

Fotogrammi a parole

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XX • 2020
NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestesia

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

FOTOGRAMMI A PAROLE

a cura di

Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Franco Prono, Chiara Tavella

XX – 2020

NUMERO SPECIALE

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
xx – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
Universal Book s.r.l. – Rende (CS)

*

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università di Torino.

INDICE

<i>Fotogrammi a parole. La letteratura racconta il cinema</i>	7
---	---

PARTE PRIMA – ALLE ORIGINI DI UN INCONTRO

IRENE GAMBACORTI, «Cineamore» di Carlo Carrà, <i>tra arte, cinema e poesia</i>	13
---	----

CARLO SANTOLI, «Cabiria», <i>cinema, teatro, pittura</i>	35
--	----

SILVIO ALOVISIO, «In verità le sue didascalie furono una palla di piombo». <i>La collaborazione tra d'Annunzio e Pastrone alla luce di una nuova fonte d'archivio</i>	49
--	----

ANDREA BALZOLA, «Si gira!» <i>Le visioni cinematografiche di Pirandello. Genesi di una sceneggiatura dai «Quaderni di Serafino Gubbio operatore», realizzata da Andrea Balzola e Nico Garrone</i>	67
---	----

CLARA ALLASIA, «Cadaveri» e «sartine»: <i>Buñuel, Debenedetti, Sanguineti e il difficile, grande amore fra letterati e cinema</i>	83
---	----

PARTE SECONDA – SCHERMI E PAGINE

EMILIANO MORREALE, <i>Moronic Literature? Novellizzazione, industria culturale e pratiche d'autore</i>	101
--	-----

ENZO NEPPI, <i>Alle prese con la «vita» che è stata: l'incipit della «Passeggiata prima di cena» di Bassani fra ricordo, istantanea, carrellata e parola poetica</i>	117
MARIA RIZZARELLI, <i>«Al posto del cervello avevo un grande schermo illuminato». Goliarda Sapienza e i «misteri» del cinema</i>	141
GABRIELE RIGOLA, <i>Cronache dagli anni Ottanta. Influenze cinematografiche e cultura visuale nell'immaginario di Pier Vittorio Tondelli: alcune ipotesi su «Altri libertini»</i>	157
MARIAPAOLA PIERINI, <i>Lettere d'amore alle star: qualche nota su Joyce Carol Oates, Marilyn Monroe e Marlon Brando</i>	165
CHIARA TAVELLA, <i>Fotogrammi a «cartelli» nel «Work in regress» di Liberovici-Sanguineti</i>	181

PARTE TERZA – SCRITTORI AL CINEMA

ROSA MOGLIASSO, <i>Lector in fabula: dal feuilleton a «Breaking Bad»</i>	197
MARCO ROSSARI, <i>Una voce nel buio. Ascoltare un film per scrivere un romanzo</i>	203
HAMID ZIARATI, <i>La seduzione del cinema prodotto in Occidente e in Oriente</i>	209
ALESSANDRO PERISSINOTTO, <i>«Il vento fa il suo giro» e «Semina il vento»: immagini in cortocircuito</i>	219

Maria Rizzarelli

«AL POSTO DEL CERVELLO AVEVO UN GRANDE SCHERMO ILLUMINATO».
GOLIARDA SAPIENZA E I «MISTERI» DEL CINEMA*

La straordinaria capacità di vivere «in bilico fra i suoi talenti»¹ rende la parabola eccentrica di Goliarda Sapienza un caso di studio particolarmente interessante per cogliere l'incidenza del cinema sulla letteratura e per mettere a fuoco le linee di tematizzazione prevalenti che segnano, con le loro costanti e le loro varianti, l'immaginario narrativo ispirato alla settima musa. Nel percorso biografico dell'attrice-scrittrice, che ha sperimentato fino in fondo la convivenza ora feconda ora lacerante dell'arte della parola e di quella della recitazione, che ha dimostrato come «in ogni grande scrittrice [...] c'è una grande attrice e viceversa»², consegnando questa doppia anima alle pagine delle sue “lettere aperte”, la magia del grande schermo e dei suoi fantasmi

* Ringraziamo Angelo Pellegrino, che con cura e dedizione custodisce le carte di Goliarda Sapienza, per aver generosamente concesso la pubblicazione del dattiloscritto inedito *L'uomo Luchino Visconti*. Grazie inoltre a Silvia Tripodi, che sta procedendo al riordino e alla catalogazione delle carte del suddetto archivio, per averci fornito la scansione di queste pagine. Il contributo è stato concepito congiuntamente da Maria Rizzarelli, autrice del saggio introduttivo, e da Gaetano Lalomia, che si è occupato della trascrizione e delle note al testo di *L'Uomo Luchino Visconti* di Goliarda Sapienza.

¹ Lacuta notazione volta a definire il doppio talento attoriale e letterario di Goliarda Sapienza è di Lucia Cardone (in L. CARDONE, A. MASECCHIA, M. RIZZARELLI, *Scritto dalle stelle. Sulla rotta delle attrici italiane che scrivono*, introduzione a *Divagrarie ovvero delle attrici che scrivono*, a cura di L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli, in «Arabeschi», 14, luglio-dicembre 2019, <http://www.arabeschi.it/scrittodalle-stelle-sulla-rotta-delle-attrici-italiane-che-scrivono> dilucia-cardone-anna-masecchia-maria-rizzarelli/ (url consultato il 30 gennaio 2020). Per una discussione teorico-metodologica sulla categoria critica di «doppio talento» e per la sua portata euristica all'interno dei *Visual Studies* si rimanda a M. COMETA, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa, D. Mariscalco, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 47-78.

