statuto incerto»,²²⁹ una condizione transitoria in cui ad un certo momento si trova un gruppo di letterati come Soldati, Brancati, Alvaro e Bassani - tra gli altri - pronti a smettere le vesti di scrittori letterari per diventare uomini di cinema e per il cinema, spinti dalla contiguità che è sempre esistita tra letteratura e cinema,²³⁰ Sapienza ad un certo punto compie il percorso inverso, smettendo i panni, ormai insopportabili, della professione di "cinematografara" per vestire quelli della scrittrice letteraria.²³¹

²²⁸ Carolyn G. Helbrun, *Scrivere la vita di una donna*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1990, p.6.

²²⁹ Ennio Flaiano, *Lo sceneggiatore uno che ha tempo*, «Cinema Nuovo», 37, 15 giugno 1954, p.339.

²³⁰ Cfr. Federica Villa, *Le botteghe di scrittura per il cinema italiano*.

²³¹ Già nel 1958 Sapienza inizia a scrivere poesie, poesie che poi andranno nella raccolta che avrà come titolo *Ancestrale*. In quel periodo Sapienza non lavora nel cinema ed è già lontana da qualche anno dal teatro e trova nella scrittura un porto sicuro in cui lenire la sua malinconia atavica.

2.4 In due. *Lunghe notti senza sogni.*

«E nacquero storie da lui e me abbracciati per le strade di Roma, la notte abbracciati nel letto lunghe notti senza sogni e di giorno abbracciati cercando di far coincidere io il mio passo al suo lui il suo passo la mio: ci raccontavamo storie di bambini, di fioraie, eccetera, che lui poi metteva dietro la macchina da presa e per un prodigio straordinario dopo vivevano di vita propria su quel quadrato di bianco opaco che trasaliva di vita nel buio della saletta. Il materiale plastico il primo piano il piano americano il trentacinque il dolly...».²³²

In queste poche righe Goliarda Sapienza descrive in maniera poetica la sua nascita come sceneggiatrice, una sceneggiatrice estremamente atipica e fuori dagli schemi, come del resto fuori dagli schemi è stata tutta la sua carriera artistica.

Se pensiamo allo sceneggiatore come un professionista, specialmente nell'ambito del cinema americano,²³³ Sapienza non potrebbe essere annoverata come tale; ma se invece rimaniamo strettamente nell'ambito italiano, dove accanto a nomi di "solisti" della sceneggiatura, esistevano vere e proprie botteghe sceneggiatoriali²³⁴ - soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta, come abbiamo visto nel paragrafo precedente - allora Sapienza rientra in questo scenario, anche se costantemente non accreditata, fatto che, come vedremo, capitava non di rado, anche agli sceneggiatori tout court.

Dal 1949, come si è già osservato, anno del primo documentario di Francesco Maselli, *Bagnai paese italiano*, sino al 1964, Sapienza lavora in maniera simbiotica col suo compa-

²³² *Il filo di mezzogiorno*, p.78-79.

²³³ «Nell'industria cinematografica americana lo sceneggiatore lavorava sotto contratto, e cioè veniva assunto da una Casa, per uno o più anni, riceveva uno stipendio settimanale e faceva regolare orario d'ufficio». Cfr. Giuliana Muscio, *Scrivere il film. Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, Milano, Savelli Editori, 1981, p. 28.

²³⁴ *Ibid.*

gno, in circa «quaranta documentari»²³⁵ e per diverse pellicole, almeno sino agli anni Sessanta, come abbiamo potuto vedere in un capitolo precedente.

Pensiamo a quali sono gli anni in cui questi documentari vengono girati, a cosa è il cinema nell'Italia del secondo dopoguerra - ancora sotto l'influenza del Neorealismo, nonostante la Storia ci dica che esso fosse ufficialmente terminato - a quel clima di «confusione, mista a dolcezza e persino angoscia, di chi improvvisamente può far di tutto, dir di tutto e si attarda un momento davanti alle meraviglie del possibile».²³⁶ Cinema come riflessione sul sociale, pedinamento della realtà, il “banale” come tema fondante. Il contesto storico del neorealismo italiano, in cui lavorano lei e Maselli, è «uno dei luoghi per eccellenza della partecipazione civile, politica e morale» che soddisfaceva il bisogno di Sapienza, antifascista per nascita, di sentirsi politicamente attiva.²³⁷

Per ammissione dello stesso Maselli, in molti dei suoi lavori, a partire dai documentari, c'è tanto Maselli, quanta Sapienza; soprattutto in quelli dedicati ai bambini in cui Goliarda ha infuso la sua esperienza infantile, vissuta in uno dei quartieri più popolari della Catania degli anni Trenta.

Goliarda mi ha aiutato in particolare nella realizzazione dei miei primi documentari lirici, che facevo allora, sui mestieri poveri della città, sulle città povere, sul mondo dei diseredati... In particolare per due documentari che feci sui bambini, infanzia come dolore, come fatica, come solitudine; c'era anche una polemica profonda nei riguardi del mondo che circonda i bambini, nei riguardi degli omicidi familiari. Ecco, questa era una delle tante cose che ci univa.²³⁸

Ma come si origina l'idea di un film? Può nascere dall'immaginazione di un singolo individuo, che si lascia trasportare dal proprio vissuto o dalle proprie fantasie ma può essere

²³⁵ Goliarda Sapienza ricorda nei suoi Taccuini, questo numero di documentari, mentre Stefania Parigi nel suo libro dedicato a Francesco Maselli, parla di una trentina di titoli. Tenendo conto che Sapienza scrive quelle sue memorie nel 1990, non ci è dato sapere se il suo dato dipenda da una memoria ormai incerta sul passato o da un uso volutamente iperbolico del numero, volto a sottolineare la grande mole di lavoro svolta accanto al compagno Maselli.

²³⁶ Cesare Zavattini, *Addio al cinema*, in Aa. Vv., *Cinema d'oggi*, Vallecchi, Firenze, 1958, p. 80.

²³⁷ Cfr. *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, p. 206.

²³⁸ Francesco Maselli, *Frammenti di Novecento*, Roma, Istituto Luce, 2005.

anche il frutto di idee che prendono forma in momenti inaspettati, suggerite da una persona o un paesaggio, da una chiacchierata a tavola con amici. Una sorta di alchimia in cui diversi elementi danno vita ad un oggetto nuovo. La nascita di un film somiglia proprio a questo processo, dove il confronto e lo scambio intellettuale di una pluralità di persone danno vita ai sogni del grande schermo. E fin dalle sue origini, nel cinema il lavoro di coppia ha espresso in maniera feconda la creatività frutto della sintesi di due personalità capaci di fondersi durante tutto il processo creativo di un film. Si potrebbero fare numerosi esempi di coppie legate da una relazione sentimentale che, dal cinema muto sino ai nostri giorni, hanno condiviso idee frutto di un vivace e produttivo scambio, dando vita a film che sono entrati nella storia del cinema.²³⁹ La citazione iniziale al capitolo, e quella successiva, fanno subito ipotizzare che le scelte stilistico-narrative di Maselli non sarebbero state le stesse per i suoi documentari, o i film come *Gli sbandati*, *La donna del giorno* o *I delfini*, senza Goliarda Sapienza al suo fianco.

Sapienza è stata una presenza costante accanto a Maselli, sempre *di profilo*, mai in maniera eccessiva, e il suo compagno, che riteneva il suo apporto indispensabile, pur non mettendola su un piedistallo, trasformò Sapienza nella sua musa “silenziosa”. Maselli definì il loro rapporto «totale»: «Lei era l’anima di tutto. Ha contribuito [ai miei lavori] in senso segreto, profondo. Ha avuto un peso radicale nella mia formazione».²⁴⁰

Il ruolo di sceneggiatrice di Sapienza accanto a Maselli nasce in maniera originale, non sulla carta come nascono le sceneggiature, ma oralmente, attraverso racconti, sogni ad occhi aperti che la coppia faceva durante le loro giornate insieme. Nei «quaranta documentari» di cui parla Sapienza la sua collaborazione è stata determinante: «io avevo un aiuto re-

²³⁹ Cfr. Micaela Veronesi (a cura di), *In due. Creatività e ambivalenze del lavoro di coppia nel cinema*, in «Segno Cinema», n° 178, Novembre-Dicembre 2012.

²⁴⁰ Dall’intervista di Giovanna Providenti, 22 dicembre 2006

gista che era Rinaldo Ricci ma lei era l'anima di tutto; dai, insomma, la scelta di determinati bambini... Io direi che in *Bambini*, *Fioraie* e anche *Ombrellai* c'è Goliarda quanto me, c'è moltissimo [...] c'era un segreto sentire».²⁴¹ Nel documentario *Bambini* c'è l'immagine di una bambina che divide una foglia seduta su un marciapiede, e «quella lei la trovò nella borgata dove eravamo a girare. È tutto un insieme abbastanza fatato, un rapporto tra noi due molto speciale, molto intenso».²⁴² Di questi sedici anni di lavoro insieme però non vi è alcuna traccia, se non in qualche sporadica dichiarazione di Maselli, ravvisabile nelle interviste e in qualche testo. La domanda che verrebbe da porsi è perché, se il lavoro di Sapienza è stato così importante per il suo compagno cineasta, lui non abbia mai pensato di riconoscerlo in maniera formale. Una qualche giustificazione si può rintracciare nella congerie magmatica che era il mondo del cinema e della sceneggiatura in quegli anni.

²⁴¹ *Ivi.*

²⁴² *Ivi.*

3.4 Non accreditata.

Oltre ai tanti documentari a cui lavora insieme a Maselli, per cui, oltre all'ideazione, si divide in altri lavori sul set, la prima vera sceneggiatura a cui Sapienza contribuisce è quella per il film *Gli sbandati* (1955). Purtroppo - a parte le dichiarazioni di Maselli a tal proposito²⁴³ e i ricordi di Sapienza nei suoi diari - di questa collaborazione non vi è traccia in altri documenti, né negli scambi epistolari. Il soggetto è di Eriprando Visconti, così come indicato nei titoli di testa; ma è solo un'idea che dà il via alla volontà di fare il film, visto che il soggetto è la storia di un gruppo di contrabbandieri ambientata durante la Resistenza. La prima versione della sceneggiatura viene scritta da Maselli insieme a Suso Cecchi D'Amico e Vasco Pratolini, che in seguito ne disconoscono la paternità a causa delle troppe modifiche apportate da Maselli durante le riprese.²⁴⁴ Sui titoli di testa del film, alla voce sceneggiatura, compaiono i nomi di Francesco Maselli, Aggeo Savioli e Prando Visconti, che, eccezione fatta per l'ultimo, sono gli stessi nomi che firmano la sceneggiatura di *La donna del giorno* (1956), insieme a Cesare Zavattini, Luigi Squarzina e Franco Bemporad che firma il soggetto. A proposito della pellicola del 1956 Maselli dichiara: «Scriviamo la sceneggiatura de *La donna del giorno* con l'apporto di Luigi Squarzina e di Zavattini, ma fondamentalmente in tre: Aggeo Savioli, Goliarda Sapienza e io».²⁴⁵ Se andiamo a guardare i titoli di testa di *I delfini* (1960), altra pellicola per cui Sapienza collaborò alla sceneggiatura, troviamo i nomi di Ennio De Concini, Francesco Maselli, Aggeo Savioli, con la collaborazione di Alberto Moravia. Ancora una volta ricorre il nome di Savioli e ancora una volta non compare quello di Sapienza, che proprio a proposito di questa sceneggiatura ci ha lasciato decine e decine di pagine con correzioni e suggerimenti, che vedremo nel

²⁴³ Cfr. Lino Micciché, *Gli sbandati di Francesco Maselli. Un film generazionale*.

²⁴⁴ *Ivi*, p.26

²⁴⁵ *Ivi*, cit p. 31

dettaglio tra poco. Ritornando al discorso sulle botteghe di scrittura e all'attribuzione di sceneggiature a nomi che avevano solo dato un suggerimento, se non nemmeno quello, e ripercorrendo i nomi degli sceneggiatori nelle tre pellicole su citate di Maselli se ne potrebbe dedurre che nei fatti le tre sceneggiature siano state scritte a sei mani da Maselli, Sapienza e Savioli e che nello stile delle botteghe di scrittura e soprattutto nella politica dei produttori, ai quali serviva il nome di garanzia, siano stati inseriti i nomi di sceneggiatori che hanno collaborato anche solo in minima parte o per niente alla stesura. Del resto pare che in Italia non esista alcuna regola che definisca in maniera certa chi può o meno apparire come sceneggiatore sui titoli di testa, così come risulta poco chiaro in quale modalità i vari autori abbiano apportato il loro contributo alla sceneggiatura,²⁴⁶ poiché spesso, più che collaborare in gruppo, gli autori procedono per revisioni, succedendosi tra loro e andando a formare così questi lunghi elenchi di nomi nei titoli di testa. Su questo versante paiono, ancora una volta, interessanti le parole di Maselli:

Lo sceneggiatore è la cosa più importante di tutti. Tuttavia allora avevamo un tale disprezzo di tutte queste cose..... nello spirito di allora se uno avesse detto ma perché non la metti nei titoli... non aveva senso... Nei miei documentari viene citato Rinaldo Ricci che era da sempre il mio aiuto. L'idea di mettere il nome non era sentita. Veniva molto naturale.²⁴⁷

In quanto a *La donna giorno*, Sapienza oltre a collaborare alla sceneggiatura, è sul set fin dalla prima ripresa, perché la sua presenza è «una cosa assodata, normale. Lei era lì, accanto a me sempre, a dare consigli richiesti e non»,²⁴⁸ proprio come ha sempre voluto il suo compagno. Ad un certo punto, però, pare che il produttore Lorenzo Pegoraro si sia infastidito, perché alcune delle osservazioni di Sapienza erano in contrasto con le sue richieste e

²⁴⁶ Cfr. *Scrivere il film*, p. 89.

²⁴⁷ Dall'intervista a Maselli rilasciata a Giovanna Providenti del 22 dicembre 2006.

²⁴⁸ Da una mia intervista a Citto Maselli del 31 ottobre 2013.

da un giorno all'altro vieta a Maselli la sua presenza sul set.²⁴⁹ Ovviamente la collaborazione di Sapienza continuò a distanza,²⁵⁰ e c'è da chiedersi se il film sarebbe stato diverso se Sapienza fosse potuta stare sul set sino alla fine delle riprese. Come già notato in precedenza, riguardo alla collaborazione alla sceneggiatura di *Gli sbandati* e *La donna del giorno* non vi sono documenti che la attestino, mentre Sapienza ha lasciato decine di pagine su *I delfini* e in queste fa riferimenti ai due film precedenti, proprio dal punto di vista della scrittura:

Avendo letto tutto il copione, oggi mi rendo conto che la seconda parte è più bella assolutamente della prima, come in “La donna del giorno”, si sente uno sforzo ad entrare nell'azione: che sarà? Vedi di capirlo, anch'io lo rileggerò e cercherò. Non c'è paragone tra il principio e la fine.²⁵¹

E ancora, riguardo al suicidio di Fedora,²⁵² poi eliminato:

Pensa se avessi avuto paura di far morire Lucia? E in fondo la morte di Lucia è anch'essa un po' arbitraria e scusami la parola...cattiva ma così deve essere, così come La donna del giorno doveva finire (come anche ci disse Luchino, ricordi?) con il suo trionfo, perché così è oggi la nostra realtà, e tu lo senti questo e tutto è sempre costruito per questo nelle tue sequenze, solo che a volte sei troppo buono. [...] Ma secondo me devi essere assolutamente cattivo.²⁵³

Queste righe rivelano quanto profondamente Sapienza fosse “dentro” questi film, quanto vi abbia lavorato in stretta collaborazione con Maselli e quanto le sue indicazioni fossero davvero irrinunciabili per il compagno; ciò nonostante, come si evince da queste poche frasi, alla fine i registi fanno di testa loro, ignorando anche la sceneggiatura a volte. Del re-

²⁴⁹ *Ivi.*

²⁵⁰ *Ivi.*

²⁵¹ Lettera in Archivio Sapienza Pellegrino senza data. (Inedito).

²⁵² Cfr. Capitolo 4 “Sceneggiare in corrispondenza. Il caso *I delfini*”, Par. 2.4, p. 92.

²⁵³ *Idem.*

sto «quando il regista è un Autore, prevarica tutti. [...] Quando un regista ha una sua visione della realtà la impone». 254

²⁵⁴ La citazione è di Mario Monicelli in Giuliana Muscio, *Scrivere i film, Sceneggiatura e sceneggiatori nella storia del cinema*, p.99,100.

Capitolo 5

Sceneggiare in corrispondenza. Il caso *I delfini*

1.5 Fra le righe

Forse a taluno queste lettere sembrare potrebbero di nessuna o poca importanza...²⁵⁵

Dal 1949 agli anni Settanta e in particolare durante i primi anni Cinquanta, la coppia Sapienza Maselli ha spesso comunicato attraverso lettere, a volte brevi e spesso composte di molte pagine. Racconti minuziosi da cui, oltre alla quotidianità, emergono il lavoro, i rapporti con i colleghi e in controluce si può ravvisare l'idea che del mondo del cinema e dello spettacolo in generale hanno avuto il regista e la sua compagna. Queste missive sono state esaminate presso l'Archivio Sapienza Pellegrino, a Roma, dove sono custoditi tutti i documenti manoscritti e dattiloscritti prodotti da Goliarda Sapienza durante la sua vita. Vi sono, ad esempio, interessanti e sofferte lettere inviate da Maselli alla compagna dai set dei film *Cronaca di un amore* di Michelangelo Antonioni (1950),²⁵⁶ di cui è stato sceneggiatore e aiuto regista e il film a episodi *Siamo donne* (1953), in cui è stato aiuto regista per l'episodio *Anna Magnani*; lettere dalle quali emergono rapporti fortemente contrastati con Antonioni e grande ammirazione per Visconti e da cui traspare il legame di fiducia in campo lavorativo che ha sempre legato il regista Maselli alla sua compagna.

I carteggi ci permettono di ricostruire fatti ed eventi, di completare la biografia di alcuni personaggi e spesso - come nel caso di Goliarda Sapienza - di restituire a certe personalità un po' del merito che gli spetta nella costruzione di un'evento o di un percorso. D'altra

²⁵⁵ Anonimo, *Lettere di illustri letterati scritte alla celebre poetessa pallina Grismondi nata Contessa Secco-Suardo, fra le Arcadi Lesbia Ciconia*, in «Bibliografia italiana», 73, Febbraio 1834, p.101.

²⁵⁶ Cfr. Capitolo 3, Paragrafo 2.3 "Passioni e Idiosincrasie", pp. 72,73.

parte si è sempre dimostrato interesse vivissimo per le testimonianze di personaggi illustri, per i loro diari, taccuini, carteggi e scritti teorici, e oggi sempre di più anche per tutto quello che contribuisce a svelare «le segrete cose delle loro fucine».²⁵⁷ Alle annotazioni sul quotidiano, su tutti gli aspetti più prosaici della vita, si affiancano quelle legate più intimamente al lavoro, fondamentali per ricostruirne più compiutamente la dimensione.

Maselli, come abbiamo visto, ha dichiarato rare volte, e solo dopo il riconoscimento letterario, quanto Sapienza fosse stata importante nel suo lavoro. I loro scambi epistolari rivelano questa realtà, mettendo in luce come per il regista la compagna fosse indispensabile per il suo lavoro. Prendiamo ad esempio una lettera scritta dal regista nel marzo del 1951 da Perugia, dove sta girando uno dei suoi primi documentari:

Iuzza cara, qui le cose proprio bene non vanno: mi sento monotono e ovvio, mi sembra di ripetere sempre le stesse inquadrature, bellissime quanto vuoi, ma sempre dello stesso gusto (di FINESTRE e soprattutto di BAGNAIA) [...] ma sempre gli stessi bambini che giocano, le stesse vecchie, gli stessi carrettini... può essere che vadano benissimo e che sia io a farmi degli eccessivi scrupoli, ma non so proprio alla fine come verrà fuori tutto ciò. Io continuo a girare ma se ci faccio mente locale, a queste azioni monotone e terribilmente “documentaristiche” mi vengono i brividi. Anche in questo senso sento la tua assenza: tu hai sempre una capacità di osservazione, sui fatti, gli episodi, le notazioni locali, che mi sarebbero state letteralmente preziose. Se ti ricordi qualcosa di interessante e di tipico di Perugia, anzi, ti prego di scrivermelo. [...] E poi non so, mi sento davvero terribilmente monotono, schematico, retorico: con quei bambini piccolissimi, quelle donne che lavorano sulla soglia o in primo piano a bordo del fotogramma, con quei soliti “passaggi”. Ma del resto quali cristo di azioni devo andare a pescare... quelle sono, non per niente anche questi maledetti vicoli somigliano a quelli di Bagnaia... Dimmi qualche cosa che mi conforti e mi aiuti in qualche modo. [...] Iuzza cara, non hai idea di come ti vorrei qui e di come mi saresti utile, e se questo da un lato è un guaio, è anche molto bello non ti pare? A proposito, fai assolutamente una cosa: telefona assolutamente a Fusco il quale dovrebbe vedere quasi tutti i giorni il materiale digli che ti ho scritto che se lui lo vedeva tu devi vederlo con lui, o più semplicemente che ti portasse con lui. Sarebbe splendido, ti giuro che sarebbe un'altra cosa se potessi sentire un tuo giudizio preciso mentre ancora lavoro. Ma

²⁵⁷ Ingeborg Bachman, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano, 1993, p.13.

purtroppo non è sicuro che Fusco veda il materiale. Iuzza cara mi devi assolutamente rispondere a giro di posta.²⁵⁸

A questa lettera Sapienza risponde subito dando solo delle piccole indicazioni, nell'impossibilità di poter fare altro, ma che appaiono agli occhi di chi legge come inquadrature già definite nella sua mente:

Citto caro, ho ricevuto adesso la tua lettera, ti rispondo subito, anche se brevemente, altrimenti chissà quando lo farò. Capisco i tuoi dubbi, ma cosa dirti, così da lontano? L'unica cosa che ricordo è quel senso di sali e scendi e il bellissimo mercato nella piazza principale, con le terraglie sparse sui gradini del Duomo. Ma tutto questo tu lo sai e sono sicura che farai bene il tuo lavoro. Se è possibile cerca di non fermarti troppo sui vicoli. Telefonerò a Fusco, sono ansiosa di vedere quello che hai girato.²⁵⁹

Fra le righe di questo breve scambio emerge in filigrana il rapporto di dipendenza che la coppia Maselli Sapienza ha vissuto per diciotto anni, un rapporto di dipendenza non semplicemente affettiva - come spesso i carteggi rivelano - ma artistica; emerge la necessità per il regista di poter aver «un giudizio preciso» da Sapienza, di poter sfruttare la sua capacità di osservazione «letteralmente preziosa».

Il corposo epistolario Sapienza Maselli è prezioso perché ci permette di rileggere un periodo del cinema italiano dalla voce stessa di alcuni dei suoi protagonisti, una voce intima, che restituisce alcuni eventi con una veste inedita. Oltre agli episodi strettamente legati ai lavori che Sapienza e Maselli hanno realizzato insieme, lo scambio epistolare si rivela prezioso anche per i continui riferimenti a numerosi personaggi del cinema, da Zavattini a Visconti, Blasetti, Comencini e Antonioni.

²⁵⁸ Lettera in Archivio Sapienza-Pellegrino. La raccolta epistolare è divisa in faldoni: lettere di Sapienza a Maselli, lettere di Maselli a Sapienza e corrispondenza varia. Non sono catalogate, né numerate. Di tutte le lettere che ho avuto modo di visionare, solo alcune sono datate, o in intestazione o in chiusura. Mancano, nella quasi totalità, le buste che le contenevano e che recavano il timbro postale. In particolare per l'epistolario Sapienza-Maselli, è possibile risalire alle date, o quantomeno all'anno di stesura, dagli argomenti di conversazione, spesso la lavorazione dei film. Della lettera citata si può dire che sia stata scritta nell'aprile del 1951 perché vi è la risposta di Sapienza datata 14/4/1951.

²⁵⁹ *Id.* Lettera datata 14/4/1951

2.5 Sceneggiare per corrispondenza

1.2.5 Il carteggio *delfiniano*

Quello che con licenza letteraria viene definito nel titolo “carteggio delfiniano”, e di cui si è accennato nel capitolo precedente, è una parte molto particolare e importante del fitto e corposo scambio epistolare della coppia Maselli Sapienza. Il carteggio si concentra in un periodo di tempo molto breve, l'estate del 1959, periodo in cui è in lavorazione la sceneggiatura del film *I delfini*, e che vede Maselli a Roma e Sapienza a Positano per un breve soggiorno, e si compone di otto lettere, alcune eccezionalmente lunghe, che la coppia si scambia «a stretto giro di posta», più una lettera di Sapienza a Münevver Andaç Berk.²⁶⁰ La loro importanza sta nel contenuto, poiché esse rivelano, con dovizia di particolari, il contributo della scrittrice come sceneggiatrice. Infatti Sapienza legge e corregge le bozze che il regista le invia, fornendo consigli minuziosi circa la psicologia dei personaggi, l'ambientazione del film, le azioni e i dialoghi; e se pensiamo al fatto, come abbiamo già avuto modo di osservare, che sinora non vi era traccia di questo aspetto del lavoro della scrittrice, queste lettere ancora inedite, si rivelano di straordinario interesse.

