

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

«RECITANDO SI IMPARA A SCRIVERE»: GOLIARDA SAPIENZA A TEATRO, TRA BIOGRAFIA E DOCUMENTI INEDITI

Alessandra Trevisan

Abstracts

Ripercorrendo la vicenda attoriale dell'autrice in due momenti, 1941-1960 e 1982-1989, ci si concentra in particolare sulle esperienze teatrali, televisive e radiofoniche. Grazie al recupero di materiali a oggi mai considerati, si propone una nuova cronologia capace di mettere in luce alcuni nodi dell'esperienza d'attrice, esaminando il legame tra drammaturgia, rappresentazione, attorialità e autorialità. Si offre infine un'intervista a Patrizia Zappa Mulas, attrice e scrittrice che lavorò con Goliarda Sapienza nel 1987-'88.

Retracing Sapienza's experience as an actress in two periods, 1941-1960 and 1982-1989, regarding theater, television and radio, thanks to items never considered before, this essay suggests a new chronology which enlightens some details of the way she played, examining the relationship among dramaturgy, representation, acting and authorship. Patrizia Zappa Mulas, actress and writer who knew Goliarda Sapienza in 1987-'88, gives an interview about their work at the end.

Parole chiave

Teatro, biografia, recitazione, autorialità

Contatti

ale.trevisan@unive.it

Alla vicenda (auto)biografica di Goliarda Sapienza, dall'anno della sua scomparsa (1996) sino a oggi, sono dedicati numerosi studi che pongono l'accento sia su aspetti familiari sia su motivi concernenti il versante politico del suo 'impegno' – quasi definibile – involontario nella storia del Novecento, sia su parte del suo lavoro diviso tra recitazione e scrittura. Se, da un lato, le monografie di Giovanna Providenti *La porta è aperta* (Villaggio Maori, Catania 2010) e *La porta della gioia* (Nova Delphi, Roma 2016) restituiscono un primo quadro completo della vita dell'autrice, con notizie sui genitori e attivisti del socialismo Maria Giudice e Peppino Sapienza, numerosi sono invece i documenti rimasti fuori da entrambe queste trattazioni. Si tratta di materiale in grado di rivelare alcune significative tappe della storia personale e professionale di Sapienza, integrante e talvolta confutante alcune tesi edite che riguardano il suo mestiere d'attrice come lo si è sinora conosciuto.

La critica che si è concentrata sulle peculiarità del lavoro filmico di Sapienza ha ridato valore non solo alla sua esperienza diretta sul set¹ ma anche a quella taciuta a lungo di cinematografara-

¹ Tra i saggi occupatisi di quest'aspetto in primo luogo Lucia Cardone ed Emma Gobbato le quali, sin dalla prima raccolta di saggi dedicati all'autrice in M. FARNETTI (a cura di), *Appassionata Sapienza*, La Tartaruga, Milano 2003, hanno dedicato un'attenzione al tema proseguita negli anni a seguire. Anche il vedovo Angelo Maria Pellegrino ha, in occasioni pubbliche e nelle prefazioni ai volumi postumi dell'autrice – ma anche nelle riedizioni di quelli fuori catalogo –, sottolineato come la scena vissuta accanto al regista cinematografico e compagno Citto Maselli sia stata una 'scuola di formazione'. Peraltro quest'ultimo ne ha dato ulteriore testimonianza in interviste radiofoniche e video.

sceneggiatrice e di doppiatrice e insegnante di dizione² proponendo, com'è già stato per altri scrittori – emblematici, ad esempio, i casi di Cesare Pavese ed Elsa Morante sceneggiatori³ –, la ricchezza di contributi caduti in oblio o, per ciò che riguarda Goliarda Sapienza, mancanti di accreditamento.

Sebbene l'influenza del cinema fruito e recitato sia marcata nel *corpus* da più direzioni autoriali e critiche, tanto da risultare una 'presenza' difficilmente scindibile nel complesso quadro delle partecipazioni artistiche di Sapienza,⁴ questo studio vuole ripensare la carriera della scrittrice come interprete e autrice teatrale tra gli anni Quaranta e Ottanta, presentando alcune novità e verificando come, nello specifico, l'arte del palcoscenico abbia caratterizzato parte dell'opera letteraria, che trova inizio tra il '52 e il '53 con poesie e racconti. Il legame autobiografico evidenziato da saggi pregressi sarà orientato talvolta a scardinare alcuni dati ormai diventati 'luoghi comuni' d'autore, secondo una prospettiva critica che mantiene 'diversamente' al centro lo stretto legame tra vita e arte.

L'indagine intende evidenziare alcuni punti salienti trattati nella monografia *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale (1996-2016)* (La Vita Felice, Milano 2016). In particolare essi sono le citazioni dei *Taccuini* editi e inediti, soprattutto l'assunto «Recitando si impara a scrivere, sempre se se ne ha il talento»⁵ che mette in risalto l'espressione di una 'coscienza attoriale' stanislavskiana, capace di riversarsi senza sforzo nella scrittura; inoltre, il «gusto teatrale» di Goliarda Sapienza, così definito dall'amica Antonia Carosella,⁶ diventato a ragione una funzione del suo modo d'essere. Lo scarto di una lettera nelle parole 'attore' e 'autore' non può che rimandarci all'etimologia, laddove 'l'agire' si coniuga con il 'prosperare' che la scrittura letteraria porta in sé, quasi ad insinuare il dubbio che Sapienza conoscesse 'ancestralmente' l'importanza del varco che sussiste tra le due arti. Maria Rizzarelli ha – infatti – parlato di «un'esistenza che ha coscienza di doversi pirandellianamente incarnare in una maschera».⁷

La ricostruzione filologica del suo trascorso teatrale tiene conto della cronologia edita nel volume del 2016 citato poc'anzi e già integrazione della biografia di Providenti, quest'ultima basata su un trascorso all'interno dell'Archivio Sapienza-Pellegrino nel lustro antecedente. La seguente analisi,

² A tal proposito si vedano i saggi di G. ORTU, *Visi dischiusi ad ascoltare: Goliarda Sapienza narratrice di visioni*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, a cura di L. Cardone, S. Filippelli, Iacobelli, Roma 2012; E. GOBBATO, *Un primo piano di profilo* compreso nella miscellanea «*Quel sogno d'essere. Percorsi su una delle maggiori autrici del Novecento*» a cura di G. Providenti, Aracne, Roma 2012; EAD., *Goliarda Sapienza invisibile protagonista del cinema italiano* in *Cinema e scritture femminili*, cit.; EAD., *Goliarda Sapienza*, in «Quaderni del CSCL. Rivista annuale di cinema italiano», n. 10, 2014; EAD., *Goliarda Sapienza*, ivi, n. 11, 2015, dove si parla dell'apporto come doppiatrice per Renato Castellani e Francesco Maselli. Infine: EAD., *Goliarda Sapienza sceneggiatrice. Il caso «I delfini» attraverso un carteggio inedito*, tesi dottorale discussa presso l'Università degli Studi di Cagliari, tutors L. Cardone e M. Farnetti, A.A. 2015-2016. Si consultino inoltre gli Atti del Convegno londinese del 2013: A. BAZZONI, E. BOND, K. WEHLING-GIORGI (a cura di), *Goliarda Sapienza in context*, Farleigh Dickinson University Press, Vancouver, Canada 2016.

³ Si rimanda a: F. PRONO, *Pavese e il cinema. Primo e ultimo amore*, Bonanno, Roma 2011. Una prima trattazione dei possibili legami tra Pavese e Sapienza – di cui si dovrà verificare la tenuta – è stata suggerita in A. TREVISAN, *Jean Gabin nella scrittura di Cesare Pavese e Goliarda Sapienza*, in «Poetarum Silva», 5 dicembre 2016 <<https://poetarumsilva.com/2016/12/05/jean-gabin-nella-scrittura-di-pavese-e-sapienza/>> (link verificato al 29/3/2018). Per ciò che concerne Elsa Morante si fa riferimento a documenti conservati nel Fondo omonimo alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

⁴ In ogni romanzo e scrittura privata Sapienza saggia l'interpolazione tra visione e scrittura, capace di determinare l'immaginario di riferimento di ogni singola opera, tanto è vero che lei stessa è autrice di scritti per il cinema e il teatro oggi in *Tre pièces e soggetti cinematografici*, La Vita Felice, Milano 2014. In riferimento alla centralità del cinema del realismo francese e di Gabin, cui già nella precedente nota si fa accenno, si vedano i contributi di M. ARENA, E. GOBBATO e M. RIZZARELLI apparsi in «Arabeschi» n. 9, gennaio-giugno 2017. Si vedano, a tal proposito, le pagine della monografia RIZZARELLI, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018, pp. 105-124; la stessa saggista si è occupata del teatro scritto da Sapienza, pp. 153-168.