² G. SAPIENZA, *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, Einaudi, Torino 2013, p. 129.

luminosi si mescola con la polvere e la fatica del lavoro attoriale. In una pagina di *Io, Jean Gabin*, emblematico “romanzo di cinema” pubblicato postumo nel 2010, Sapienza rintraccia la maturazione della consapevolezza di questo grumo inestricabile della sua vocazione attoriale in uno dei luoghi mitici della sua formazione, ovvero la bottega del puparo Insanguine che aveva frequentato da bambina a Catania, sua città natale:

«Oh, non dico che tu sei un’estranea qui... è solo che anche se sei affezionata ai nostri spettacoli non sei proprio – come posso dire – beh, non fai parte del nostro mestiere». «Mistero?» mi sentii dire disperata. «Eh sí, il mistero dell’arte, picciridda». «E non potrei, commendatore, entrare anch’io nella schiera degli eletti?». Quasi piangevo. Lui se ne dev’essere accorto perché commosso, posandomi la mano forte e leggera allo stesso tempo sull’omero e guardandomi negli occhi [...] mi sussurrò: «Non è che non ne sei degna, non mi fraintendere, è che ci vuole tempo. Tempo e fatica e tu sei destinata ad altri progetti. Ognuno ha il suo destino unico e tu per altro nascesti... Ma per mostrarti ca non è che ti ritengo indegna di quest’arte, per prima cosa farò una pupa col tuo profilo e il tuo sguardo. È tanto che ci penso. Di profilo sei bella, davanti meno, o meglio davanti sei bella solo se sorridi. E non è cosa da puppe guerriere sorridere. Ma di profilo sei un’Angelica quasi perfetta. Farò di te un’Angelica coi fiocchi da mostrare a tutti con orgoglio». «E il mistero?» «È mistero, come dice la parola», rispose lui lasciandomi a bocca spalancata³.

Giocando sulla polisemia impropria e occasionale che acquista in questo discorso la parola «misteri» (che in dialetto siciliano vuol dire mestiere), la scrittrice fa risalire alla lezione del puparo l’acquisizione della coincidenza di arte, tecnica, mestiere da un lato e dall’altro di magia e mistero. Una cognizione dunque in cui coesistono fatica e gioia, che si ripropone quasi ad ogni circostanza in cui l’esperienza attoriale si fa tema della memoria narrativa, sia nelle opere compiute come *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno*, che possono essere lette anche come i capitoli iniziali del romanzo di formazione attoriale di Sapienza⁴, sia nelle pagine dei taccuini in cui in più di un’occasione Sapienza fa riferimento alla sua esperienza da «cinematografara»⁵. È questa l’autodefi-

³ EAD., *Io, Jean Gabin*, Einaudi, Torino 2010, pp. 46-47.

⁴ È in questa chiave che vengono considerati nel profilo da me tracciato in *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Carocci, Roma 2018, pp. 44 e ss.

⁵ Per un’analisi della tematizzazione della recitazione e dell’identità attoriale di Sapienza nei taccuini cfr. S. RIMINI, *Una seconda vita. Teatro e cinema nei «Taccuini» di Goliarda Sapienza*,

nizione che la scrittrice utilizza per indicare l'attività professionale che precede l'esordio letterario, quasi per rimarcare quanto la dimensione attoriale sia soltanto una piccola porzione del vasto territorio costituito dagli ingranaggi della macchina dello spettacolo, la cui pratica si amplia all'intera gamma dei mestieri del cinema. I suoi racconti del set, del «regno» che comprende teatro e cinema in una concezione fortemente rigida, gerarchizzata e coercitiva che ha conosciuto nel dopoguerra, svolgendo tutti i ruoli, dall'assistenza alla regia, alla collaborazione alla stesura delle sceneggiature negli anni di più intenso sodalizio con Maselli, alle varie attività di *acting coaching*, di assistenza e preparazione delle attrici per Visconti o ancora per Maselli. E quando negli anni Novanta torna per breve tempo a lavorare con il suo ex compagno, curando la dizione di Nastassja Kinski, questa si rivela un'opportunità per ritrovare sulla pagina i ricordi della vita da cinematografara del dopoguerra:

Citto è così, è sempre stato così, ma io finalmente non c'entro più con questo andazzo rovinoso che dai *Delfini* in poi lo possiede completamente: niente sonno, niente mangiare, lavoro alla moviola di notte e via, via in questa coatta, tragica marcia forzata verso il nulla [...]. Scrivo sul trenino per tornare a casa. Sono stanchissima e con qualche malinconia data dal ricordo di tanto cinema fatto con Citto, in pieno entusiasmo e accordo: quaranta documentari e quattro o cinque film insieme, fino agli Indifferenti. Ho fatto tutti i mestieri, e ho imparato più dal cinema che da cento università⁶.

Il volto opaco del firmamento dell'olimpico che vive sul grande schermo, quello contenuto nel racconto dell'apprendistato e della sperimentazione delle pratiche e dei mestieri della settima arte, rappresenta però, all'interno del macrotesto di Sapienza, soltanto una delle linee di tematizzazione del cinema. *Io, Jean Gabin*, si offre, in questa prospettiva più ampia, come osservatorio privilegiato della ricchezza di motivi e di *topoi* che si innestano nella struttura portante del ricordo dell'infanzia di cinefila e di spettatrice. Il racconto dei film visti al cinema Mirone e delle altre sale catanesi frequentate dalla scrittrice ancora ragazzina suona come un omaggio al potere di fascinazione delle ombre proiettate sul grande schermo, al cui specchio matura la formazione umana, artistica e politica di Sapienza. Come tutta la generazione di scrittori (da Sciascia a Calvino, da Zanzotto a Bufalino e Consolo) a cui appartiene, anche lei ha nutrito il suo

in *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*, a cura di S. Rimini e M. Rizzarelli, Duetredue edizioni, Lentini (SR) 2018, pp. 136-152.

⁶ SAPIENZA, *La mia parte di gioia*, cit., pp. 102-104.

immaginario di sogni di celluloidi, e ha dedicato dunque un capitolo delle sue memorie alla sua “autobiografia di spettatrice”⁷. Ma riprendendo con la consueta originalità quello che è ormai considerato un vero e proprio sottogenere delle scritture dell’io, mostra come la fascinazione e la mitizzazione di una star del cinema possa diventare modello di identificazione eccentrica ed eversiva⁸, sia per il posizionamento impreveduto e per la marcatura di genere antinormativa⁹, sia per la carica anarchica rappresentata dai personaggi interpretati dall’attore francese.

