

ALESSANDRA TREVISAN, *“Ipotesi” e Non è un ospite: su un canovaccio e un soggetto di Goliarda Sapienza ‘a prestito’*

Nel quadro dell'*opera* di Goliarda Sapienza la scrittura di *pièce* per il teatro così come di soggetti per il cinema si ritaglia uno spazio di produzione defilata e scomposta rispetto a quella romanzesca e poetica, ed include progetti, bozze e materiali di vario taglio. Sono in particolare studi recenti ad aver sostenuto l'importanza della sua presenza sul grande schermo non soltanto nel ruolo di attrice per Blasetti, Visconti e altri registi ma anche di sceneggiatrice a fianco del compagno e regista Citto Maselli, e di *actor coach*, *coach dialogue* e assistente al doppiaggio come rivela Gobbato (2017); più di recente si è scoperto che Sapienza fu voce fuori campo in documentari degli anni Cinquanta, prestò voce per la radio (EIAR e poi Rai) e coltivò in minima parte la scrittura di radiodrammi. Attività a tuttotondo alimentarono la propensione alla scena, ad esserne parte prima come attrice di teatro e cinema e dunque, soprattutto dal 1960 circa, decisa a starne "fuori" diventando autrice di testi il cui destino era forse quello d'essere portati sul palco o di diventare film, o di svolgere una funzione sperimentale nel *corpus*; alcuni, sino a oggi inediti, saranno al centro di questo saggio.

## L'altra scrittura di Sapienza: le pièce nel corpus

Soltanto la pubblicazione di *Tre pièces e soggetti cinematografici* (La Vita Felice 2014) a cura del vedovo Angelo Maria Pellegrino ha consegnato all'attenzione dei lettori e della critica la peculiarità di una scrittura agile, mobile e votata a saggiare diversi generi letterari, concretando aspirazioni diverse che l'Archivio privato Sapienza-Pellegrino custodisce. Da questo, dopo la riedizione di *Lettera aperta* per Sellerio nel 1997 nonché a seguito dell'edizione de *L'arte della gioia* (Stampa Alternativa 1998, versione integrale), per volere dell'erede sono emersi "dalla cassapanca" numerosi inediti. L'Archivio, a ben vedere, conserva materiali che contribuiscono a costruire un *corpus* non eterogeneo ma congegnato secondo una progettualità stratificata, operosa e viva.

Il laboratorio di trame del volume del 2014 è stato inquadrato in prima battuta da Argia Coppola<sup>1</sup> che ha analizzato *La rivolta dei fratelli*, presumibilmente secondo titolo cui l'autrice lavorò in vita (nel 1969)<sup>2</sup>, leggendolo come un dramma generazionale alle soglie del Sessantotto in cui Sapienza faceva emergere «la sua attorialità, capacità di sdoppiarsi in molteplici altre personae/personaggi»<sup>3</sup>. Una tecnica che definirebbe la radice classica del suo approccio scrittoria, ancorato a una tradizione già descritta, in più passaggi, anche da Pellegrino, non ultimo nel suo *Ritratto di Goliarda Sapienza* (La Vita Felice 2019). Più di recente Maria Rizzarelli<sup>4</sup> ha interpretato l'esperienza non "laterale" della scrittura per il teatro e per il cinema attraverso l'ottica della centralità di un corpo "situato" e legato a

---

<sup>1</sup> Coppola (2012). Qui si testimonia anche la vittoria postuma del Premio teatrale Enrico Maria Salerno nel 1997, già citato da Angelo Pellegrino in altri scritti.

<sup>2</sup> Come riferisce l'erede nella prefazione a *Tre pièces*, il testo porta scritto «La favola si svolge nel lontano 1969».

<sup>3</sup> Coppola (2012), p. 206.

<sup>4</sup> Rizzarelli (2018) e Rizzarelli (2018<sup>2</sup>).

teorie *queer* che commentano l'opera secondo la performatività di genere, in linea con alcune tesi tracciate da Charlotte Ross, Alberica Bazzoni e altre saggiste.