⁵ G. SAPIENZA, *La mia parte di gioia*, Einaudi, Torino 2013, p. 129. La citazione è tratta da un taccuino di Febbraio 1991. Cfr. *Una voce intertestuale*, cit., p. 33.

⁶ Cfr. *Una voce intertestuale*, cit., p. 51.

⁷ RIZZARELLI, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà*, cit., p. 17. Il volume indaga approfonditamente e con nuovi argomenti critici la «complementarietà» tra l'arte performativa del "teatro" nel passaggio di Sapienza all'arte visiva della "scrittura".

al contrario, si fonda su materiali non provenienti dal suddetto archivio privato ma reperiti per lo più percorrendo altre rotte. Nel 2016 l'indagine su documenti che attestassero la validità delle informazioni a stampa non poteva considerarsi al livello d'approfondimento odierno; l'intenzione che si va perseguendo è quella di avvicinarsi un po' di più alla verità di certi fatti per far dialogare biografia e testi anche in previsione dell'emersione, dall'archivio, di ulteriori materiali inediti, com'è stato soprattutto dal 2002 – anno della pubblicazione dei racconti di *Destino coatto* (Empiria) – in avanti. Dato influente è anche la riapparizione di tratti che ridimensionano le qualità attoriali di Goliarda Sapienza e inoltre il reperimento di fotografie mai pubblicate, scatti quasi rubati durante le prove che avvalorano la sua intensità in scena.

La scelta qui operata comprende materiali televisivi e radiofonici non analizzati in precedenza; si tratta per lo più di riadattamenti di testi letterari della tradizione o di testi di natura epistolare. L'importanza documentale attesta la possibilità di definire il suo lavoro ben oltre i termini dell'attorialità-autorialità: conoscendo l'apporto dato al doppiaggio dei film di Maselli tra gli anni Ottanta e Novanta, si può verificare un eclettismo lavorativo ancor più ampio di quello noto.⁸

Questo percorso intende far emergere due aspetti principali: in primo luogo si desidera spostare l'accento dalla 'celebrazione' subita dall'attrice in anni di studi biografici, che hanno alterato o addirittura frainteso la rilevanza di alcuni ruoli a favore di altri, contraffacendo la percezione del 'mito Sapienza'; in secondo luogo, si avanza l'ipotesi di applicare all'opera l'assunto dell'«intertestualità fra vita e scrittura» avanzato da Cesare Garboli nella definizione di Paolo Gervasi.⁹ Il nesso «biologia-scrittura» perdura nelle parole del critico sin da *La stanza separata* (Mondadori, Milano 1969), in cui scriveva di voler «togliere la maschera ai libri e alle persone» e, in tal senso, 'dare voce' alla loro autentica voce di autori.

La cronologia ricostruita esclude due partecipazioni del 1951: *Commedia all'italiana* di Mino Roli e *Nel giardino erano in quattro* di Michele Caramello; circa la prima non esistono documenti che ne attestino l'esistenza mentre la locandina della seconda pièce non vede il nome di Sapienza.¹⁰

Prime prove di recitazione.

Dieci anni prima, nel settembre 1941, siamo a conoscenza del suo trasferimento nella città di Roma da Catania, per frequentare la Regia Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico che sarà al centro dell'omonimo romanzo rimasto incompiuto.¹¹ Il racconto dell'ammissione è citato ne *Il filo di mezzogiorno* del 1969 e nel precedente *Lettera aperta* del 1967 – entrambi Garzanti – ma già si percorre quella tappa di esilio in città nei racconti degli anni Cinquanta. È tuttavia nel taccuino di Giugno '91 che si testimonia l'inizio degli studi nell'anno 1942 per volere paterno.¹² Nel 1994, lei ricorderà:

Mio papà non voleva che io seguissi le scuole di regime [...] perché diceva che mi facevano una "piccola italiana cretina". [...] Io ho imparato a casa, sotto una scuola severissima di tutti questi miei vari fratelli. [...]

⁸ Rizzarelli, ricorda, ad esempio la precocità con cui Sapienza si è approcciata all'attività di *acting coach*, p. 14.

⁹ Mi riferisco a quanto riportato nell'articolo *Biologia della scrittura. Cesare Garboli e la forma del saggio*, in «Doppiozero», 10 febbraio 2016 <<http://www.doppiozero.com/materiali/bioslogos/biologia-della-scrittura-cesare-garboli-e-la-forma-del-saggio>> (link verificato al 29/3/2018); il riferimento garboliano è estensione del contenuto presente in *Pianura proibita*, Adelphi, Milano 2002.

¹⁰ I dati riguardano la bibliografia presente in *Una voce intertestuale*, cit. È stato possibile verificarlo grazie al contributo della dott.ssa Danila Parodi e del dott. Gian Domenico Ricaldone responsabile dell'Archivio della Biblioteca Museo dell'Attore di Genova che, insieme alla dott.ssa Selene Guerrieri e alla dott.ssa Daniela Montemagno della Biblioteca del Burcardo di Roma, hanno fornito un prezioso supporto all'indagine. Le fotografie provengono per lo più dal Fondo Gastone Bosio, custodito al Burcardo.

¹¹ O forse progetto di prosa rimasta inedita in SAPIENZA, *La mia parte di gioia*, cit., p. 180. Il taccuino data Dicembre 1991.

¹² Ivi, p. 154. Sul periodo storico e circa i risvolti del Fascismo in quel momento Cfr. A. TREVISAN, *Muri 'della mente' e 'del corpo' nell'opera di Goliarda Sapienza, Pina Bausch e Francesca Woodman* in «BETWEEN», Vol. VII, n. 14, Novembre 2017; si veda anche *Una voce intertestuale*, cit., pp. 119-120.

Con il mio pronipote siamo cinque generazioni di atei. Mi hanno tolto Dio e cosa mi hanno dato in cambio? L'arte, il teatro e Marx.¹³

Giunta da poco nella capitale, è possibile che il 19 agosto 1941 Sapienza avesse preso parte (non accreditata) a una messa in onda di *Liola* di Pirandello per l'EIAR,¹⁴ anche se è più probabile che sia stata parte del coro degli spiriti e delle apparizioni degli allievi dell'Accademia nella messa in onda de *La tempesta* di Shakespeare il 6 dicembre 1942. L'adattamento e la regia erano di Guido Salvini, con cui collaborerà anche negli anni successivi.¹⁵ Lo stesso regista, infatti, era stato l'insegnante che, il 18 giugno del '42, aveva preparato gli studenti del primo, secondo e terzo anno dell'Accademia alla messa in scena di *Così è (se vi pare)* di Pirandello al Teatro Eliseo. La regia dello spettacolo era stata affidata all'allievo Gastone Da Venezia – altro nome nella storia dell'autrice. Nel programma conservato, la parte di Dina risulta tuttavia di Eleonora Ricci.¹⁶ C'è da chiedersi se Sapienza sia stata una sostituta o se, per quel primo anno, non ebbe ruoli di rilievo; eppure sono gli autori della tradizione quelli che conosce da vicino a diciott'anni, soprattutto il «Dio della fantasia»¹⁷ Pirandello – isolano come lei –, che Goliarda dichiarerà di aver letto per intero e che sarà rievocato con Ibsen e altri anche in *Lettera aperta*.

La dimensione culturale pregnante che andava conoscendo in quel frangente completa quella familiare, paterna e materna, impregnata di classici della tradizione greca e latina ma anche di Dostoevskij e Tolstoj – che di lì a poco riaffiorerà nel suo teatro –, Hugo, Zola e De Amicis, autori che hanno a che fare con il “socialismo umanitario” della madre. Al fine di perdere l'accento siculo dopo l'ammissione, Goliarda studierà d'Annunzio e sarà il fratello Ivanoe, in una sorta di allucinazione onirica, a pronunciare queste parole nel primo romanzo pubblicato:

Certo, il teatro è sempre una strada niente affatto spiacevole per una donna. Vedo che lavori sodo, che sei riuscita a perdere il tuo accento da terrona. E cosa ti fanno studiare? Ah, d'Annunzio! Era prevedibile. Attenta, Goliarda! Attenta a d'Annunzio! C'è qualcosa di artefatto nella tua voce. Attenta. [...] ti cercherò qualche opera di teatro che ti possa servire, diciamo, da antidoto a questo d'Annunzio [...] G. WIERS JENSSEN: «Anna Peters» [...] Sonzogno.¹⁸

Curioso questo passaggio di vent'anni successivo: l'edizione italiana del dramma in quattro atti risale al 1940; il drammaturgo è il norvegese Wiers-Jenssen (1866-1925) che, nel 1908, dedicò il testo a una vicenda molto nota dell'Inquisizione nel suo paese d'origine, con protagonista Anne Pedersdotter accusata di stregoneria e bruciata viva nel 1509. Un personaggio eroico ed eretico: una *outsider* meno vicina al mito di Jean Gabin – frequentato da Sapienza a fine anni Settanta – ma simbolica in un passaggio alla post-adolescenza di rilievo come quello della nostra autrice.