Sapienza conserverà in ogni momento questo sguardo filtrato dalle lenti del grande schermo, che la porteranno a rappresentare cose e persone privilegiando costantemente modelli visuali prelevati dal cinema. Come quando, per esempio, descrivendo nell’*Università di Rebibbia* le abitanti dell’universo carcerario, trova somiglianze e nomignoli che rimandano alle grandi dive, da Marilyn ad Anna Magnani a Lauren Bacall. Del resto, prima ancora di raccontare il tempo della fascinazione identificativa con Jean Gabin, nella prima pièce da lei composta alla fine degli anni Sessanta (*La grande bugia*) sceglie come suo *alter ego* proprio la diva Magnani, costruendo la fisionomia della protagonista attraverso un’originale fusione di elementi prelevati dalla propria biografia mescolati insieme ad alcuni dettagli della vita dell’attrice romana.

In *Io, Jean Gabin*, inoltre, lo scambio e il riflesso continuo fra l’esistenza osservata sul grande schermo e quella vissuta nei vicoli del quartiere in cui è cresciuta, fra l’universo di dentro e quello fuori dalla sala, è una costante estremamente significativa. Le citazioni tratte dai film interpretati da Gabin, come *Pépé le Mokò*

⁷ A proposito del romanzo di formazione dello spettatore cinematografico si rimanda a G.P. BRUNETTA, *Buio in sala. Cent’anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 181-209; per un discorso critico sul modello di spettatrice-scrittrice cfr. M. RIZZARELLI, *I pensieri della spettatrice. Due scrittrici davanti al grande schermo*, in *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, a cura di F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, in «Between», VIII, 16, novembre 2018, pp. 1-29 (<http://www.betweenjournal.it/>).

⁸ Per questo aspetto si rimanda a G. VINCENTEAU, *Stars and Stardom in French Cinema*, Continuum, London-New York 2000, pp. 66-67, che nota in proposito come il modello di mascolinità incarnato da Jean Gabin presenti delle sfumature latamente eccentriche, in cui convivono accanto alla rudezza e alla virilità anche caratteri di dolcezza e spirito materno: «This configuration allows Gabin’s star persona to attain the ideal of a complete human being: masculine and feminine, man and woman, father and mother» (ivi, p. 76).

⁹ A titolo riassuntivo dell’ampio e articolato dibattito femminista sulla spettatorialità si rimanda a M. FANCHI, *Spettatore*, Il Castoro, Milano 2005, pp. 78-84; in particolare sulle spettatrici cfr. *Immagini allo schermo. La spettatrice e il cinema*, a cura di G. Bruno, M. Nadotti, trad. it di S. Cortellazzo e A. Nadotti, Rosenberg e Sellier, Torino 1991; J. STACEY, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, London 1994; V. PRAVADELLI, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Bari 2014, versione ebook, capitolo I.2.

(1937) di Julien Duvivier e *Le quai des brumes* (1938) di Marcel Carné, rappresentano l'indizio di una visione della vita e di un immaginario nato e cresciuto nel riflesso dello specchio del cinema; una impressione confermata dalle pagine sul carcere di Rebibbia, che viene esplorato e raccontato anche attraverso il rimando al film di Renato Castellani, *Nella città, l'inferno* (1959), e ancora dai riferimenti all'orizzonte della settima arte presenti nella pièce *La rivolta dei fratelli*, che oltre a fornire un indizio per la sua (retro)-datazione, confermano una prospettiva *sub specie* cinematografica di ogni aspetto dell'esistenza.

La fitta e multiforme trama di motivi che nel romanzo di Sapienza richiama il territorio semantico e lessicale della decima Musa mostra dunque come siano presenti nella sua scrittura tutte le categorie tematiche evidenziate da Pierini e Morreale nell'antologia dei *Racconti di cinema* da loro curata per Einaudi. Come dimostrano le storie raccolte in questa silloge, il cinema ha offerto alla letteratura, attraverso le fantasmagorie alimentate dallo *star system* hollywoodiano, nuove figure pronte a farsi personaggi da romanzo (i divi, ma anche le varie comparse, le maestranze e tutti coloro che girano attorno al fantastico mondo dello spettacolo), e contemporaneamente si è prestato a diventare simulacro della vita stessa. Allo stesso tempo ha creato un nuovo personaggio: il soggetto della visione, quello dello spettatore che vive il rapporto con il divo come «una relazione amorosa, talvolta erotica, mai consumata»¹⁰. In *Io, Jean Gabin* questa relazione fra l'io e le figure proiettate sul grande schermo costituisce dunque l'asse tematico principale, ma il dispositivo cinematografico si offre poi anche come macrometфора globale di ogni aspetto della percezione e dell'interazione con il mondo, fino a confondere e sovrapporre costantemente i piani della realtà e della sua rappresentazione. Il movimento rapido da una stanza all'altra della grande casa di via Pistone, in cui Goliarda bambina trascorre l'infanzia insieme ai suoi numerosi fratelli, le appare nella trasfigurazione memoriale «proprio come [il passaggio] al cinema da una scena all'altra»¹¹. E poche pagine dopo il delirio fantasmagorico prodotto dall'insorgere della febbre all'indomani della visione del film di Carné viene tradotto in parole ancora con il ricorso all'«omologia strutturale»¹² del dispositivo cinematografico:

L'indomani del tanto atteso *Porto delle nebbie* mi svegliai con un febrone da cavallo. Ero tutta un brivido, un sudore e tutto uno schermo pieno di imma-

¹⁰ E. MORREALE, M. PIERINI, *Racconti di cinema*, Einaudi, Torino 2014, p. 7.

¹¹ SAPIENZA, *Io, Jean Gabin*, cit., p. 38.

¹² M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Cortina, Milano 2012, p. 38.

gini. Al posto del cervello avevo un grande schermo illuminato in maniera allucinante dove a cento all'ora passavano visi, macchine in corsa, animali in fuga inseguiti da vecchi con barbe nere, fari della polizia e colpi di pistola¹³.