In attesa di conoscere alcuni "movimenti" che l'epistolario a oggi inedito di Goliarda Sapienza potrebbe chiarire<sup>5</sup>, la collocazione dei testi teatrali e dei soggetti per il cinema pubblicati nel 2014, indicata dallo stesso Pellegrino nell'arco temporale dei romanzi editi in vita ossia tra anni Sessanta e Ottanta, è stata ripresa da Rizzarelli: per ciò che riguarda i copioni, a quanto si conosce oggi, *La grande bugia* sarebbe stata composta intorno al 1966-1967<sup>6</sup>, più ragionevolmente dal 1965-1966 nel mezzo dell'*editing* di *Lettera aperta*<sup>7</sup> che uscirà poi per Garzanti<sup>8</sup>. *La rivolta dei fratelli* risalirebbe allo stesso '69 o al 1970 – come ha verificato Rizzarelli<sup>9</sup>; solo nel 1987 Sapienza scriverà *Tre signore e un cherubino*, a ridosso di *Le certezze del dubbio* per Pellicanolibri edito grazie all'aiuto di Beppe Costa e di Adele Cambria – e con il sostegno di Marta Marzotto, che doveva essere una delle protagoniste della *pièce* insieme a Piera degli Esposti.

A intercalare il biennio 1967-1969 c'è anche l'inizio della stesura de *L'arte del dubbio*, terzo anello del trittico autobiografico degli anni Sessanta, e soprattutto si ha *L'arte della gioia*, che Giovanna Providenti – per prima – farebbe risalire al 1969, in particolare a una lettera di Sapienza ad Attilio Bertolucci, in cui lei scriveva:

---

<sup>5</sup> Il 26 novembre 2018 è stato annunciato da Angelo Pellegrino, per il 2019, un volume in uscita per La Nave di Teseo dal titolo *Lettere, minute e biglietti* che uscirà, con tutta probabilità, nel corso del 2020.

<sup>6</sup> Questo è il titolo scelto da Sapienza secondo l'erede in luogo di *Il prezzo del successo*, citato da Providenti (2010) come inedito d'Archivio. Secondo Rizzarelli (2018), p. 154, ne *Il filo di mezzogiorno* Sapienza scriveva di dover «finire [...] quel dramma che avevo cominciato per la Magnani» indicando la data del 27 marzo 1966 (ed. Garzanti, 1969, p. 52).

<sup>7</sup> Ricostruzioni filologiche d'Archivio permettono di attestare che le varie redazioni del romanzo procedono dal 1962 al 1965, con una revisione editoriale nel 1966 a cura di Enzo Siciliano, ad un anno dalla sua uscita per Garzanti (marzo 1967). Quest'ultimo potrebbe, a ragione, essere intervenuto già prima, ossia nel 1965.

<sup>8</sup> Che pare essere stato elaborato nel 1966 e si ipotizza concluso nel 1968 (uscirà infatti nel maggio 1969).

<sup>9</sup> Rizzarelli (2018), p. 154, ha segnalato il 1970 come anno di uscita di due dei film citati nel testo della *pièce*, suggerendo di spostare la scrittura di almeno un anno.

*volevo parlarti di un'idea per un romanzo [...] In ogni caso c'entra il mito di Penelope, ti ricordi? E forse l'idea mi è venuta proprio quella sera da te. Il mito di Penelope e la condizione della donna diciamo evoluta, o meglio falsamente evoluta, che ultimo nonsenso della falsa evoluzione del mondo sta creando nuovi falsi scopi tipo "potere alle donne" [...] Non conosci questo manifesto di questo nuovo prete in gonnella? Ho letto e studiato molto in questi anni e spero proprio... [...] Quando torni? Ho proprio bisogno di parlare con te [...]]*<sup>10</sup>

La supposizione (del 2010 e 2012) merita un approfondimento che ne strutturi il significato in linea con altre teorie di descrizione filologica dell'*opera* – ed è necessario anche al tema di questo saggio – ricordando che l'importante lavoro di memoria e di valorizzazione dell'*opera post-mortem* da parte di Angelo Pellegrino tiene conto di ciò che l'Archivio privato possiede e di disposizioni fornite ragionevolmente – si comprende – da Goliarda Sapienza al marito dai primi anni Settanta in avanti, momento in cui la loro relazione si consolidò.