Sin dalla prima stesura della sceneggiatura, Sapienza dà indicazioni dettagliate e insiste in particolare sulla costruzione dei personaggi:

Anche qui si sente ancora (e del resto naturalmente essendo una prima stesura) che i personaggi non agiscono mai in cattiveria o in bontà esattamente come del resto dovrebbero fare un po' in tutto il copione. Mi spiego. Sembra, invece che siano cinque o sei caratteri, siano uno solo sminuzzato; tutti reagiscono allo stesso modo, hanno le stesse reazioni, ecc.

Da queste poche righe, estratte da una lettera molto lunga, si comprendere come la scrittrice non sia stata una semplice suggeritrice di suggestioni o atmosfere. Sapienza ha

²⁶⁰ Münevver Andaç Berk è una traduttrice di letteratura turca. Compagna del poeta Nazim Hikmet, l'amicizia con Sapienza nasce attraverso l'amicizia in comune con Joyce Lussu, e la loro frequentazione, anche epistolare, si svolge proprio negli anni della lavorazione di *I delfini*.

ben chiaro cosa serva ad un film per essere tale: una credibile costruzione dei personaggi, un comprensibile sviluppo della trama, scenografia, azioni e dialoghi coerenti.

La lavorazione del film *I delfini* ha avuto una vita molto particolare a partire dalla sua genesi. Procederemo ad un lavoro di comparazione di alcuni materiali, con l'obiettivo di comprendere come si è sviluppata la stesura di questa sceneggiatura al fine di mettere in luce l'effettivo apporto di Goliarda Sapienza. I materiali presi in considerazione sono il soggetto, il carteggio delfiniano e la sceneggiatura desunta del film.

2.2.5 La genesi del film

Come abbiamo già affermato poco sopra, la lavorazione di *I delfini* ha un esordio molto particolare. Franco Cristaldi, produttore del film, sottopone a Citto Maselli una sceneggiatura stesa da Antonio Pietrangeli insieme a Pinelli, Fo e Battistrada,²⁶¹ *Le ragazze chiacchierate*. Maselli la legge e risponde al produttore che è interessato alla realizzazione del film ma solo a patto di poter modificare profondamente il materiale che ha visionato e gli sottopone una ventina di pagine di proposte di cambiamento²⁶². Cristaldi apprezza e accetta le modifiche, proponendo Ennio De Concini e Aggeo Savioli per la sceneggiatura. Sulla vicenda Maselli ricorda:

La sceneggiatura dei *Delfini* era stata comprata direttamente dalla Vides a Pietrangeli, io non ebbi rapporti con lui, ma naturalmente lo conoscevo, l'ambiente del cinema non è molto grande, e rimasi molto addolorato dalla strana reazione che Pietrangeli ebbe a proposito del film, quando uscì. Cristaldi aveva offerto a me la sceneggiatura dopo aver chiuso il rapporto con lui, il discorso era molto chiaro, ma curiosamente quando finii il film incontrai Antonio che era molto amareggiato perché avevo fatto un film suo. Fissavamo insieme alla Fonofilm, io *I delfini* e lui *Adua e le compagne* e ci incontravamo spesso. Lui aveva il solito sarcasmo affettuoso, e anche non affettuoso, e io non ero da meno, e fu quindi un continuo beccarsi,²⁶³

La decisione del produttore di acconsentire allo stravolgimento della sceneggiatura non è stata certamente gradita da Pietrangeli, dato che in una delle lettere del carteggio delfiniano Maselli scrive a Sapienza:

Dimenticavo di dirti, anche per spiegarti questa irrequietezza, che fino a ieri il film era praticamente saltato!!! Causa Pietrangeli eccetera e che

²⁶¹ *Le ragazze chiacchierate* era un progetto in avanzata fase di preparazione a cui Antonio Pietrangeli era particolarmente legato. Dopo vari rinvii il regista era riuscito a far accettare dalla Vides di Cristaldi l'idea di far girare il film ad Ascoli Piceno. Si erano già fatti i sopralluoghi, preparato il piano di lavorazione e ipotizzato il cast e Pietrangeli era in attesa di cominciare a girare. Prima sul «Giorno» e poi sul «Messaggero», nel luglio del 1958 si annuncia che il film si girerà, indicando come data del primo ciak il 18 agosto. Nonostante tutto il film è rinviato e alla fine non parte. Cfr. Antonio Maraldi, *Antonio Pietrangeli*, Firenze, La Nuova Italia, 1991, p.54

²⁶² Cfr. Giorgio de Vincenti (a cura di) *Intervista a Francesco Maselli*, in Lino Micciché (a cura di) *I delfini. La dolce vita in provincia*, Torino, Edizioni Lindau, 1998, p. 25.

²⁶³ Dichiarazione di Maselli in *L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano, Feltrinelli, 1981 e riportata in Antonio Maraldi, *Antonio Pietrangeli*, pp. 54, 55.

Cristaldi lo ha proprio ripreso per i capelli per miracolo! Puoi immaginare come sono stato. Adesso è tutto appianato e speriamo bene.²⁶⁴

La storia messa sulla carta da Pietrangeli è molto diversa da quella poi elaborata dal gruppo di sceneggiatura di *I delfini*, nonostante ne conservi alcuni tratti, dall'ambientazione (Ascoli), ad alcuni personaggi (la contessina Cherè, Fedora, Ridolfi e, in parte, Alberto e il dottor Mario Corsi),²⁶⁵ al luogo simbolo del film, il Caffè Meletti, all'azione che dà l'avvio all'intreccio, l'ingresso nell'elegante Caffè del centro di una semplice ragazza di provincia che stravolge gli equilibri di un gruppo di amici borghesi. Dall'esame del carteggio delfiniano, in comparazione con la sceneggiatura desunta,²⁶⁶ si può rilevare quanti cambiamenti abbia subito la scrittura del film dalle prime stesure. Il personaggio di Nicoletta, ad esempio, di cui si parla in quella che è presumibilmente la prima lettera del carteggio,²⁶⁷ è ancora il personaggio principale nella sceneggiatura di Pietrangeli; in seguito sarà soppresso nella sceneggiatura di Maselli e il personaggio principale diventerà Fedora, interpretata da Claudia Cardinale, che è un concentrato delle pietrangeliane Nicoletta e Fedora.

All'origine della sceneggiatura c'è un'idea, un progetto solitamente voluto dal regista o da un produttore e solo raramente dallo sceneggiatore.²⁶⁸ Un'idea originale, che fa da leva e muove tutte le intenzioni del film, da cui nascono i personaggi, l'intreccio e tutto ciò che

²⁶⁴ Vedi Lettera 7 in Appendice

²⁶⁵ Antonio Pietrangeli, p. 55

²⁶⁶ Nonostante i miei innumerevoli tentativi di visionare la sceneggiatura di *I delfini*, mi è stato impossibile farlo, poiché la Cristaldi Film, proprietaria della Lux Film, ha dichiarato di non aver conservato tali materiali poiché troppo vecchi e usurati. Pertanto procederò all'analisi comparata tra sceneggiatura desunta e carteggio.

²⁶⁷ Il carteggio, oggetto di questo lavoro è composto tutto da lettere che non recano data, o meglio lettere senza la busta che le conteneva e sulle quali vi era il timbro con la data. Al contrario delle lettere dei primi anni Cinquanta che compongono l'epistolario inedito di Goliarda Sapienza, che recavano tutte la data in calce insieme alla firma, molte delle lettere degli anni successivi non sono datate. E' possibile ricostruire la successione delle lettere solo ed unicamente dal suo contenuto e quindi, nel caso del carteggio delfiniano, dall'evolversi e dalla mutazione o soppressione dei personaggi, in relazione al soggetto di Pietrangeli. Vedi lettere in Appendice.

²⁶⁸ Cfr. Giuliana Muscio, *Scrivere il film*.

serve allo sviluppo narrativo. Con *I delfini* si parte da un'idea originale, quella di Pietrangeli, che dà vita ad un'altra idea, quella di Maselli.

3.2.5 Il soggetto

Le «Chiacchierate», il soggetto di Pietrangeli,²⁶⁹ racconta di una piccola città della provincia italiana in cui una donna diventa «chiacchierata» quando contravviene ai dettati della morale ipocrita, e basta un gesto fuori della norma corrente perché venga bollata come una poco di buono. In un ambiente ristretto, dove la gente codifica paradossali divisioni sociali tra alta borghesia e gente comune, quattro ragazze compiono il loro destino. Nicoletta, la ragazza che viene dalla montagna, ambiziosa e impulsiva, vuole entrare a far parte della società dei “signori” e, nonostante senta il peso della sua condizione di inferiorità, osa varcare la soglia dell’Eden proibito, il Caffè Meletti, dove la gioventù più in vista della città passa il tempo. Qui conosce la contessina Cherè, zitella intellettuale dai modi sofisticati e ironici; Elsa, una ragazza ricca ma oca; Marina, una arrivista priva di personalità. Ma soprattutto conosce Alberto, il giovane che fa sospirare tutte le fanciulle della città, figlio unico di un facoltoso imprenditore. Nicoletta pagherà amaramente il suo gesto ardito di varcare la soglia del proibito, poiché, sottoposta a commenti allusivi sulla sua situazione familiare, fuggirà via decidendo di porre fine ai suoi giorni gettandosi nel fiume. Ripescata e trasportata in ospedale, conoscerà Mario, il primario, che prima tenterà di difendere la giovane Nicoletta ma poi dovrà sottostare alle regole della morale cittadina. In questo clima di ipocrita moralità muove i suoi passi il Commendator Ridolfi, detto «il ragno», un personaggio volgare che grazie alla sua potente situazione finanziaria infrange con disprezzo le regole morali. Donne di ogni ceto ricorrono a lui per soddisfare i propri capricci e lui, solo e isolato, annota ogni «visita» in un diario segreto. Ne frattempo Nicoletta è riuscita nel suo intento ed è entrata a far parte

²⁶⁹ Il soggetto originale *Le «chiacchierate»* è immaginato da Pietrangeli fin dal 1955 (col titolo *Le ragazze chiacchierate*) e poi depositato nel 1956. Cfr. Lino Micciché (a cura di), *I delfini di Francesco Maselli. Dolce vita in provincia*, Torino, Lindau, 1998.

del gruppo del Caffè Meletti e di Alberto, che però è tutto preso da Fedora che è innamorata di lui. La famiglia di Fedora è sull'orlo della rovina a causa dei debiti che il padre megalomane ha contratto: da questa situazione potrebbero salvarsi solo grazie ad un fortunato matrimonio con Alberto. Una sera, con la promessa di presentare Fedora ai genitori, Alberto porta la ragazza «fuori porta» con la sua Ferrari e tenta di approfittare di lei. Fedora prima si difende ma poi cede al desiderio, sperando che Alberto mantenga la sua promessa. Decide di presentarsi al ballo, al quale Alberto l'ha invitata, con un abito che faccia colpo sulla madre e per fare bella figura contrae un debito. Ma è tutto inutile, perché la madre di Alberto rifiuta di conoscerla, impedisce al figlio di ballare con lei e lui non può ribellarsi alla madre che minaccia di tagliargli i viveri. Il grosso debito contratto da Fedora la spinge nelle mani del «ragno», che sistema i suoi problemi economici e le procura un posto da mannequin a Milano. Durante l'estate la contessina Cherè organizza un ricevimento in cui è ospite d'onore un poeta americano. Non solo il ricevimento fallisce perché il poeta è un uomo di colore ma gli amici, capeggiati da Alberto, smascherano i suoi miseri segreti. A questo ricevimento è presente anche Nicoletta, che scopre la vera natura di Alberto. Dopo una serie di meschine vicissitudini provinciali, in cui viene coinvolta Nicoletta, la storia si conclude con il matrimonio tra la ragazza e Mario, il medico, celebrato all'alba in una chiesetta di montagna.

Questo, per sommi capi, è il soggetto depositato da Antonio Pietrangeli.²⁷⁰ Come già osservato, rispetto a questa idea, *I delfini* di Maselli conserva l'impianto della città di provincia moralmente chiusa, il gruppo di ragazzi borghesi del Caffè Meletti, la figura del Commendatore Ridolfi e la storia tormentata tra Alberto e Fedora, cambiandone però le dinamiche e i caratteri dei personaggi.

²⁷⁰ Il soggetto è riportato integralmente in *Appendice*.

4.2.5 Aggiustamenti

Citto Maselli si ritrova tra le mani una sceneggiatura già pronta, che deve “aggiustare” con il suo gruppo di autori, la piccola bottega di scrittura formata, come si è già detto, da Ennio De Concini, Aggeo Savioli e l’«invisibile» Goliarda Sapienza. Non avendo la possibilità di confrontare la sceneggiatura di Pietrangeli con quella di Maselli, procederemo a individuare le modifiche che hanno portato alla stesura di *I delfini* attraverso le lettere e il decoupage curato da David Bruni.²⁷¹

Tutte le lettere del *carteggio delfiniano*, tranne una, risalgono alla prima stesura della sceneggiatura, ancora molto legata al soggetto originale ma con già degli aggiustamenti evidenti; in quella che è stata catalogata come la penultima lettera del carteggio²⁷² si parla, invece, di una stesura successiva e le scene trattate sono più vicine al prodotto filmico finale.

Prendendo in esame la prima lettera²⁷³ si capisce che si tratta di una prima stesura della sceneggiatura poiché solo due scene risultano aderenti al prodotto filmico finale, mentre altre sono state del tutto eliminate. La missiva, scritta sotto forma di appunti, inizia con le osservazioni a partire da quella che Sapienza chiama «la scena della visita»: questa scena avrebbe dovuto raccontare l’incontro/scontro fra le famiglie di Fedora e Alberto, per porre rimedio ad una gravidanza indesiderata,²⁷⁴ definita «scandalo». La sceneggiatrice invita a

²⁷¹ Cfr. *Il racconto del film. Fotostoria e decoupage a cura di David Bruni*, pp. 51-129, in Lino Micciché (a cura di), *I delfini di Francesco Maselli. Dolce vita in provincia*, Torino, Lindau, 1998

²⁷² Le lettere del carteggio delfiniano sono state numerate progressivamente, per cercare di dargli un ordine, non essendo datate. Dal contenuto e quindi dagli sviluppi della sceneggiatura, dalla presenza o meno di alcuni personaggi è possibile stabilire, almeno in maniera approssimativa, un determinato ordine. Le lettere saranno pubblicate integralmente in Appendice, con i numeri progressivi dal 1 al 6, per le lettere di Sapienza e da 1 a 2 per le lettere di Maselli.

²⁷³ Vedi Lettera 1 in Appendice. Questa lettera è scritta con inchiostro rosso su una serie di fogli di carta sottile in formato A4 ripiegati in due, che vanno a formare un piccolo quadernetto. A differenza di altre missive non vi è la classica intestazione “Caro Citto”. Le pagine sono numerate in alto a destra, progressivamente da 1 a 18. Nel margine sinistro della prima pagina vi è una annotazione di rimando ad un asterisco che si trova nella prima riga, annotazione che per motivi di spazio prosegue nel margine destro.

²⁷⁴ Nel film Fedora scopre di essere incinta ma Alberto non vuole saperne di questa gravidanza.

fare attenzione al «ridicolo» che una scena di questo tipo potrebbe creare e indica degli accorgimenti per rendere più drammatica narrazione. Questo episodio è stato totalmente stravolto, poiché il padre di Fedora nel film è solo nominato, avendo abbandonato la famiglia per un'altra donna²⁷⁵ e alla gravidanza viene posto rimedio con un matrimonio riparatore. Un altro elemento che fa capire che si tratta di una prima stesura è la presenza del personaggio di Nicoletta.

Nella «scena tra Anselmo e il padre», corrispondente alla Sequenza XXXI del decoupage²⁷⁶ - in cui padre e figlio hanno un duro scontro in seguito alla decisione del ragazzo di partire, lasciare la famiglia e non avere più a che fare con i suoi affari economici - Sapienza suggerisce una presenza più sostanziale del personaggio di Elsa (sorella di Anselmo) nell'azione, ad esempio «origliando», e tentando un «avvicinamento tenero» e consolatorio, nei confronti del fratello. Addirittura, prosegue poco più avanti: «potresti fare che Elsa, sempre meno vestita, dopo aver origliato, gli scivola tra le braccia ed è tenera e lo consola». In effetti nel film Elsa di tre quarti, in baby doll e vestaglia da notte, sta origliando dietro la porta che Anselmo apre dall'interno e con una panoramica che si combina a un carrello vediamo Elsa che avvicina una mano sul petto del fratello, che il ragazzo delicatamente accarezza. Dopo che Anselmo esce di campo una panoramica mostra la ragazza che continua a guardare amorevolmente il fratello.

Continuando nelle osservazioni Sapienza fa notare come le paia «giustissima l'idea di Cristaldi di eliminare Sisino, dato che sino alla pag 87 non è che una larva», sottolineando il fatto che sia il personaggio meno riuscito. Il personaggio al contrario non verrà eliminato, e nei panni del futuro sposo di Elsa Sisino continuerà ad agire nel ruolo della macchietta. Anche il personaggio di Ridolfi le pare inconsistente, troppo «turpe» e poco

²⁷⁵ Cfr *Il racconto del film*, Sequenza XXXIX. Inqq. 191-192, p. 109

²⁷⁶ *Ivi*.

«virile». Dalle indicazioni che Sapienza dà riguardo a questo personaggio, si rileva che nella prima stesura dovesse avere un ruolo più corposo, inserito nel gruppo di amici del Caffè Meletti:

Non ti pare che la sparizione di Mario dalla Cherè e la battuta riguardo alla visita che Il Ragno fa e che Mario casualmente ha scoperto, può suonare più decisiva? Anche perché, a ripensarci, un personaggio così turpe come è adesso, mi pare difficile che possa essere accettato da un gruppo di amici così, mentre, se potesse acquistare una consistenza altrettanto turpe ma, per intenderci, più “virile”, tutto acquisterebbe sicuramente maggiori sfumature, e il personaggio perderebbe quel tanto di schematico e risaputo che ora ha.²⁷⁷

In effetti il personaggio del Commendator Ridolfi gioca un ruolo assai più centrale nelle vicende dei *delfini*, poiché tutti, a parte Fedora, hanno in qualche modo avuto a che fare con lui e con i suoi metodi rapaci, soprattutto le donne: la contessa Cherè, che sotto la sua grande generosità nasconde pile di fatture non pagate per cui si fa prestare soldi, e che non disdegna l'eventualità di sposare Ridolfi per porre fine alle sue ambascie; Elsa, che appena scopre essere proprio il Commendatore il misterioso ammiratore che le invia ogni giorno una dozzina di rose rosse, dopo aver giocato una sorta di tango della seduzione, si concede a lui, quasi a voler sfidare la noia e far ingelosire l'amica Cherè. Nonostante ciò, lo spazio di questo personaggio è molto limitato e se non fosse per la scena con Elsa, le sue apparizioni si riducono a fugaci scambi di saluti con gli altri personaggi. I consigli di Sapienza si rivelano perciò insufficienti per un approfondimento di questo carattere, che alla fine, nonostante l'efficace interpretazione di Claudio Gora, risulta oltremodo «schematico».

Per la «scena del ricevimento della Cherè» la sceneggiatrice osserva come le paia «abbastanza riuscita» ma per riempire il principio «forse ci potrebbero essere dei regali a sorpresa che la Cherè fa a tutti». Questa scena, che corrisponde alla Sequenza XLII del

²⁷⁷ Vedi Lettera 1 in *Appendice*.

decoupage,²⁷⁸ narra la festa di addio che la contessina Cherè dà prima della sua partenza per salutare gli amici: dopo aver atteso l'arrivo di tutti, inizia a distribuire dei regali a ciascuno dei ragazzi, come suggerito da Sapienza, una spilla, un bracciale, una rara collana di libri francesi e così via. Continuando nella lettura degli appunti ci si imbatte in osservazioni riguardo a scene di fatto eliminate ma che avrebbero potuto far emergere in maniera più approfondita i caratteri dei personaggi. Come la scena della messa all'asta dell'appartamento di Cherè da cui il Commendatore dovrebbe uscire sconfitto per mano di un'acquirente sconosciuto dietro al quale si nasconde Marina, che «impavida e muta, fumando, gode quasi fisicamente nel vedere la sconfitta di Ridolfi».

Questa prima lettera si conclude con delle considerazioni rispetto alla struttura della sceneggiatura e alle difficoltà ad entrare nell'azione nel primo tempo ma «essendo una prima stesura» paiono tutte cose aggiustabili. Sapienza sprona il compagno, preso da molti dubbi e preoccupazioni, a «non avere paura di niente», a non «fare compromessi» e mostrare la sua “stoffa” facendo un film di qualità.

La seconda lettera del carteggio²⁷⁹ inizia con le osservazioni sul personaggio di Ridolfi, che desta molta preoccupazione in Maselli, e Sapienza afferma: «Quello che mi dici di Ridolfi²⁸⁰ non mi sembra un guaio così grosso, anzi io credo che se invece di un piccolo ladruncolo misero e senza interesse, riuscite a farlo diventare un vero personaggio, [...]; se lo fate repellente e virile potrebbe, essere la figura più interessante del film». La sceneggiatrice suggerisce al regista di ispirarsi al «mondo» di *Greed* di Erich von Stroheim (1924) o addirittura a *I Buddenbrook* di Thomas Mann:

Ridolfi e Marina devono un po' essere quel mondo. Cioè devono essere Marina come era il suo nonno che ha creato la fortuna della casa e

²⁷⁸ Cfr. *Il racconto del film*, p.111-124.

²⁷⁹ Vedi Lettera 2 in Appendice.

²⁸⁰ Il Commendator Ridolfi è uno strozzino a cui ricorrono soprattutto donne di ogni ceto o condizione per soddisfare capricci altrimenti impossibili.

Ridolfi il nonno stesso di una famiglia di affaristi che sorge. Se voi date questo con questi due personaggi (così come in *I Buddenbrook* [...]) avrete il confronto, avrete la misura degli altri personaggi che al contatto con la cultura, tirati fuori dalla lotta immediata per la vita (vedi Thomas di *I Buddenbrook* ed il fratello fissato con le malattie) si sono impoveriti e secondo me, scusa se insisto, non sono “sciocchi” come ancora appaiono qualche volta nella sceneggiatura ma...soffrono. È importante che soffrano, possono essere crudeli e spietati ma solo analizzando le loro debolezze e travagli potranno avere un peso poetico.²⁸¹

Ancora una volta Sapienza sottolinea la necessità di approfondire il carattere dei personaggi, di porli in relazione in maniera dinamica per mostrarne la complessità. È interessante osservare come in numerose occasioni la sceneggiatrice si riferisca a grandi capolavori della cinematografia o della letteratura, per trarre ispirazione per la costruzione dei personaggi o delle atmosfere. Appassionata spettatrice e lettrice, Sapienza, così come ogni sceneggiatore, porta con sé tutti i film che ha già visto e tutti i libri letti e tutta la sua esperienza. Come nella terza lettera,²⁸² nella quale fa riferimento al film *La lunga estate calda* di Martin Ritt (1958), tratto da Faulkner, per «rimpolpare Elsa» e dare un tratto di «irrequietezza» al personaggio «che già si profila chiaro e interessante» e segnato da un triste destino, come Cherè, «sola, o pazza, o dominata. In tutti casi vittima». E per disegnare questo destino indica di mettere in contrapposizione all'irrequietezza di Elsa l'affetto di Anselmo per lei, lui che solo può intuire «la fine miserabile che farà la sorella», e suggerisce alcune battute che il fratello dovrebbe rivolgere alla ragazza per scuoterla: «Siete tutti uguali, tu come la mamma, Marina come i suoi ed io non sono meglio di voi, perché non so come aiutarvi»; parole che ritroviamo nel film nella Sequenza XXIII e poi nella Sequenza XXXIV, anche se pronunciate in maniera differente. Nonostante i numerosi aggiustamenti, nella stesura che Sapienza corregge continuano a permanere diversi elementi narrativi del soggetto e della sceneggiatura di Pietrangeli, e la sceneggiatrice

²⁸¹ Vedi Lettera 2 in *Appendice*.