La varietà di motivi attraverso i quali il cinema sostiene le maglie della narrazione di *Io, Jean Gabin* tocca, infine, anche se in una minima parte, l'aspetto più legato alla prassi attoriale e alla sua formazione. Nel romanzo infatti, anche se lo sfiora appena, la rappresentazione del cinema come «mestieraccio infame»¹⁴ passa attraverso la rievocazione degli esercizi di memoria fatti per ricordare e raccontare i film ai coetanei che non erano come lei assidui frequentatori delle sale del Mirone¹⁵: è quello il luogo memoriale in cui Sapienza individua il nodo genetico da cui deriva la metamorfosi del suo sguardo di spettatrice in quello di attrice. Da questo punto di vista però, se è vero che la considerazione del cinema come arte e mestiere serpeggia un po' in tutte le sue pagine narrative, è in *Appuntamento a Positano* (l'ultimo romanzo compiuto) che mette in racconto le memorie della sua vita da cinematografara. Il paese descritto nelle prime pagine è appunto il potenziale scenario di un film, esplorato dalla troupe di Citto Maselli, seguendo il ritmo convulso e accelerato della vita della «gente del cinema»¹⁶. L'incipit del romanzo trae probabilmente spunto dai ricordi dei sopralluoghi per la *location* de *Gli sbandati* (1955), e poi di quelli compiuti qualche anno dopo dalla stessa compagnia per girare il documentario *Festa a Positano*. È interessante che in questo romanzo compaia un altro motivo tematico della settima arte, che è quello del personaggio del regista: oltre a Maselli, in diverse occasioni in *Appuntamento a Positano* viene citato il nome di Visconti, con il quale Sapienza lavora soprattutto nella prima metà degli anni Cinquanta (si pensi a tal proposito la sua comparsa nella scena iniziale di *Senso*, 1954).

Non stupisce dunque trovare fra le carte dei suoi progetti incompiuti gli scartafacci di un romanzo dedicato al grande regista. *L'Uomo Luchino Visconti*, l'abbozzo di cui nell'archivio Sapienza-Pellegrino si conservano un capitolo dattiloscritto (che qui di seguito si riproduce) e diciotto pagine manoscritte, rappresenta infatti il disegno iniziale di un'altra storia della sua formazione attoriale all'interno della quale, stando al titolo, un ruolo centrale doveva es-

¹³ Ivi, p. 89.

¹⁴ L'espressione di Gozzano è utilizzata da Pierini e Morreale come quarta categoria tematica e titolo di una sezione dei *Racconti di cinema*, cit. (cfr. ivi, p. 235).

¹⁵ La memoria è per Sapienza – è bene ricordarlo perché è un *Leitmotiv* ossessivamente ricorrente soprattutto nelle prime opere – uno degli ingredienti fondamentali dell'arte attoriale.

¹⁶ SAPIENZA, *La mia parte di gioia*, cit., p. 125.

sere riconosciuto proprio a Visconti. Di lui Sapienza parla spesso nei taccuini: nelle pagine del racconto al presente del lavoro svolto con Nastassja Kinski si apre una parentesi memoriale, in cui per riflesso la scrittrice ritrova il tempo dell'analoga attività di cura della dizione di Maria Schell sul set delle *Notti bianche* e in cui compare l'ombra di Visconti¹⁷. Come pure in *Appuntamento a Positano* il nome del regista ricorre diverse volte soprattutto nella prima parte¹⁸. La scrittrice ricorda il suo monito a tornare al lavoro dalla pausa che si prende ogni tanto dalla frenetica vita da cinematografara:

Devo scappare. Con telegrammi urgenti da Roma – allora c'erano solo due o tre telefoni a Positano – Luchino Visconti mi richiama: «Che fai, Goliarda, a perdere tempo in quel paese? Mi deludi. Alla tua età si deve stare qui in città e agire»¹⁹.

L'idea di un romanzo su Visconti, a cui sembra condurre il titolo apposto nel dattiloscritto inedito, non ha un riscontro diretto nelle dichiarazioni contenute nei taccuini, dove il nome del regista ricorre di frequente, ma dove l'unico riferimento alle bozze dei primi due capitoli di questo progetto sembra rientrare piuttosto nel piano di un racconto delle memorie dell'Accademia. Nelle pagine conclusive del diario del 1991 Sapienza infatti scrive:

Oggi finisco l'anno avendo scritto otto paginette di un lavoro cominciato che non so se finirò. Quanti ne ho cominciati in questi anni di lavoro teatrale per la pensione e ora per sopravvivere... Mai finiti:

1. Romanzo sui fratelli rimasto al primo capitolo: il linguaggio-racconto mi piaceva! 2. L'accademia Silvio D'Amico anch'essa ferma a due o tre capitoli. 3. Maria Giudice ferma a due capitoli. 4. Quest'altro racconto che essendo breve

¹⁷ Ivi, pp. 120-122.

¹⁸ Oltre a queste citazioni, nelle carte dell'archivio Sapienza-Pellegrino è custodita la minuta di una lettera scritta da Goliarda Sapienza a caldo dopo la visione di *Rocco e i suoi fratelli* per manifestare all'amico regista tutto l'entusiasmo per il film del 1960. La trascrizione della lettera si potrà leggere presto fra le pagine dell'epistolario di prossima pubblicazione presso La Nave di Teseo.

¹⁹ G. SAPIENZA, *Appuntamento a Positano*, Einaudi, Torino 2015, p. 28. Un analogo passo, che rievoca lo stesso ricordo e ribadisce il riconoscimento del ruolo pedagogico svolto dal regista, si trova nei taccuini: «Nel lontano 1956 Luchino Visconti rimproverò Citto che mi lasciava oziare a Positano, mentre secondo il suo spirito guerriero di duca del teatro sarei dovuta restare a Roma a lottare per un improbabile (alla mia coscienza) posto al sole del suo palcoscenico» (SAPIENZA, *La mia parte di gioia*, cit., p. 50).

speravo di portare a termine. Non c'è niente da fare, un malefizio mi tiene e non so da cosa dipenda. [...] Ho visto certo gli amici, Natale da Domiziana dolcissimo momento familiare. [...], ma la solitudine che sento è l'assenza dello scrivere, che mi crea come una terra di nessuno intorno, invalicabile²⁰.