L'indicazione di AdG (secondo la legenda di Providenti) al 1969 non è stata vagliata in articoli pregressi<sup>11</sup> poiché non congruente con un sistema di commento al *corpus* che convinca del tutto: se l'inizio della scrittura del "grande romanzo" dopo la realizzazione del film dell'ex-compagno Citto Maselli (che uscirà nel 1970) pare plausibile perché escluderne delle bozze già a partire dal 1966-1967? Un altro fatto ben più rilevante scompaginerebbe inoltre quella posizione: si tratta dell'informazione che Providenti ha dato nella monografia *La porta è aperta* circa la stesura di *Io, Jean Gabin* (Einaudi 2010) ancora databile al

---

<sup>10</sup> Providenti (2012). La studiosa mette in campo una tesi di grande interesse che limiterebbe la scrittura del romanzo al 1969-1977: rielaborando posizioni antecedenti, dopo una verifica d'Archivio, Providenti cita nel suo articolo una lettera di Sapienza ad Attilio Bertolucci datata 21 agosto 1969 (non si conosce se spedita o non spedita), aggiungendo: «Quando ho scritto la biografia, era stato questo indizio a convincermi del fatto che l'inizio della scrittura di *L'arte della gioia* risalgia al 1969 (dopo il 21 agosto) in una data successiva alle riprese del film di Citto Maselli *Lettera aperta a un giornale della sera*, in cui Goliarda recita se stessa alle prese con una ricerca storica per scrivere un libro.» (p. 300).

<sup>11</sup> Trevisan (2019).

1969<sup>12</sup>. Per quale ragione l'idea espressa all'amico Bertolucci non potrebbe essere di un abbozzo di *quel* romanzo? In questa sede non si può escludere che la "traccia" di Sapienza fosse *diversa* da quella presupposta dalla biografia, mancando in effetti documenti d'Archivio a sostenere questo discorso. In altri termini, vi sarebbe un allineamento 1969-1979/1980 che riguarda la stesura di IJG e che troverebbe forse risposta nella lettera al poeta, intrucando *finalmente* il quadro di rapporti fra i vari testi che Sapienza ha pubblicato in vita e quelli che ha invece lasciato nella sua cassapanca. Le due tesi andrebbero rimodulate attraverso ricerche mirate ma non esiste tuttavia un Archivio-Fondo Bertolucci ordinato e aperto al pubblico che comprenda la più parte delle carte d'autore – non fanno infatti fede quelle conservate all'Archivio di Stato di Parma.

### **Soggetti e intrecci, dall'opera agli inediti**

Sembra dunque che attorno alla fine degli anni Sessanta per Sapienza si concentrino diverse esperienze: la scrittura romanzesca, quella teatrale e la recitazione nel cinema. E, se si verificano i decenni successivi, si scoprirà che lei non si era del tutto isolata per completare AdG: aveva compiuto almeno un viaggio in Turchia (nel 1974) come accenna nei propri *Taccuini* e si apprestava a compierne un altro sulla Transiberiana nel 1978, insieme al marito Angelo Pellegrino; era inoltre impegnata come giornalista *diversamente militante* sulle riviste «Quotidiano donna» e «Minerva – l'altra metà dell'informazione».

Il volume del 2014 comprende anche soggetti cinematografici di difficile collocazione temporale, dal momento che risultano quasi o del tutto assenti date di stesura e avvertenze da parte dell'autrice e del curatore. Fatta eccezione per *Le*

---

<sup>12</sup> Punti di vista critici diversi sono stati armonizzati in Trevisan (2018<sup>2</sup>) n. 6, e Trevisan (2018<sup>3</sup>), n. 25.