Il secondo anno di Accademia la vede recitare nella parte dell'apparenza della donna uccisa in *All'uscita* di Pirandello, nell'ambito del saggio dell'8 febbraio 1943; con lei i compagni Vittorio Gassman (apparenza dell'uomo grasso) e Adriano Negri (apparenza del filosofo).¹⁹ È qui che il tema

¹³ In *Storie Vere – Goliarda Sapienza*, documentario di V. Onorato e A. Amendola, RAI, 1994.

¹⁴ In «Radiocorriere» 17 agosto 1941-XIX, 23 agosto 1941-XIX; per questo dato e per il successivo ringrazio la regista RAI Silvana Palumbieri. La prima dell'opera pirandelliana fu rappresentata il 4 novembre 1916 al Teatro Argentina di Roma.

¹⁵ In «Radiocorriere» 6 dicembre 1942-XXI, 12 dicembre 1942-XXI; nel documento si riporta il nome Guglielmo Shakespeare, come voleva il regime fascista. La parte di Prospero fu affidata a Gino Cervi (1901-1974) mentre Tino Carraro nella parte di Ferdinando (1910-1995) caldeggiò questo lavoro, come si rileva dall'*Enciclopedia della radio* di P. Ortoleva e B. Scaramucci, Garzanti, Milano 2003, p. 144.

¹⁶ Dina secondo la biografia Providenti. Il documento da me consultato è invece: PR. 121-06, conservato presso la Biblioteca del Burcardo di Roma. L'opera fu rappresentata la prima volta il 18 giugno del 1917 al Teatro Olimpia di Milano, dato che porta a pensare a un anniversario d'omaggio all'autore.

¹⁷ SAPIENZA, *Il vizio di parlare a me stessa*, Einaudi, Torino 2011, p. 79. Il taccuino risale a Gennaio 1979.

¹⁸ EAD., *Lettera aperta*, Garzanti, Milano 1967¹, pp. 22-23; la prima stesura di questo volume sarà completata nel 1963. Per ciò che concerne, invece, il riferimento bibliografico successivo mi rifaccio alla copia posseduta dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che riporta l'opera stampata dalla Tipografia Matarelli.

¹⁹ PR. 095-02 conservato presso la Biblioteca del Burcardo di Roma, Fondo Cällari. L. PIRANDELLO, *All'uscita*, Roma, Studio «Eleonora Duse», regia di Vladimir Kos, 1° saggio di regia Accademia Silvio d'Amico,

della morte, affrontato in tutta l'opera a partire dalle poesie, sarà configurato quale personaggio che asseconda l'originale "metateatralità" del drammaturgo siciliano «sempre vivo qui con noi, nelle nostre storie».²⁰

Angelo Maria Pellegrino, in una conversazione privata avvenuta il 16 gennaio 2018 nell'Archivio di via Denza 52 a Roma, ha confermato un'intuizione: «la scrittura di Goliarda Sapienza è intrisa di drammaturgia». In effetti, a ben leggere il testo pirandelliano, sussistono sia gli elementi atavici del sangue e della fertilità (nel melograno) sia alcuni passaggi poi ripresi nei racconti di *Destino coatto* e nei romanzi degli anni Sessanta. Il "soffitto bianco" sarà un elemento manicomiale de *Il filo di mezzogiorno*:

Arrovesciata sul letto, mentre il soffitto bianco della camera mi pareva s'abbassasse su me, e tutto mi s'oscurava, sperai, sperai che quell'ultimo bacio finalmente, oh Dio, mi avesse dato il calore che le mie viscere esasperate hanno sempre, e sempre invano, bramato.²¹

Grazie allo stesso romanzo, siamo a conoscenza della partecipazione di Sapienza alla Resistenza tra il '44 e il '45.²² Sarà soltanto dopo la rinuncia a proseguire gli studi a guerra finita e la sua entrata nella compagnia T.45 che il suo approccio alla scena muterà di nuovo, libero da vincoli rigidi e impostazioni vetuste, alla scoperta di testi censurati dal Fascismo che difficilmente riuscivano a superare l'accoglimento dei professori dell'Accademia e della classe intellettuale dell'epoca. La T.45 era formata da Silverio Blasi, Valeria Ravot, Marcella Toschi, Ruggero de Bonis, Mario Landi e Sapienza.

L'esperienza nella T.45 e la mancata «Compagnia del piccolo teatro d'arte».

Il primo esempio del suo impegno nella compagnia si ha con *Gioventù malata* di Ferdinand Bruckner, che Landi proporrà il 20 maggio 1945 al Teatro Manzoni di Roma, poi a Milano nell'ottobre-novembre del 1946. Se quest'ultima messa in scena gode di ottime recensioni, c'è da riportare cos'era successo in precedenza, quando la Democrazia Cristiana – secondo Umberto Follero – si era opposta con aspre critiche alla rappresentazione romana, costringendo gli attori a una recita a porte chiuse. Saranno Gerardo Guerrieri ed Ermanno Contini, nel '45, a esporsi in difesa del testo, con Vito Pandolfi nel '46²³ che, in un articolo sagace e irriverente, compara i motivi fascisti a quelli della società pre-hitleriana. Secondo la traduttrice dal tedesco Anna Maria Curci, il recupero di autori quali Brecht, Dürrenmatt, Ödön von Horváth e lo stesso Bruckner si può definire come un primo programma del Neorealismo teatrale italiano ma è anche da ascrivere a una continuità con il romanzo di Moravia *Gli indifferenti*, uscito nello stesso periodo (Alpes, Milano 1929). Sempre Curci sottolinea che *Gioventù malata*, infatti, fu scritta nel 1926, nel decennio della "Neue Sachlichkeit", la "Nuova

anno XXI, 8 febbraio 1943. Allievi del secondo anno. Cfr. S. D'AMICO, recensione in «Il Dramma» n. 397-398, Anno XIX, 1° - 15° Marzo 1943-XXI, p. 70; qui si menziona Gassman ma non Sapienza. Scritta nell'aprile del 1916, la breve commedia fu rappresentata il 29 settembre del 1922 al Teatro Argentina di Roma.

²⁰ Cfr. R. CAVALLUZZI, *Pirandello: la soglia del nulla*, Edizioni Dedalo, Bari 2003, pp. 89 sgg. La citazione diretta è tratta da SAPIENZA, *Il vizio di parlare a me stessa*, cit., p. 120; il taccuino risale all'Ottobre del 1980 dopo Rebibbia. Circa le inferenze pirandelliane si legga la tesi dottorale di A. BAZZONI, *Writing for Freedom: Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative* ora edita da Peter Lang, Berna-Svizzera 2018, in cui si sostiene a più riprese l'eredità della linea Svevo-Pirandello nell'opera della scrittrice.

²¹ In *Opere* di Luigi Pirandello, *Maschere nude*, nuova edizione diretta da G. Macchia, a cura di A. D'Amico, vol. I, I Meridiani, Mondadori, Milano 1997, IV edizione. Cfr. *Una voce intertestuale*, cit., pp. 72-92. Nel saggio già citato, *Muri 'della mente' e 'del corpo'*, ci si sofferma sull'importanza di alcuni elementi architettonici nell'opera e dei colori, in particolare del bianco.

²² Emma Gobbato riporta, nella sua tesi dottorale: «Sapienza torna sul palcoscenico, nel 1944, in *La cavalleria rusticana* di Verga e in *Liolà* di Pirandello accanto a Silverio Blasi e Mario Landi». Non vi è tuttavia traccia di queste partecipazioni, ad esempio su «Il Dramma» o sul «Radiocorriere».

²³ I ritagli stampa relativi alla messa in scena milanese sono stati reperiti presso la Biblioteca del Burcardo di Roma. L'articolo di Contini non si trova tra le recensioni raccolte ma in «Mercurio», Anno II, n. 10, giugno 1945, mentre quello di Pandolfi in «Corriere d'Informazione», I/IX nov. '46.

Oggettività” tedesca; anche il drammaturgo austriaco Stefan Zweig era stato tradotto per intero in Italia prima della fine della seconda guerra mondiale, segno di una circolazione ampia di testi stranieri.