Un lavoro più ampio e accurato di ricognizione e studio delle carte custodite nell'archivio Sapienza-Pellegrino permetteranno forse di individuare la collocazione cronologica e la genesi poetica di questo progetto, quel che è certo è che esso rappresenta un'ulteriore prova di come il cinema, e l'esperienza attoriale più in generale, continuino ad ispirare le "memorie difficili" di Sapienza, riconducendola ancora nei luoghi della *Bildung* professionale e umana, nelle aule assolate di quella «piccola repubblica teatrale», in quell'isola di pace costituita dalla «grande famiglia teatrale che non ha confini topografici ma solo gli immensi spazi della fantasia», dove ha messo alla prova la propria educazione resistenziale ricevuta dalla famiglia d'origine e dove soprattutto ha compiuto i primi passi di una formazione recitativa che parte dall'abc del livello espressivo, così come racconta ampiamente anche nei primi capitoli del *Filo di mezzogiorno*²¹. In queste pagine iniziali del romanzo su Visconti (come anche in quelle del romanzo del '69), il confronto con voci, accenti, inflessioni provenienti da altre latitudini si accorda con l'apprendimento di una nuova lingua «inventata, curiosa, chiara e limpida ma anche scipita, incolore». Per quali strade narrative da quelle aule sarebbe giunta al set di *Senso* o delle *Notti bianche*, e al racconto dell'*Uomo Luchino Visconti*, purtroppo però non ci è dato saperlo.

*L'Uomo Luchino Visconti. Frammento dell'abbozzo di Goliarda Sapienza*²²

[c. 1] La piccola repubblica teatrale voluta da Silvio D'Amico che rispondeva alla sigla: Reggia Accademia D'Arte Drammatica con sede in Piazza Croce

²⁰ Ivi, p. 180.

²¹ G. SAPIENZA, *Il filo di mezzogiorno*, Baldini&Castoldi, Milano 2015, p. 24 e ss.

²² Si dà qui di seguito la trascrizione dei quattro fogli dattiloscritti intitolati *L'Uomo Luchino Visconti* e contenuti nella cartella omonima che conserva anche altre ventuno pagine manoscritte, di cui le prime tre costituiscono una lettera indirizzata al regista e scritta a caldo dopo la visione di *Rocco e i suoi fratelli* (1960). Le cinque carte dattiloscritte che qui si riproducono sono custodite nel fondo Goliarda Sapienza, faldone 16, unità archivistica 9. Nella trascrizione si è tenuto conto di tutti gli stadi redazionali in nota ai fini di una più chiara documentazione della revisione della scrittrice.

Rosse N. 2 era fondata sulla legge non scritta²³ né divulgata oralmente ma inderogabile: neutralità assoluta²⁴ verso qualsivoglia²⁵ regime. Si era nel 1941²⁶ governasse in Italia e nel mondo²⁷.

Le poche parole del discorso d'apertura²⁸ dell'anno accademico del presidente appunto: Silvio D'Amico erano state chiare: "E ora al lavoro ragazzi, in allegria e libertà, voi appartenete ormai alla grande famiglia teatrale che non ha confini topografici ma solo gli immensi spazi della fantasia.

Procurarvi²⁹ un tappeto di seconda mano anche liso³⁰ cercatevi una piazza³¹ anche non lastricata, distendetecelo³², e saltateci sopra! Se³³ avrete imparato l'arte del "comico" la gente accorrerà in massa ad ascoltarvi. Su, su, al lavoro! Abbiamo già parlato troppo"! Ci³⁴ vogliono ventanni per fare un vero comico³⁵!".

Nella spaziosa aula assolata, ma intima e graziosa come un salotto di campagna di qualche antica famiglia aristocratica, quelle parole allusive e ironiche oltrecché³⁶ inconsuete al massimo in quell'epoca³⁷, scesero dalla pedana sulla folla

²³ *scritta*: corretto a penna.

²⁴ *assoluta*: assoluta, la *u* corretta a penna.

²⁵ *qualsivoglia*: qualsiviglia, la *o* corretta a penna.

²⁶ *1941*: 1942, il numero 2 corretto a penna in *l*.

²⁷ Il periodo risulta mancante di qualcosa; in effetti, dopo *regime* una fitta cancellazione impedisce di leggere quanto era stato dattiloscritto, così come dopo la data (1941) e *governasse*.

²⁸ *Le poche parole del discorso*: in alto, a penna, si trova: *La fine del breve incontro*. Il colore della penna è nero, mentre le fitte cancellazioni sono in blu. Inoltre, tra *d'apertura a dell'anno* vi è una cancellazione in blu.

²⁹ Prima di *procurarvi* (che dopo gli interventi con l'evidenziatore blu doveva essere emendato in *procuratevi*) c'è una cancellazione con evidenziatore blu. In infrarigo si trova un'altra cancellazione in blu.

³⁰ *di seconda mano anche liso*: originariamente era *anche liso di seconda mano*, modificato con un segno a evidenziatore blu. Segue un rigo e mezzo cancellato con evidenziatore blu e dopo *mano* una freccia, a penna nera, si crea un aggancio con quanto segue.

³¹ *una piazza*: *uno* corretto a penna nera. *Piazza* calcato a penna blu che corregge un'altra parole non leggibile.

³² *distendetecelo*: *distende* corregge a penna qualcosa precedentemente battuto a macchina ma di illeggibile.

³³ *Se*: il maiuscolo è corretto a penna.

³⁴ *Ci*: corretto a penna su *co*.

³⁵ *un vero comico*: *vero* aggiunto a penna, e *comico* corregge *comoico*. Le virgolette sono aggiunte a penna.

³⁶ *oltrecché*: si corregge a penna *altrocché*.

³⁷ *in quell'epoca*: aggiunto a penna.

di ragazzi e ragazze³⁸ come³⁹ una promessa di pace insperata⁴⁰. Fuori infuriava la guerra⁴¹, la fame, il terrore⁴², la discordia feroce dell'ideologia se[r]peggiava anche fra i membri di una famiglia⁴³, [c. 2] suscitando un mormorio di sorpresa, ora lieta, ora sospettosa, inframmezzata da qualche applauso indeciso. "Niente applausi! Non siamo ancora in un teatro vero, né in una piazza! e ... buon⁴⁴ lavoro!" Riprese la voce burbera e ridente⁴⁵ di D'Amico mentre il suo⁴⁶ grande corpo veniva preso da una fretta misteriosa che come un vento improvviso⁴⁷ lo catapultò giù dalla pedana e lo spinse⁴⁸, le braccia remiganti nell'aria fra i marosi della giovane folla⁴⁹ come un vascello caracollante sotto il peso di cento vele. A dispetto di quella mongolfiera con occhiali che già spariva nel fondo dietro una porta, una vera ovazione di gioia esplose nell'aria spandendo⁵⁰ su verso il soffitto affrescato innumerevoli gli accordi lievi solari d'arpa eolia⁵¹.