²⁸² Vedi Lettera 3 in *Appendice*

rimarca la «fatica nel presentare i personaggi e nell’ingranare nella storia», insistendo ancora una volta su Ridolfi, che deve «essere qualcosa di più di uno strozzino, qualcosa in più che un Ragno ma un uomo anche di fascino e prestigio». Ancora, sottolinea la mancanza di spessore dei personaggi femminili, a lei più cari, e su cui insiste molto nelle varie lettere del carteggio. Nella quarta lettera fa notare come i personaggi siano poco condizionati dall’ambiente, come si «senta poco la noia di provincia», come manchi “l’occhio della gente”, per poter giustificare i loro caratteri e le loro azioni. Suggerisce, quindi di inserire delle situazioni in cui questo gruppo di ragazzi borghesi faccia emergere le loro personalità. Come lo struscio per «osservare la “fauna”, i “carcerati al lavoro forzato”, come essi chiamano gli abitanti», o degli avvenimenti come un luna park in cui scioccare con la loro balordaggine i «bravi borghesi».

Maselli risponde così a queste prime quattro missive:

Cara Iuzza, ti scrivo in fretta. È incredibile ma il tempo sembra tanto e poi non se ne ha mai abbastanza. Dunque: ti ringrazio veramente²⁸³ delle tue lettere che mi sono servite addirittura di base, sia psicologicamente che direttamente per questo lavoro. I problemi purtroppo sono molti (soprattutto la valorizzazione di Ridolfi, personaggio invece convenzionale, che Cristaldi vuole assolutamente. Non ho ancora le idee chiarissime, anche perché è una “valorizzazione” che non può non coincidere notevolmente sulla struttura dei capitoli e del film...) e all’atto di attuarli, più difficili di quello che sembrano. Giustissime tutte le cose che mi dici di Elsa e Anselmo, del gruppo, il suggerimento bellissimo sul ricatto genitori Fedora, l’esigenza di un’apertura tipo luna park. Tutto. Tutto materiale che sto rielaborando, ancora seguendo il tuo consiglio, dentro di me.²⁸⁴

Ma purtroppo ci sono problemi di urgenza e di scrittura, per cui mi tocca stare continuamente a contatto con Ennio e Aggeo (e invece vorrei poter stare più solo). [...] Però non riesco a stare tranquillo come vorrei, sto un po’ nervoso e non riesco a concentrarmi come dovrei. Ma lo farò amore, come tu mi dici e “imponi”. Cristaldi sta molto simpatico e su di giri. [...] Vorrei molto parlare con te del film e mi consola il pensiero che dall’altra parte, moltissimo di quello che mi dovevi dare me l’hai dato nelle lettere e che tu mi spingi a concentrarmi in me stesso, e ancora che anche la prossima stesura sarà modificabile. [...] Iuzza cara, la frase

²⁸³ La parola è sottolineata nella lettera manoscritta.

²⁸⁴ Idem.

decisiva che mi hai scritto è questa: fagli vedere di cosa sei capace. Solo questa frase mi ha svegliato, credimi. Ti scrivo e ti telegraferò un appuntamento telefonico lunedì. [...]Ti amo. Citto²⁸⁵

Questa lettera rivela quanto il lavoro simbiotico della coppia Maselli-Sapienza, venuto a mancare per via della distanza fisica che si frappone tra i due, metta in crisi il regista Pone in luce soprattutto il limite di Maselli di pensare più alla struttura del film che al contenuto, il suo concentrarsi in maniera quasi esclusiva sullo stile, dimenticando di incidere il suo punto di vista personale sulla storia.

La quinta lettera del carteggio delfiniano²⁸⁶ è quella in cui Sapienza parla di una stesura successiva, molto vicina a quella definitiva e aderente al film. La lettera si presenta, come la prima²⁸⁷, sotto forma di appunti, con una analisi delle scene “deboli” e sin dall’inizio sembra di “vedere” il film. Infatti la sceneggiatrice parla della «scena crisi Marina» e il film, terminati i titoli di testa, si apre con Marina in preda ad una crisi di nervi, dopo aver mandato giù una bottiglia di whisky.²⁸⁸ In questa scena si ha la possibilità di vedere subito il gruppo dei *delfini* insieme compatto e si inizia a conoscere i personaggi. Sapienza incalza da subito con frasi come «mi pare eccessivo» o «mi pare assurdo». Il riferimento è alle battute che i ragazzi si scambiano sia durante la prima scena, che vede come protagonista Marina, sia in una scena successiva dove tutto il gruppo è riunito al Caffè Meletti. Il tono dello scambio denota sempre una assoluta superficialità morale e intellettuale, tanto che Sapienza afferma: «Mi pare troppo marcato, non sono mai così ignoranti», alludendo in particolar modo ad una battuta di Sisino su D’Annunzio, che fa capire che non sappia chi sia: «Faccio già tanta fatica a fabbricare la carta, figurati se ho

²⁸⁵ Vedi lettera completa in Appendice.

²⁸⁶ Idem.

²⁸⁷ Scritta con inchiostro rosso su un insieme di sottili fogli in formato a4, ripiegati in due a formare un piccolo quaderno. Nel primo vi è scritto nel centro della pagina “Per Citto”. Le pagine sono numerate in alto a destra da 1 a 10.

²⁸⁸ Cfr. *Il racconto del film*, Sequenza V.

voglia di leggere quelle che ci scrivono sopra».²⁸⁹ In effetti, a parte le scene in “duetto”, che ci forniscono un minimo approfondimento sui personaggi, le scene corali sono fatte di battute che paiono *sketch* da cabaret, da cui emerge, sì, la noia della provincia ma che pongono soprattutto in essere una serie di difetti e insufficienze umane: avidità, pigrizia, vigliaccheria. Ed è per questo che Sapienza in uno dei suoi appunti definisce i personaggi, soprattutto quelli maschili, dei «pupi».²⁹⁰ Proseguendo nella lettura, la «lite Alberto-Mario» è quella che avviene all'interno del Caffè Meletti nella Sequenza XVI, e Sapienza suggerisce che sia rapidissima «altrimenti non si capisce perché non si picchiano e diventano ridicoli». L'azione nel film si risolve, infatti, in un breve e caustico scambio di battute tra i due personaggi, in un climax di tensione. Proseguendo nella lettura della quinta missiva, le annotazioni riguardano ancora la scena nel Caffè Meletti e un'osservazione rispetto ad una battuta ci fa capire che ci troviamo proprio di fronte all'esame di una delle ultime stesure della sceneggiatura. Infatti Sapienza si chiede perché far dire a Sisino: «Sbaglio o i guai della Cherè si chiamano Ridolfi?», facendo notare come una simile frase anticipi troppo la scoperta della rovinosa debacle finanziaria della contessina. La battuta la sentiamo pronunciata con le stesse parole in chiusura della scena, prima della dissolvenza.²⁹¹ Andando ancora avanti nella lettura della lettera si evince come le scene analizzate siano tutte molto rispondenti al film. Un elemento che conserva ancora una fratellanza con la sceneggiatura di Pietrangeli è il suicidio di Fedora, espunto dal film e che Sapienza trova, invece, coerente con tutta la narrazione:

Non ti fare prendere dai dubbi, non c'è altro finale. Il film è troppo polemico ed aspro per finire lietamente o ancora peggio in un pressapoco. [...]. Nei tuoi film la denuncia e l'asprezza è troppo forte scena per scena per poter sopportare un finale diciamo “buono” e nella

²⁸⁹ Frase tratta dal suono del film.

²⁹⁰ Cfr. Lettera 1 in *Appendice*.

²⁹¹ Cfr. *Il racconto del film*, Sequenza XVII.

paura di fare una cosa troppo dura per il pubblico si rischia di fare una cosa non spettacolare così come la costruzione di tutto il film richiede.²⁹²

La chiusura di questa ultima lettera lascia ad intendere che vi sia ancora spazio per ulteriori modifiche: «In ogni caso questi sono appunti e ne ripareremo se vuoi». E il lavoro è certamente proseguito, anche se sul binario della rifinitura, come rivela la seconda lettera di Maselli di questo carteggio, scritta su un unico foglio e con una grafia molto larga che rivela urgenza:

Cara Iuzza,
in attesa che mandino gli altri copioni devoti intanto riportare le correzioni mie a mano che troverai nella mia “copia corretta” da pag. 1 a pag. 92. Poi ti richiamo per il resto perché sto diventando matto... (riportale anche nell’altro copione che ti mando).
Più tardi ti mando l’originale in modo da, rileggendoli da pag 93 a 305, se trovi delle cose imprecise puoi confrontare con l’originale.

Come abbiamo potuto vedere, queste lettere altro non sono che “appunti” per una sceneggiatura non ancora definitiva, che dovrà essere rivista, passare in più mani probabilmente, sino a prendere la forma definitiva. Appunti certamente *sui generis*, come originale è questa modalità di collaborazione a distanza. Ma a maggior ragione questa pratica ci dimostra con forza quanto importante fosse per Maselli il pensiero di Sapienza, quanto fosse irrinunciabile la sua collaborazione ad ogni progetto del regista, sino a trasformare la “bottega di sceneggiatura” di *I delfini* da luogo concreto a luogo metaforico, uno spazio in cui il continuo sovrapporsi di idee, sperimentazioni e correzioni ha dato vita ad un processo di scrittura che è anche pratica d’intesa.²⁹³

²⁹² Lettera numero 5 in Appendice.

²⁹³ Cfr. Federica Villa, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, p.72

5.2.5 Tracce di Sapienza

Analizzando il caso di *I delfini* e la massa scomposta di appunti sotto forma di lettere lasciate da Sapienza, si può tentare di ritrovare le tracce, o per lo meno «le porzioni, le singole idee, o particolari sfumature»²⁹⁴ attribuibili proprio alla nostra autrice. Il tentativo si è già operato nel paragrafo precedente, individuando alcune delle “impronte” di Sapienza nella sceneggiatura.

Innanzitutto è doveroso precisare che Sapienza non è stata una sceneggiatrice di mestiere, non ha mai scritto per il cinema in maniera professionale - o almeno la sua professionalità non è stata riconosciuta come tale da colui per cui ha lavorato. Ma essendo stata un’attrice, e in set di grandi cineasti, conosce nel profondo l’oggetto sceneggiatura, ne conosce la forma, la struttura, il suo farsi e “disfarsi”; ne conosce lo statuto provvisorio, sapendo bene che i registi nel momento di girare, spesso e volentieri, la stravolgono. Come il suo compagno Citto Maselli, che reinventa sempre tutto mentre gira: «Quello che è scritto sei mesi prima in salotto per me rimane una traccia e basta».²⁹⁵ Cercando una definizione, a Sapienza si potrebbe attribuire il ruolo di consulente di sceneggiatura o meglio *script consultant*, in riferimento a un ruolo riconosciuto nel cinema americano. Per spiegare meglio, entrando nello specifico del caso di *I delfini* e parlando della *struttura* della sceneggiatura, si capisce bene in due lettere di Sapienza che Maselli sia molto preoccupato; la compagna cerca, invece, di fargli focalizzare l’importanza di altri elementi che “scricchiolano” e rischiano di rendere debole la narrazione:

Ti preoccupi della struttura, ti capisco. Ma io temerei di più questa paura che hai di rivedere anche dal principio la struttura e tutto (scusami il tono, so che non avete tempo, ecc.) Ma a costo di non fare il film, vai a fondo, ne vale la pena! Puoi avvicinarti a quel mondo e fallo e fai vedere

²⁹⁴ *Ivi*

²⁹⁵ Intervista a Citto Maselli di P. Gobetti in AA.VV., *Memoria, mito, storia: la parola ai registi, 37 interviste*, Regione Piemonte, Archivio nazionale cinematografico per la Resistenza, Torino, 1994, p.209

a tutti chi sei!! La struttura quando hai fissato i personaggi sono sicura che ritornerà a posto. Ma con caratteri dimezzati e imprecisi come Mario e Anselmo, almeno nel primo tempo, che ne fai di una struttura anche perfetta? Niente paura Citto rifà tutto [...] e vedrai che tutto migliorerà in maniera straordinaria. Si sente che ogni avvenimento non perfettamente precisato, ogni carattere, ancora un po' sfuggente, nasconde l'intenzione di un vero avvenimento, di un vero carattere originale e poetico. Ti prego, se avete riscritto qualcosa mandamela subito, vedrò di lavorarci anch'io, magari solo con degli appunti come ho fatto l'ultima volta.²⁹⁶

E ancora:

Un'altra cosa, sulla struttura a capitoli, che mi piace molto [ma] che non capisco! Se il film deve essere diviso in capitoli non ti pare che ci siano delle scene tagliuzzate che sporcano la struttura a grandi blocchi come quadri viventi illuminati da un flash? Per esempio la scena del Ragno e le prostitute. Per piacere se puoi e hai tempo mandami una scaletta dei capitoli e cercherò di capire meglio quello che ti voglio dire e comunicartelo. Non voglio una cosa dettagliata solo i titoli progressivi per essere in grado di capire tutta la progressione della storia; forse potrò lavorare meglio e suggerirti qualche cosa. Te ne sarei grata se me la mandassi.²⁹⁷

A tale proposito è interessante ciò che scrive la story editor e script consultant Dara Marks

- non a caso una voce femminile - riguardo alla struttura e allo scrivere “in profondità”:

Negli anni, lavorando come script consultant, ho scoperto che le annotazioni che suggeriscono agli sceneggiatori di «scrivere quello che si sente nel proprio cuore», «aggiungere maggiore profondità» oppure «cercare la propria voce personale» non sono particolarmente utili. Non perché tali problemi non esistano. In effetti rappresentano la ragione principale per cui una storia viene recepita come piatta e non coinvolgente. Ma raggiungere la profondità in ogni sforzo artistico non è semplicemente una cosa da fare, è un'esperienza totale. È il risultato di un processo “in profondità” che cresce con la storia, invece di qualcosa che si aggiunge alla fine. [...] La maggior parte degli scrittori bravi conosce gli elementi base della struttura e sa come organizzare una sceneggiatura [...] in modo da utilizzare un modello strutturale funzionale alle scelte drammaturgiche. Ho però l'impressione che quando si vogliono esprimere valori interiori forti e imprimere un punto di vista molto personale alla storia, gli sceneggiatori spesso tendano a farsi guidare dal solo istinto, o da qualche intuizione e un un po' di fortuna.²⁹⁸

²⁹⁶ Lettera in Archivio Sapienza Pellegrino. Vedi *Appendice*.

²⁹⁷ *Idem*. L'aggiunta tra parentesi quadra è mia.

²⁹⁸ Dara Marks, *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino editore, Roma, 2013, p.5

Nelle lettere e nei suoi appunti per la sceneggiatura di *I delfini*, Sapienza ripete quasi ossessivamente l'importanza di dare qualcosa di «poetico» ai personaggi e alla storia, e quel qualcosa di poetico è proprio lo scrivere “in profondità” di cui parla Dara Marks. L'interesse particolare della sceneggiatrice per la profondità dei caratteri, per la coerenza delle azioni con le singole personalità e con lo snodo della narrazione, emerge come fattore caratterizzante di tutto il carteggio preso in esame.

Tutti i personaggi che concorrono allo sviluppo di una storia compiono un percorso all'interno di questa, una trasformazione dovuta al loro vissuto in relazione con i fattori esterni con cui la narrazione li mette a confronto. Marks sostiene che la vita interna dei personaggi sia fondamentale per rendere credibile e dinamica la vita esterna che essi vivono, perché «le azioni esterne sono sempre dettate da azioni interne».²⁹⁹ Se ritorniamo al carteggio, possiamo vedere che nella Lettera 1 Sapienza scrive: «Sembra, invece che siano cinque o sei caratteri, siano uno solo, sminuzzato: tutti reagiscono allo stesso modo, hanno le stesse reazioni».³⁰⁰ Più avanti continua:

Un'altra cosa: mentre nel II° tempo la crudeltà di questi ragazzi è data in maniera brutale e precisa, riesce troppo cruda e leggermente astratta, appunto perché nel primo tempo non li hai visti bene nei loro lati migliori, non hai saputo scoprire le loro sofferenze. Insomma dal primo tempo già si sente che faranno delle cose crudelissime pur di apparire spensierati e sofferenti, almeno tormentati, così che quando si scatenano sembrano dei pupi invece che degli uomini. In una parola hanno una sola faccia. Se riesci a scavare di più il loro animo nel primo tempo, se riesci a coglierli nei loro momenti di debolezza con precisione maggiore (non che questo non sia accennato, al contrario, ma non basta [...]) sarà un bellissimo film, ne sono sicura.³⁰¹

Sapienza ha ben chiaro come ogni personaggio sia una storia nella storia, «una seconda linea di struttura avviluppata all'interno della struttura del plot».³⁰² Se i personaggi sono ben sviluppati diventano la vera forza trainante del racconto, altrimenti esso sarà recepito

²⁹⁹ *Ivi*, p.14.

³⁰⁰ Lettera 1 in *Appendice*.

³⁰¹ *Idem*.

³⁰² *L'arco di trasformazione del personaggio*, p. 9

«come superficiale e unidimensionale»,³⁰³ così come i caratteri che lo animano. Abbiamo potuto vedere nel capitolo precedente quante e quali indicazioni Sapienza abbia cercato di fornire a Maselli circa la costruzione del personaggio di Elsa e quello di Fedora e in generale dei personaggi femminili. Vorrebbe dei personaggi “veri”, fuori dagli stereotipi, che creino tra loro rapporti reali:

Fedora veramente è pur adesso la più mancante, bisogna veramente conoscerla di più. [...] Mi pare che in tutto l'inizio Fedora sia troppo debole [...]; forse se le si desse un carattere più irruento... Se insomma è, subito oltre che bella e infelice e bona, è anche più combattiva volta a volta [...]. Questo scoprire subito i personaggi, scusami se te lo ripeto, mi pare il difetto del film, sono troppo previsti!! E non è realistico né poetico³⁰⁴.

Un personaggio che le sta molto a cuore e per il quale cerca delle soluzioni che la rendano autentica è Elsa:

Elsa, a questo punto dove sono io, mi pare che abbia veramente troppo poco spazio per diventare in qualche modo un personaggio, mentre invece sento che ci sono immense possibilità in questa ragazzina, tenera, un po' crudele, un po' buona, un po' “balorda”, [...], e potrebbe venirne fuori, forse, il personaggio più originale del film. Secondo me basta uscire dallo schema della ragazza sciocca. E chi sono poi queste ragazze completamente sciocche? Come per adesso è questa Elsa senza coraggio.³⁰⁵

E proprio a proposito di Elsa, Maselli dichiara: «Se il personaggio non è perfettamente riuscito la responsabilità è interamente mia».³⁰⁶

Rileggendo con attenzione tutte le lettere del carteggio emerge in maniera forte la cura che Sapienza dedica ai personaggi femminili. Secondo la sceneggiatrice, oltre ad essere importante che questi personaggi siano “dinamici” e vivano la storia evolvendosi al suo

³⁰³ *Ivi.*

³⁰⁴ Lettera 3 in Appendice.

³⁰⁵ Lettera 1 in Appendice. Parte di questa citazione è stata utilizzata anche nel Paragrafo 2.3. *Passioni e idiosincrasie*, p.76.

³⁰⁶ «Decisi di prendere lei [Antonella Lualdi] con l'idea di sottolineare l'aspetto sexy del personaggio. In realtà questo aspetto non venne fuori abbastanza, perché allora avevamo dei forti vincoli di censura, un po' reali e un po' forse enfatizzati». Cfr. *I delfini di Francesco Maselli. La dolce vita in provincia*, p. 28

interno, «queste donne devono chiarire questi uomini ed in queste donne si deve scoprire la debolezza di questi uomini che non ce la fanno a manovrarle ad imporsi e per questo restano degli impotenti e vinti ed infelici».³⁰⁷ In effetti, se guardiamo il film ci rendiamo conto di come le donne di *I delfini* siano certamente i personaggi più interessanti, ognuna con un suo spazio nella sceneggiatura. Già nell'incipit del film la *voice over* di Anselmo dice: «In fondo la storia può cominciare da qui, da quella sera di novembre, o era ancora ottobre, quando Marina si sentì male e Fedora non era ancora dei nostri». Due personaggi femminili innescano il racconto. Fedora è la prima che si presenta: nei suoi gesti, nelle sue battute si legge la rabbia per la sua condizione sociale. Il suo guardare con occhi tristi oltre la finestra, oltre quel «muro altissimo, invisibile, come un cristallo», è metafora della sua smania di infrangerlo quel cristallo e «superare il muro». Per farlo sarà disposta a ignorare tutti i pericoli che questa azione comporta e l'amore sincero di Mario. Con una dissolvenza la Mdp ci porta oltre il muro di cristallo e ci mostra Marina sdraiata su un divano a casa di Cherè in preda ad una crisi di nervi: in tutta questa scena le battute sostanziali e le azioni rilevanti sono riservate ai personaggi femminili, mentre i personaggi maschili sembrano fare da contorno, eccetto il medico. E così, per tutto il film, sono le donne, solo in apparenza fragili, che accompagnano gli snodi della narrazione e che aiutano a «chiarire» gli uomini, perennemente annoiati, intrappolati dal “pensiero” che blocca le loro azioni. Come scrive Monica Farnetti in *Appassionata Sapienza*:

Goliarda Sapienza [è] una donna che ama davvero le donne, che le ama fedelmente e sinceramente, che scrive per modellare e dare forma a questo amore e che proprio per ciò regolarmente incendia, e talvolta surclassa, la differenza fra gli uomini e le donne.³⁰⁸

³⁰⁷ Lettera 3 in Appendice.

³⁰⁸ Monica Farnetti, «L'arte della gioia» e il genio dell'omicidio, in Monica Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La tartaruga, 2011, p.91.

In una lettera ad uno scrittore e critico la stessa Sapienza scrive : «Le donne - come tu sai - sono il mio pianeta e la mia ricerca, il mio unico “partito” e forse, oltre all’amicizia, il mio unico scopo nella vita».³⁰⁹ Quando lavora alla sceneggiatura di *I delfini* Goliarda Sapienza non ha ancora inteso la scrittura come urgenza vitale, come mezzo attraverso il quale esprimere il suo pensiero sulla vita e sul mondo ma i preziosi appunti per la scrittura della pellicola di Maselli indicano già quanta esigenza avesse di creare personaggi in carne ed ossa. «Credeva fortemente nei personaggi: veniva del resto dal teatro e da una grandissima tradizione letteraria, quella siciliana».³¹⁰ La maggior parte delle indicazioni di Sapienza sullo sviluppo dei personaggi rimane però solo sulla carta, perché Maselli, per esigenze della produzione o per una sua precisa scelta ideologica, non sfrutta in maniera proficua i suggerimenti della compagna. Se infatti è vero che i personaggi femminili sono certamente i più interessanti, è altrettanto vero che nessuno di essi compie una vera evoluzione all’interno della narrazione. Ognuna è chiusa dentro la convenzione dettata dal suo ceto sociale: inquiete, tormentate e annoiate, le giovani *delfine* borghesi conducono le loro vite secondo un destino che non scrivono ma subiscono; Fedora, figlia di una modesta affittacamere, rifugge l’amore di Mario, non conquista ma si fa conquistare da Alberto per una scommessa con la contessina Cherè, e, rimasta incinta, nonostante dichiarare di non volerlo sposare e di non amarlo, alla fine cede alla prospettiva di un futuro “dorato”, seppur triste. La *voice over* di Anselmo alla fine commenta: «Cosa è restato di quell’inverno? [...] Non so. [...] Fra una settimana sposerò Marina e i suoi terreni a perdita d’occhio. La cerimonia sarà celebrata con la dovuta solennità nella cattedrale sulla piazza, dove si è sposata mia sorella, dove si sono sposati Alberto e Fedora» Lo spettatore si aspetterebbe una conclusione assai differente, soprattutto dopo la presa di coscienza di

³⁰⁹ Angelo Pellegrino, *Un personaggio singolare, un romanzo nuovo, una donna da amare per sempre*, in Monica Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011, p.85-86.

³¹⁰ Ivi, p.72.

Fedora, e invece si ritrova di fronte a una storia «superficiale e unidimensionale».³¹¹ Tutte le osservazioni che Sapienza fa riguardo a soluzioni narrative troppo rapide, a battute che danno adito a un dopo che non avviene alla fine si rivelano “sibilline”. Le recensioni a *I delfini* non mancano di indicare sbalzi improvvisi, accelerazioni precipitose ed ellissi sbrigative, difetti imputabili ad un congegno narrativo che sta appresso a troppi personaggi e che per questo accusa squilibri e disarmonie.³¹² Dall’analisi delle lettere a confronto con il decoupage si possono rintracciare diverse soluzioni narrative imputabili a Sapienza, come si è visto nel capitolo precedente, ma queste non risultano sostanziali a modificare le scelte del regista. Quel «carattere originale e poetico» che Sapienza voleva per i personaggi di *I delfini*, in particolare per i personaggi femminili, infine non si realizza. È estremamente interessante osservare come il ruolo di Goliarda Sapienza nel progetto *I delfini* non si limiti alla fase di ideazione ma vada oltre e sconfini nella fase di montaggio.