*amazzone*, databile al 1971 secondo alcuni indicatori del testo, è improbabile riuscire a definire quando siano stati composti *Ricatto all'amore* e *Perfetto delitto*: per ragioni di edizione – di ordine, all'interno nel libro – possono essere collocati dopo il '71 e seguire la scrittura di almeno due delle *pièces* (o forse di una soltanto). I romanzi che giungono a seguito della conclusione de *L'arte della gioia* (il cui *editing* era terminato nel 1978 secondo Pellegrino) sarebbero dunque quattro: *Io, Jean Gabin* (con una nuova interpretazione dell'ipotesi di scrittura tra il 1969 e il 1979-1980), *Appuntamento a Positano* (1984; ed. Einaudi 2015) e *L'università di Rebibbia* (Rizzoli 1983) da cui nasceva l'omonimo progetto teatrale che chiude *Tre pièces*<sup>13</sup>; a questi seguirà, appunto, *Le certezze del dubbio*.

Proseguendo la tesi in nota, che vorrebbe una sorta di centralità della Rai in quei decenni Settanta-Ottanta, si può credere che Sapienza avesse composto i propri soggetti mai realizzati per la radio o per la televisione, come destinazione indicata forse da qualcuno per guadagnare del denaro in anni complessi e di indigenza; fatto che, vero o meno, non condurrebbe ad alcun risultato, a meno che l'epistolario inedito non ne riveli i contorni. Tra altre, l'amica Lucia Drudi Demby era da tempo sceneggiatrice anche per il reparto pubblico<sup>14</sup>.

Il periodo intervallato dai soggetti per il cinema pare – sino a questo punto – essere stato scandito da diverse applicazioni non lineari alla scrittura riservata ad

---

<sup>13</sup> E che Maria Rizzarelli, all'interno della sua monografia del 2018, ha analizzato anche in relazione ai *Taccuini* editi de *Il vizio di parlare a me stessa* (Einaudi 2011). Non si dà tuttavia sostegno alla ragione per la quale Sapienza poteva aver immaginato un "soggetto" per il romanzo sul carcere: da portare in scena, dove e con regia di chi? Come e con quali interpreti? Il soggetto era stato pensato dopo l'uscita del romanzo o prima? Poteva essere stato scritto tra il 1980 e il 1981 (anno della scrittura de *Le certezze*) magari per essere proposto – invece, ci si espone qui – alla Rai? Si ricordi che in quegli anni *L'arte della gioia* sarà rifiutato da uno dei dirigenti dell'azienda, Bonicelli, che espresse un veto sul testo a Cambria, impedendo che questo diventasse uno sceneggiato, mentre Sapienza aveva lavorato sempre nel 1982 o poco prima a un radiodramma: qui Sapienza (1982).

<sup>14</sup> Si veda la voce bibliografica per l'«Enciclopedia delle Donne» pubblicata ad aprile 2019: <<http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/lucia-drudi-demby/>>.

ambiti differenti. Ed è come se l'incrocio tra pratiche complementari renda annodabile la vita della scrittrice proponendola come "autrice" che, nell'etimologia, è un termine legato all'"aumento di ingegno". La mediazione tra «vocazione performativa e tensione narrativa»<sup>15</sup>, tra il 'corpo attoriale' e il 'corpo testuale', si verifica *intertestualmente* anche nella scelta di non votarsi con esclusività a un unico genere, e cioè pensare che il corpo – in particolare la voce – resista alla sperimentazione più o meno riuscita di prove diverse. Dalla scena venire per poi ritornare, perciò, (quasi) sempre.

Ben lontano dal *milieu* borghese e comunista degli anni Cinquanta e primi anni Sessanta, in cui Sapienza aveva vissuto a fianco del compagno Francesco Maselli, dal quale aveva imparato l'arte del cinema insieme a Zavattini, Antonioni, Vancini, si verificano probabili tentativi di votarsi ad attività non contemplate in precedenza. Il suo appare come un contesto più libero o "liberato" – ma più solitario di prima –, culturalmente vario e ampio, che si delinea al tempo dell'uscita dei romanzi Garzanti e, poi, negli anni Novanta, durante il periodo in cui insegnerà al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. A quei due decenni appartengono "*Ipotesi*" *canovaccio in due tempi* e *Non è un ospite*, rispettivamente "canovaccio" e soggetto cinematografico conservati nel Fondo Gianfranco Mingozzi della Cineteca di Bologna<sup>16</sup>.