³⁸ *di ragazzi e ragazze*: sopra, a penna, *giovane in ascolto*. Evidentemente l'autrice era incerta se modificare il testo.

³⁹ *come*: il *me* corregge a penna in modo fitto qualcosa che ora è illeggibile.

⁴⁰ *Promessa di pace insperata*: tra *promessa* e *di pace* c'è una cancellatura fitta a evidenziatore blu.

⁴¹ *Fuori infuriava*: tra *insperata* e *fuori infuriava* c'è un punto fermo aggiunto a penna. Sopra *fuori infuriava* era stato scritto qualcosa che è stato cancellato con l'evidenziatore blu.

⁴² *il terrore*: tra *il* e *terrore* qualcosa di dattiloscritto viene cancellato con l'evidenziatore blu.

⁴³ *se[r]peggiava*: dopo *serpeggiava* segue: *suscitando il fantasma del sospetto*, dove tra *suscitando* e *il fantasma* c'è qualcosa che viene cancellato con l'evidenziatore blu blu. Tutto questo passo viene cancellato e sostituito con *anche fra i membri di una famiglia*, aggiunto con una penna verde e una freccia che indica una freccia collegando l'aggiunta a *suscitando*.

⁴⁴ *buon*: la *o* a penna corregge *n*.

⁴⁵ *burbera e ridente*: aggiunto a penna sopra una parola cancellata con l'evidenziatore blu blu che segue *voce*.

⁴⁶ *mentre il suo grande*: tra *mentre* e *il suo* si trova *stranamente*.

⁴⁷ *improvviso*: aggiunto a evidenziatore blu.

⁴⁸ *spinse*: scritto a penna su *spingeva*.

⁴⁹ *fra i marosi marosi della giovane folla*: in origine il testo doveva essere *fra la folla come...*; si aggiunge con evidenziatore blu *i marosi della giovane* che doveva essere inserito dopo *fra*. In realtà non viene cancellato il *la* di *la folla* che risulta in più. Si corregge, pertanto, seguendo il senso del testo.

⁵⁰ *spandendo*: a penna sopra si trova scritto *salendo*. Tuttavia *spandendo* non è cancellato, sicché rimane indubbio quale delle due parole impiegare nel testo. Essendo la scrittrice incerta anch'essa si opta per la prima scelta.

⁵¹ *affrescato innumerevoli gli accordi...*: in origine, *affrescato cento gli accordi lievi...*, dove però la scrittrice sceglie di lasciare *gli* accanto al quale si trova scritto a evidenziatore blu *vive*.

“Sono caduta in mezzo a un gregge volante di angeli musicanti⁵² (dipinto sicuramente dal Beato Angelico)”, si disse Goliarda intimorita⁵³ seguendo con gli occhi sbalorditi⁵⁴ i disegni armoniosi di quelle voci che dal basso profondo di un Crast, Pandolfi, Da Venezia (presto avrebbe imparato tutti i nomi di quell’arpa eolia⁵⁵) salivano fino al vetro sottili del soprano leggero di⁵⁶ questa era forse⁵⁷ Elena Da Venezia⁵⁸, percorrevano tutte le tonalità dell’arco armonico concesso⁵⁹ in regalo⁶⁰ dal dio della musica al più perfetto degli strumenti: la voce umana come ripeteva sempre il prof. Jsaya: ella che vi odino e arpo e cercate ala voce umana è il vero strumento! Anche di numerose sapere esagera⁶¹. Forse Goliarda⁶² esagerava ma bisogna sapere⁶³ che la piccola ragazza era appena arrivata da un’isola dove l’armonia era lamento tagliente⁶⁴ scagliato come coltello per ferire un cielo [f. 3] di marmo indifferente; le parole pietre⁶⁵ (come capi tanto bene il dolce poeta Carlo Levi) appena sussurate [*sic*] da bocche avere di sorriso⁶⁶.

E c’era⁶⁷ un altro segreto che non permetteva alla nostra piccola testimone di gioire di quel messaggio di pace lanciato⁶⁸ nell’aria come sfida alla Storia in

⁵² *di angeli musicanti*: aggiunto a evidenziatore blu. In realtà non si tratta di un’aggiunta ma di uno spostamento poiché *di angeli musicanti* era collocato dopo la chiusura della parentesi.

⁵³ *intimorita*: aggiunto a penna nera.

⁵⁴ *con gli occhi sbalorditi*: tra *occhi* e *sbalorditi* tutta una porzione di testo viene cancellata a evidenziatore blu.

⁵⁵ *Presto avrebbe imparato tutti i nomi di quell’arpa eolia*: viene cassata *presto avrebbe imparato tutti i nomi dei possessori di quelle voci di quell’arpa eolia*.

⁵⁶ *di*: aggiunto a penna nera.

⁵⁷ *forse*: aggiunto a penna nera.

⁵⁸ *Elena Da Venezia*: le maiuscole sono corrette a penna nera.

⁵⁹ *concesso*: cocesso, a penna si inserisce *n*.

⁶⁰ *in regalo*: aggiunto a penna nera.

⁶¹ *Come ripeteva ... esagera*: tutto questo è scritto a evidenziatore blu.

⁶² *Goliarda*: la *d* corregge una lettera indecifrabile.

⁶³ *sapere*: *bisogna pensare sapere*.

⁶⁴ *era lamento tagliente*: sotto c’era scritto qualcosa che viene cancellato con evidenziatore blu.

⁶⁵ *pietre*: dopo questa parola ce n’è un’altra cancellata con evidenziatore blu. Il riferimento alla raccolta degli scritti del viaggio in Sicilia di Carlo Levi (*Le parole sono pietre*, Einaudi, Torino 1955) costituisce un termine *ante quem* per la cronologia della composizione del testo, che stando alla probabile collocazione degli altri abbozzi di romanzi si situa nella fase post-Rebibbia.

⁶⁶ *di sorriso*: aggiunto a penna verde.

⁶⁷ *E c’era*: tra *E* e *c’era* una parola viene cancellata con evidenziatore blu.