In una intervista, infatti, Citto Maselli rivela un lato esclusivo di questo lavoro:

Il primo montaggio de *I delfini* non piacque né a me né a Cristaldi. Il film in sceneggiatura, non nacque con l’«io narrante». È la prima volta che racconto questo fatto. Fu Goliarda Sapienza - mia compagna dal 1947 e determinante collaboratrice di tanti miei lavori - che mi suggerì di legare tra loro solo le parti più belle del film mediante la voce narrante del protagonista. In questo modo si eliminavano le scene di raccordo, quelle che servivano unicamente a far procedere il racconto, che erano le scene meno riuscite. Il consiglio di Goliarda fu per me una vera rivelazione.³¹³

E per esplicitare in maniera ancora più precisa quanto Sapienza sia nelle pieghe dei lavori di Maselli, e di *I delfini* in modo particolare, è utile scorrere l’ultima lettera del carteggio che rivela un altro dato sconosciuto che desta particolare interesse:

Munnaver cara, ieri sono tornata a Roma [...]. Abbiamo lavorato al film di Citto (“I delfini” , ti ricordi?) che dovendo essere presentato alla

³¹¹ Cfr. Nota 45.

³¹² Cfr. Mino Argentieri, *Una incurabile malattia della volontà*, in Lino Micciché (a cura di), *I delfini di Francesco Maselli. Dolce vita in provincia*, Torino, Edizioni Lindau, 1998.

³¹³ Giorgio De Vincenti (a cura di), *Intervista a Francesco Maselli*, in Lino Micciché (a cura di), *I delfini. Dolce vita in provincia*, Torino, Edizioni Lindau, 1998, pp.30-31.

commissione di selezione per Venezia ci ha costretti ad affrontare il ritmo di lavoro. Poi, mentre la pellicola aspettava di essere visionata da questa commissione del diavolo, sono andata da Joyce a S. Tommaso per otto giorni dove Citto è venuto a prendermi con la bella notizia che il film è stato scelto insieme a quello di Visconti “Rocco e i suoi fratelli” che sembra sia un vero capolavoro. Insieme siamo andati a Montecatini, un posto che non sto a descriverti [...] A Montecatini ci siamo andati non per riposarci né per “studio di ambiente” ma per far vendere il film di Citto ai noleggiatori, cioè: quelli che comprano il film per proiettarlo nelle sale cinematografiche, che è come dire i veri padroni dell’industria cinematografica che se ne infischiano dei festival, del valore artistico, delle idee e che seduti comodamente sul loro grasso che trabocca dalle sedie osservano il film coi loro occhi tondi e tetri di bovani come se esaminassero un cavallo o un toro e meglio...un formaggio. Ti puoi immaginare che irritazione e tensione sentire urlare le loro valutazioni nel buio della sala semivuota mentre la pellicola scorre timida e indifesa. Sembrava di essere ad una fiera di bestiame! Ma anche questo fa parte del cinema e non c’è che da prenderlo per quello che è.³¹⁴

Dalla scrittura al set, dal montaggio alla vendita, Sapienza si cela e si rivela in diversi aspetti del progetto *I delfini*.

Il ritrovamento e l’analisi del carteggio delfiniano ha permesso di scoprire un lato assolutamente inedito di Goliarda Sapienza dietro la macchina da presa, che pone un ulteriore punto fermo nella sua vita artistica e nel panorama del cinema nazionale.

³¹⁴ Lettera a Münevver Andaç Berk, n° 6 in Appendice, scritta presumibilmente tra luglio e agosto 1960. Come per le altre lettere del carteggio, la datazione è approssimativa ma sappiamo che il film doveva essere presentato alla commissione ai primi di luglio e in, seguito alla selezione per la Mostra di Venezia, Maselli e Sapienza sono andati a vendere la pellicola ai noleggiatori.

Appendice

L'epistolario Sapienza-Maselli e il "carteggio delfiniano" in esso contenuti, si trovano presso l'Archivio Sapienza Pellegrino, a Roma, e sono materiali non catalogati. Angelo Pellegrino, proprietario e curatore di tutta l'opera intellettuale di Goliarda Sapienza, li ha semplicemente suddivisi in faldoni: Lettere di Goliarda Sapienza a Citto Maselli, Lettere di Citto Maselli a Goliarda Sapienza e Epistolario vario.

Come specificato nel nostro lavoro, molte lettere non recano data e sono sprovviste delle buste che le hanno contenute e, perciò, la datazione non sempre può essere precisa; è possibile risalire al periodo approssimativo in cui sono state scritte dagli eventi in esse contenuti.

In particolare, le lettere prese in esame coprono un periodo che va dal 1950 al 1960 circa.

Le lettere sono state esaminate e trascritte nell'archivio.

La grafia di Goliarda Sapienza nelle missive degli anni Cinquanta è composta e abbastanza leggibile, mentre negli anni successivi si fa più larga e nervosa. Alcune righe o parole illeggibili sono riportate come tali. Inoltre, è doveroso precisare che molte delle lettere qui in Appendice sono state emendate. Certamente l'urgenza della scrittura e il carattere intimo della lettura, hanno lasciato spazio più volte a errori grammaticali. La stessa Sapienza nella Lettera 4 del Carteggio delfiniano scrive: «Scusa questi errori di ortografia e questi spropositi in tutti questi foglietti» Pertanto, per una comunicazione più chiara ho preferito emendare gli errori.

Epistolario

Lettere di Sapienza a Maselli

Roma, 9 /2/1950

Citto caro, non puoi immaginare quanta gioia mi ha dato la tua lettera, ho continuato a ridere per delle ore. Sono stata molto triste in questi giorni, aspettavo che tu mi scrivessi ed il tempo non passava mai.

Ho sempre dormito con il cuscinone rosso le notti scorse, non ne potevo fare a meno e mi sentivo un pochino vicini a te. Roma è brutta senza di te Citto, è triste e noiosa; l'unica consolazione è che piove e così ho potuto mettere le soprascarpe, ma anche questa è una ben magra consolazione visto che tu non ci sei e non puoi vedere la mia gioia. Ti amo tanto.

Non ho molto da dirti Citto, sono molto inquieta per la situazione giù in Sicilia e per la mamma.

Le cose al nostro piccolo teatro si mettono malissimo. Plinio De Marzis dopo aver litigato e cacciato via Bellasi ha litigato anche con Silverio e Duse. Ieri sera abbiamo dato la prima rappresentazione della [illeggibile] a questo punto non so se rimarrò nella compagnia: primo perché non essendoci Silverio il livello scende un po' troppo, secondo perché Plinio è un isterico e irresponsabile ed è meglio non averci a che fare [riga illeggibile] e non si facciano dei contratti dove tutto sia chiaro.

Grazie per i soldi che spedisci.

Citto caro sono veramente preoccupata, giù non concludono niente e qui di lavoro non se ne parla; ho telefonato a Sollima ma per il momento non c'è niente da fare.

Scusami se scrivo in questa brutta carta e così in fretta, a letto con il cuscinone rosso, ed ho molto sonno.

Mi dispiace molto per il nostro teatro, cominciavo a crederci ed ad amare la cosa, ma non c'è niente da fare. Duse e Silverio sono troppo nervosi e Plinio è troppo poco intelligente. Naturalmente Plinio vorrebbe che io rimanessi ma come fare? Oltre al fatto che dovrei, mancando Blasi, recitare con dei dilettanti, Plinio si è comportato veramente in maniera equivoca e continuare ad avere dei rapporti con lui mi ripugna.

Scrivimi Citto caro, scrivi, consigliami e consolami; se sapessi come mi sento sola adesso, ci sono dei momenti che mi sembra proprio di non farcela ma per fortuna ci sei tu. La tua lettera oggi mi ha calmata e per un momento mi ha dato la serenità che ho quando mi sei vicino. Ti amo Iuzza

[sotto scritto grande per tutto lo spazio rimasto vuoto del foglio:]

Chiara stella!

Qui abbiamo un sole meraviglioso. E' primavera! Spero lo stesso per te.

Roma, 10/2/1950.

[Le due facciate del foglio non sono in continuità e possono leggersi anche separatamente, come suppongo siano state scritte, o forse ne è stata persa almeno pagina.]

Citto caro, ho avuto la raccomandata con le 25.000, sono arrivate giusto in tempo domani ho da pagare la seconda quota di 10.000 per il riscaldamento.

Grazie. Così adesso ti devo 46.000, pensa un po' che grosso debito! Mi sento molto importante. Ha smesso di piovere, peccato, mi piaceva andare in giro con le soprascarpe di gomma. Oggi sto meglio, Citto. Da quando ho ricevuto la tua prima lettera sono più serena. Ti voglio tanto bene.

[altra facciata del foglio, o forse secondo foglio di altro andato perduto]

Oggi sono stata al teatrino a prendere tutte le mie cose, ho visto Plinio che mi ha rinnovato l'offerta di rimanere con loro, ho risposto che ci penserò: ma purtroppo ho paura che non ci sarà più niente di buono da fare. Tutto questo mi dispiace molto, più di quello che avrei creduto. Vedremo. Sono tanto contenta perché ieri Titina mi ha telefonato al teatrino e domani ci vedremo.

Mi scriverai presto? Aspetto. Ieri sera ti ho scritto una lettera ma era molto tardi, ero stanca ed adesso temo che fosse un po' triste. Se lo è mi perdoni, vero? Lo sai che quando sono stanca divento "scemantica".

Ti amo Iuzza.

Roma, 18/02/1950

[Scritta su fogli di quaderno a quadretti e numerati in alto a destra da 1 a 8.]

Citto caro dovrei scriverti, ho ricevuto adesso il tuo espresso con il bel disegnino, me lo sono trovato improvvisamente d'avanti, inaspettato e commovente, tirando fuori la lettera dalla busta, caro, dovrei proprio scriverti ma non me la sento; ho voglia di rivederti, di parlarti e non di scriverti. Sono opaca e vuota e non so cosa dirti; ho anche paura di rattristarti, non so come fare. Ho cercato di vedere gente, di “distrarmi” - come dicono – visto che leggere e studiare mi stancano tanto, ma è assolutamente inutile, non mi “distraggo” affatto, mi ...”disgusto” solamente.

Ti ringrazio per tutte le lettere, mi consolano un poco della tua assenza e mi tengono compagnia; senza, sarei stata disperata.

Cosa posso dirti? Oggi vedo Blasetti, ieri ho visto Isa, Henry; con Henry andiamo spesso in giro per Roma e dintorni nel suo macchinone, Henry è buono e sereno. Ma io voglio te e posso stare con tutti loro, passabilmente, solo se so che dopo vedo te. Come si fa? Dicono ancora: “bisogna avere pazienza e che c'è gente che è costretta a stare lontana per anni” e va bene, pensiamo a queste persone sfortunate... ma non me ne importa niente, proprio niente, o ho bisogno di vedere il tuo caro viso e sono triste, triste senza rimedio.

Dove sarai adesso? Dove devo indirizzare questa lettera? Perché non metti le date alle tue?

Al nostro teatrino è andato tutto a monte, almeno per adesso.

Mi domandi cosa faccio? Lavoro per casa, ricopio le poesie di Elliot in inglese, leggiucchio e cerco di non pensare a te, perché se lo faccio impazzisco. Qualche volta viene Henry, tutto felice che tu non ci sia e mi porta a pranzo; dice che devo andare in America con lui, povero pazzo.

Sono contenta che tu abbia visto Edda e che ti sia un po' più simpatica di prima. Ieri sera sono stata con Titina, siamo andate al bar di via Po – credo che sia via Po – quel bar dove ci recammo insieme quando tu facevi il documentario per il partito e ci vedevamo

raramente; fu precisamente quella volta che mi raccontasti di Vana e io ti dissi della mia avventura con l'ingegnere, ti ricordi? Ieri c'era la stessa luce e lo stesso odore di quella sera, odore di polvere e latte. Titina era bellissima, non puoi credere quanto, Citto, probabilmente anche perché eravamo sole e così e così era più calma e distesa; ha parlato tanto, io la guardavo così bianca con i capelli neri, neri ed il naso dritto e forte. Non ho mai visto un viso di donna così bello. È strano come ti somiglia e come ti è dissimile nello stesso tempo. Ripeto la sua voce, alta e un po' monotona. Non so perché ma mi dà come un senso di pena ricordare quella risata acuta e leggermente stridula.

Non mi è ancora riuscito di vedere Valeria ma non me ne importa niente, non ho molta voglia di stare con lei, peccato. Domenica scorsa, invece, mi sarebbe piaciuto vedere Aggeo ma non sapevo come fare, non me la sentivo di capitare a casa sua senza averlo avvertito prima; dovrei telefonargli.

Mi preoccupa quello che mi scrivi della sceneggiatura, so che è inutile che io ti dica queste cose, sai quello che devi fare, ma credo che sia bene che tu insista se c'è qualcosa che non va, che insista e che faccia tutto quello che puoi, Citto, senza paure e senza risparmiarti. Sarebbe veramente un peccato se il film risultasse mediocre, un peccato ed un grave danno perché credo che ci sia, cosa del resto naturale, una grande aspettativa per questa nuova prova di Antonioni. Tutti, nell'ambiente, si aspettano molto e nessuno accetterà da lui un film meno che bello, saranno tutti pronti a saltargli addosso. E ricordati anche, che il tuo nome è legato a lui e che questa volta non è come con Chiarini. Tu mi parli di facili effetti, di film psicologico, ecc, è questo che mi preoccupa, come mai? È assurdo. Da una persona come Antonioni ci si può aspettare, magari, un film sbagliato, ma mai un film facile o commerciale. Fa tutto quello che puoi Citto, assolutamente. Hai una grande responsabilità verso Antonioni, sia come aiuto che come amico.

Quante cose mi dici di Milano, ho tanto desiderio di rivederla con te, se vengo andremo in giro per le strade e mi farai vedere tutto vero?

Citto mio, è modo questo di chiamarmi? Di darmi tutti quei piccolo nomi? Ma ti pare serio? Non sai che io sono una persona per bene e che non mi si bacia per la strada, e che non mi si chiama con tutti quei frivoli vezzeggiativi? Amore mio, mi danno una nostalgia terribile, come vorrei sentire la tua voce. Come faccio senza nessuno che mi sta a sentire quando faccio la vittima, brontolo, o mi lamento? Pensa che da quando sei partito non sono più riuscita a piangere, neanche una lacrimuccia, solo una volta davanti a un disegnetto di Citto tra i palazzoni di Milano stavo incominciando, ma improvvisamente, il pensiero che tu non eri lì a guardarmi ed a consolarmi – o prendermi in giro – mi ha fermata. Che gusto c'è senza il mio Citto? Adesso smetto, devo correre a telefonate a Blasetti. Pensa che gioia, scendere per TELEFONARE³¹⁵ a Blasetti con la eccitante prospettiva di passare il pomeriggio con lui... che bellezza, mi sento proprio esilarata!

Ciao, ti bacio...

Iuzza

³¹⁵ Scritto in stampatello nel manoscritto.

Roma, 1/3/1950

[Scritta su fogli bianchi numerati in alto a destra da 1 a 3. Sul primo foglio in basso a sinistra è stampata con inchiostro rosso la sigla "FORM 539A"]

Caro Citto, sono stata la mattina con Blasetti al montaggio. Sta lavorando al suo "Ippodromi all'alba". Mi sembra abbastanza bello. Si sente che ha visto N.U e che lo ha colpito molto. Guardandolo andare avanti metodico e lento, pensavo a come lavoravi tu, poverino; solo, solo e con tanta fretta. Pensa che ha a disposizione due moviole, una signorina e che da dieci giorni non fa che rigirare inquadrature venute male. Povero Blasetti. Oggi era tanto caro. In questi giorni ho avuto modo di parlare a lungo con sua moglie e mi sono spiegata molte cose. È insopportabile: fredda ed egoista ed ha il pallino del denaro. Quel po' che siamo state insieme non ha fatto altro che parlare della sua situazione finanziaria e di quella delle persone in genere. Ho capito anche che tormenta Blasetti a causa della villa di Fregene. Secondo lei prima di fare la villa bisognava speculare sul denaro e "farsi le ossa" frase che le è abituale. Sempre ridendo ed eccitata, poi, mi ha ripetuto parecchie volte che Blasetti non sa fare i suoi affari, che si fa imbrogliare nei contratti e che sua figlia, poverina, non ha tutto quello che vuole. È incredibile! Ma cosa hanno in testa? Pensa un po' che allegria quel povero Blasetti. Sfidio io che scappi da Elisa. Veramente quella donna è stata una sorpresa per me. Non credevo fosse così.

In questi giorni ho visto parecchie persone. Com'è ottusa la gente, Citto. È incredibile come non si guardino intorno, come non si facciano nessuna domanda. Quanti preti per Roma, Citto, è una vera maledizione. Oggi ne avrò incontrati una decina. Ma è possibile che non si possa farli fuori in qualche modo? Brutta gente che semina ignoranza e vigliaccheria. Sono giorni che cerco di scriverti, mi è stato veramente. Ero in stato di coma e triste da morire. Parecchi giorni fa ti avevo scritto una lettera, ma ieri l'altro ho avuto la

bella idea di rileggerla e così l'ho stracciata. Ho ricevute ante lettere da te con tanti disegni, che belli che sono! Mi fanno ridere tanto.

Mi pare di ricordare che in una delle tue mi dicevi di aver avuto delle crisi a proposito di Amadio. Ti assicuro che non ne vale la pena. È un cretino. Dire che Blasetti non ne fosse contento, sarebbe già troppo. Durante la lavorazione di Fabiola, Blasetti non si è quasi accorto che c'era e non gli ha rivolto la parola altro che per prenderlo in giro. Anche allora si fece imporre all'ultimo momento ed in modo piuttosto antipatico.

Non mi dispiace affatto che non ti abbiano pubblicato l'articolo, Michelangelo ha perfettamente ragione; ti avrebbe nociuto più che farti del bene. Non ti preoccupare, non mi impressiono più quando mi dici dei tuoi dubbi sul film e dei tuoi rapporti disastrosi, ora con Antonioni, ora con la produzione. Ormai ho capito. Quando scrivi fai un po' come faccio io quando tu non sei vicini. Non ci casco più. Le prime lettere mi facevano stare un po' in pena. L'unica cosa che mi secca è il tuo intestino; ma speriamo che quando avrai questa mia anche lui si sia messo a posto. Mi sento sola Citto, e ci sono dei momenti che sento come se non ci dovessimo vedere più, come se io non potessi venire da te e mi sembra di non desiderarlo nemmeno. Ma che vuoi fare? È un vecchio vizio. È già molto che non sia sempre in questo stato, e che qualche volta, riesca a scriverti.

In questi giorni è tornata ad imperversare la padrona di casa ma Elsa ed io l'abbiamo messa a posto con minacce ed impropri.

Ieri sono andata con Bartalini, il papà di Isa, ad una strana riunione di liberi pensatori. Bartalini è veramente un ometto simpatico e conosce molte cose. Mi ha presentato uno strano uomo con gli occhi azzurri, un bel viso, sdentato e completamente pazzo. Non che sia niente di eccezionale, ma di bizzarro sì. Ha fatto la guerra come paracadutista, ha preso parte alle esecuzioni dei fascisti a Milano e non si capisce bene se è anarchico o comunista, figurati un po'! Credo che in fondo non sia altro che un megalomane pazzo. Naturalmente è figlio di ricchi industriali del nord, odia a morte i suoi genitori e la cultura in genere e si

dice ateo e di sinistra. Se sapessi le cose che ha trovato modo di dire in due ore! Sembra un personaggio di Chesterton. Ad ogni modo è molto divertente e ha degli occhi bellissimi: chiari e che ridono sempre. Quando finisce di esporre una delle sue teorie assurde, gli occhi ridono ed hanno una luce arguta come se lui per primo non si prendesse sul serio; ma questo sarebbe già un punto a suo favore, credo che quella luce sia semplicemente un fatto costituzionale. Staremo a vedere.

Isa ti saluta.

Citto caro adesso ti lascio e cerco di dormire. Ti abbraccio stretto, stretto.

Iuzza

Scusami se ho scritto così piccolo ma questi fogli erano gli unici che avevo in casa.

Roma, 5/3/1950

Caro Citto, ho ricevuto la tua lettera dove mi dici tante cose. Tante cose alle quali vorrei rispondere ma non me la sento di scrivere e scrivere. Sono stufa. Voglio vederti. Mi domandi se voglio venire da te? Non aspetto altro. Lo sai che sabato saranno sei settimane che sei partito? Non ne posso più. Ho tanto desiderio di sentire la tua voce. Anche le tue lettere adesso, prima le desidero, e poi quando giungono ed ho finito di leggerle, rimango come vuota e indispettita. Fino a qualche giorno fa temevo che mi mandassi a chiamare per via delle iniezioni, ecc. Avevo paura di doverti dire che non potevo venire a causa della salute e che questo ti preoccupasse eccessivamente. Sai com'è per lettera e con la lontananza, le cose sembrano più gravi di quello che non siano in realtà.

Ho visto Zavattini e Sollima. Per adesso non c'è niente. Quindi anche per questo sarebbe bene che io venissi da te presto perché in seguito, chissà come si metteranno le cose.

Ogni sera ho ancora un po' di febbre ma il medico dice che fra tre o quattro giorni sarà sparita del tutto e che, ad ogni modo, mi farà bene cambiare aria.

Appena sarai a Milano, scrivimi e dimmi che mi aspetti. Non chiedermi se voglio o posso, dimmi di venire da te.

Per la casa a Catania sembra che si concluda qualche cosa. Speriamo bene.

In quanto ai capelli, me li hanno tagliati un po' troppo corti per sbaglio. Non so come mi stiano. Dici che spendi molto. Che vuoi fare? Del resto è bene che tu stia con loro, è utile ed indispensabile per affiatarsi meglio ecc. Quindi non te la prendere troppo. E poi i soldi che hai dati a me, adesso sono parecchi, è come se li avessi conservati e risparmiati.

Quando andrai a Milano?

Adesso ti lascio nella speranza di ricevere presto una tua lettera dove mi dici di venire.

Allora io farò le valige presto. Presto e senza dire niente a nessuno prenderò il primo treno.

Ti amo tanto Iuzza.

30-4-1950

Citto caro,

Citto caro, sarai arrabbiato perché non ti scrivo da tanti giorni e non so come fare. Lo sei molto? Hai ragione e non oso neppure scusarmi.

Tutti questi giorni sono stati così tristi, Citto, non puoi credere quanto, forse i più tristi da quando sei partito, mi sembrava di ripiombare nello stato dell'anno scorso, con in più il fatto che tu non ci sei. Pensa che non ho letto il tuo ultimo espresso quando è arrivato. Solo oggi, dopo il tuo telegramma, l'ho aperto. Non capisco cosa mi succede, mi continuano a venire i capogiri dei quali ti parlai a Milano e mi fa male la testa. Molto più spesso. Domani andrò dal medico. Non ti dico in che stato sono, sarebbe inutile e poi tu mi conosci, sai. Non puoi credere che sforzo continuare ad andare al teatrino ed avere rapporti con quei pazzi.

Continuiamo a provare "La potenza delle tenebre". Non ti dico che barba; si va avanti a furia di risatine isteriche e di sputi. Come ti ho già scritto Plinio non c'è più perché dopo aver rotto con noi ha litigato anche con Duse e con Antonelli che è poi il responsabile del teatrino. Gli attori che proviamo questo lavoro siamo io, la Danesi, Silverio, Duse, Balbo, la moglie di De Carmine e Guardabassi che è un attore abbastanza bravo, ma così attore³¹⁶ e così esperto che vien voglia di farlo fuori appena apre bocca. Tra lui e Silverio ti assicuro che sto facendo una vera scuola di pazienza; sono bravissima, sta tranquillo, non solo non ho mai litigato con loro ma, qualche volta, li ho anzi aiutati ad intendersi. [...] Quanto ci metterete a finire questo maledetto film? [...]

Non so come fare ad andare avanti senza di te. Mi sento proprio "persa" come si dice in siciliano.

³¹⁶ La parola "attore" nel manoscritto è sottolineata due volte.