Gianfranco Mingozzi fu una figura amica e vicina a Goliarda Sapienza – così come ad Adele Cambria – già dagli anni Sessanta: girò con Maselli il film corale

---

<sup>15</sup> Rizzarelli (2017), p. 34.

<sup>16</sup> In Fondo G. Mingozzi, busta 18, fasc. 18.4, Cineteca di Bologna; descrizione: senza data "dattiloscritto di pp. 112", riporta la dicitura sulla pagina iniziale "*di Goliarda Sapienza*"; si può affermare che le pagine siano finemente rilegate e stampate presso la Copisteria "Attila" di Corso d'Italia 83 a Roma. *Non è un ospite* è invece custodito in Fondo G. Mingozzi, busta 16, fasc. 16.5, Cineteca di Bologna; descrizione: "Soggetto di Paolo Franchi, Francesca Nigro, Goliarda Sapienza; copyright 1995; stampato a Roma nel 1995; dattiloscritto di pp. 114". Entrambi si trovano all'interno della sezione "Progetti non realizzati: Script". Ringrazio la dott.ssa Michela Zegna per la disponibilità datami durante la consultazione in sede (5 novembre 2018).

*Le italiane e l'amore* (1961), e collaborò a lungo con Lucia Drudi anche in tv. L'epistolario inedito potrà dare conto della presenza amicale di Mingozzi in fasi diverse della carriera di Sapienza, che fu sua collega anche al CSC.

Non sarà improprio pensare che la reciproca prossimità potesse, negli anni, averla portata a spedire al regista emiliano alcune prove che non saranno mai realizzate: materiali, in tal senso, 'a prestito'. Una ricerca d'Archivio più approfondita svelerà altri passaggi significativi di una relazione di lavoro e di stima fra i due. E – si azzarda – è forse stata la volontà di Sapienza a determinare la non realizzazione dei suoi stessi testi.

L'esplorazione ridotta e circoscritta che si dà all'interno di questo saggio intende rivolgere attenzione ad alcune preliminari qualità dei documenti inediti, avanzando questioni di carattere generale che si colleghino al *corpus* autoriale.

### **Tre titoli per una *pièce*?**

Interpretando l'ordine di stesura dei materiali "*Ipotesi*" *canovaccio in due tempi* risulterebbe il più antico, e trova congruenze tematiche con *La grande bugia* proprio per la trama e il sistema dei personaggi. Si tratterebbe, eventualmente, di una versione antecedente a quella edita nel 2014.

Di quest'ultimo testo Providenti (2010) dà rilievo in due passaggi della biografia: all'interno del quadro delle opere inedite con il titolo "*Il prezzo del successo*, commedia in due tempi"; nella nota 38, segnalando come, nel dattiloscritto conservato all'interno dell'Archivio Sapienza-Pellegrino, l'autrice faccia riferimento a un episodio di cronaca che riguarderebbe la morte dell'allievo-attore Wald Traldi per la quale furono indagati Edda Albertini, Lea Padovani, Silverio Blasi, Ignazio Bosic e Luigi Squarzina, suoi compagni all'Accademia d'Arte Drammatica di Silvio d'Amico, lo stesso ambiente di



Sapienza<sup>17</sup>. Il fatto rielaborato sarebbe citato da lei e figurerebbe anche nel 2014 (a p. 28) e in *“Ipotesi”* (a p. 16), come si vedrà. A partire da questi due dati precipui si possono valutare quella pubblicata nel 2014 e quella inedita odierna come due versioni differenti di un testo cui si aggiunge il copione letto da Providenti (2010) che, tuttavia, non è raffrontabile<sup>18</sup>.

Nell'*introduzione* di Pellegrino (2014) si intuisce che Sapienza avesse più volte rielaborato la *pièce*; lì lui ricolloca anche il mestiere d'attrice e di scrittrice all'interno del panorama dell'Italia a lei coeva, radicando l'apprendistato siciliano e la tragicità catanese-ateniese appresa durante l'infanzia.