⁶⁸ *lanciato*] l’anciato.

quella mattinata d'autunno calda e limpida come un giorno d'estate⁶⁹: un'educazione resistenziale (impartitale con ferma disciplina fin dai primi anni),⁷⁰ a non mostrare agli altri⁷¹ i propri pensieri, e tanto meno le proprie emozioni⁷² come⁷³ la gioia o la paura o la semplice commozione⁷⁴ pena la propria disgrazia e quella dei suoi⁷⁵; nata in una famiglia di antifascisti convinti che il fascismo sarebbe durato solo un attimo dell'immenso fluire della storia⁷⁶: venti, trent'anni al massimo, era stata addestrata solo a resistere, a spiare⁷⁷ il momento per insorgere, e a difendersi in caso d'attacco: correre, sparare, tirare di box⁷⁸ e qualche passo di lotta libera che le permetteva⁷⁹ di fare del proprio corpo⁸⁰ – in caso di aguato [*sic*] – un rapido agile inafferrabile serpente muscoloso capace di sfuggire a qualsivoglia abbraccio nemico (a qualsiasi morsa di mani nemiche). Fra⁸¹ queste discipline di resistenza la più dura per lei era stata quella di non rispondere mai a nessun richiamo che venisse indirizzato in luogo pubblico fosse anche un teatro o nel giardino di qualche casa amica⁸². Per ottenere questo il padre e i fratelli⁸³ – fin da piccolina – la spedivano in giro per Catania, città dove era nata e vissuta fino al momento di approdare a Roma, con la consegna di non rispondere mai a nessuna voce⁸⁴, anche se apparentemente amica che la chiamasse da lontano: ci vollero mesi e mesi di duro lavoro e

⁶⁹ giorno d'estate] giorno di d'estate. Il *di* è un residuo di una preposizione che fa parte di un sintagma la cui parola, collocata tra *di* e *d'estate*, è cancellata con l'evidenziatore blu blu.

⁷⁰ Le parentesi sono aggiunte a evidenziatore blu, così come la virgola. La stessa penna corregge *ferma* ricalcando *–ma*.

⁷¹ *mostrare agli altri*: tra *mostrare* e *agli altri* c'è una parola cancellata con l'evidenziatore blu blu.

⁷² *Le proprie emozioni*: ~~le proprie~~ viene ripristinato da un *vive* scritto sopra con evidenziatore blu.

⁷³ *come la gioia*: *come come la gioia*, il primo *come* cancellato con penna verde.

⁷⁴ *o la semplice commozione*: inserito a evidenziatore blu tra *paura* e *pena*.

⁷⁵ *suoi*: la *u* ricalcata a evidenziatore blu.

⁷⁶ *dell'immenso fluire della storia*: *dell'immenso* cerchiato a evidenziatore blu, mentre *fluire* e aggiunto a penna verde.

⁷⁷ *a spiare*: la preposizione *a* a penna nera sopra una scritta illeggibile e cancellata.

⁷⁸ *di box*] *di di box*.

⁷⁹ *le permetteva*: *le* aggiunto a penna nera.

⁸⁰ *proprio corpo*: *proprio*, a penna verde, corregge *suo*.

⁸¹ *Fra*: prima c'è un segno a penna verde che indica probabilmente di andare a capo.

⁸² *che venisse ... casa amica*: tutto a penna verde e sostituisce quanto era stato dattilografato precedentemente che risulta cancellato a evidenziatore blu.

⁸³ *fratelli*: la seconda *l* ricalcata a penna nera.

⁸⁴ *mai a nessuna voce*: dopo *mai* una parola viene cancellata con l'evidenziatore blu blu.

concentrazione⁸⁵ per imparare a non voltarsi al suo nome gridato ad alta voce per le strade⁸⁶ [c. 4] anche se mormorato alle sue spalle con affetto al cinema, al bar o nella piccola platea famosa dell'opera dei Pupi del commendatore Insanguine dove lei era di casa⁸⁷.

“Goliarda Sapienza!” grida una voce cristallina davanti a lei⁸⁸ dall'alto⁸⁹ della pedana. A quella voce armoniosa di donna poteva rispondere, era l'appello scandito dalla segretaria dell'accademia: una matrona dolcissima dalle membra⁹⁰ e la fronte di una statua del Canova: la signorina Setaccioli.

“Goliarda Sapienza!”

“A bella morta de sonno, non senti che ti chiamano?”⁹¹

Oh, ma che è sorda questa?”

“Presente!” Si decise a rispondere Goliarda osservando con la coda degli occhi il possessore della voce che l'aveva spinta a rivelarsi⁹² nell'esercizio di “quartarsi”⁹³ e passare inosservata aveva imparato a vedere anche di fianco come se⁹⁴ all'occorrenza un occhio supplementare le affiorasse alle tempie

⁸⁵ *Mesi e mesi ... concentrazione*: a evidenziatore blu e sostituisce una parola illeggibile.

⁸⁶ Alla fine della c. 3 a penna, sembra, nera c'è scritto qualcosa che poi viene cancellato con una sorta di evidenziatore blu.

⁸⁷ *anche se ... di casa*: è tutto aggiunto a penna verde. Vi sono parti dattiloscritte e a penna verde cancellate con l'evidenziatore blu.

⁸⁸ Cristallina davanti a lei: tra *cristallina* e *davanti a lei* una parte di testo dattiloscritto viene cancellato con l'evidenziatore blu, mentre dopo *cristallina* una freccia tracciata con la penna verde indica il collegamento fra le parole *cristallina* e *davanti a lei*.

⁸⁹ *a lei dall'alto*: dopo *a lei* una virgola viene cancellata con un segno blu.

⁹⁰ *Dolcissima dalle membra*: tra *dolcissima* e *dalle membra* una o più parole sono cancellate con l'evidenziatore blu.

⁹¹ *A bella morta de sonno ... ti chiamano*: in un primo momento *Non senti che ti chiamano a bella morta de sonno*. L'inversione viene indicata con una penna verde che aggiunge anche il punto interrogativo dopo *chiamano*. Una identica espressione e un'analoga situazione si trova nelle prime pagine del *Filo di mezzogiorno*, in cui viene rievocata la prima audizione di Goliarda per l'ingresso all'Accademia d'Arte Drammatica di Silvio D'Amico (cfr. G. SAPIENZA, *Il filo di mezzogiorno*, cit., p. 17).