La lezione comparatistica cui si fa accenno qui rivela degli aspetti che sono filtrati poi nell’esperienza di Goliarda Sapienza. Il ‘capitolo Maselli’ e la sua ‘trilogia sulla gioventù’ è incarnato già nel personaggio di Irene, che porterà sulla scena soltanto nella replica romana con Silverio Blasi nella parte del medico protagonista Freder, un «prodotto dell’educazione idealistica fondata sulle teorie di Nietzsche [...] [che] sfoga la sua brama di potenza sugli unici oggetti per lui raggiungibili: le donne». ²⁴ Questa prima personificazione del Nazismo e del Fascismo, antitesi di una ‘meglio gioventù’ – per dirla con Pasolini – colta dall’autore nel suo sadismo, può considerarsi esemplare per la vita di Sapienza; si pensi all’‘eco’ del terapeuta, che ritornerà ciclicamente nella vita quanto nell’opera, ²⁵ ma anche ai motivi della morte e del sogno che il personaggio della studentessa Irene, nel primo atto, proporrà a proposito della sua generazione: «i giovani non possono esser sani. Lo spirito è ancora assopito nel sogno. [...] La gioventù è una fomite di pericoli. La gioventù porta in sé sentore di morte». ²⁶



Foto 1. Goliarda Sapienza e Silverio Blasi in *Gioventù malata* al Manzoni (Foto Emmer).

Il teatro italiano del secondo dopoguerra, come testimonia la stessa rivista «Il Dramma», vedrà tra i suoi esponenti più giovani Leopoldo Trieste; Mario Landi sceglierà la sua opera *La frontiera* per una messa in scena al Teatro Quirino il 4 luglio del ’45. Se non ne esistono scatti, si hanno almeno due recensioni che riassumono il significato della pièce nell’intenzione dell’autore. Ennio Flaiano ha scritto: «il dramma porta in seno le nobili aspirazioni di una gioventù ben ammaestrata dagli avvenimenti e desiderosa di combattere per una reale fratellanza dei popoli»; ²⁷ Luigi Squarzina, invece, segnala, in un testo apposto sulla locandina: «suoi temi sono la guerra, la colpa, la vendetta, la

²⁴ È Bruckner stesso, con una nota scritta a novembre del ’46, a introdurre la traduzione dell’intera pièce su «Il Dramma», A. 23, n. 31-32, 1° marzo 1947, pp. 96-119. La versione di riferimento è tradotta da G. e F. Giammatteo e porta un testo critico a cura di F.T. Csokor che inquadra l’autore. Per quanto riguarda, invece, il trittico di Maselli si veda *Una voce intertestuale*, cit., pp. 49-50.

²⁵ Ivi, pp. 126-133. Si consulti inoltre l’articolo *Muri ‘della mente’ e ‘del corpo’*, cit.

²⁶ Ivi, p. 102. La foto a seguire è stata reperita presso l’Archivio del Teatro Stabile di Torino.

²⁷ In «La città libera», 19 luglio 1945.

disperazione, il riscatto. Trieste assilla i personaggi fino a che confessano il perché dei loro atti».²⁸ La trama vede un triangolo tra Luca (Silverio Blasi), reduce e promesso sposo di Sara (Goliarda Sapienza) ma innamorato di Marta (Marcella Toschi), rimasta incinta dopo una fugace relazione con un soldato tedesco; la dimensione paesana e lo scandalo sono accentuati dalla presenza della madre di Sara (Valeria Ravot) e dallo Straniero (Vittorio Duse), figure opposte – l’una violenta, l’altro benevolo – di un luogo segnato dalle conseguenze della guerra. Sapienza-Sara, nei panni di una giovane ragazza su cui si è abbattuta la vergogna dell’abbandono da parte del fidanzato, ricorderà con un po’ d’imbarazzo quel momento teatrale:

Per tutto lo spettacolo più che recitare *dicevamo* le battute o sugli urli del pubblico o nelle pause rare dove, approfittando del momento di bonaccia, cercavamo di dire più parole possibili per ripicca o senso del dovere. Era divertente!²⁹

A confermare in parte l’inesperienza degli attori è il giornalista Francesco Jovine: «Recitazione clamorosa, slegata, di freddo impeto quasi sempre, persuasa e efficace nei momenti di vero, drammatico calore».³⁰

A quest’altezza – nel 1946 – pare si inserisca anche una prova diversa, cui si fa accenno sulla rivista «Il Dramma»:

Si è formata a Roma una «Compagnia del piccolo teatro d’arte» che agirà stabilmente nella sala di Piazza Borghese. Fanno parte di questo gruppo artistico, Olga Solbelli, Elena da Venezia, Anna Proclemer, Goliarda Sapienza, Marcella Toschi, Valeria Ravot, Vittoria Martello e – tra gli uomini – Antonio Crast, Silvio Rizzi, Giotto Tempestini, Arnaldo Foà, Marcello Moretti, Otello Cazzola, ecc. Le regie saranno affidate a insieme a Gerardo Guerrieri, Masserano, Chiaravelli. Le opere in programma: *Il gabbiano*, di Cecof [sic] (regia Chiaravelli); *Uomini e topi*, di Steinbeck (regia Tomei); *Il cancelliere Krehler*, di Kaiser (regia Masserano Taricco); *Risveglio di primavera*, di Wedekind (reg. Guerrieri); *SS. Glencairn*, di O’Neill; *Lampi e Contessina Giulia*, di Strindberg; *Street Scene*, di Rice; *L’anitra selvatica*, di Ibsen; *i giovani*, di Andreiff. La compagnia è costituita su basi sociali: attori e registi partecipano direttamente all’impresa.³¹

Si può supporre che l’adesione alla compagnia di Guerrieri (che prendeva il nome dalla famosa Compagnia fondata da Pirandello) sia stata per Sapienza – oltre che legata alla loro breve relazione sentimentale – una parentesi di scoperta e conoscenza di alcuni drammaturghi ritradotti dopo la guerra, auspicando un’uscita dall’«autarchia letteraria fascista».³² Non vi sono infatti dati su quotidiani e riviste del periodo che confermino le messe in scena delle pièce citate né un lavoro da parte del gruppo di attori, di cui resta soltanto la testimonianza di un’idea, di un’ipotesi programmatica.³³

²⁸ In «Quaderni della rivista “Teatro”», n. 10, giugno 1946; «Teatro» era diretta da Guido Salvini. Per questo documento è stata fondamentale la ricerca nella Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, presso cui si conserva copia della locandina dello spettacolo. Il testo de *La frontiera* è invece tratto da *Profili di scena. Maurizio Costanzo, Tullio Pinelli, Luigi Squarzina, Leopoldo Trieste*, presentazione di M. Pagano, Laterza, Bari 2003. Altre recensioni con plauso agli attori sono quelle pubblicate su «l’Avanti», su «Risorgimento Liberale» e sul «Giornale del Mattino» del 5 luglio ’45, quest’ultima a firma di Ermanno Contini; le informazioni tratte dal Fondo Silvio d’Amico sono state fornite dalla Biblioteca del Museo dell’Attore di Genova.

²⁹ SAPIENZA, *La mia parte di gioia*, cit., pp. 9-10 (corsivo nel testo). Il taccuino risale alla tournée del 1989 di cui tratterò poi.

³⁰ In «La Nuova Europa», Anno II, n. 28, 15 luglio 1945.

³¹ Anno 22, n. 6-7, 1° e 15 febbraio 1946. L’annotazione è già nella citata tesi di Emma Gobato, dapprima in PROVIDENTI, *La porta è aperta*, cit., pp. 96, 191.

³² Di questo tema parla Ennio Flaiano in *Teatro del popolo e popolo a teatro*, in «Mercurio», Anno I, n. 2, ottobre 1944. A seguito di un’analisi di volumi conservati alla Biblioteca Nazionale di Firenze, si evince che questi autori o circolavano durante il Fascismo (Ibsen) e furono ripresi nel ’44-’45 (Checov, Kaiser, Steinbeck – su traduzione di Cesare Pavese –, Strindberg) o furono tradotti per la prima volta dalla compagnia (Wedekind, O’Neill, Rice, Andreiff).

³³ Riguardo quest’aspetto si può citare un articolo scritto da – con tutta probabilità – Luciano Lucignani (firma L. L.) dal titolo *La prossima stagione teatrale* apparso su «l’Unità» il 29 settembre 1946; qui si parla di una compagnia successiva diretta da Visconti-Guerrieri con Rina Morelli, Paolo Stoppa, Giorgio De Lullo, Mariella Lotti e altri.

Il 1950 e la compagnia sperimentale del Teatro Pirandello.