Prima di leggere alcune parti del “canovaccio” sarà utile soffermarsi sulla tipologia testuale che, per definizione, ammette una trama divisa in atti e scene ma priva di dialoghi, aggiunti in un'ulteriore fase di elaborazione o improvvisati dagli attori in scena, com'era d'uso per la Commedia dell'Arte. Dal punto di vista strutturale ciò si manifesta in antitesi rispetto all'impostazione dialogica data dall'autrice, oppure potrebbe rivelare che esiste un abbozzo di “canovaccio” – magari risalente al 1965-1966 – su cui lei ha poi lavorato per creare il copione dattiloscritto e, solo in un momento posteriore, una *pièce* più omogenea<sup>19</sup>. Sapienza non parla, inoltre, di “atti”, com'è ne *La grande bugia*, ma di “primo e secondo tempo”. Non è improbabile sostenere che lei avesse pensato a questo testo per il cinema, ma non è da escludere soprattutto la televisione come destinazione ultima<sup>20</sup>.

Sommariamente si può notare che le didascalie dell'edizione del 2014 in quest'altra versione si propongono talvolta più ampie e articolate, con

---

<sup>17</sup> La studiosa indica con precisione il dattiloscritto d'Archivio alle pagine 27-28.

<sup>18</sup> Si può assumere sia conforme a quello del 2014.

<sup>19</sup> È da n.re che Providenti non si riferisce nemmeno a un manoscritto ma solo a un “dattiloscritto” come lo è *“Ipotesi”*.

<sup>20</sup> Mingozzi aveva infatti realizzato nel 1977 lo sceneggiato Rai *Gli ultimi tre giorni*, e si apprestava a scrivere, negli anni Ottanta, alcune serie TV.

indicazioni determinanti circa il carattere dell'azione ma anche dei personaggi. A tal proposito nel "canovaccio" si ha una «Nota: il nome di Anna è provvisorio per varie ragioni, non difficilmente intuibili. Quindi saremmo grati all'attrice che fosse presa dalla "fantasia" di interpretare questo canovaccio, di prestarci, per una sera, il suo nome.»<sup>21</sup>. Il ricalco biografico di Anna Magnani è stato portato in primo piano da Pellegrino (2014) e analizzato dal punto di vista drammatico da Rizzarelli, che legge il contenuto della *pièce* come una «storia del cinema in cui Sapienza denuncia in modo molto esplicito il sistema coercitivo e mortificante del mestiere del cinema, il dispositivo cannibalico che tormenta il corpo dell'attrice»<sup>22</sup>; dunque da Gandolfi, che ha riconosciuto in Anna le cifre della protagonista di *Lettera aperta*, la quale si muove «fra disperazione ed entusiasmo, fra vitalismo e premonizioni di decadenza e di morte»<sup>23</sup>. Il "viale del tramonto" che la trama sembra rappresentare si propone secondo una "non linearità" che Pierini verifica come particolarità stilistica dell'omaggio alla Magnani, in un «testo pieno di indizi ma anche di false piste e di scarti improvvisi [...] <con una> struttura circolare [...] molto denso sul piano della parola»<sup>24</sup>. Ancora lei nota come per Sapienza «raccontare non significasse muoversi entro i confini di una ricostruzione filologica o realistica, bensì inventare, distorcere, trasfigurare»<sup>25</sup>, definizione che, dal mio punto di vista, risulta accettabile soltanto in parte: Goliarda Sapienza sapeva ricollocare i propri personaggi dando loro un'identità modificata, eppure la scelta di non fingere del tutto e – al contrario – proporre figure al limite del reale, le cui caratteristiche siano riconoscibili nel mondo, fa di lei una scrittrice non d'invenzione. Anche Cardone ne dà interpretazione come

---

<sup>21</sup> D'ora in avanti: Sapienza (senza data), "Ipotesi", p. 2.

<sup>22</sup> Rizzarelli (2018), p. 156.

<sup>18</sup> Gandolfi (2018), p. 17.

<sup>24</sup> Pierini (2018), pp. 35, 36, 39; la studiosa verifica inoltre che «la tessitura del testo sembra inglobare sì lo stile di recitazione sia l'immagine divistica molto consolidata», p. 40.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 46.

di un testo «prezioso per comprendere a fondo il suo complicato rapporto, fatto di attrazione e repulsione, con il cinema»<sup>26</sup>. Ed è secondo una scoperta delle «riflessioni fatte sul set»<sup>27</sup> che si approderebbe a quel «sentimento di sotterranea prossimità»<sup>28</sup> con la Magnani.