⁹² *il possessore ... rivelarsi*: aggiunto a penna nera. Una parte dell'aggiunta (*il possessore della voce*) viene cancellata sempre con la penna nera, ma un'aggiunta con la penna verde indica *vive*.

⁹³ nell'esercizio di “quartarsi”] nell'esercizio di di “quartarsi”. La doppia presenza della preposizione *di* si deve al fatto che viene cancellata una parola, ma ci si dimentica di espungere pure il primo *di*. Il termine *quartarsi* è ovviamente siciliano che, secondo il *Vocabolario siciliano* (fondato da Giorgio Piccirilli e diretto da Giovanni Tropea, Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1990) significa «dividere in quarti, squartare un animale macellato». Nell'area catanese assume il valore di «dividere in più pezzi». Usato in forma riflessiva, «schermirsi, destreggiarsi».

⁹⁴ *come se*: il *se* aggiunto a penna verde.

e financo nella nuca. La voce⁹⁵ apparteneva a un ragazzo minuto piccolo di statura e⁹⁶ levigato con due grandi occhi⁹⁷ nerissimi umidi di mansuetudine e (come era possibile?) anche d'ironia: e in⁹⁸ che dialetto aveva scherzato quella voce?⁹⁹ e perché continuava a fissarla ora?¹⁰⁰ che voleva?

“Bella voce ragazza! Ma si dice presènte e non presènte! Ma imparerai! Hai anche dei begli¹⁰¹ occhi belli adesso¹⁰² che mi guardi!¹⁰³

Il resto ... magrolino! ma due occhi espressivi e una voce bastano per fare un'attrice!¹⁰⁴ Ragaz-¹⁰⁵ [c. 5] za, hai davanti a te il famoso Carlo Mazzarella del II anno ... ma non ti abituare a me, sono qui per caso! Di tutto ha voglia il sottoscritto, meno che diventare un comico. Ma nel tempo che sosterò in questo serraglio se ti posso essere utile¹⁰⁶ fai pure...”

Goliarda come era nella sua abitudine non rispose niente, anche perché tutto quel discorsetto non richiedeva commenti. O doveva ringraziarlo?¹⁰⁷ E perché poi, per sentirsi dire che l'aveva pronunciato male la parola grazie?¹⁰⁸ Cominciava a capire: il discorsetto di quel Carlo Mazzarella del II anno accademico era stato spifferato¹⁰⁹ con una rapidità, una precisione e un accento così diverso da quella A morta de sonno! Detta prima in un dialetto a lei

⁹⁵ *La voce*: prima doveva essere stato aggiunto qualcosa con la penna verde che poi viene cancellato con l'evidenziatore blu.

⁹⁶ *e*: aggiunto a penna verde.

⁹⁷ *occhi*] *ochi*.

⁹⁸ *e in*: aggiunto a penna verde. Prima di *che* una parola viene cancellata con l'evidenziatore blu. Dopo *d'ironia* un punto fermo doveva spezzare in due quello che poi è divenuto un unico periodo.

⁹⁹ *voce?*: il punto interrogativo è aggiunto a penna verde.

¹⁰⁰ *ora?*: aggiunto a penna verde.

¹⁰¹ *Hai anche dei begli*: aggiunto a penna verde che sostituisce una serie di parole dattiloscritte cancellate con l'evidenziatore blu.

¹⁰² *belli adesso*: tra *belli* e *adesso* una parola viene cancellata con l'evidenziatore blu.

¹⁰³ *guardi!*: il punto esclamativo aggiunto a penna verde.

¹⁰⁴ *il resto ... un'attrice!*: i punti esclamativi sono aggiunto con la penna verde. La *o* di *voce* viene ricalcata con la penna verde.

¹⁰⁵ *Ragaz-*: prima una serie di parole dattiloscritte vengono cancellate con la stessa macchina da scrivere e sostituite con qualcosa di scritto in verde che poi viene cancellato con l'evidenziatore blu.

¹⁰⁶ *utile*: la penna verde corregge *urile*.

¹⁰⁷ *O doveva ringraziarlo?*: aggiunto a penna verde in sostituzione di *dire grazie?* cancellato con l'evidenziatore blu. Sopra *doveva* una parola scritta con la penna verde viene cancellata con l'evidenziatore blu.

¹⁰⁸ *La parola grazie?: la parola* aggiunto a penna verde. Prima di *grazie* una parola viene cancellata con l'evidenziatore blu.

¹⁰⁹ *stato spifferato*: tra *stato* e *spifferato* una parola viene cancellata con l'evidenziatore blu.

sconosciuto¹¹⁰ che aveva del portentoso¹¹¹. Probabilmente in quella repubblica dove era approdata passando lo stretto addestravano¹¹² anche ad avere due lingue: una popolare e l'altra inventata, curiosa, chiara e limpida ma anche scipita¹¹³, incolore ... ma probabilmente¹¹⁴ più atta a farsi capire sulle tavole¹¹⁵ dei teatri¹¹⁶ del continente.

¹¹⁰ *un accento ... a lei sconosciuto*: tutto aggiunto a penna verde e sostituisce *così lontana da quell'accento di prima* cancellato con l'evidenziatore blu. Inoltre, dopo *quella* una richiamo trascritto a piè di pagina che reca la battuta *A morta de sonno!* Indica che doveva essere inserito in quel punto.

¹¹¹ *del portentoso*: *del* a penna verde. Prima della preposizione una parola dattiloscritta viene cancellata con l'evidenziatore blu.

¹¹² *repubblica ... addestravano*: viene inserito a penna verde *dove era approdata passando lo stretto*.

¹¹³ *ma anche scipita*: *anche* aggiunto a penna verde.

¹¹⁴ *probabilmente*: aggiunto a penna verde. Segue una scritta in verde non molto chiara cancellata poi con l'evidenziatore blu. Precede una parola dattiloscritta cancellata con l'evidenziatore blu.

¹¹⁵ *capire sulle tavole*: dopo *capire* parole dattiloscritte vengono cancellate con l'evidenziatore blu.

¹¹⁶ *dei teatri*: prima alcune parole dattiloscritte sono cancellate con l'evidenziatore blu.