Quella prima fase di lavoro per Sapienza è segnata da due incontri capitali per la sua carriera: quelli con Alessandro Blasetti e Citto Maselli – suo compagno di vita dal '47 al '64 circa –, che potrebbero aver inciso di molto sulla sua tecnica recitativa. Al '45-'46 risale la prima comparsata al cinema in *Un giorno nella vita* di Blasetti e nel '47-'48, in *Fabiola*, film che le apriranno poi un momento diverso del mestiere d'attrice in ambito teatrale. Ciò si intuisce dalla pièce *Profonde sono le radici* di Arnaud D'Usseau e James Gow, con regia di Mario Landi al Teatro Pirandello di Roma a inizio 1950. Lo spazio è quello di un teatro popolare dell'epoca, in cui si esibisce la Compagnia del Mascherone (o Compagnia Sperimentale del T. Pirandello) con, tra gli altri, Ennio Balbo (il senatore), Silverio Blasi (il romanziere), Vittorio Duse (Brett), Gabriella Danesi (Alice) e Goliarda Sapienza (Ginevra-Nevvy) su un testo della letteratura statunitense afferente al teatro progressista, che affronta il tema dello scontro razziale tra bianchi e afroamericani – portato in scena per la prima volta, nel '45, da Elia Kazan. Non si hanno, anche in questo caso, fotografie, ma ogni recensione fa emergere dati sulla recitazione di Sapienza che, a quindici giorni dalla prima, riuscirà a esprimere il suo potenziale:

anche se, in alcuni punti, [gli attori] risentono della affrettata preparazione hanno ben meritato i molti applausi del folto pubblico.

Mario Socrate, in «L'Unità», 20 gennaio 1950

I buoni momenti sfiorati qua e là da Goliarda Sapienza e Silverio Blasi.

Silvio d'Amico, in «Il Tempo», 20 gennaio 1950

Goliarda Sapienza, una Ginevra psicologicamente ricca di notazioni interessanti, ma la cui voce è simile a un soffio, non giunge neppure a metà della sala.

Leonida Repaci, in «Paese Sera», 21 gennaio 1950

Goliarda Sapienza (Nevvy) dà allo spettacolo alcuni momenti di sincera emozione.

Luciano Lucignani, in «Mondo operaio», 4 febbraio 1950

La storia si svolge nella casa del senatore Langdon in cui vivono anche le figlie Alice e Ginevra, uno spazio attraversato dal pregiudizio nei confronti dell'ex soldato nero Brett, figlio della governante e ragazzo di cui Nevvy è segretamente innamorata. Nello stesso salotto si viene a conoscenza, già nel primo atto, di un episodio meta-teatrale in forma di ricordo, uno scambio d'affetto tra i due innamorati, pudico e intellettuale: è la messa in scena del *Macbeth* di Shakespeare in forma di gioco, con Ginevra nella parte di Lady Macbeth.³⁴ È ancora un autore della tradizione a uscire dall'esperienza vorace di Goliarda Sapienza che, sino a qui, si è misurata con parti minori o 'scomode' ma che, nella veste di Nevvy, trova una prima conferma del suo talento.

Silverio Blasi la rivorrà – con Guardabassi, Marco Tulli, Maria Zenoli ed Ennio Balbo – il 24 maggio 1950 al Teatro Pirandello in *La potenza delle tenebre* di Lev Tolstoj, dramma la cui messa in scena pare ambiziosa e non di facile adattamento, come si evince dall'epistolario inedito con Citto Maselli citato da Emma Gobbat.³⁵ Il passaggio di regia significherà avere a fianco un amico, quel "mattatore" – come lo definiva Citto Maselli – verso cui provava grande stima e che le affida la parte di Akulina, giovane indipendente e spregiudicata. La pièce propone quella che Antonella Cavazza ha

³⁴ Mi limito a segnalare l'edizione di riferimento della pièce di D'Usseau e Gow per Universale economica, n. 76, a cura di Franca Savioli che ne fu anche la traduttrice, Milano 1950, qui pp. 48-49.

³⁵ In *Goliarda Sapienza sceneggiatrice*, cit., p. 16. La datazione è 9 febbraio 1950; qui Sapienza tratta del suo senso di disadattamento all'interno della Compagnia del Pirandello, specificando che ci sono stati alcuni dissapori tra il gestore della Sala, Plinio De Marzis, Blasi e Vittorio Duse.

definito la «luce della verità» tolstoiana;³⁶ anche per questa ragione, probabilmente, Sapienza riceve delle recensioni molto positive.

Molto brava Goliarda Sapienza che come «Akulina», specie nel terzo atto, ha dato la piena misura del suo personalissimo temperamento.

g. f. l. «La Libertà d'Italia», 24 maggio 1950

Goliarda Sapienza nel personaggio di Akulina, perfettamente centrato sia nell'andatura strascicata e nel viso terreo della ragazza in attesa, sia nella baldanza trionfante della donna appagata, ha serbato un impasto duttile e coerente.

Achille Fiocco, «La Fiera Letteraria», 28 maggio 1950



Foto 2. Sapienza in *La potenza delle tenebre* a destra (Fondo Gastone Bosio).

Tolstoj – autore ripreso nelle riviste del dopoguerra tra cui «Rinascita» legata al PCI – resterà poi presente nei romanzi di Sapienza come un 'maestro' da contestare; in *Lettera aperta* lei scriverà infatti: «“La felicità non ha storia”, dice Tolstoj. Ma non è vero. [...] La felicità è l'unica cosa che andrebbe descritta, insegnata.» mentre ne *Le certezze del dubbio*: «cari saggi antichi – mamma, papà, zio, professore, Tolstoj! Non è vero che si diventa con gli anni distaccati o altro».³⁷

Il 1951 e la memoria della Resistenza.

Ben prima di interpretare la patriota in *Senso* di Visconti (1954), Goliarda Sapienza si misurava con un ruolo simile, di certo autobiografico: quello della giovane ragazza francese ne *I Tedeschi* di Leon Kruczkowski, che va in scena con la Compagnia del Teatro Pirandello tra il 25 marzo e il 7 aprile 1951 per la regia di Pietro Masserano Taricco; tra gli interpreti: Achille Majeroni, Manlio Guardabassi, Maria Laura Rocca, Vittorio Negrelli e altri. Il dramma in tre atti, scritto dall'autore polacco nel 1949, porta all'attenzione l'ipocrisia di alcuni uomini di scienza disinteressati al frutto delle loro ricerche utilizzate a fini bellici dal regime nazista. Si tratta di un testo vicino a quello di Bruckner, che rimarca le responsabilità della classe colta tedesca durante la seconda guerra mondiale. L'immagine proposta viene dal quadro terzo del primo atto, con ambientazione nell'osteria di un piccolo paese nel nord della Francia occupata. Qui, un ufficiale e l'attrice Ruth, entrambi tedeschi, conversano circa l'esecuzione in piazza di alcuni partigiani, che sarebbe avvenuta di lì a breve; tra questi vi è il padre di mademoiselle Fanchette (Sapienza) che angosciata, sul finale, come dalla

³⁶ A. CAVAZZA, *La potenza delle tenebre nella fiction italiana degli anni Sessanta*, in *La sincerità di Tolstoj. Saggi a 100 anni dalla morte*, a cura di D. Rebecchini e L. Rossi, in «Quaderni di Acme 132», Cisalpino, Istituto editoriale Universitario, Milano 2012, pp. 229-248.

³⁷ SAPIENZA, *Lettera aperta*, cit., p. 36. EAD., *Le certezze del dubbio*, Pellicanolibri, Roma 1987, p. 47.

didascalia, recita seguendo queste indicazioni: «*Rimane immobile per un momento seguendoli con lo sguardo; poi lentamente come un automa, si avvicina alla porta, si ferma sulla soglia, si appoggia con le mani e con la testa ai vetri e scivola per terra*».³⁸

Varrà la pena, tra le recensioni dell'epoca, citare quella di «Paese Sera» del 25 marzo, in cui si parla del Teatro Pirandello come l'unico della città a non aver avuto sovvenzioni pubbliche, dove «un pugno di persone [...] combattono per una più profonda coscienza sociale». Silvio d'Amico segnalò la «buona volontà» della compagnia³⁹ e la presenza in sala del senatore Terracini e degli onorevoli Longo e Nenni, tutti vicini a Maria Giudice; sono quelli, infatti, i giorni del VII Congresso nazionale del Partito Comunista Italiano (3-8 aprile). Sarà invece Corrado Alvaro a scrivere una stroncatura alla regia.⁴⁰



Foto 3. Goliarda Sapienza (lato destro della scena) in *I Tedeschi* (Fondo Gastone Bosio).