L'esegesi delle studiose citate, applicatesi a *La grande bugia* per sviscerarne non soltanto i contenuti ma anche le forme e i riferimenti extratestuali, fa ragionare circa il titolo evocativo "*Ipotesi*": "supposizione di fatti non ancora realizzati" che, secondo la filologia, rimanderebbe all'"*argumentum*" o al prologo di un testo (analogamente al canovaccio, poi 'dilatato' in dialoghi); si tratta altresì di un titolo che ne definisce una provvisorietà.

Dal punto di vista del contenuto, il testo inedito così come quello del 2014 tratta di una serata di festa nella casa della protagonista, Anna, un'attrice giunta all'apice del successo dopo aver vinto l'Oscar; durante l'evento i rapporti fra lei e i diversi personaggi, tra cui il figlio Leonardo, si incrinano di battuta in battuta, raggiungendo più volte la *spannung*. Nessi sociali e di potere, amori, bugie e fatti malcelati si ricostruiscono e si annullano nell'arco di due tempi.

Come la critica ha evidenziato è attorno ad Anna, il personaggio principale e accentratore, che la vicenda prende forma e parola: una donna che tutto interseca, avviluppa e può sciogliere.

È affidato invece al personaggio di Giuseppe – il cui ruolo non è indicato mentre nel 2014 sarà "soggettista e sceneggiatore" – un passaggio fondamentale nel primo tempo della *pièce*, in cui si dà informazione dell'anno:

GIUSEPPE: [...] *Ma Anna! Mi meraviglio di te! Devi fare qualcosa. Siamo nel 1970. Bene! È così: si tagliano a pezzi le padroncine con la complicità della suocera, ma non*

---

<sup>26</sup> Cardone (2018), p. 123.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 128.

*ci si fa bucare, eh? [...] voi avrete il piccolo Luca da curare, vezzeggiare, castrare giorno per giorno, ora per ora, da buone madri senza... [...]*

*ANNA: (ascoltando divertita; si capisce che Giuseppe racconta sempre) – Magari fosse vero! Mi fai venire l'acquolina in bocca!*

*GIUSEPPE: Golosa d'assassini! Golosona mia! Ma che nascondevate? Se non me lo dite vado dalla polizia.<sup>29</sup>*

Secondo un'indagine filologica più ampia, nelle opere di Sapienza un'indicazione di data nel testo rivela l'anno della scrittura, in questo caso il 1970.

In pagine seguenti sarà di nuovo lui a intervenire, proponendo invece un altro passaggio cruciale in buona parte inedito:

*LEONARDO: [...] Giuseppe sei qui? Ma come ti sei conciato?*

*ANNA: (Scoppia a ridere per il ripetersi delle battute sulla sua avarizia o sull'abbigliamento di Giuseppe).*

*GIUSEPPE: Conciato! Conciato! Che massa di provinciali! "mass media" che non siete altro! È l'ultimo grido di Londra! Me lo diceva Sharon che io non ero fatto per vegetare in questo pantano provinciale, ma per New York! Oh ragazzi: avevo nostalgia di voi, ma appena scendo dall'aereo, anzi: scivolo dall'aereo nel pantano di merda secolare di papi; con tutte quelle cupole merdose, trasudanti cacca dorata come miele che, inesorabilmente, mi vengono incontro... oh ragazzi! Vi giuro che se non era per voi, riprendevo il primo aereo e...*