Ti voglio bene. Iuzza

Torino, 28-9-1950

[Sul fondo della lettera, scritta a matita, è scritto in stampatello: PENSIONE CONCETTI
Via CESARE BATTISTI 3. Essendo una lettera lunga ho ommesso alcune parti che non
erano funzionali alla mia ricerca]

Citto caro, ieri finalmente ho ricevuto il tuo telegramma, cominciavo ad essere preoccupata e non sapevo dove scriverti. [...] Torino è di una grettezza e di un grigiore incredibili ma io mi ci trovo abbastanza bene, avevo bisogno di stare un po' sola e qui la gente non ti viene tra i piedi. Non so se a Roma hai saputo che Puccini è stato sostituito. Appena sono arrivata [...] ho trovato questa bella novità; non puoi credere come mi sia dispiaciuto, pensa che disgrazia per lui! La versione ufficiale è, che ha dovuto abbandonare il lavoro per ragioni di salute. Io credo che gli abbiano fatto una mascalzonata. Secondo l'operatore ed il direttore di produzione era un incapace ed un impreparato. In questi giorni ho indagato un po', con molto tatto, e sono riuscita a far parlare qualcuno perché devi sapere che qui regna un ordine ed una disciplina militare. La verità è che Puccini era molto preoccupato per il film, sul lavoro si è dimostrato incerto e nervoso e così direttore di produzione e operatore, che hanno il pallino della regia, lo hanno fatto fuori. Al suo posto è venuto Comencini. Puoi immaginare con che simpatia e con che fiducia mi trovo in mezzo a questa gente. Ad ogni modo sono bravissima e gentilissima, non temere. Tutti sono pieni di premure e mi vorrebbero sempre con loro. Ieri ho lavorato per la prima volta. Naturalmente Comencini cambia tutto, battute comprese. Abbiamo girato la mia scena, in esterno, in pochissimo tempo. Tutti erano entusiasti e mi sono stati attorno per tutto il giorno. Comencini mi ha detto che non avrebbe sperato di fare tutto in così poco tempo e così bene. Meno male, mi sono proprio levata un peso. Ero molto preoccupata, anche perché fino a pochi minuti prima di girare, non riuscivo a vedere come l'avrei fatta. Difatti ho improvvisato ed adesso non saprei dirti se è venuta bene o no. Ad ogni modo

l'importante è che loro siano contenti, no? [...] Sono contenta di averla finita, in qualche modo, con questa benedetta religiosa. Ero veramente preoccupata. Non so quanto resterò qui. Dicono ancora dieci giorni ma non capisco perché, dato che la scena più importante è stata girata ieri. Vedremo. Ti scriverò appena saprò qualcosa di preciso. Ho molto pensato a te in questi giorni. Vorrei tanto parlarti e stare serena, vicino a te.

Scrivimi presto. Ti bacio. Iuzza

Torino, 4/10/1950

[Scritta su un foglio bianco, riempito su entrambe le facciate, a matita.]

Citto caro, ti ringrazio per la bella lettera e i disegni. Volevo risponderti subito ma sono stata tanto male e triste e così non me la sentivo. Ho passato delle giornate così brutte Citto. Adesso mi sembra di stare meglio, vado ad ore. Il mio guaio è che non riesco a dormire; in questi ultimi giorni ho dormito cinque ore a notte.

Per fortuna non ho lavorato.

Ho tanto desiderio di parlare con te, Citto, di tante cose, di noi due, seriamente.

Come stai? Sei arrabbiato di questo mio ritardo?

Perché non mi hai mandato un telegramma da Venezia, ti avrei spedito io del denaro senza bisogno di chiedere a Gigi. So che Vanna è pettegola, ma anche se non lo fosse non vedo perché tu le avresti dovuto raccontare di Pupa e quello che lei ti ha confidato.

Scusami se non vai a Parma. Io non so se potrò venirci, ad ogni modo potremmo vederci dopo, qui a Torino od altrove e tornare insieme a Roma, ne sarei tanto contenta. Potremmo andare a Ferrara, io credo che per il dieci sarò libera.

Ho cercato di pensare al documentario ma non ci sono riuscita, sono in uno stato di impotenza incredibile.

Di Comencini non so che dirti, sembra un povero uomo, mi fa pena. Scrivimi presto Citto, sono tanto in ansia e non essere arrabbiato con me. Ti bacio.

Iuzza.

Scrivi presto.

Roma, 14/4/1951

Citto caro, ho ricevuto adesso la tua lettera, ti rispondo subito, anche se brevemente, altrimenti chissà quando lo farò. Capisco i tuoi dubbi, ma cosa posso dirti così, da lontano? L'unica cosa che ricordo è quel senso di sali e scendi e il bellissimo mercato nella piazza principale, con le terraglie sparse sui gradini del duomo. Ma tutto questo tu lo sai e sono sicura che farai bene il tuo lavoro. Se è possibile cerca di non fermarti sui vicoli. Telefonerò a Fusco, sono ansiosa di vedere quello che hai girato. Ti avevo mandato un telegramma al "Rosetta", ma probabilmente non l'avrai ricevuto, mi dispiace, ti dicevo che ti amo. Al teatrino continuano le recite ma ancora non si prova e, quel che è peggio, non si è ancora scelta a nuova commedia. La legazione ha invitato tutta la compagnia a pranzo per uno di questi giorni, non so martedì o mercoledì. Sono stati molto contenti dell'esecuzione e delle critiche. Con Blasetti è andato tutto bene ma abbiamo fatto un solo turno purtroppo. Citto caro, ti penso tanto e sono felice di sapere che lavori e sei contento. Sono anche felice perché so che presto tornerai e che tutto sarà andato bene. La mamma ti saluta e continua a ripetere che la casa è vuota senza di te. Ti includo un ritaglio di giornale. Grazie per i disegni. Ti abbraccio stretto, stretto.

Iuzza

...se sapessi disegnare, farei un disegnetto con un Citto disperato che si strappa i capelli e piange prima e un Citto trionfante e premiato dopo.

Positano 28-8-1952

[Scritta su carta da lettera, in quattro facciate, a matita. Questa lettera, apparentemente poco importante perché per la maggior parte racconta le giornate di Goliarda Sapienza a Positano, riporta un riferimento riguardo ad un possibile lavoro con Blasetti.]

Citto caro,

non so se questa mia ti troverà ancora a Venezia ma voglio scriverla lo stesso, sono tanto preoccupata per via di quella brutta lettera che ti scrissi l'altra sera, ero tanto triste e non so bene quello che ho scritto. Voglio dirti che sto bene qui al mare, sto diventando nera nera e forte forte. Vedrai quando tornerai che razza di muscoli e che botte!!.

Con Mirella sto molto bene è intelligente e semplice, andiamo a letto alle dieci (massimo) e ci alziamo alle otto, poi stiamo due tre ore in barca ecc. ecc.

Assuntina ci viene sempre appresso e non sta in se dalla gioia.

Aggeo cerca tutti i pretesti per essere triste (peggio di me sai?) ma ci riesce a malapena.

Oggi ho avuto il tuo vaglia, sei stato caro a mandarmelo prima che ti scrivessi, non avevo più un soldo.

Sapessi come è bello qui adesso che tutti sono andati via! Il sole è ancora molto forte ma c'è più fresco e sempre un aria un po' tempestosa come d'autunno. Assuntina è qui sul letto e continua a parlare con la sua voce monotona e dolce, quasi non mi fa scrivere. Ti aspetta molto per mostrarti le scarpette di corda che le abbiamo comprato ma nello stesso tempo teme il tuo ritorno perché sa che non potrà più dormire qui con me.

Ieri mi ha scritto Isa, la parte è sicura ma ancora non si sa quando. Meglio così, sono felice di essere qui. Magari potessi restarci ancora! Stai bene? Mi porterai presto in vagone letto?

Mi dispiace un poco non essere a Venezia con te, ma qui è molto più bello ed il sole ancora caldo come i primi di Agosto.

Mirella ed io abbiamo fatto amicizia con molti marinai e con i camerieri di Giacomino.

Non facciamo altro che mangiare babà (non so se si scrive così) Pensa che ce li fanno ap-

posta! Che altro posso dirti? Mi sembra di aver tante cose ancora da aggiungere ma la verità è che ho voglia di abbracciarti stretto stretto. (Io sono la tua piccina e tu mi devi coccolare) Scrivi e se puoi cerca di venire.

Ti bacio.

Iuzza.

Mirella e Aggeo ti salutano.

Milano, 27/2/1953

[Goliarda Sapienza è a Milano per le prove di *Medea* con la regia di Luchino Visconti]

Citto caro,

ho ricevuto adesso la tua lettera, che caro e simpatico che sei! Magari potessi venire!!

Adesso risponderò alle tue domande: I pago 1400 al giorno compreso il riscaldamento (meno male!) II i libri che ho comprato sono: Pirandello cinque volumetti rossi con quindici lavori teatrali, ogni volumetto centocinquanta lire, poi altri cinque con tante novelle sempre di Pirandello e sempre allo stesso prezzo, e poi ancora "Mulatto" di Hughss "Cherri" e "Confucio" di Doeblin!! Pensa un po'! E non ho finito... "Le occasioni" e "Ossa di seppia" che spendacciona, eh!! III domanda: la voce va meglio e Visconti sembra (dico sembra) contento (speriamo bene!). E' sempre molto gentile e ogni tanto mi fa le boccacce. (Mah!!) Ieri mi ha detto che era preoccupato perché non gli scrivi e che aspetta delle risposte da te, poi mi ha anche detto che devi girare i trasparenti e che si fida completamente di te. Puoi immaginare come mi sono sentita. Sta in gamba e fatti sentire con lui. Non ti dico come ci fa sgobbare quelle poche ore che si lavora! Ma è bellissimo perché sa quello che vuole, ti mette l'ostacolo e tu, ce la fai o no, sai dove devi saltare. E' incredibile come in queste due ultime prove tutto si è fuso ed il disegno del lavoro è venuto fuori anche nei più piccoli particolari. E' veramente ancora più bravo di quello che credevo, senza compiacimenti e senza esibizionismi. Il suo modo di lavorare, il suo modo di obbligarti alle intonazioni o agli atteggiamenti che lui ha in testa, è così tranquillo e fermo che quasi non ti rendi conto di come lo segui e di come ti plasma; così che a un certo punto ti accorgi di fare perfettamente quello che lui ha sempre voluto, che tutto è logico e preciso e non sai come ci sei arrivata. Veramente, e non esagero, questa sera ascoltando gli altri ho avuto l'impressione che tutto fosse maturato, così, più per magia che per intelligenza, tanto questa maturazione o assestamento di tutto avveniva con logica e senza strappi. Esagerata, vero? Ma

che vuoi fare, è entusiasmante. Questa sera abbiamo provato i costumi e per fortuna mi ha fatto levare quel baldacchino che avevo sulle spalle, così sto molto meglio e poi sono contenta perché ho visto che ci tiene che io stia bene. A proposito a casa in una scatola di cartone dove c'è della vecchia roba (chiedi a Teresa) ci deve essere un vecchio bustino che mi sta molto meglio, mi faresti un grande favore se me lo mandassi o se me lo portassi prima di martedì. Quante noie ti do, vero? Mi dispiace di averti scritto ieri una lettera così disperata, ma sto male, non riesco a dormire più di cinque ore e faccio dei sogni terribili, sogno che mi calano nel ghiaccio, o che mi murano ecc. Poi mi sveglio e mi pare che di là ci sia la mamma che respira forte, forte e continuo a pensare a come era dolce prima di morire, a come si è scrollata la vita da dosso, proprio come una persona che si scrolli dalle spalle un peso, e non riesce a pensare ad altro; se mi metto a leggere, mi ricordo di quando leggeva e che perdeva gli occhiali; e mi sembra sempre di dover fare qualche cosa che non ho fatto e poi mi accorgo che questo qualche cosa era lavargli i capelli bianchi e così via. Non so come fare, Citto, forse è meglio che vado da un dottore. Se almeno fossi con te! Le voglio troppo bene ed è stato duro vedersela morire tra le braccia bisogna che me ne stia buona buona e aspetti che passi. Questa notte mi è venuta la febbre che ho ancora, ma solo trentasette e mezzo, credo sia influenza, del resto qui ce l' hanno tutti in teatro. Ma Purtroppo questa sera non posso andare a vedere il film di Michelangelo, adesso vado a letto e prendo una sodina anzi mi raccomando, diglielo che sto male e che non posso uscire di sera. Oggi alla prova del costume Visconti si è accorto che non stavo bene e mi ha detto che ti mandava a chiamare subito così mi sarebbe passato tutto. E ha ragione quando sono con te sto sempre bene anche se mi lagno di più (e forse per questo) sto bene e poi, tu mi curi... aspichinina! Aspichinina! Tutta sudata! Adesso ti lascio e vado a letto. Saluta tutti. Ricordati l' indirizzo di Adelina di Antonini e di Olga.

Mi hai mandato la fotografia?

Serve per il programma.

Ti voglio tanto bene.

Ti abbraccio stretto.

Stretto.

[Sul fondo ci sono dei disegnetti di lei a Teatro e di Citto a letto.]

Milano, 9/3/1953

[Scritta su carta da lettera. Il foglio, rovinato, è stato ripiegato in due andando a formare quattro facciate. Scritta a matita, con sul fondo dei disegni. Il 6 marzo c'è stata la prima di *Medea* al teatro Manzoni di Milano]

Citto caro, sono tornata adesso dal teatro, ho trovato adesso il tuo telegramma grazie. Grazie anche delle orchidee, sei molto caro sei stato di molto conforto.

Cosa posso scriverti? Vorrei anche io notizie di te più dettagliate. Sei stato a casa? Io non ti ho più scritto perché sono stata così male che non puoi credere. Avvilita e triste. Qui il lavoro diventa giorno per giorno sempre più faticoso e poi ci sono tante cose che ti dirò. Mi sento una cagna in mezzo a tante cagne. Spero lunedì o martedì di essere a Roma. Ho avuto l'influenza a più di trentanove, adesso mi viene solo la sera ma purtroppo mi fa male il seno. Citto mio adesso ti dico queste cose e tu magari ti preoccupi più di quanto sia necessario, ma che devo fare? Qui non mi posso sfogare con nessuno e certi momenti mi sembra che tutte le vene della fronte debbano scoppiare per quanto premano e non riesco ad essere serena. Il vero guaio è che non posso dormire. spero solo di tornare, e parlare con te, e vicino a te calmarmi un po'. Cosa devo dirti ancora? Vorrei farti tante domande. E' inutile che continuo a lamentarmi ed a enumerarti le mie sventure, la verità è che sono una sciocca e per di più molto innamorata di te (Pensa un po'). E tu capisci: una sciocca che sia per giunta innamorata non può stare tanto tempo sola e non lagnarsi.

Ho da chiederti un piacere, siccome ho dovuto chiamare un medico e poi sono andate da un altro, ho paura che non mi basteranno i soldi. Mi potresti mandare qualcosa? Non molto però e se puoi altrimenti cercherò di arrangiare.

Titina è partita?

Citto mio ho tanta paura, erano molti mesi che il seno non mi faceva più male e risentirlo mi terrorizza. Speriamo bene. Ti voglio bene se puoi scrivimi, non solo telegrammi...sono sempre così brevi anche se affettuosi e cari e lasciano come un vuoto.

Adesso ti lascio e cerco di dormire ma purtroppo sento il cervello lucido e pronto a scattare. Saluta i tuoi e gli amici per me. Ti abbraccio strette stretta.

La tua Iuzza.

[La lettera non è datata. Presumibilmente risale al 1958. In questa lettera Goliarda parla delle poesie che ha dato da visionare ad Anna Banti. Suppongo si tratti della raccolta di poesie che poi prenderà il titolo di *Ancestrale*]

Cittino caro, sono da Franca.

Come stai?

Ho telefonato a Cesare, il quale mi ha detto che Gallo ha portato a Firenze le poesie e le ha date alla Banti che le avrebbe lette. L'accordo con Feltrinelli non l' hanno fatto così che per adesso non ci sono pericoli.

A Gallo è piaciuta molto anche –Non so come ma andando- ti ricordi?

Una cosa importante, non per la pubblicazione ma per me, é che la sera che Gallo è stato con la Banti mentre loro parlavano le ha lette Longhi (il marito della Banti) il quale era entusiasta. Pensa un po'!! Mi sembra così strano in fondo ero convinta prima della prova Gallo-Longhi, che a noi piacesse perché le ho scritte io ma adesso sono un po' rassicurata. Devo lavorare molto. Ma riingranare è così faticoso!! Mi sento svuotata. Ma insistendo vedrai che lavorone farò in questi mesi. Ti amo tanto e l'idea che tu lavori e anche mi da una felicità nuova che non conoscevo.

Due piccoli lavoratori tu fruttuoso e sostenitore ed io infruttuoso e un po' colpevole!!

Ti amo tanto. Vorrei abbracciarti. Ieri sera mi hai abbracciato vero? Nella mia tanetta (?) ero carina vero? Ti ho rubato qualche cosina ai visto per abbellire un po'? Ti amo, ti amo
Cittino mio, mio bello, caro, caro, piciulo, piciulo!

Carteggio *delfinano*

Come già spiegato nella tesi, questo gruppo di lettere non reca data. Da un incrocio di dati le collochiamo nell'estate del 1959. All'inizio di alcune di esse, come di questa, non vi è la classica intestazione "Caro...".

1)

Nella scena della visita* (scritto a margine del foglio con asterisco di rimando:*Volevo rileggere tutto ma già dalla prima riga mi sono urtata, non lo faccio ti prego amore caro non ti urtare del tono, è questo mio modo germanico di prendere le cose terribilmente sul serio quando si tratta di lavoro. Scusami, scusami.) attenti al ridicolo, se il padre parla credo sia quasi impossibile evitarlo. Si potrebbe fare che stia zitto, una presenza curiosa e muta che segue la scena con occhi fissi? Mi pare assolutamente inverosimile che si presenti tutta la famiglia in casa e soprattutto che siano ricevuti con tanta facilità. Secondo me bisognerebbe trovare un'altra scena anche perché essendo all'inizio del secondo tempo lo spettatore distratto coglie di più qualsiasi sfumatura di inverosimiglianza e ripeto ridicolo. Almeno che tutto sia "poeticamente" curioso ma mi pare estremamente difficile anche perché la scena così com'è mi pare una delle meno riuscite e inutilmente oscure.

Probabilmente se la famiglia di Alberto avesse prima rifiutato di vedere la madre di Fedora ecc. E se la famiglia di Alberto avesse l'abitudine di dare dei tè alle 17 in giardino e tutta la famiglia di Fedora capeggiata dalla madre disposta a tutto (e qui starebbero bene anche due fratellini di Fedora come dicevi tu) se questo gruppo patetico si presentasse al culmine di questo tè modato per il giardino, elegante, con signore vestite di chiaro sotto il sole, con grandi cappelli di paglia, tavolinetti di ferro battuto bianchi, silenzio e voci sommesse che parlano discrete e servitori indaffarati e silenziosi; il presentarsi della famiglia dietro i cancelli che il portiere non è riuscito ad allontanare anche perché il cancello è spalancato potrebbe avere la sua drammaticità allucinata e disperata come di sogno e insieme di

disperazione (del gruppo col padre muto e Fedora portata al macello che in questo caso si

stringe al padre che non la può aiutare e che in un certo senso è trascinato così come lei dalla determinazione della madre). Anche perché se la madre di Alberto, vedendo le figure avvicinarsi e dopo aver mandato il maggiordomo per allontanarle e intuendo la resistenza, è costretta ad andare loro incontro a nasconderli senza riuscirci, a presentarli a qualcuno che entra in quel momento e tutto mi sembra pressato dal thè che in quel momento va avanti ma che osserva acquisterebbe un tono di emergenza e affanno, che costringerebbe padre e madre di Alberto ad ascoltare la madre di Alberto ad ascoltare la madre di Fedora, e, insomma, la paura dello scandalo, che sta in mezzo a loro e al loro ambiente, avrebbe una sua drammaticità di situazione.

In questo caso le battute fra Alberto e il padre, lo scorgere della famigliola di tutte e tre i componenti nello stesso momento, così com'è nella scena precedente, il tentativo di Alberto di andare verso di loro prima dei genitori, insomma, tutto lo smodamento della scena potrebbe restare uguale e quello che c'è di buono non andrebbe perduto. I vantaggi sarebbero di vedere l'ambiente della madre di Alberto e il terrore di questa per una scenata, e quindi, lo scandalo e soprattutto il "ridicolo" che lei, allevata in un collegio inglese, teme sopra ogni altra cosa. Tutto è un po' stile inglese nella casa e Alberto è sempre vestito come un perfetto "gentleman". Hanno anche installato un "minor golf" (a Rimini ce n'è uno) dove padre e madre, attrezzati all'anglosassone, si allenano svogliatamente.

La scena fra Mario e Nicoletta mi pare molto bella e non la cambierei, meno la ripetizione che tu stesso hai notato, che anche Mario era brutto da bambino. Potrebbe essere il contrario: che era molto carino e che ne crescere si è guastato!!

Nella scena "interno casa Anselmo" tutto bene: i cioccolatini, Elsa, ecc.. Invece della fotografia Sisino si potrebbe mettere una fotografia della Cherè elegantissima che Elsa fino a un certo punto cambiando muove, stranamente.

Mi paron molto belle queste tre persone in procinto di affrontare il sonno, e, visto che qui hai spezzato così il ritmo, non capisco perché ti spaventa l'apertura sull'uscita del ballo

della Croce Rossa, apertura sulla casa di Fedora, che ti permetterebbe di capire di più e di dare allo spettatore la misura precisa della situazione tragica.

Nella scena di preparazione al ricevimento della Cherè, Elsa, anche se non sarà pronta e dirà ad Anselmo che lo raggiungerà, ecc., dovrebbe essere (? non si capisce proprio) per la partenza della Cherè, talmente disperata di restare nella noia di provincia, senza nemmeno più la presenza della amica e protettrice, che quasi non vorrebbe andare e si prepara come per andare a un “funerale”.

Anselmo la può sfottere per questo suo attaccamento ad una donna tanto anziana, ecc. ecc.

«... basta che possa fare qualcosa di diverso dagli altri...e sei tutta felice. Il guaio è che poi alla fine non concludi niente e non riesci ad essere altro che una piccola adolescente viziata e borghesuccia». Magari niente del genere ma giusto per suggerire ti ho scritto queste battute, amore Uccetto mio caro, caro, scimmietto cagnone. Lavoratore morto di sonno!! VIAGGIATORE³¹⁷ indefesso!!

Tutta la scena tra Anselmo, madre e padre va abbastanza bene solo che forse Elsa dovrebbe essere più presente... potrebbe forse origliare e divertirsi un mondo di tutte queste cose che lei sa e che si è buttata dietro le spalle, odiando i genitori e il mondo, mentre l'ultima invece di essere un pettegolezzo verso feste della Cherè potrebbero invece essere un avvicinamento tenero di consolazione verso il fratello un che di curiosamente protettivo verso di lui, “che ancora si prende cura di correggere la madre e soffre di queste cose”; misto ad un'ammirazione che la prende al sapere che il fratello ha rubato, ha fatto qualcosa di eccezionale ed eccentrico. Qui potrebbe forse venire fuori “chissà come saresti bravo se scoppiasse la guerra, chissà come staresti bene in divisa. E poi la Cherè non partirebbe più! Ma perché non scoppia una bella guerrona!! Così si vedrebbe chi ha stoffa e chi no!!”

³¹⁷ In stampatello nel manoscritto.

(Non ti arrabbiare Uccetto di tutti questi suggerimenti, ma quello che mi viene scrivo e poi vedi tu. Signore e padrono).

Caro Cittino, continuando a leggere mi pare giustissima l'idea di Cristaldi di eliminare Sisino, dato che fino a pagina 87 non è che una larva. Se Il Ragno fosse come abbiamo parlato ieri sera, diremo così, più consistente, non ti pare che la sparizione di Mario dalla Cherè e la battuta a riguardo della visita che Il Ragno fa e che Mario casualmente ha scoperto, può suonare più decisiva? Anche perché, a ripensarci, un personaggio così turpe come sarebbe adesso, mi pare difficile che possa essere accettato in un gruppo così, mentre se potesse acquistare una consistenza altrettanto turpe ma, per intenderci, più "virile", tutto acquisterebbe sicuramente maggiori sfumature, e il personaggio perderebbe quel tanto di schematico e risaputo che ora ha.

Se non vuoi cambiare il fatto che Elsa arriva più tardi, (e infatti è giusto di questa ragazzina) potresti, quando Anselmo, dopo la discussione col papà e la madre sta per uscire nel corridoio sempre abbuaiato, con delle immense piante che fanno la luce "tono tropicale" (non mi sfottere per queste definizioni), potresti fare che Elsa, sempre meno vestita, dopo aver origliato, le scivola fra le braccia e lo trattiene ed è tenera e lo consola, non ti pare? Anche perché Elsa, a questo punto dove sono io, mi pare che abbia veramente troppo poco spazio per diventare in qualche modo un personaggio, mentre invece sento che ci sono immense possibilità in questa ragazzina, tenera, un po' crudele, un po' buona, un po' "balorda", per usare un termine Balbani, e potrebbe venirne fuori, forse, il personaggio più originale del film. Secondo me basta uscire dallo schema della ragazza sciocca. E chi sono poi queste ragazze completamente sciocche? Come per adesso è questa Elsa senza coraggio. E poi ci interessa se resta così com'è? Non è un po' carattere stilizzato da avanspettacolo? Un po' Antonioniana per dirla tutta. Se riesci ad avere tenerezza per lei, e per intenderci la fai bona ma con le lentiggini, vedrai che si scoprirà da sé e sarà bellissima.