Nonostante la sua parte minore, Sapienza riceve menzione in ciascun articolo. Come si è verificato, tuttavia, in questo caso è la coincidenza biografica di 'ragazza della Resistenza' a rendere l'interpretazione aderente al sé, come avviene – seppure in modo diverso – nel maggio dello stesso anno in *Vestire gli ignudi* di Pirandello. A proposito della pièce conosciamo la recensione di Silvio d'Amico, che la consacrerà come «la nuova Duse».⁴¹

Altrettanto importante è un articolo di Achille Fiocco sinora sfuggito all'attenzione e incentrato per intero su Sapienza sin dall'occhiello: «Il testo di Pirandello si presta a una interpretazione di eccezionale efficacia per l'attrice: questa volta la giovane Goliarda Sapienza avrebbe meritato una guida particolarmente esperta e amorevole». Il giornalista riassume con coinvolgimento ciò che è avvenuto in scena; conoscendo la trama e la vicenda della protagonista Ersilia Drei, non sarà difficile rivivere la performance:

la vittima carnefice, la sciagurata predatrice, predata, abbandona il campo per l'ultima volta, veramente ricca solo allora che ha rinunciato a «vestirsi», a comparire come avrebbe voluto e, malgrado il suo sacrificio, non ha potuto. Questa gara feroce, disperata, l'ha espressa con grande efficacia, al Teatro Pirandello Goliarda Sapienza, vibrando in ogni parte del corpo, dando la misura di quel che potrebbe fare sotto una guida esperta e amorevole, assumendo, così ricca di sentimento qual è, un senso più accorto, concreto, delle sfumature e delle pause (creazioni di atmosfera). Peccato che la regia non l'abbia sorretta e le battute finali siano state dette da lei col

³⁸ In L. KRUCZKOWSKI, *I Tedeschi*, a cura di L. Salvini, Universale Economica, Milano 1951 (corsivo nel testo).

³⁹ In «Il Tempo», 6 aprile 1951; sarà Ghigo de Chiara, su «L'Avanti», ad ampliare la lista con i politici Donini e Gorona, con conferma di Leonida Repaci su «Vie Nuove» del 15 aprile 1951.

⁴⁰ In «Il Mondo», 21 aprile 1951.

⁴¹ In «Il Tempo», 5 maggio 1951. Lo spettacolo andrà in scena con la Compagnia del Teatro Pirandello.

viso completamente in ombra (già si sa, perché doveva spiccare solo, simbolicamente, il vestito finalmente composto). Applausi clamorosi applausi, particolarmente al secondo atto.⁴²



Foto 4. Protagonista di *Vestire gli ignudi* (Fondo Gastone Bosio).

L'anno 1952, la radio e l'incontro con Visconti.

Il 1952 resta un anno in cui sarà ancora il cinema a chiamare: reciterà per Blasetti in *Altri tempi* e nell'*Ulisse* di Camerini non accreditata. Eppure Sapienza non rinuncia a frequentare ancora il teatro, facendo la comparsa in *Il Colosseo nei secoli* di Guglielmo Ceroni per la regia di Salvini all'Anfiteatro Flavio (con interpreti, tra gli altri, Bice Valori, Paolo Panelli e Nino Manfredi), e ricoprendo il ruolo di Pippuzzi nella *Cavalleria Rusticana* di Verga alla radio, nell'ottobre dello stesso anno.⁴³ Il suo apporto ai riadattamenti radiofonici di opere come queste non ha, purtroppo, alcun riscontro effettivo in termini di interpretazione: ciò è dimostrato dall'ascolto dei nastri audio in sede d'archivio RAI.⁴⁴ La sua voce è, infatti, indistinguibile da quella di altri personaggi secondari. Questo è vero anche per la sua collaborazione con Ernesto De Martino nel 1954, alla realizzazione di alcuni brevi documenti audio per «Radio 3» in cui si registrano elementi del folklore italiano di varia natura.⁴⁵ L'ingaggio da parte di uno storico e antropologo così rilevante può considerarsi parallelo all'impegno come aiuto-regista non accreditata nei documentari lirici di Francesco Maselli – in un momento in cui nasceva la tv italiana⁴⁶ – ma anche una trasmissione diretta del socialismo umanitario materno. Maria Giudice,

⁴² In «La Fiera Letteraria», Anno VI, n. 19, 13 maggio 1951.

⁴³ G. VERGA, *Cavalleria Rusticana*, regia di P. MASSERANO TARICCO, in «RAI Radio 2», 19 ottobre 1952. La ricerca è stata possibile grazie a Rai TECHE nella sede RAI di Venezia; ringrazio per l'aiuto il dott. Alessandro Capiotto.

⁴⁴ Avvenuto nella sede dell'ICBSA - Istituto Centrale per i beni sonori ed audiovisivi RAI di Roma a gennaio 2016. Per l'aiuto nella ricerca ringrazio la dott.ssa Catia Poggi.

⁴⁵ E. DE MARTINO, *Panorami etnologici e folkloristici 1. Trasmissione ninne nanne e giochi infantili*, in «RAI Radio 3», 5 aprile 1954; ID., *Panorami etnologici e folkloristici 2. Il cerimoniale e i canti dell'amore e delle nozze*, in ivi, 5 aprile '54; ID., *Panorami etnologici e folkloristici. La poesia religiosa del popolo italiano*, in ivi, 10 maggio '54.

⁴⁶ La prima messa in onda RAI risale al 3 gennaio 1954. Per ciò che concerne, invece, l'aspetto dei documentari si veda *Una voce intertestuale*, cit., p. 30.

scomparsa il 5 febbraio del 1953, fu, infatti, per la maggior parte della sua carriera impegnata vicino alle tessitrici, ai contadini siciliani, ai lavoratori delle classi sociali più umili.

Nello stesso anno, poco dopo il lutto subìto, Sapienza reciterà a Milano, al Teatro Manzoni (l'8 marzo) e all'Eliseo di Roma (il 9 aprile) nell'allestimento della *Medea* di Euripide curato da Luchino Visconti; sarà tra i membri del coro. Circa questa importante prova si hanno alcune recensioni significative incentrate tuttavia sulla figura di Sarah Ferrati-Medea e sull'unicità della prova di regia – in anticipo di quindici anni su quella cinematografica di Pasolini (1969); di Sapienza resta una foto dal programma di sala dell'edizione romana.⁴⁷



Foto 5. Sapienza nel programma di sala di *Medea*.

Il '52-'53 appare come un frangente importante, soprattutto per l'incontro con il regista e scrittore Cesare Zavattini con cui, nel tempo, Sapienza manterrà un'amicizia affettuosa e sincera, oltre che un rapporto di ammirazione reciproca.

Il 1956 e gli sceneggiati televisivi.

Dopo il film *Gli sbandati* di Maselli (1955) il regista Silverio Blasi la vuole in RAI come personaggio di due sceneggiati televisivi in costume, molto in voga fino a tutti gli anni Settanta. Il primo è una commedia di Arthur Schnitzler dal titolo *Al pappagallo verde* andata in onda il 9 marzo 1956 e ambientata a Parigi allo scoppio della Rivoluzione, nella giornata della presa della Bastiglia; Goliarda Sapienza vestirà qui i panni di Giorgina, un'attrice che si muove nel metateatro televisivo di questo atto unico, così definito da Vittorio Buttafava: «Copione vivace, pieno di mordente, estroso, condotto con sbalorditiva abilità».⁴⁸

Il secondo, *Lo scialle* di Raul Capra e Michele Galli, è ambientato nel Messico del 1910 e fu trasmesso il 20 luglio 1956 con Sapienza nel ruolo principale di Assuncion. Si tratta di un dramma originale che ebbe un discreto successo e di cui rimane un'immagine nel «Radiocorriere»;⁴⁹ tra gli attori anche l'amico Salvo Randone.

⁴⁷ Ad esempio in «La Fiera Letteraria», Anno VIII, n. 12, 22 marzo 1953. Per lo scatto si ringrazia l'Archivio della Biblioteca del Museo dell'Attore di Genova.

⁴⁸ In «Radiocorriere», 9 marzo 1956.

⁴⁹ V. BUTTAFAVA, in *ivi*, 15-21 luglio 1956, con un'ampia presentazione dello stesso giornalista.



Quattro interpreti di Lo sciane: Goliarda Sapienza (Assunclon), Franco Bucci (Alonzo Soli.), Anna Nogara (Giovane donna), Andrea Matteuzzi (Fiamene)

L'11 settembre del '56 Sapienza è a «Radio 1» per recitare nella parte della Gna Carminella (una raccoglitrice di olive) in *La giara* di Pirandello, atto unico con la regia di Franco Rossi. Come già confermato in precedenza, anche questa incursione radiofonica non ha rilevanza se non nella ricorrenza dell'autore siciliano, cui ritornerà, nel 1960, in una tournée con Blasi; nel suo adattamento di *Liola* sarà Mita.⁵⁰

Il teatro di prosa, per lei, si può definire come un luogo in cui iniziare a sperimentare la tenuta dei suoi riferimenti letterari – le «intenzioni sommerse» garboliane⁵¹ che animano la scrittura – ma anche la prima forma associativa con cui verrà a contatto, una sorta di 'sindacato' se si sottende all'educazione familiare e poi divenuto l'unica istituzione plurale di cui accetterà – da anarchica – la rigida disciplina al fine di autodisciplinarsi.

Esisterebbe, tuttavia, un altro nesso che riguarda la relazione attore-autore in Goliarda Sapienza, valido tanto per la sua scrittura drammaturgica quanto per le altre prose; lo ha identificato Luca Ronconi in un video del 2013 dal titolo *Il personaggio e il carattere*: «io ritengo che un attore-autore sia portato a rendere solido, durevole e continuativo il suo modo espressivo. [...] Il carattere è qualche cosa che non ha storia [ma] un personaggio è una cosa mobile, in movimento».⁵² Alla luce dell'*iter* teatrale svolto, il passaggio alla scrittura di sé per Sapienza nell'«*Autobiografia delle contraddizioni*» sarà investito dalla necessità di dare prova della mutevolezza di cui gode il personaggio di teatro, un individuo «in progress»⁵³ alla ricerca di una saldezza espressiva che comprenda anche le incoerenze.

Autrice di radiodrammi.

Il vuoto lasciato negli anni della scrittura de *L'arte della gioia* (1967-1976) si interrompe il 16 e 23 maggio 1982 con la messa in onda, su «Radio 3», di due puntate dal titolo *Tra Čechov e Gorkij. Quasi un carteggio d'amore*, radiodramma tratto probabilmente dal volume M. Gorki, A. Checov *Carteggio* (Edizioni Rinascita, Roma 1954). Gli attori sono Ferruccio De Ceresa, Giacomo Piperno, Vera Venturini per la regia di Ida Bassignano. Non si hanno informazioni scritte sul lavoro di Sapienza né sul copione da lei firmato come curatrice e ideatrice; presso le TECHE RAI si conserva la

⁵⁰ Si dà per assodato questo ruolo di cui, purtroppo, esistono fotografie ma non recensioni; cfr. PROVIDENTI, *La porta è aperta*, cit., e il documentario scritto da S. FASULO con regia di N. NESLER, *Goliarda Sapienza: il vizio di essere se stessi*, Rai Storia, 2017. La messa in scena (effettivamente avvenuta) fu curata dalla Compagnia del Teatro Stabile di Napoli: in A. BISICCHIA, *Liola: dal testo alla scena*, in *Pirandello teatro e musica*, Palumbo, Palermo 1995. Nella *Bibliografia della critica pirandelliana 1889-1961* di Leonardo Bragaglia, tuttavia, non si menziona alcuna recensione relativa allo spettacolo; per questa ricerca ringrazio la Biblioteca della Casa Goldoni di Venezia.

⁵¹ GARBOLI, in *Romanzi e progetti*, in *Pianura Proibita*, cit., p. 65.

⁵² Su YouTube a questo link: <https://youtu.be/eJ0-7IO_YsU> (verificato al 29/3/2018).

⁵³ Entrambe le citazioni in SAPIENZA, *La mia parte di gioia*, cit., pp. 25-26 (corsivo nel testo).

bobina digitalizzata ancora ascoltabile ed è stato possibile reperirvi elementi circa l'argomento.⁵⁴ Un inquadramento che possa avere significato vede un interesse nei confronti della letteratura russa che permane non solo per un calco della famiglia d'origine e dell'ambiente comunista di Maselli; è curioso, infatti, che il radiodramma segua il viaggio in Transiberiana del 1978, attraverso la Russia e la Cina, e l'esperienza carceraria di cui si dà traccia nei *Taccuini*. Curioso come, dopo l'ascolto dell'audio, si possano notare nel testo alcune coincidenze biografiche con la vicenda di Sapienza; sono almeno due. Nella prima puntata è Cechov a parlare in questi termini: «da un pezzo mi sono allontanato dal teatro e di scrivere per il teatro non mi va più»; quasi un alter-ego di Goliarda pronuncia la sua distanza con un mondo che non gli (le?) appartiene più. Nella seconda puntata, oltre a un interesse spiccato nei confronti delle donne nella società del tempo, sempre Cechov si esprime in questi termini parlando di sé: «La malattia del medico è sempre più grave di quella dei suoi pazienti»; pur sapendo della professione di Cechov nella sua vita, viene da chiedersi se quest'insistenza non possa risultare autobiografica per Sapienza e indicare il suo rapporto con la psicanalisi.

Sul palcoscenico per l'ultima volta.

L'ultima parentesi teatrale di Sapienza va dal 1987 al 1989. Nella parte della serva ne *Il dialogo nella palude* di Marguerite Yourcenar per la regia di Luca Coppola reciterà, con la Compagnia del Minotauro, nell'87 al Festival di Montalcino (debutto e repliche), poi a Benevento e a Roma; nell'inverno dell'88 in Sardegna. Nel cast, per l'anno '87, Pia 'de Tolomei fu interpretata dall'attrice e scrittrice Patrizia Zappa Mulas la quale, in una conversazione telefonica privata avvenuta il 4 ottobre 2017, ricorda come la traduzione inedita del testo fosse stata curata dallo stesso eclettico Coppola. La prima rappresentazione portava perciò in scena il teatro sconosciuto di Yourcenar a cura di un regista giovane, acuto, diverso da altri,⁵⁵ che aveva scoperto Sapienza perché «autrice di nicchia» e le aveva chiesto aiuto per questo lavoro. Ancora Patrizia Zappa Mulas definisce Goliarda Sapienza come un «piccolo vulcano», e prosegue:

[...] Non era un'attrice allenata. Il talento in teatro è come una pianta, come per un'atleta. [...] Lei mi diceva che erano molti anni che non recitava. [...] In scena sentiva il tempo che era passato Però si intravedeva il suo piglio, la sua energia, la sua intonazione. Si riconosceva in lei il talento.

⁵⁴ Ne riporto il testo: «Carteggio tra Cechov e Gorkij. Gorkij: dedica del racconto *Foma Gordeev* a Cechov, soggiorno a Pietroburgo, vita letteraria della grande città, confino ad Arzamas, desiderio di recarsi a Mosca. Cechov condizioni di salute, soggiorno a Yalta. Gorkij dedica del romanzo *Foma Gordeev* (1899) a Cechov. Pietroburgo: vita letteraria, vita sociale. Maksim Gorkij: condizioni di salute di Anton Pavlovic Cechov, descrizione. Anton Pavlovic Cechov: soggiorno a Yalta, interesse per la crescita letteraria di Maksim Gorkij. Maksim Gorkij, proposta di un viaggio in Cina. Morte di Anton Pavlovic Cechov.» Riferimento dai metadati della bobina matr. 411116, uorg: 3320, da cui proverranno anche le citazioni a seguire.

⁵⁵ A tal proposito si legga l'articolo di E. CORDASCO, *Un teatro di voci e di ombre. Marguerite Yourcenar sulla scena*, in «Scena», n. 57, 6 giugno 2009, pp. 2-6.



Foto 6. Dal «Corriere della Sera» del 15 luglio 1987: Sapienza è la prima da destra (Foto Aiello).
Articolo a firma di Emilia Costantini.

Zappa Mulas inserisce Sapienza nella scuola siciliana del realismo, quella di Turi Ferro e Salvo Randone, lontana da Carmelo Bene e da Gassman. Inoltre, a proposito del doppiaggio che diventò il suo mestiere principale negli anni Ottanta preparando Valeria Golino e Ornella Muti per alcune pellicole di Maselli, Zappa Mulas afferma: «Lei [Goliarda] aveva un orecchio... [Questo è] il bello del doppiaggio.» C'è una nota determinante nella nostra chiacchierata informale, un particolare che svela il motivo per il quale Sapienza smise di fare teatro a inizio anni Sessanta: «[Lei era] bravissima all'inizio [ma] non era bella. Nel teatro di quegli anni le affidavano spesso la parte della pazza, le parti furiose, che le riuscivano bene».⁵⁶ E prosegue:

Avrebbe dovuto fare la comica, come Franca Valeri, o la caratterista come Tina Pica. [...] A lei interessava il teatro ma non troppo. Il mestiere dell'attore era stato strumentale; il suo interesse per il mondo del cinema era culturale, politico. *La volontà artistica è quasi più importante del talento.* In più, i registi valutano anche il carattere degli attori. [...] In Italia l'attrice doveva essere bella e telegenica. Lei lo disse proprio che c'era anche un problema di ambizione. [...] A lei piaceva fare il "maschiaccio" ed era incollocabile nel teatro italiano; il suo target non trovava risposta. Ma ha fatto l'attrice in un periodo di grande vitalità come il secondo dopoguerra. [...] Si rese conto di non essere un'attrice. Era un'intellettuale.