Quando per esempio arriva dalla Cherè potrebbe avere un'aria mogia e gli occhi (gonfi) di pianto...così una sfumatura, forse alla Cherè vuole bene veramente così come a modo suo vuole bene ad Anselmo e disprezza il padre e odia la madre e Marina, della quale teme una volontà che le sfugge e che sa la dominerà per tutta la vita. Sarà una sconfitta in partenza ma non perché stupida ma per ragioni più...poetiche e...patetiche.

La festa mi pare abbastanza riuscita ma il principio mi pare un po' vuoto; forse ci potrebbero essere dei regali a sorpresa che la Cherè fa a tutti, di cose che sa piacciono, non so, un ventaglio a Elsa, una brocca di rame ad Alberto, ecc.ecc.

Poi anche qui si sente ancora (e del resto naturalmente essendo una prima stesura) che i personaggi non agiscono mai in cattiveria o in bontà esattamente come del resto dovrebbero fare un po' in tutto il copione. Mi spiego. Sembra invece che siano cinque o sei caratteri siano uno solo sminuzzato; tutti reagiscono allo stesso modo, hanno le stesse reazioni, ecc. Molto bello mi pare che sia Marina ad avere la trovata delle mutandine; questo è esattamente quello che dicevamo ieri sera: lei è la più forte, e l'unica che abbia la spietatezza dei ricchi, la spietatezza del padre che ha creato un'industria "dal niente" e la ha saputa portare alle stelle.

In quanto a Elsa è molto bello che balli con un'altra donna, e se lo fa con Marina è come una sfida, come per provare quello che prova il fratello che la ama, e tenercela fra le braccia.

Vuole essere suo fratello e nello stesso tempo sfidarlo insieme a Marina. È bello come nasce lo schiaffo di Nicoletta e la scoperta della fine della Cherè. Pensa se in tutto questo si associasse l'attonimento e poi il dolore e la rabbia di Elsa che vede crollare il suo "idolo", e come il suo sguardo atono e crudele le facesse alla Cherè le ultime battute quando le consegna le fotografie pornografiche "per consolarti", come una bambina inumana che dopo avere avuto il "cuore" spezzato si diverte a sfogare il suo dolore (appunto per non soffrire, ricorda Piera che va al cinema dopo la morte del nonno e fa le cattiverie dopo la

morte del bambino) contro l'idolo nel quale ha creduto e che vede precipitare nella merda.

Per il resto va tutto bene.

Ucetto caro mi accorgo che sto scrivendo moltissimo e forse in tono categorico, ma scusami e prendi queste cose, giuste o no, per il valore che hanno.

Molto bella scena delle scale dopo l'uscita dalla casa della Cherè.

Tutto il resto va bene; se non c'è Sisino all'asta Marina potrebbe mandare qualcuno a suo nome che nessuno conosce, mentre, impavida e muta, fumando, gode quasi fisicamente di vedere la sconfitta di Ridolfi.

È molto bella la risata di Ridolfi dopo la sconfitta, che rivolta a Elsa sarebbe ancora più giusta. E se fosse Elsa a rispondere "Ma affittarlo è una fesseria, io lo butto giù" sarebbe bellissimo e terribile per Anselmo. La scena fra Mario e Nicoletta è bella, forse potrebbe essere sfumata...meno detta e più dolorosa che brutale. Ricordati "Viale del tramonto".

Se ti posso dire la verità il secondo tempo è veramente molto bello e bello sarebbe se al finale dietro a Nicoletta ci fosse Elsa che ha avuto la sua soluzione. Cosa può essere questa soluzione che non sia Sisinio che veramente è inutile? Bisogna..., anch'io ci penserò e sono sicura che si troverà, soprattutto la puoi trovare se ti liberi dall'idea di un Elsa completamente bambola. Un'altra verità che ti devo dire è che non so se il film può essere commerciale o no, forse più no che sì, ma non importa niente, cerca di fare un film completamente tuo e di fantasia, non avere paura di niente, è già tuo il film, si sente a ogni riga, e bene o male che vada non ci pensare, alla peggio staremo ancora anni senza lavorare, vicini vicini e picciuli picciuli, ma non fare compromessi con te stesso, falli per le spese, per il resto, per la disciplina che ti darai nel girare presto e senza spreco, ma per il resto buttati e fai vedere chi sei, fai un film di qualità, assolutamente di qualità. Ti assicuro che già si sente che può venire quello che vuoi.

Per "concludere" avendo letto tutto il copione, oggi mi rendo conto che la seconda parte è più bella assolutamente della prima, come in "La donna del giorno", si sente uno sforzo ad

entrare nell'azione: che sarà? Vedi di capirlo, anch'io lo rileggerò e cercherò. Non c'è paragone tra il principio e la fine. Non avere paura di rivoluzionare il primo tempo, di levare e aggiungere. Non ti affezionare alle cose che ti possono pesare come piombo alle caviglie. Un'altra cosa: mentre nel II° tempo la crudeltà di questi ragazzi è data in maniera brutale e precisa, riesce troppo cruda e leggermente astratta, appunto perché nel primo tempo non li hai visti bene nei loro lati migliori, non hai saputo scoprire le loro sofferenze. Insomma dal primo tempo già si sente che faranno delle cose crudelissime pur di apparire spensierati e sofferenti, almeno tormentati, così che quando si scatenano sembrano dei pupi invece che degli uomini. In una parola hanno una sola faccia. Se riesci a scavare di più il loro animo nel primo tempo, se riesci a coglierli nei loro momenti di debolezza con precisione maggiore (non che questo non sia accennato, al contrario, ma non basta per permettersi lo scherzo delle mutandine e il resto) sarà un bellissimo film, ne sono sicura. Scusa questo tono da sibilla ma sono stanca e scrivo quello che penso e so che tu mi conosci e che non ti spaventi di quel po' di tedeschismo che mi lega ancora. Fa un bel film Citto e non ti preoccupare, lo puoi fare con questa materia. Ne sono molto contenta perché fino a dieci giorni fa non ci credevo. Bene. Scusami, scusami. E mi raccomando fammi sapere prima che torni cosa pensi di quello che ti ho detto e se hai trovato delle soluzioni, ecc. [...]

[La lettera prosegue col resoconto delle sue giornate a Positano.]

2)

Cittino caro, ho ricevuto adesso la tua lettera, finalmente dei foglietti bianchi, bianchi con tante zampette nervose!! e non quei brutti telegrammi corti, corti che quando hai finito di leggerli resti con una nostalgia e un vuoto fra le mani da mortificare. Scusa questo sfogo...semiromantico per questo mezzo utilissimo. Che vuoi, quando si è... sensibili e si ha un'anima... ottocentesca, telegrafo e telefono... che orrore! Quanto sei caro quando mi scrivi, sento come sono le tue mani e so come tieni piegata la testa. Proprio uno scimmiottino caro.

Quello che mi dici di Ridolfi non mi sembra un guaio così grosso, anzi io credo che se riuscite a fare di questo personaggio, così eterno nel mondo, (guarda Pasternak il personaggio seduce il secondo amore del protagonista e glielo porterà via, per metterla in salvo, quell'avvocato e uomo d'affari e di mondo insieme che è bellissimo nel libro, bellissimo e terribile come nei film di V. Stroheim) ? (come si scrive?). Dicevo, se invece di un piccolo ladruncolo misero e senza interesse (e quindi convenzionale come è adesso) riuscite a farlo diventare un vero personaggio, questi personazzi che sono come gli scarafaggi, potenti e che ci sono sempre, che si acclimatano e possono vivere in qualsiasi muro di qualsiasi casa; se lo fate repellente e virile potrebbe essere la figura più interessante del film. Pensa, scusa se mi ripeto, a Greed, secondo me. Ridolfi e Marina devono un po' essere quel mondo lì. Cioè devono un po' essere Marina come era il suo nonno che ha creato la fortuna della casa e Ridolfi il nonno stesso di una famiglia di affaristi che sorge. Se voi date questo con questi due personaggi (così come nei Buddenbrook c'è il nonno e da questo si arriva a Hanno, ti ricordi?) avrete il confronto, avrete la misura degli altri personaggi che al contatto con la cultura, tirati fuori dalla lotta immediata per la vita (vedi Thomas dei Buddenbrook ed il fratello fissato con le malattie) si sono [non si capisce], impoveriti e secondo me, scusa se insisto, non sono “sciocchi” come ancora appaiono qualche volta nella sceneggiatura, ma... soffrono. E' importante che

soffrano, possono essere crudeli e spietati ma solo analizzando le loro debolezze e travagli potranno avere un peso poetico. Ti preoccupi della struttura, ti capisco. Ma io temerei di più questa paura che hai di rivedere anche dal principio la struttura e tutto (scusami il tono, so che non avete tempo, ecc.) Ma a costo di non fare il film, vai a fondo, ne vale la pena! Puoi avvicinarti a quel mondo e fallo e fai vedere a tutti chi sei!! (sottolineato due volte). La struttura quando hai fissato i personaggi sono sicura che ritornerà a posto. Ma con caratteri dimezzati e imprecisi come Mario e Anselmo, almeno nel primo tempo, che ne fai di una struttura anche perfetta? Niente paura Citto rifà tutto (come si è bravi a parlare da Positano senza muovere foglia, vero?) e vedrai che tutto migliorerà in maniera straordinaria. Si sente che ogni avvenimento non perfettamente precisato, ogni carattere, ancora un po' sfuggente nasconde l'intenzione di un vero avvenimento, di un vero carattere originale e poetico. Ti prego, se avete riscritto qualcosa mandamela subito, vedrò di lavorarci anch'io, magari solo con degli appunti come ho fatto l'ultima volta. E adesso basta con questo film. Passiamo alle mie giornate.

[Continua col resoconto delle sue giornate a Positano.]

3)

Caro Citto,

[ometto le prime righe perché sono praticamente illeggibili e difficilmente ricostruibili]

Stando qui ho, naturalmente, molto pensato al film, soprattutto a Elsa e l'unica soluzione logica del personaggio così come adesso si va delineando mi pare che si intuisca che la sua fine sarà come quella della Cheré, sola, o pazza, o dominata. In tutti i casi vittima. Come dare questo? Solo, come si diceva a tavola, attraverso l'affetto di Anselmo per lei. Lui solo può capire la fine miserabile che farà la sorella e mi pare che potrebbe essere molto bello se alla delusione che Anselmo proverà per Marina si aggiunga quella che la sorella implacabilmente gli presenta durante tutto il film in piccoli atti gravi (e qui bisogna inventare) e no. Lui potrebbe anche dirglielo «siete tutti uguali, tu come la mamma, Marina come i suoi, ed io non sono meglio di voi, perché non so come aiutarvi, correggervi, e vi accetto così come siete, perché sono una debole come te solo che invece di piangere come te faccio quelle scenate sciocche che mi ripugnano ed adesso bevo per non vedere la mia impotenza». Non so se questo può andare non so se si può inserire, ma non mi pare ci sia altro da fare e a costo di scervellarsi bisogna trovare il modo (ed io ho pensato che non c'è bisogno di aggiungere scene o altro, basta poco) di rimpolpare Elsa, che già si profila chiara ed interessante quasi come la Cheré. Almeno di trovare un qualche cosa che Elsa ha fatto o va facendo fuori dal gruppo che il fratello scopre, qualcosa...ma non so! Ti voglio ancora ricordare il film di Ritt, tratto da Faulkner: ti ricordi la ragazza con quell'irrequietezza? In quanto a Mario e Nicoletta non ti ho detto i loro rapporti, se i loro trasporti sono ancora poco, devono essere più dolorosi e più a volta a volta pieni di fiducia, basterebbe poco perché si ritrovassero e si salvassero. Ripensando all'inizio del film, trovo sempre quella faticosità nel presentare i personaggi e nell'ingranare nella storia che ci preoccupa. Che sia perché sei preoccupato di chiarire ogni personaggio, (vedi Ridolfi) subito alla prima apparizione?

Perché dobbiamo subito sapere tutto di lui? Perché quella scena che lo vogliono picchiare? Non sarebbe meglio che entrasse subito nel gruppo al caffè Meletti e lì si scopre che Alberto lo teme e che attraverso la Cherè, dalla quale era andato per avere soldi (e si potrebbe intuire che tutto il gruppo ha avuto prestiti mai restituiti dalla Cherè) si è fatto intrappolare con cambiali ecc., da quest'uomo ma secondo me resto della convinzione che debba essere qualcosa in più di uno strozzino, qualcosa in più che un Ragno ma un uomo anche di fascino e di prestigio. Sensazioni ti ripeto, tutte queste cose già discusse, ma serve anche a me. Insomma per ricapitolare c'è Mario con Nicoletta e la Cherè e c'è Anselmo con Elsa e Marina, queste donne devono chiarire questi uomini ed in queste donne si deve scoprire la debolezza di questi uomini che non ce la fanno a manovrarle ad imporsi e per questo restano degli impotenti e vinti ed infelici.

Fedora veramente è pur adesso la più mancante, bisogna veramente conoscerla di più, giustificare di più la sua possibilità di un atto così importante come il suicidio. Mi pare che in tutto l'inizio Fedora sia troppo debole, ed Elsa passiva e languida; forse se le si desse un carattere più irruento, ha cercato in passato di lavorare ed a casa glielo hanno proibito perché non sta bene... ha cercato di scappare a Milano da una cugina che si è rifatta una vita semplice con coraggio e dalla quale riceve delle lettere di invito a liberarsi. Se insomma è, subito oltre che bella e infelice e bona, è anche più combattiva volta a volta, se Alberto la teme di più, se si sa che per Alberto è stata una conquista difficile (e lui se ne vanta come del suo capolavoro) forse il suicidio sarebbe più logico e più tragico. Così com'è, è chiaro che si suiciderà e questo scoprire subito i personaggi, scusami se te lo ripeto, mi pare il difetto del film, sono troppo previsti!! E non è realistico né poetico, pensa al suicidio di Otto Pellegrini? Pensa alle riprese, è molto curioso che nella vita che abbiamo visto, nella nostra vita anche se breve, pensa a quei personaggi di Peppino lo zozzone, quelle ragazzine coi loro cambiamenti imprevisi e incomprensibili a prima vista.

Tu mi dici, che non puoi cambiare la struttura, che Cristaldi, ecc. Io ti capisco e ti

rispondo! Il film comincia ad essere un film e non un compromesso, quindi tenta, cerca un qualche cosa di poetico e stringato per l'atmosfera del primo tempo, tenta senza paura perché è meglio che il film sia rimandato, che tu lo faccia senza aver tentato tutto. Scusami questo ma la cosa mi appassiona e vorrei vederla sbocciare così come promette. Fammi sapere gli sviluppi, sono curiosa e...ti amo. Sono sicura che se tenti, così come Marina è fiorita anche il resto si rivelerà e ti compenserà di tutte le fatiche e paure.

E adesso che ti ho detto tutto quello che avevo in corpo, a costo di sembrare noiosa e tedesca ti lascio e ti amo, ti amo, ti amo. Ti amo.

Ti ho spedito ieri la patente e oggi ti spedisco insieme a questa lettere le chiavi di casa. Pensami e lavora Citto, lavora che ne vale la pena e anche io per quello che posso penserò ai tuoi personaggi che mi piacciono e mi appassiano.

Della camerierina che Elsa si diverte a sentire non se ne può fare niente? Scusa, scusa.

Ti amo a presto Uccetto.

Continua a pag. 9

Citto caro (come non detto quello che adesso ti dico). Nella prima parte, la scena del Ragno con la prostituta non ti pare che rallenti il ritmo e a come stanno le cose non dica più molto di questo personaggio? Non si potrebbe dare con meno spazio e la stessa efficacia.

Un'altra cosa, sulla struttura a capitoli, che mi piace molto, che non capisco! Se il film deve essere diviso in capitoli non ti pare che ci siano delle scene e tagliuzzate che sporcano la struttura a grandi blocchi come quadri viventi illuminati da un flash? Per esempio la scena del Ragno e le prostitute.

Per piacere se puoi e hai tempo mandami una scaletta dei capitoli e cercherò di capire meglio quello che ti voglio dire e comunicartelo. Non voglio una cosa dettagliata solo i

titoli progressivi per essere in grado di capire tutta la progressione della storia; forse potrò lavorare meglio e suggerirti qualche cosa. Te ne sarei grata se me la mandassi. Baci, baci. Iuzza

4)

Cittino caro, eccomi qui a farti il resoconto della giornata.

Ieri sera alle 23 siamo scese in piazzeta ad imbucare ed avendo fame (il mare comincia a fare effetto) siamo andate alle “Tre sorelle” e abbiamo preso una pizza. Lì abbiamo incontrato Mario (Luciballo) che fa il cameriere con molto profitto e soddisfazione (ha una percentuale sulle mance, il pranzo a mezzogiorno e una pizza la sera cosa che mi ha spiegato il mistero del suo stato fisico che è migliorato straordinariamente). Ci ha servite e ci ha tenuto compagnia raccontandoci della maestra “sempre malata” e che aveva freddo e che sempre sudava!! E di come non ha più nessuna voglia di Andare in America, ne parla con distacco da uomo adulto, sembra che siano passati decenni da quando aveva queste debolezze. Adesso spera molto di andare in Germania dal padrino, probabilmente a fare il magliaro. Stavamo belle tranquille con l’originale quando da Fornillo sono sbarcati i villeggianti: Pier Paolo, l’americana e altri due loschi figuri che non ti dico, abbiamo fatto quattro chiacchiere e poi siamo tornate a casa con la mia amica e Pier Paolo.

Questa mattina ci siamo sveglate alle 11 e ci siamo confessate che ne abbiamo fin sopra i capelli dei Frina, dei Piersanti e del resto ma a quest’ultimo non siamo riuscite a sfuggire lo abbiamo incontrato e si è accodato a noi su una spiaggetta... Poco male la giornata era bellissima e abbiamo fatto un bagno meraviglioso poi abbiamo mangiato e tornate a casa io mi sono messa a cucinare e Piera ha voluto leggere la tua sceneggiatura. Adesso ha finito e abbiamo preso un the. Anche a lei la sceneggiatura la convince molto (non è affatto stupida ed è divertente sentirla parlare come parli tu del non rispetto che hanno gli altri per il lavoro, che il cinema è una cosa difficilissima, ecc.!!) Ha detto una cosa interessante che ti scrivo perché mi pare ne valga la pena. Che cioè nel I tempo si sente poco la provincia e che i fatti potrebbero avvenire anche in una grande città. Per spiegarti meglio dice che i personaggi sempre nel I tempo non sono condizionati dall’ambiente come poi avviene di

più nel II tempo e che sono troppo liberi, per capirci lei sente che manca “l’occhio della gente” e forse ha ragione. A mio riguardo oggi sulla spiaggia ho dato un’altra scorsa al tutto e mi sembra proprio che Mario e Fedora nel primo tempo non siano abbastanza approfonditi. Mario è troppo succube, non ha ribellioni, problemi, e questo lo fa sembrare troppo mediocre. Fedora è anche lei troppo passiva non la vediamo mai da vicino e l’atto che fa alla fine, “il suicidio”, risulta leggermente ingiustificato, voluto dall’autore, in una parola appiccicato.

Un’altra cosa interessante che diceva Piera è che sempre nel primo tempo si sente poco la noia di provincia, quello che una ragazza può fare e non può fare, la mancanza di un teatro di distrazioni. A questo proposito mi viene un’idea: non potrebbero questo gruppo di ragazzi sfottere il passeggio che loro si divertono a fare per osservare la “fauna” i “carcerati al lavoro forzato” come essi chiamano gli abitanti, che passeggiano nel loro quarto d’ora d’aria che prendono nel corso verso sera? Commentando le coppie e i fidanzamenti e le nascite? e i mariti cornuti e le pellicce meschine di quelle e le scimmiettano?

Un’altra cosa, non potrebbe a un certo punto arrivare un “luna park” e loro vanno a divertirsi a questo avvenimento più per scioccare i bravi borghesi con la loro invasione in massa con relativa battaglia sugli automobilini? E non potrebbe in una scena così avvenire un avvicinamento di Anselmo e Mario che hanno il loro quarto d’ora di amicizia e di simpatia? Insisto che questi personaggi sono troppo cattivi dico Anselmo specialmente e dobbiamo assolutamente capire come sono diventati così. Anselmo così disincantato, Mario così svilto da lasciarsi corrompere così facilmente, troppo facilmente per come stanno ora le cose. Scusa se sono così insistente adesso ti giuro che non ti parlerò più del film!! Un’altra cosa che ti volevo raccontate e che mi è sembrata commovente è che Piera quando eravamo nella spiaggetta a un certo punto se ne è andata ed ha nuotato per un’ora lontana. Poi stasera dopo il the mi ha abbracciata e mi ha detto che era andata via perché in

questi giorni con tutta questa gente che abbiamo visto si era sentita come a “Rimini” e che le era venuta la “nausea” e che poi si è rincuorata solo al pensiero che ci siamo noi e Rinaldo ecc. e si è sentita felice. In questo momento ci hanno chiamato dal terrazzo dei “ricchi”. La signora ci invita per la sua “festa di addio” domani sera insieme ai notabili della città di Positano, temo che dovremo andare. Sembra che ci sarà una gara culinaria con premi /alla quale mi guarderò bene dal partecipare) e altre sorprese. Vedremo e ti riferirò. Tu come stai Uccetto? Come era la mia missiva pesante? Ti sei spaventato? Hai pagato una multa molto grossa? Ero antipatica? Fammi sapere non vorrei averti irritato in qualche modo. Scrivimi anche solo una cartolina. Ti amo tanto. Tanto, tanto. Ti amo. Ti aspetto.

Iuzza tua

Little one

Scusa questi errori di ortografia e questi spropositi in tutti questi fogliettini.

Scusa, scrivo incerto e piccolo piccolo.

[scritto a margine della prima pagina e in inchiostro nero, mentre la lettera è scritta in inchiostro rosso: Cittino caro, quando vieni ti ricordi per piacere di portarmi la cintura di Franceschini quella blue con i bulloni gialli, sta in mezzo alle tue cravatte e la mia sottoveste povera di nailon che sarà nei cassetti.

Grazie per questi favori donneschi che ti chiedo senza pudore.]

5)

[Questa lettera è raccolta in un foglio con su scritto “Per Citto” ed è scritta con inchiostro rosso, come la maggior parte delle lettere del carteggio. Anche questa non reca il solito saluto iniziale “Caro Citto”. Sembrano un insieme di appunti presi di seguito man mano che legge la sceneggiatura]

“Per Citto”

Nella scena crisi Marina mi pare eccessivo che Alberto tiri su la gonna a Marina addormentata.

Mi pare assurdo che Sisino non sappia chi è D'Annunzio, mi pare troppo marcato, non sono mai così ignoranti.

L'inizio della scena non mi pare molto spiritosa è troppo lunga e l'affare dei soldi viene forzato mi pareva molto più spiritosa prima con le battute di Sisino e lo scherzo di Anselmo sui fiori su quello che costano, ecc. Ancora su Cecov diventa eccessivo. Anche la lite Alberto-Mario mi pare troppo lunga e mi sembrava migliore nell'altra stesura. (in queste due scene si può tagliare molto)

Dopo la scena mi pare giusta e l'invito di Ridolfi suona bene. Si può accorciare prima abbastanza e la sfida fra Mario e Alberto deve essere rapidissima altrimenti non si capisce perché non si picchiano e diventano ridicoli. Mario non può dire due volte: le do un consiglio ecc. Non ti pare?

Non capisco perché fai dire a Sisino: “sbaglio o i guai della Cheré si chiamano Ridolfi?” non basta un'occhiata? Perché anticipare la scoperta? Così che il pubblico non abbia sorprese? Se si sa troppo della Cheré? Che sorpresa sarà per i ragazzi e per il pubblico la fine?

La Cheré è un tipo originale e come ha legato subito con Mario e non ha sorpreso nessuno così si può permettere di passarsi lo sfizio di matare il Ragno, così forse per gioco, e

nessuno se ne sorprenderà, anzi si aspettano sempre che lei faccia delle stranezze, anche perché altrimenti la Cherè rischia di diventare solamente una triste e non la capobanda cioè quella che Elsa e Marina imitano (nelle stranezze appunto che prendono per anticonformismo ecc) e che Elsa ama. Anche perché dopo una battuta così il pubblico si aspetta qualcosa di più giallo e grosso di quello che ci sarà sotto.

Bellissima la scena della corsa.

Anche la scena Marina-Anselmo può essere accorciata ma poco purtroppo.

La scena della chiesa non mi pare azzeccata, mi pare un po' polemicamente voluta. Cioè se il film fosse imperniato su Ridolfi e noi sapessimo tutti i suoi intrighi potrebbe andare ma così mi pare forzato e macchietistico così come non è centrata la scena con Elsa. Ne parliamo a voce se vuoi.