L'ultimo tour sofferto la vedrà in una pièce di Rosso di San Secondo, *Febbre*, con la regia di Giancarlo Nanni, nel 1988-'89. Sapienza vestirà il ruolo della governante e girerà l'Italia tra Orte, Pineto, Campobasso, Bologna e il Teatro Argentina di Roma, come ricorda in un taccuino di Settembre 1988.⁵⁷ La scelta di ritornare in scena dopo un abbandono dovuto a una mancata consacrazione risponde qui più a una necessità di guadagno che a un'aspirazione, specialmente dopo l'incarcerazione a Rebibbia del 1980 di cui tratterà in *L'università di Rebibbia* (Rizzoli, Milano 1983) e ne *Le certezze del dubbio*. È di quegli anni (1987) anche la drammaturgia di *Due signore e un cherubino* dedicata a Marta Marzotto e a Piera Degli Esposti – oggi nel volume *Tre pièces*. L'ambizione più sentita resta, a ogni modo, la letteratura; ne è conferma anche un appunto mirato che compare nel taccuino di Ottobre 1979; il riferimento è probabilmente rivolto a Lina Wertmüller che,

⁵⁶ Non a caso per l'ammissione all'Accademia narrata in *Il filo di mezzogiorno* Goliarda sarà la pazza ne *La pesca* di O'Neill; si veda l'edizione Garzanti, Milano 1969, p. 25. Ancora Zappa Mulas riferisce di aver sostenuto nel 2003, per la casa editrice La Tartaruga di Laura Lepetit, la ripubblicazione del romanzo finito fuori catalogo nei primi anni Ottanta. Per le notizie che seguono ringrazio la dott.ssa Letizia Moroni della casa editrice Garzanti: *Lettera aperta* e *Il filo* compaiono in Catalogo Garzanti 1982 nell'indice autori, titoli e nella collana Romanzi Moderni dov'erano collocate le pubblicazioni di Sapienza; nel Catalogo Garzanti 1983 e 1984 i titoli, invece, scompaiono definitivamente.

⁵⁷ SAPIENZA, *Il vizio di parlare a me stessa*, cit., p. 127. Resta d'interesse una recensione a firma di Giovanni Raboni dal titolo *Quell'amore struggente della diva Kustermann*, che tratta della rappresentazione bolognese; in «Corriere della Sera», 25 marzo 1989.

nello stesso periodo, stava preparando *Amore e magia nella cucina di mamma*, la cui prima si svolse nell'ambito del Festival di Spoleto, al Teatro Nuovo, il 6 giugno 1979:

Il teatro con Lina significava otto mesi in giro per il mondo a recitare una vecchia pazza per il dolore di avere un cancro alle mani. Potevo farlo? Certo i soldi almeno per sopravvivere ci sarebbero stati. Ma ce l'avrei fatta? Il teatro è stato la mia giovinezza: potevo tornare alla mia giovinezza interpretando una vecchia? Tornare alla giovinezza nel canto di una vecchia?⁵⁸

«*Scrivo perché ho recitato*».

Sino a questo punto, la vicenda tra teatro, scrittura e vita nel *corpus* di Goliarda Sapienza appare ben più articolata e complessa di quanto delineato in saggi pregressi, in cui si è appresa una prima analisi del mestiere d'attrice che sembra invece, a oggi, aver avuto fasi di pratica, conoscenza e anche andirivieni più frequenti di quelli già noti.

La relazione con le interpretazioni cinematografiche, esaminata da altre studiose, porterà a una completezza di informazioni maggiore, in grado di restituire un quadro più ampio circa l'importanza di certi ruoli anche nell'opera letteraria di Sapienza. Il reperimento di nuovi materiali conferma alcune discrepanze o attinenze rispetto alla biografia conosciuta; essi spostano l'attenzione anche fuori dalla centralità di Pirandello, riconsegnando aspetti inediti della teatralità di Sapienza sia dal punto di vista dello stile, sia per quanto concerne il fitto quadro di relazioni sociali nel mondo del teatro romano degli anni Cinquanta. Il suo lavoro con alcuni nomi di rilievo⁵⁹ si controbilancia con parti secondarie e, talvolta, più importanti se si considera il successo presso la critica. In alcuni casi pare che il suo stesso nome e la sua fama familiare facciano da contraltare alle proposte di occupazione, ad esempio con Visconti e con Paolo Grassi; sarà tuttavia soprattutto lei, nel tempo, a sottrarsi dal mondo della recitazione rifiutando, ad esempio, ben tre contatti con Strehler.⁶⁰

Nel taccuino di Agosto '77 annotava: «per fortuna non ho recitato in nessuna di quelle commedie bugiarde che mi proponevano»; un'etica d'attrice che si riconduce a una 'marginalità d'essere' o meglio: a quel sentirsi 'disertrice' testimoniato in *Io, Jean Gabin*.⁶¹

Per aprire un varco sulla scelta di produrre un'opera letteraria qual è la sua – a oggi entrata nel canone almeno oltralpe –, varrà la pena considerare quanto affermato da Cesare Garboli nel 2001:

Sono stato accusato di privilegiare, tra gli autori del Novecento, solo quelli che ho frequentato intimamente di persona, da Roberto Longhi a Elsa Morante, da Soldati a Natalia Ginzburg, da Penna a Delfini. È un'accusa che non mi dispiace. Essa colpisce, senza volerlo, l'intrico più nodoso, la radice più interrata del mio modo di esercitare la critica: il bisogno di scrutare nell'espressione di uno scrittore, di un critico, di un poeta, i segni non della gioia di esprimersi ma le tracce lasciate dopo il passaggio di un'infezione misteriosa, da un male inspiegabile che ha trovato nella creatività letteraria la sola possibilità di cura e di guarigione. Si scrive quando la gioia o il desiderio di vivere non basta. È la triste novità che abbiamo imparato nel secolo appena trascorso. Si scrive quando e perché si è malati. E se la letteratura nascesse dal bisogno di librarsi dalle passioni, se nasce dall'angoscia, dall'ossessione, dall'incubo, dalla frustrazione, dal rimorso, in quale modo esercitare più utilmente una vocazione diagnostica se non sulla patologia di chi ci è più vicino?

Lo studioso aggiungeva di seguito, a proposito dello scrittore:

Con i materiali che gli fornisce la vita reale, il romanziere organizza una realtà fantastica, la proietta sullo schermo del mondo, e trasforma il mondo con le proprie parole. [...]

⁵⁸ SAPIENZA, *Il vizio di parlare a me stessa*, cit., p. 98. La ricostruzione del riferimento all'opera di Wertmüller è basata sulla cronologia della regista.

⁵⁹ Nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, Garzanti, Milano 1977, alcune schede biografiche dei registi nominati.

⁶⁰ È determinante la citazione dei tre registi a cura di Emma Gobato nella sua tesi, ripresa da un'intervista di Providenti del 2006 a Citto Maselli in *La porta è aperta*, cit.

⁶¹ La citazione è tratta da SAPIENZA, *Il vizio di parlare a me stessa*, cit., p. 26. Per il riferimento del disertore-Gabin e l'aderenza del ruolo si veda ivi, p. 87. Cfr. *Una voce intertestuale*, cit., p. 52.

Non è difficile intuire a quali condizioni si riveli la creatività sovrana di un romanziere. Ci vogliono due doti, due qualità inseparabili e complementari: la prima, l'immensità e la veggenza di un'immaginazione ribollente come un fiume in piena, simile a quella dei profeti e degli indovini; la seconda, la capacità di dare credito alle proprie invenzioni, la fiducia indiscussa, indiscutibile, accordata alla creatività della fantasia, sentita non come un surrogato della realtà, ma come il suo originale.⁶²

Questo doppio binario che riguarda la creazione artistica delineata da Garboli, l'uno con riferimento agli opposti 'gioia/infezione', l'altro espresso nella complementarità di 'invenzione-realtà', pare aderire *a seriori* anche al *corpus* di Goliarda Sapienza che, tra anni Settanta e Ottanta, non sarà un'autrice del tutto isolata. Si dimostrava, infatti, in una posizione ambivalente, divisa tra un momento lavorativo di sospensione e la frustrazione di non riuscire a pubblicare *L'arte della gioia*,⁶³ libro in cui si esprime ciò che ha affermato Adele Cambria: «lei credeva nella gioia come arte da conquistare».⁶⁴ Il tentativo di attestare la propria dote incominciata con il teatro e passata nel cinema filtrerà, subito dopo, in poesie e narrazioni brevi per approdare, in un secondo momento, alla forma-romanzo.

⁶² GARBOLI, *Pianura proibita*, cit., pp. 168-169. Il saggio omonimo da cui sono tratte le citazioni è la Prolusione ai corsi della Facoltà d'Architettura dell'Università di Parma per l'A.A. 2001-2002, letta il 19 ottobre 2001 e pubblicata dalla suddetta Università in tiratura numerata con prefazione di Ivo Iori.

⁶³ Si rimanda al volume di G. SAPIENZA, A. PELLEGRINO, *Cronistoria di alcuni rifiuti editoriali dell'Arte della gioia*, Edizioni Croce, Roma 2016.

⁶⁴ In *Goliarda Sapienza* all'interno di «Lampi di primavera», a cura di L. Lipperini, in «RAI Radio 3», 16 maggio 1998.