Si può tagliare l'attesa del padre e della madre? mi pareva meglio prima che si trovavano tutti.

Vorrei parlare della scena con la madre e Fedora. Non mi è chiaro il perché è stata inserita.

Anche la scena dei regali è un po' lunga; dopo va bene.

Il riferimento a un giorno da leone che cent'anni da pecora è sempre pericoloso dati i precedenti!

Mi pare bellissima la scena del ricongiungimento fra Mario e Fedora. Bellissimo che lei sia seduta e lui in piedi e poi le si accoccola ecc., ecc. e anche la telefonata.

Mi pare tutto bellissimo, [il medico volgare?], la camminata e l'entrata in farmacia col sole nell'ora di punta è molto "poetica" e sinistra.

Anche bellissimo che vada a morire in campagna. Una vera trovata!

Molto bello che Mario lo si veda tra la gente e la aspetti mentre anche lei, ecc.

Bellissimo il finale al bar, veramente bello. Non ti fare prendere da dubbi è giusto che finisca così. E' bellissima la gincana di scale e gente e camminate di Mario e Fedora fino alla fine, lei nell'erba e lui nel bar che l'aspetta.

Non ti fare prendere da dubbi, non c'è altro finale. Il film è troppo polemico ed aspro per finire lietamente o ancora peggio in un pressapoco. Temo che si possa ripetere il caso finale Donna del giorno. Nei tuoi film la denuncia e l'asprezza è troppo forte scena per scena per poter sopportare un finale diciamo “buono” nella paura di fare una cosa troppo dura per il pubblico si rischia di fare una cosa non spettacolare così come la costruzione di tutto il film richiede.

Pensa se avessi avuto paura di far morire Lucia? E in fondo la morte di Lucia è anch'essa un po' arbitraria e scusami la parola...cattiva ma così deve essere, così come La donna del giorno doveva finire (come anche ci disse Luchino, ricordi?) con il suo trionfo perché così è oggi la nostra realtà, e tu lo senti questo e tutto è sempre costruito per questo nelle tue sequenze solo che a volte sei troppo buono – il fatto è questo sei uno Stroh (non so come si scrive) come regista (cattivo e crudele) e un piccino buono nella vita. Ma secondo me devi essere assolutamente cattivo.

Forse ti preoccupa il pubblico e lo capisco ma come ti dissi già una volta ormai il film è a un livello eccezionale e nelle tue corde e ne devi fare un film tuo senza preoccuparti del pubblico. Non riusciresti a fare con questo materiale un film di cassetta nel modo convenzionale. Punta sulla qualità ed originalità che già c'è e tieni duro.

Non sono convinta invece sul finale della Cherè. Ci vorrebbe una trovata anche lì, così mi pare a metà fra il volerla riscattare e il finale di prima. Non ti pare? In ogni caso questi sono appunti e ne ripareremo se vuoi.

6)

Cara Iuzza

ti scrivo in fretta. E' incredibile ma il tempo sembra tanto e poi non ne hai mai abbastanza. Dunque: ti ringrazio veramente delle tue lettere che mi sono servite addirittura di base, sia psicologicamente che direttamente per questo lavoro. I problemi purtroppo sono molti (soprattutto la valorizzazione di Ridolfi, personaggio invece convenzionale, che Cristaldi vuole assolutamente. Non ho ancora le idee chiarissime, anche perché è una “valorizzazione” che non può non coincidere notevolmente con la struttura dei capitoli e del film...) e all'atto di attuarli, più difficili di quello che sembrano. Giustissime tutte le cose che mi dici di Elsa e Anselmo, del gruppo, il suggerimento bellissimo sul ricatto dei genitori Fedora, l'esigenza di un'apertura tipo luna park. Tutto. Tutto materiale che sto rielaborando, ancora seguendo il tuo consiglio, dentro di me³¹⁸.

Ma purtroppo ci sono problemi di urgenza e di scrittura, per cui mi tocca stare continuamente a contatto con Ennio e Aggeo (e invece vorrei poter stare più solo). Inoltre mi sto rioccupando del documentario e anche questo mi distrae un po'. Non vedo quasi nessuno salvo Titina e Marco, Lollo e direi basta. Però non riesco a stare tranquillo come vorrei, sto un po' nervoso e non riesco a concentrarmi come dovrei. Ma lo farò amore, come tu mi dici e “imponi”. Cristaldi sta molto simpatico e su di giri. Dimenticavo di dirti, anche per spiegarti questa irrequietezza, che fino a ieri il film era praticamente saltato³¹⁹!!! Causa Pietrangeli eccetera e che Cristaldi lo ha proprio ripreso per i capelli per miracolo! Puoi immaginare come sono stato. Adesso è tutto appianato e speriamo bene.

³¹⁸ Sottolineato nel manoscritto.

³¹⁹ Nel manoscritto sottolineato due volte.

Vorrei molto parlare con te del film e mi consola il pensiero che dall'altra parte, moltissimo di quello che mi dovevi dare me l'hai dato nelle lettere e che tu mi spingi a concentrarmi in me stesso, e ancora che anche la prossima stesura sarà modificabile.

Iuzza cara, oggi vedo Luchino a San Lorenzo a mangiare. Mi ha invitato insistendo e ho voglia di vederlo. Poi torno, stacco il telefono e "mi concentro"! Poi viene Aggeo, poi vado a mangiare con Lollo, poi torno a casa, spero, e riprendo il lavoro da solo. Poi domani, mattina e pomeriggio, con Ennio e Aggeo. Insomma, Iuzza cara, la frase decisiva che mi hai scritto è questa: fagli vedere di cosa sei capace. Solo questa frase mi ha svegliato, credimi. Ti scrivo e ti telegraferò un appuntamento telefonico lunedì.

Mi telefona ora Ennio, devo prima passare da lui per delle idee che ha avuto, scappo. Tesoro caro, scusa la velocità e la sinteticità ti amo tanto e ti abbraccio forte forte forte. Verrò presto, vedrai. Ti amo. Citto

7)

[La lettera è scritta con una grafia molto estesa e copre un intero foglio]

Cara Iuzza,

in attesa che mandino gli altri copioni devoti intanto riportare le correzioni mie a mano che troverai nella mia “copia corretta” da pag 1 a pag 92. Poi ti richiamo per il resto perché sto diventando matto... (riportale anche nell’altro copione che ti mando).

Più tardi ti mando l’originale in modo da, rileggendoli da pag 93 a 305, se trovi delle cose imprecise puoi confrontare con l’originale.

8)

[La lettera è stata scritta presumibilmente tra il luglio e l'agosto del 1960]

Munnaver cara,

ieri sono tornata a Roma ed ho trovato una pioggia di foglietti leggeri ed affettuosi che mi hanno riempita di gioia. Due lettere da te, una da Renan! Come rispondere a tutte queste righe! Mi proverò dopo, intanto ti voglio raccontare cosa ho fatto in questo mese di vagabondaggio che mi ha tenuto nell'ignoranza delle tue care parole. Abbiamo lavorato al film di Citto ("I delfini" , ti ricordi?) che dovendo essere presentato alla commissione di selezione per Venezia ci ha costretti ad affrontare il ritmo di lavoro. Poi, mentre la pellicola aspettava di essere visionata da questa commissione del diavolo, sono andata da Joyce a S. Tommaso per otto giorni dove Citto è venuto a prendermi con la bella notizia che il film è stato scelto insieme a quello di Visconti "Rocco e i suoi fratelli" che sembra sia un vero capolavoro. Insieme siamo andati a Montecatini, un posto che non sto a descriverti (una città che è tutta un'anticamera di dentista, cosparsa di sedie smaltate e comode e tavoli e luci falsamente elettrizzanti dove non fanno che mangiare e bere e asciugarsi la loro preziosa bava di malati di fegato (stomaco), con fazzoletti di seta, dalle loro preziosissime bocche piene di monete d'oro e banconote. Un'accozzaglia picassiana di faccioni, di maschi avidi e di donne con tre seni e due nasi e braccia sode e rosee delle puttanelle che fioriscono a grappoli coloratissimi dai banconi dei bar) no, non sto a descriverti questo serraglio. Solo a ripensarci mi casca la penna di mano. In ogni caso è stato bello lo stesso perché siamo andati in macchina, soli, Citto ed io ed abbiamo parlato e parlato, come si fa da giovanissimi ai primi incontri, per tutto il tragitto. Tu dirai, ma non parlate mai? Il fatto è che fra il lavoro sempre affannoso di Citto, gli obblighi mondani-lavorativi, gli amici, ci resta poco tempo per essere veramente soli come si era dodici anni fa ai primi incontri, senza responsabilità, senza passato e futuro, vivi solo del momento che si stava insieme, troppo presi dalla serietà ed importanza di quello che stava nascendo in

noi, l'uno per l'altro, per avere un ricordo o una data da raggiungere. Questa mancanza di tempo da dedicare a quella "solitudine a due" che è necessaria ad ogni amicizia è forse l'unica cosa che a volte fa triste il nostro rapporto. Ma non è niente di grave e chissà che questa privazione non sia la chiave della felicità che ci prende quando viaggiamo da soli o abbiamo un pomeriggio tutto per noi. Mi accorgo di essermi lasciata prendere la mano, scusami questa parentesi "sentimentale" e torniamo ai fatti. A Montecatini ci siamo andati non per riposarci né per "studio di ambiente" ma per far vendere il film di Citto ai noleggiatori, cioè: quelli che comprano il film per proiettarlo nelle sale cinematografiche, che è come dire i veri padroni dell'industria cinematografica che se ne infischiano dei festival, del valore artistico, delle idee e che seduti comodamente sul loro grasso che trabocca dalle sedie osservano il film coi loro occhi tondi e tetri di bovani come se esaminassero un cavallo o un toro e meglio...un formaggio. Ti puoi immaginare che irritazione e tensione sentire urlare le loro valutazioni nel buio della sala semivuota mentre la pellicola scorre timida e indifesa. Sembrava di essere ad una fiera di bestiame! Ma anche questo fa parte del cinema e non c'è che da prenderlo per quello che è. Munnaver cara, ti annoio? Scusami ancora e grazie di tutte le belle cose che mi dici e ringrazia anche Renan alla quale cercherò di rispondere. Per quanto riguarda la nostra venuta a Istanbul, non potrei, oggi, dirti niente. Dipende da tante cose, tante pedine difficili a spostarsi su questa scacchiera di obblighi ed impegni che è il nostro lavoro. Ma speriamo! Se il caso si mette d'accordo con il diavolo chissà che io non debba riprovare il comfort e la rapidità del luminosissimo "Orient-express" al secolo "L'accelerato dell'Oriente". Quello, invece, che spero e vorrei si realizzasse è che tu venga a Roma ed allora parleremo e parleremo così da non avere rimpianti. Fammi sapere quando vieni e sarò felice di vederti e anche più felice di presentare Mehmet a Citto. Temo che Mehmet avrà un colpo, non solo perché Citto non ha trent'anni ma ne dimostra molti di meno. Povero Mehmet comincerà ad avere *riga*

mancante che mi scarteranno (come usa fra gli uomini) diventano amici ed allora – povera me – la delusione sarà per me.

Munnaver cara, a presto a Roma. Bacia Renan e Mehmet per me.

Ti abbraccio Goliarda

Lettere Maselli - Sapienza

Iuzza cara,

qui le cose proprio bene non vanno: cioè il primo giorno abbiamo avuto un arresto di sette ore (le ore migliori) per un regolare guasto alla macchina, oggi, secondo giorno, siamo rimasti più di tre ore fermi per la pioggia a diretto e l'organizzazione. Per me è piuttosto grave ma non è questo che mi preoccupa: in fondo ho girato ugualmente 24 inquadrature e piuttosto importanti, ma è il tono del documentario che non mi convince: mi sento monotono e ovvio, mi sembra di ripetere sempre le stesse inquadrature bellissime quanto vuoi, ma sempre de lo stesso gusto (di *FINESTRE* e soprattutto di *BAGNAIA*³²⁰) Questo te lo dico diciamo come rovescio della medaglia, perché da un punto di vista esteriore sono molto attivo e contento di me perché prima di tutto questo lavoro mi dà davvero di per sé stesso una specie di esaltazione e di felicità straordinari, poi perché le inquadrature sono indubbiamente, almeno la maggior parte, belle; ma sempre gli stessi bambini che giocano, le stesse vecchie, gli stessi carrettini...può essere che vadano benissimo e che sia io a farmi degli eccessivi scrupoli, ma non so proprio alla fine come verrà fuori tutto ciò. Io continuo a girare ma se ci faccio mente locale, a queste azioni monotone e terribilmente "documentaristiche" mi vengono i brividi. Anche in questo senso sento la tua assenza: tu hai sempre una capacità di osservazione, sui fatti, gli episodi, le notazioni locali, che mi sarebbero state letteralmente preziose. Se ti ricordi qualcosa di interessante e di tipico di Perugia, anzi, ti prego di scrivermelo. Se fossi meno stanco ti racconterei le inquadrature più importanti ma sono le undici e da quattro notti non dormo più di quattro ore. Forse anche questo adesso mi fa parlare così per quanto sul lavoro non sento nessuna stanchezza. Pareli è davvero straordinario; non hai idea di come mi aiuti a lavorare bene (perché un'altra cosa che mi preoccupa è che, preoccupato di finire a tempo e dalla pellicola, vado

³²⁰ In stampatello entrambi i titoli tra parentesi nel dattiloscritto.

troppo in fretta e non curo abbastanza l'inquadratura...) e come mi sento a mio agio con lui, mentre l'organizzatore è pessimo ma abbastanza simpatico e comprensivo. Alcune cose come la panoramica del cavalcavia, una partita di calcio in un vicolo, il "tempio pagano" (te lo ricordi?), e forse qualche porta all'alba, sono venuti, credo, davvero bene, ma ho sempre il senso, a parte le paure che già ti ho dette, di tentare una sorta di esperimento, girando così senza sceneggiatura, un esperimento che come andrà? E poi non so, mi sento davvero terribilmente monotono, schematico, retorico: con quei bambini piccolissimi, quelle donne che lavorano sulla soglia o in primo piano a bordo del fotogramma, con quei soliti "passaggi". Ma del resto quali cristo di azioni devo andare a pescare... quelle sono, non per niente anche questi maledetti vicoli somigliano a quelli di Bagnaia... Dimmi qualche cosa che mi conforti e mi aiuti in qualche modo (hai visto che sistemi, eh?) Poi non ti ho parlato delle noie che già comincio ad avere con il sindaco ecc. perché credo si siano spaventati della "misera"... (a proposito tu non sai i drammi il primo giorno, che sembrava che fosse tutto saltato e stavamo per tornare a Roma!) ma insomma speriamo bene, forse stasera sono particolarmente avvilito e tu mi dirai che tutto dipende dal fatto che dormo poco; ma la sera sono così nervoso ed eccitato che non posso andare a dormire presto. Iuzza cara, e tu come va? Come andò con Blasetti? il Pirandello? Tutto? la casina? la mamma come sta? cosa legge ora che le ho vigliaccamente portato via il BLUES³²¹? Iuzza cara, non hai idea di come ti vorrei qui e di come mi saresti utile, e se questo da un lato è un guaio, è anche molto bello non ti pare? A proposito, fai assolutamente una cosa: telefona assolutamente a Fusco il quale dovrebbe vedere quasi tutti i giorni il materiale digli che ti ho scritto che se lui lo vedeva tu devi vederlo con lui, o più semplicemente che ti portasse con lui. Sarebbe splendido, ti giuro che sarebbe un'altra cosa se potessi sentire un tuo giudizio preciso mentre ancora lavoro. Ma purtroppo non è

³²¹ *Idem.*

sicuro che Fusco veda il materiale. Iuzza cara mi devi assolutamente rispondere a giro di posta, capito? e zitta la! (se sapessi che piccine ho trovato qui! roba da morire, sembravano te...)

Ti stringo stretto stretto. Il tuo Citto.

Intervista a Mara Blasetti (settembre 2010)

Non so esattamente come mio padre l'abbia conosciuta. So soltanto che siccome lavorava con lui in *Un giorno nella vita* nel 1945, era tra le ragazze che c'erano nel film. E un certo giorno tornando da una esterni, credo a Sutri, ma non è sono sicura, mi disse: « Guarda fatti trovare quando arriviamo con il pulmino della società, perché c'è una ragazza che è una meraviglia, te la consiglio, è splendida dentro e fuori». Io mi sono fatta trovare al portone ed è venuta fuori Goliarda e ci siamo conosciute. Dopodiché un certo giorno il ero su un autobus e me la sono ritrovata davanti. Ci siamo riconosciute, ci siamo chieste a vicenda dove andassimo e abbiamo scoperto che andavamo entrambe allo stesso concerto. E allora ci siamo accompagnate. Da lì è nata un'amicizia, per cui la mamma di Goliarda ci chiamava "le sorelline", perché io stavamo sempre insieme. Dopodiché mi ha fatto conoscere Citto Maselli, dicendomi: «Questo è il mio compagno». Cito aveva credo diciassette anni, una cosa del genere, perché è nato nel 1930, e Goliarda l'ha conosciuto con i calzoncini corti. Ed erano un'unione bellissima che è durata anni e anni. Anche dopo lei ha sempre lavorato con lui nelle sceneggiature, ha collaborato ai suoi lavori, per cui è stato un rapporto che non è mai finito, almeno per quanto riguarda l'amicizia, che era strettissima. Io ho conosciuto Goliarda così e da quel momento siamo diventate amiche proprio per la pelle. Ripeto la mamma mi chiamava "la sorellina". E poi lì ho frequentati sempre quando sono andati ad abitare insieme. Io andavo da loro il pomeriggio o la mattina, e, lei sul letto e io pure, lei scriveva le sue cose, poesie, eccetera, e dopo averle riviste con Citto io gliele battevo macchina. Per me è stato un affetto grandissimo e mi commuovo a parlarne. Nella casa di via Denza, dove avevano un terrazzo splendido, si riuniva una parte dell'intelligenza cinematografica romana, da Michelangelo Antonioni a Rinaldo Ricci (aiuto regista di Visconti, Antonioni, un grandissimo cervello), Aggeo Savioli. Citto era il capo popolo, si andava tutti a casa sua, e a seconda di quello che diceva lui si faceva e non si sapeva mai che cosa si

facesse. Alle dieci diceva: «andiamo a cena, andiamo da Celestina!». Celestina era un ristorante dove si pagava pochissimo e si mangiava piuttosto bene, in fondo al Viale Parioli, vicino a piazza Euclide, a un passo da casa di Goliarda e Citto. Poi si doveva andare al cinema... e poi, insomma, tutte serate passate insieme, dove si parlava di tutto, cinema, tutto quello che succedeva. Continuando l'elenco delle persone che frequentavano casa di Goliarda, c'era Pietro Notarianni, produttore, direttore organizzativo di Visconti, eccetera, Tommaso Chiaretti, critico, con la sua compagna; c'era Gigi Vanzi, tra le altre cose segretario di edizione per il mio padre per *Europa di notte*, c'era Giulio Questi, regista, con sua moglie costumista, poi Florestano Vancini, e tutte persone di questo calibro. Quando venivano a mangiare a casa mia, perché spesso venivano anche da me, eravamo in ventitre. Facevamo le serate in cui si faceva la polenta con le salsicce. È stata un'amicizia fraterna andata avanti parecchio.

Con papà Goliarda ha fatto *Un giorno nella vita*, in cui era una delle monache, *Fabiola* e *La morsa*, episodio di *Altri tempi* con la Cegani e Nazzari. Poi non credo che abbia più lavorato con papà. Ma il rapporto è stato stupendo, un rapporto che mio padre ha adorato, un rapporto di altissimo livello umano e intellettuale, di cultura. Un viso intenso, importante, soltanto che non ha avuto molto successo perché nel cinema ci vogliono belle donne con i "doppi attributi". Quando la guardavi in faccia rimanevi incantato. Poteva fare il drammatico ma anche comico, perché era estremamente duttile.

In *La morsa* io facevo l'edizione e ho avuto modo di vederla sul set, disciplinata, seria, pronta, duttile. Bastava un cenno ed eseguiva le istruzioni del regista, e se c'era da dire qualcosa papà era una persona molto aperta, per cui accettava anche il dialogo e ne discuteva, anche se purtroppo i ruoli di Goliarda erano piccoli e non c'era molto da discutere. Tutti ruoli piccolini, perché un film era una coproduzione, l'altro era un film per cui ci volevano attori di nome per la produzione, *Altri tempi* era una cosa nuova, nessuno aveva mai fatto un film a episodi. Tutti i produttori erano contrari, per cui papà ha dovuto soffrire le

pene dell'inferno per poi poterlo fare, perché dicevano che era un flop, che la gente voleva una storia completa. E papà era indignato perché con quel film voleva far capire che si potevano fare dei lavori per aiutare i giovani, mettendoci dentro dei grossi calibri, mettendoci i giovani che cominciavano, e poi si poteva pescare nella letteratura perché nessuno a quell'epoca scriveva per il cinema.

Papà apprezzava Goliarda, perché apprezzava le persone che non fossero glamour, per papà erano importanti le facce, quello che esprimevano negli occhi e Goliarda aveva una faccia così intensa, così umana, che quando la vista ha detto: «Questa deve lavorare con me». Sono diventati amici, perché quando trovava persone con cui poter avere una comunione spirituale, ne approfittava subito, ed è anche per questo che volle che la conoscessi, perché era una persona eccezionale. Non ha mai potuto offrirle dei grandi ruoli ma la voleva a tutti i costi, per cui cercava di crearle il ruolo pur di averla nel suo film. Questo è il rapporto che aveva con papà. Ed è importantissimo. E lei gli ha voluto un gran bene. C'era un rapporto di grande affetto. Nella vita privata, nelle amicizie, Goliarda era una donna molto aperta con tutti, molto cordiale, molto allegra, molto spiritosa. Quando eravamo in gruppo la sua presenza si sentiva. Tra lei e Citto erano due leader. Io me la ricordo proprio vitale. Poi dopo si è molto ritirata, per cui è andata a vivere a Gaeta, Lì dove se ne è "andata". Quella è stata una cosa terribile. Quando lei ha fatto quel gesto famoso per cui è andata in carcere - il furto di gioielli - quando uscì mi telefonò e mi chiese se ci potevamo vederci. Io sono andata da lei e mi ha detto: «Guarda io sono andata in carcere ma ci sono andata perché ho fatto in una maniera talmente da cretina, perché mi scoprissero, perché volevo andare in carcere per vedere l'ambiente e poterne scrivere». Mi ha chiamato proprio per dirmelo. Ha sentito il bisogno di comunicarmelo, per dirmi esattamente come stavano le cose, perché non ascoltassi quello che si diceva, che lei avesse fatto questo gesto perché era impazzita. Mi ha dichiarato di averlo fatto in maniera talmente infantile per essere sicura che la arrestassero. All'inizio rimanemmo tutti esterrefatti. Gigi Vanzì venne a chiedermi

aiuto per farla uscire, chiese aiuto a tutti gli amici, forse per pagare gli avvocati. Era tutto un gruppo di amici stretto, anche militanti politicamente. Era come una sorta di “cenacolo” e io ho avuto la fortuna, grazie mio padre, di poterci stare in mezzo. Un periodo della mia vita bellissimo. Con Michelangelo, Rinaldo e Citto si andava al King, che era un locale dove c'erano tanti tavoli da ping-pong. La sera ci si riuniva e si facevano grandi sfide. Michelangelo era bravissimo e Citto pure e volevano vincere tutti. Questa è una cosa simpatica, che questi “giganti” passavano le loro serate come ragazzini.

Isa Bartalini è stata un'altra grande amica di Goliarda. Isa è stata dal 1948 segretaria di mio padre,. Batteva a macchina copioni. Per *Fabiola* ci hanno messo tanto a fare il copione, erano ventidue persone, da Zavattini a Pratolini; c'erano tutti, e tutte le mattine Isa Bartalini doveva riscrivere tutto quello che diceva papà. Dopo questo mio padre l'ha presa sul set come segretaria di edizione, come assistente alla regia e poi ha fatto la casting director. Con Goliarda si andava spesso a cena da Isa, a Roma ma anche nella loro casa a Gaeta. Alcune volte Goliarda mi ha telefonato cercando di convincermi alle sue idee con determinazione quasi avesse una nevrosi parlando (questo proposito della depressione). Però purtroppo negli ultimi anni della sua vita ci siamo viste di meno perché mio padre era molto malato e io mi sono dovuta dedicare a lui. Era una personalità che si presentava in maniera non convenzionale, era eccentrica, vestiva in maniera all'apparenza strampalata ma era, Sempre molto stravagante della moda a lei non importava niente, se la creava lei. Tutti l'hanno amata, era una donna eccezionale, tu sentivi che spirava qualche cosa di importante quando le sta vicino. Per me è stato uno dei rapporti più belli della mia vita, se non il più bello, perché l'umanità che aveva e difficile trovarla.

Intervista ad Alfredo Baldi (settembre 2010)

Ho conosciuto Goliarda Sapienza quando è arrivata al Centro Sperimentale Doveva essere il 1994, se non sbaglio. Lei era una delle responsabili del corso di recitazione e faceva spesso lezioni agli allievi, lezioni sui generis, insomma al modo sui. Erano più che altro delle chiacchierate e anche delle provocazioni. Io ho assistito a qualche lezione, due o tre lezioni. Ogni tanto andavo a sentire le lezioni degli insegnanti perché mi interessavano. Allora ero Direttore Amministrativo della Scuola e quindi giravo un po' per le classi ed erano sempre lezioni molto interessanti, perché Goliarda raccontava in parte anche la sua storia, le sue vicende, la sua vita, insomma. Non erano lezioni accademiche vere e proprie. Lei faceva una specie di happening, una specie di show davanti agli allievi ma senza nessun esibizionismo naturalmente, con assoluta semplicità e assoluta sincerità e direi anche assoluta modestia, come del resto era Goliarda. Gli allievi erano molto attenti e molto partecipi, anche perché le lezioni di Goliarda erano sempre, oltre che molto istruttive, anche molto divertenti, e quindi questo li faceva partecipare moltissimo alle sue lezioni. C'era un'atmosfera di grossa complicità con i ragazzi, anche se poi Goliarda non è che si facesse mancare le parole, insomma se c'era da criticare qualcuno lo diceva tranquillamente; insomma erano battute, anche magari "cattive" e "velenose" nei confronti di qualcuno ma poi finiva lì, non c'era nessuna conseguenza, nessuno strascico di nessun genere, anzi. Erano battute "cattive" che rivelavano in fondo un grande amore nei confronti degli allievi. Non erano affatto lezioni accademiche come facevano altri professori (che facevano benissimo anche loro) ma erano lezioni di tutt'altro genere. Era un'istriona, riusciva a coprire tutte le gamme, tutti i toni della recitazione, non le mancava nulla per quanto riguarda la capacità espressiva e recitativa.

Stava sempre un po' appartata rispetto ai colleghi di lavoro, non è che facesse grandi amicizie, anche perché poi, quando lei è arrivata, c'erano già degli altri insegnanti nel corso di

recitazione di cui lei ha preso un po' il posto - lei è stata chiamata da Caterina D'amico a insegnare - per cui non era molto bene accettata, molto ben voluta o, per lo meno, non da tutti. Normalmente nell'ambiente di lavoro se viene qualcuno che occupa una parte dello spazio che occupavi tu è chiaro che poi si creano inevitabilmente degli strascichi e delle incomprensioni. Sentivo, anche dai commenti che mi facevano gli altri insegnanti, sentivo un po' di fastidio nei confronti di questa persona che non era un'attrice accademica affermata o una docente accademica affermata; era un po' un outsider che aveva sconvolto certi modi di insegnare, che erano invece i modi più o meno tradizionali degli insegnanti che venivano dall'accademia d'arte Drammatica.

Una cosa che ricordo è che vestiva con dei grandi vestiti a fiori, come un tratto caratteristico suo e me la immagino sempre così: grandi vestiti a fiori, molto colorati, sia d'estate ma anche d'inverno. Aveva sempre questo look, che non credo fosse un'esibizione ma faceva parte del suo modo di essere. L'ho notato ed è una cosa che mi ha colpito molto.

Al di fuori del Centro Sperimentale l'ho frequentata poco. Sia io che mia moglie [Milena Vukotic] l'abbiamo frequentata un po' ma poi non c'è stato nemmeno il tempo per approfondire la conoscenza perché poi lei purtroppo è scomparsa.

Soggetto originale *Le «chiacchierate»*

In una piccola città, un centro angusto isolato della provincia italiana, una donna diventa «chiacchierata» solo che usi contravvenire ai dogmi di una morale meschina e ipocrita. Spesso è sufficiente che una ragazza si fermi a parlare con un uomo all'angolo di una strada, o commetta un gesto fuori della norma corrente, perché la fantasia gretta e cattiva della gente la bolli con un appellativo che equivale a poco meno che prostituta.

In un ambiente così ristretto, dove la gente pur vivendo gomito a gomito accetta e codifica incredibili e paradossali divisioni sociali (nobili e alta borghesia non si confondono con gli altri neppure nel passeggio sulla piazza principale) quattro ragazze compiono amaramente il loro destino.

Cominciamo da Nicoletta, la fanciulla che viene dalla montagna. I genitori, piccoli proprietari terrieri, hanno voluto far studiare quest'unica figliola e l'anno quindi mandata al convitto della città.

Nicoletta è una ragazza impulsiva e ambiziosa vuol primeggiare tra le coetanee, arrivare a far parte della società del caffè dei signori. Ma le compagni di collegio le fanno sentire il peso della sua condizione di inferiorità: è una cafona.

Tuttavia Nicoletta cosa varcare la soglia delle del proibito, il Caffè Meletti, dove la gioventù più in vista della città passa gran parte del suo tempo. Qui conosce, tra gli altri, la contessina Cherè, una zitella intellettuale che riesce ad essere al centro di ogni conversazione per il suo tono sofisticato ironico; Elsa, una ragazza tanto ricca quanto oca; Marina una rivista priva di personalità e che farebbe qualsiasi cosa per averne una. E soprattutto conosce Alberto Brignetti, il giovane per il quale sospirano tutte le fanciulle e le madre della città: è il migliore partito, il «sole in padella» come acidamente l'hanno battezzato i frequentatori del caffè dello Sport. Alberto è, infatti, figlio unico di un noto e facoltoso produttore di olio. Nicoletta però deve scontare suo gesto temerario. Alcuni

commenti spiacevoli e una cattiva allusione alla sua situazione familiare la costringono a fuggire via. Inoltre questi avvenimenti provocano in lei un tale sciocca che decide, infantilmente, di por fine sui giorni. Corre, quindi, sul greto del fiume, dopo un lungo disperato pianto, si butta in acqua.

Ripescata e trasportata al locale ospedale, Nicoletta si rimette in breve tempo. Il suo caso, però, il suo gesto così sproporzionato alla realtà dei fatti impressiona il Dottor Mario Santori, che è giunto da poco all'ospedale in qualità di primario.

Ancor giovane e ambizioso Mario ha accettato di confinarsi in questo posto dove gli sarà possibile progredire rapidamente nella carriera. Ma purtroppo la carriera esige una acquiescenza totale alle convenzioni della città e il medico, dopo un tentativo di difesa di Nicoletta che, con il suo maldestro suicidio, è ormai inevitabilmente una chiacchierata, è costretto a far marcia indietro. Così come dovrà assoggettarsi a frequentare certe compagnie e ad evitarne altre, a portare il cappello in testa.

Per Mario la più sconcertante esperienza è, però, la conoscenza del Comm. Ridolfi, un personaggio incredibile che in città chiamano il «ragno». È un uomo grossolano, volgare, ma non privo di un certo fascino chi si avvale della sua potente situazione finanziaria per infrangere con indifferenza e con disprezzo i principi morali dei suoi cittadini. A lui ricorrono donne di ogni ceto o condizione per soddisfare i capricci altrimenti impossibili: sanno che lui paga e sta zitto. Malgrado questa sua posizione di privilegio Ridolfi è spaventosamente solo e della solitudine sente spesso, l'amarissimo peso. Per sfogarsi ha voluto annotare ogni visita in un diario segreto.

Nicoletta comunque è riuscita in parte nel suo intento. Non sta più in collegio ed è entrata a far parte del gruppo del caffè Meletti e di Alberto Brignetti. Alberto, però, sembra tutto preso da Fedora una bella ragazza che del giovane figlio di papà è innamorata sinceramente.

Per questo amore sta lottando strenuamente contro le pressioni della madre che sollecita

una conclusione rapida è concreta. La famiglia di Fedora e sull'orlo della rovina: il padre ex ragioniere del Comune ed ex presidente di Macallè durante l'Impero, è affetto da forme di paranoica megalomania e le due donne non sanno più come far fronte ai debiti. L'unica salvezza sarebbe il matrimonio di Fedora con Alberto. La ragazza tenta perciò di convincere il fidanzato arrendere più ufficiale la loro relazione, a smettere di comprometterla inutilmente.

Alberto, con la promessa di presentare Fedora i genitori, in occasione di un'imminente ballo di beneficenza, riesce a condurre la fidanzata fuori porta con la sua Ferrari. E Fedora s'accorge ben presto quali siano le intenzioni del giovane. Lo aggredisce, allora, con una vera pioggia di pugni e calci, ma si intenerisce subito dopo, quando Alberto, sornione e arrendevole, si dichiara vinto. Tenerezza e desiderio hanno il sopravvento e Fedora cede. Si consola dell'amarezza del risveglio pensando che Alberto manterrà la sua promessa.

Occorre presentarsi al ballo con un abito che faccia colpo sulla madre di Alberto e pur di far bella figura Fedora contrae un grosso debito. E tutto inutile: non solo la signora Brignetti rifiuta di conoscerla, ma obbliga il figlio a non ballare più con lei. Alberto non osa ribellarsi alla madre, che minaccia di togliergli i viveri e la Ferrari e, vigliaccamente, abbandona Fedora.

L'ultimo debito ha dato il colpo di grazia. Fedora, disperata, ricorre al ragno che sistema la situazione economica della famiglia e procura la ragazza un posto di mannequin a Milano.

L'estate, l'aria torrida e pesante accendono le fantasie morbose e costrette provinciali.

È soprattutto il gruppo del caffè dello Sport a lanciarsi dietro ipotesi o fatti eccitanti. Il gruppo ha il suo portabandiera in Severino, una specie di maniaco sessuale che assolda i ragazzini perché gli riferiscano sui movimenti delle coppie di innamorati.

Due fatti nuovi lo galvanizzano e lo eccitano: l'esistenza di una casa di appuntamenti (che poi risulterà del tutto inventata) e il misterioso invio di fiori che il «ragno» fa da un po' di

tempo a questa parte. Pur di scoprire l'identità della destinataria, Severino si assoggetta a lunghe poste davanti al fioraio, mobilitando, in pari tempo, tutti i suoi piccoli mercenari.

Intanto tra i giovani del Meletti ricompare, dopo una misteriosa assenza, Marina. Pur di sfondare, la ragazza ha voluto subire una dolorosa e costosa operazione di plastica facciale, che dovrebbe rendere più evidente una sua rassomiglianza con l'attrice Kim Novak: così lei spera di far colpo su Alberto, soprattutto adesso che Fedora è scomparsa dalla scena. Ma il trionfo di marina È soffocato da un avvenimento eccezionale che occupa tutta la compagnia: l'arrivo del poeta americano Thomas Robinson, Del quale la Cherè ha tradotto alcune liriche.

Per la prima volta la contessina esce dalla sua armatura snobistica ed appare vivamente eccitata. Pur di ricevere degnamente il suo autore riapre gli ammuffiti salotti paterni e spende gli scarsissimi risparmi per organizzare una serata intellettuale.

Ma quello che dovrebbe essere il suo trionfo si trasforma in un pauroso crollo. Il poeta della Cherè è un negro e né la contessina, né i suoi invitati riescono a nascondere la loro imbarazzata sorpresa. Il ricevimento fallisce miseramente ed è Alberto soprattutto, che contribuisce a farlo naufragare. È lui a trascinare i giovani ubriachi in camera da letto della Cherè e a scoprire, con uno scherzo, crudele, i meschini segreti della povera contessa.

La Cherè disperata, non si contiene più e lancia contro Alberto e contro tutti sanguinose invettive. È la fine: tutti gli invitati sciamano alla spicciolata, quasi senza salutare la padrona di casa abbandonandola alle prese con il suo negro che è crollato a terra, vinto dall'ennesimo whisky.

Al ricevimento della Cherè erano presenti pure Nicoletta e il Dottor Mario Santori. La ragazza ha scoperto il vero volto di Alberto e ne è disgustata. Rifiuta di farsi accompagnare a casa da lui e il «sole in padella» piagnucola ubriaco nella sua Ferrari. Invano Marina tenta di consolarlo: non ottiene altro che di sentirsi insultare e disprezzare e il suo rancore, già forte, per Nicoletta, aumenta ancora.

Nicoletta e Mario, intanto, fanno la strada insieme. Da un pezzo il medico prova per la giovane qualcosa di più di una vaga tenerezza e del desiderio di proteggerla. Ma la grande differenza d'età, le esigenze della posizione reprimono i suoi sentimenti. Tuttavia in questa passeggiata notturna la sincerità pura di Nicoletta (che confessa, tra l'altro, come sia lei a ricevere i fiori del ragno e a respingerli ogni volta), il suo candore e la sua freschezza vincono le riserve mentali di Mario che si sorprende ad assecondarla, con uguale slancio infantile, il suo gioco da ragazzina. Ne sono entrambi turbati e non hanno bisogno di parole per confessarsi totalmente quello che trovano l'uno per l'altra. Con questa dolcissima sensazione si lasciano.

Ma anche Severino e la sua cricca hanno finalmente saputo a chi manda i fiori il «»ragno. È una straordinaria scoperta e la banda organizza uno scherzo diabolico e memorabile. Un pacchetto contenente un indumento intimo femminile, viene inviato al padre di Nicoletta che legge, inorridito, un accluso biglietto anonimo. Severino e compagni, intanto, bandiscono le imprese di Nicoletta cantando a squarciagola degli stornelli che sono stati appositamente improvvisati. Dalla finestra della sua camera, Marina, sentendo la serenata esulta maligna.

Mario apprende la terribile situazione di Nicoletta mentre sta festeggiando al ristorante, con banchetto, la sua nomina a direttore dell'ospedale. Naturalmente corre subito a casa di Nicoletta ma non trova più nessuno.

È una vicina di casa a informarlo che la famiglia della ragazza, dopo una violenta scenata del padre, è ripartita per il paese.

Ancora più vile Mario appare il giorno dopo quando, rincasando, trova Nicoletta, che lo aspetta sulle scale. È fuggita di casa per incontrarsi con lui. Pur turbato profondamente dallo stato d'animo della ragazza, ansiosa di conoscere il suo pensiero, egli non sa dare altro che consigli generici ipocriti. La sua meschinità colpisce Nicoletta con uno schiaffo e la giovane gli butta in faccia il suo disprezzo corre via.

A lungo vaga per la città prima di decidersi a un passo estremo E finalmente telefona e quindi si incontra con Ridolfi. A bruciapelo gli chiede di sposarla.

Il «ragno» accetta ogni cosa pur di avere Nicoletta, per la quale ha perso la testa. Accetta persino di fare il numero sensazionale passeggiando con lei, sottobraccio, per il corso.

Nicoletta, dal canto suo, ormai ha deciso di andare fino in fondo di vendicarsi. Così, lasciato Ridolfi, si presenta Caffè Meletti e affronta con straordinaria sicurezza la compagnia, che cerca di fare buon viso a cattivo gioco. Affronta con fredda determinazione marina, che aveva tentato una sarcastica allusione. Davanti a tutti dice di aver appreso, dal famoso diario del «ragno» come una ragazzina di buona famiglia, per farsi una operazione di plastica facciale... Marina cade a terra svenuta e succede il finimondo. Mario, dalla finestra di casa sua assistito a tutta la scena e vede, adesso, che Nicoletta è stata raggiunta dal padre, che la schiaffeggia mezza la piazza. In maniche di camicia si precipita giù dalle scale e come un forsennato corre in cerca di Nicoletta che è sparita.

Mario raggiunge il caffè dello Sport e si guarda intorno. Severino, ammiccando agli amici, lo interpella ironicamente. La ribellione di Mario, troppo a lungo contenuta, esplode di colpo. Non regge più, non vuole più saperne di quella gente cattiva crudele e sbatte al muro Severino, schiaffeggiandolo duramente. Poi raggiunge Nicoletta che si era rifugiata in un vicolo a sfogare la sua disperazione.

Mario e Nicoletta si sposano. È un triste, squallido matrimonio celebrato all'alba in una chiesetta di montagna. Hanno vinto, ma il prezzo è stato alto: se ne andranno per sempre dalla città, hanno dovuto rinunciare a tutto. Ancora le ferite non sono rimarginate: forse ci vorrà molto tempo prima che sia loro possibile, lontano, rifarsi una vita. Ma almeno c'è questa speranza³²².

³²² *Le «chiacchierate»*, soggetto originale di Antonio Pietrangeli, Tipografia FIDES, Roma 1956.

Bibliografia

- AA.VV., *Memoria, mito, storia: la parola ai registi, 37 interviste*, Regione Piemonte, Archivio nazionale cinematografico per la Resistenza, Torino, 1994.
- Argentieri Mino, *Prima, attraverso e oltre il neorealismo*, in “Bianco & Nero”, n.6, anno 2000.
- Argentieri Mino, *Il cinema politico di Francesco Maselli*, in Storia del cinema italiano, volume XII, 1970/1976, Roma-Venezia, Marsilio edizioni di Bianco&Nero, 2007
- Aristarco Guido, Gaetano Carancini (a cura di), «*Rocco e i suoi fratelli*» di Luchino Visconti, Cappelli, Bologna 1978 [1960].
- Astruc Alexandre, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo*, «L'Ecran français», 30 marzo 1948, ora in «Traffic», 3, été 1992.
- Ingeborg Bachman, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano, 1993
- Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958, trad. it. *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1999.
- Silvia Baldassarre, *L'università di Rebibbia*, in “Le due città. Rivista dell'amministrazione penitenziaria”, n. 7/8, anno X, luglio-agosto 2009.
- Bertetto Paolo, *Il più brutto del mondo: il cinema italiano oggi*, Milano, Bompiani, 1982.
- Bertetto Paolo, *La macchina del cinema*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010.
- Brunetta Giampiero, *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, Bari, Editori Laterza, 2008.
- Bruni David, *Alessandro Blasetti, un professionista della regia* in Ernesto G. Laura (a cura

- di), *Storia del cinema italiano, 1940-1944*, vol VI, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2010.
- Cambria Adele, *Valeria era timida ora invece è libera*, L'Unità, 20 dicembre 2003, p. 4
 - Cardone Lucia, Fanchi Mariagrazia (a cura di), *Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano*, «Comunicazioni sociali», 2, 2007.
 - Cardone Lucia, *“Noi donne” e il cinema. Dalle illusioni a Zavattini (1944-1954)*, ETS, Pisa, 2009.
 - Cardone Lucia, Fanchi Mariagrazia, *Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia*, in «The Italianist», XXXI, 2, 2011.
 - Cardone Lucia e Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane tra la pagina e lo schermo*, Roma, Iacobelli Editore, 2011.
 - Cardone Lucia e Lischi Sandra (a cura di), *Sguardi differenti. Studi di cinema in onore di Lorenzo Cuccu*, Pisa, Edizioni ETS, 2014.
 - Casetti Francesco, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005.
 - Francesco Casetti, *L'esperienza filmica: qualche spunto di riflessione*, Yale, marzo 2007
 - Causse Michèle e Lapouge Maryvonne, «Goliarda Sapienza», in *Ecrits, voix d'Italie*, Paris: Éditions des femmes, 1977, pp. 132-1145. Traduzione di Tozeur.
 - Cavavero Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano Feltrinelli, 2011.
 - Comand Mariapia, *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Torino, Lindau, 2006.
 - Comand Mariapia, *I personaggi dei film*, Venezia, Marsilio editori, 2012.

- Comencini Luigi, *Infanzia, vocazione, esperienza di un regista*, Baldini e Castoldi, Milano, 1999.
- Cuccu Lorenzo, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Roma, Bulzoni editore, 1973.
- Cutrufelli Maria Rosa, Doni Elena, Gaglianone Paola, Gianini Belotti Elena, Lama Rossella, Levi Lia, Lilli Laura, Maraini Dacia, Ravaioli Carla, Rotondo Loredana, Saba Marina, Di San Marzano Cristiana, Serri Mirella, Tagliavento Simona, Turnaturi Gabriella, Valentini Chiara, *Il Novecento delle italiane Una storia ancora da raccontare*, Editori Riuniti, Roma 2001.
- Dall'Asta Monica (a cura di), *Non solo dive: pioniere del cinema italiano*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna, 2007.
- Farnetti Monica (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga edizioni, 2011.
- Ferrara Antonella (a cura di), «Intervista a Francesco Maselli», in *“Cuore di tenebra, dentro la storia”*, trasmissione radiofonica di Rai Radio3.
- Field Syd, *La sceneggiatura. Il film sulla carta*, Milano, Lupetti, 1991 (ed.or.: *The Screen writer's Workbook*, New York, Dell Publishing, 1984).
- Ennio Flaiano, *Lo sceneggiatore uno che ha tempo*, «Cinema Nuovo», 37, 15 giugno 1954.
- Faldini Franca e Fofi Goffredo (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1981
- Helbrun Carolyn G., *Scrivere la vita di una donna*, La Tartaruga edizioni, Milano, 1990.
- Jandelli Cristina, *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2013.

- Maraldi Antonio, *Antonio Pietrangeli*, Firenze, La Nuova Italia, 1991.
- Marks Dara, *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino, Roma, 2007 (ed. or.: *Inside Story: The Power of the Transformational Arc*, Studio City (Los Angeles).
- Mckee Robert, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi della sceneggiatura per il cinema e la fiction tv*, Roma, International Forum, 2000 (ed.or.: *Story. Substance, Structure, Style and the Principle of Screenwriting*, New York, Harper, 1997).
- Maselli Francesco, *Frammenti di Novecento*, Roma, Istituto Luce, 2005.
- Micicchè Lino(a cura di), in *Gli sbandati di Francesco Maselli. Un film generazionale*, Torino, Edizioni Lindau, 1998.
- Miccichè Lino, *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editori, 2002.
- Moscariello Angelo, *L'immagine equivalente: corrispondenze tra cinema e letteratura da Dante a Robbe Grillet*, Bologna, Pitagora, 2005.
- Muscio Giuliana, *Scrivere il film. Sceneggiature e sceneggiatori nella storia del cinema*, Milano, Savelli Editori, 1981.
- Palieri Maria Serena, *La sapienza e lo scrivere*, in "L'Unità", 26 luglio 2003, p.23.
- Parigi Stefania, *Francesco Maselli*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Petronio Giuseppe, *L'autore e il pubblico*, Edizioni Studio Tesi, Roma, 1999.
- Pirro Ugo, *Per scrivere un film*, Torino, Lindau, 1982.
- Pravadelli Veronica, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2014.

- Providenti Giovanna, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, 2010.
- Sapienza Goliarda, *Lettera aperta*, Palermo, Sellerio, 1997.
- Sapienza Goliarda, *Il filo di mezzogiorno*, Milano La Tartaruga edizioni, 2003.
- Sapienza Goliarda, *L'università di Rebibbia*, Milano, Rizzoli, 2006.
- Sapienza Goliarda, *Lettera aperta*, Roma, UTET, 2007.
- Sapienza Goliarda, *Io, Jean Gabin*. Torino, Einaudi, 2010.
- Sapienza Goliarda, *Destino Coatto*, Torino, Einaudi, 2011.
- Sapienza Goliarda, *Il vizio di parlare a me stessa*, Torino, Einaudi, 2011.
- Sapienza Goliarda, *La mia parte di gioia*, Torino, Einaudi, 2013.
- Sapienza Goliarda, *Appuntamento a Positano*, Torino, Einaudi, 2015.
- Scagnetti Aldo, «Gli albori della Resistenza in “Gli sbandati” di Francesco Maselli», in *L'Unità*, 29 maggio, 1956.
- Tellini Giulia, «Sarah Ferrati e Medea: uno, due, tre», in *Dionysus ex Machina*, N°3, (2012)
- Truby John, *Anatomia di una storia*, Roma, Dino Audino, 2009 (ed.or.: *The Anatomy of Story*, New York, Faber and Faber, 2007).
- Veronesi Micaela (a cura di), *In due. Creatività e ambivalenze del lavoro di coppia nel cinema*, in *Segno Cinema*, n° 178, Novembre-Dicembre 2012.
- Vigorita Manuela e Rotondo Loredana, *Goliarda Sapienza. L'arte di una vita*, per il ciclo “Vuoti di memoria”, Rai Educational, 2002.

- Villa Federica, *Botteghe di scrittura per il cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Vogler Chris, *Il viaggio dell'eroe, La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e cinema*, Roma, Dino Audino Editore, 1999 (ed.or.: *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Studio City (Los Angeles), Michael Wiese Production, 1982).
- Zavattini Cesare, *Addio al cinema*, in Aa. Vv., *Cinema d'oggi*, Vallecchi, Firenze, 1958.
- Zavattini Cesare, *Opere. Cinema. Diario cinematografico, Neorealismo, ecc.*, Milano, Bompiani, 2002