*ANNA E LEONARDO (all'unisono) – ... e tutta vita Hong Kong! New York! Londra!*

*GIUSEPPE: E si [sic.]! L'ultimo grido di Londra: unisex maxy cappotto (si apre la pelliccia e sfilando come una mannequin mostra, sotto la pelliccia, un vestito lungo. Mentre Giuseppe sfilerà su e giù, come su una passerella, preludio gustoso al racconto che seguirà: gli altri personaggi entreranno, accompagnati da Milli, ed in silenzio, salutandosi a cenni, si siederanno, o staranno in piedi come una consuetudine-rituale. Da questo si capirà che da tempo sono abituati ad incontrarsi così: senza formalità, senza meravigliarsi di partenze, arrivi. Come in una grande famiglia libera e fuori dal mondo, con leggi proprie ma ferree, riti propri: teatro, non a caso dico teatro, perché come in teatro, i personaggi che entreranno – e da questo si capirà che appartengono alla grande famiglia religiosa dello spettacolo – non disturberanno il lavoro dell'attore che recita ed ascolteranno, come quando si arriva ad una rappresentazione in ritardo, in silenzio e con attenzione, (la sacralità della parola); perché tutto può avvenire, tutto*

---

<sup>29</sup> Sapienza (senza data), p. 16; in Sapienza (2014), p. 28, con la variante «Siamo quasi nel 2000!» e la didascalia in corsivo per ragioni di edizione. Il fatto coinciderebbe con l'episodio del suicidio o presunto omicidio di Traldi.

*inventarsi, tutto accadere. Al massimo, proprio come in teatro: qualcuno si chinerà all'orecchio dell'ultimo arrivato e discretamente spiegherà quello che sta svolgendosi in scena).*<sup>30</sup>

Sapienza sembra porre una digressione e un paragone con il mondo del teatro come se l'ambito di rappresentazione fosse un altro; alla luce di ciò, la presunta destinazione televisiva del testo – forse su proposta di Mingozzi o di Lucia Drudi – acquisirebbe un proprio statuto.

Comprendendo la posizione di Angelo Pellegrino, che colloca il testo di *La grande bugia* nel 1966-1967, e così di Rizzarelli, che propone la seconda metà degli anni Sessanta, si può indicare ancora un intervento del personaggio di Giuseppe, cui è affidata l'espressione di ciò che l'autrice pensava: «Asini! Se non sopportate le divagazioni. E leggete! Leggete! Leggetevi Proust! Sterne! Una buona volta! Ah Tristram mio! Mai nessuno capirà le tue dolci buffonate! (a Tristram: tutti – come a teatro – cominciano a mostrare segni di impazienza: dimenandosi sulle sedie, e facendo finta di svignarsela [...])»<sup>31</sup> È certo che la presenza sterniana che totalizza la prosa del primo romanzo di Sapienza edito in vita, *Lettera aperta* (appunto Garzanti 1967)<sup>32</sup>, permetta di datare *La grande bugia* almeno al momento in cui l'autrice stava lavorando all'*editing* del suo primo libro con Enzo Siciliano, eppure pare più plausibile che il recupero del *Tristram Shandy* avvenga in un secondo tempo, magari contiguo rispetto all'uscita di *Lettera aperta a un giornale della sera*<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Sapienza (senza data), pp. 18-19; rispetto all'edizione del 2014 è stato espunto >mass media< ed il testo da >, ma per New York! < sino a >altri personaggi entreranno, <. Inoltre sono stati eliminati >una consuetudine-rituale. Da questo si capirà che<, >con leggi proprie ma ferree< e cassata l'intera porzione che segue i due punti (:) dopo «riti propri».

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 25; dall'edizione 2014, p. 35, espunti > (a Tristram< e >- come a teatro -<.

<sup>32</sup> La cui stesura è tuttavia da considerarsi terminata nel 1965, ragione per la quale avevo sino a oggi proposto la datazione della *pièce* in quell'anno.

<sup>33</sup> È di Lucia Cardone il merito d'aver trovato affinità determinanti tra la *pièce* e il salotto intellettuale del film: Cardone (2018), p. 127.

Si può vagliare un altro fatto: in quegli stessi anni, oltre alla produzione teatrale di Dacia Maraini e Natalia Ginzburg tra le altre,<sup>34</sup> Pier Paolo Pasolini pubblicava su «Nuovi Argomenti» di gennaio-marzo 1968 il suo *Manifesto per un nuovo teatro* in cui si enunciavano i destinatari del teatro contemporaneo tra i “gruppi avanzati della borghesia [...] <i> progressisti di sinistra” contro cui Goliarda Sapienza pare scagliarsi attraverso l’arguta scelta delle proprie trame e la definizione di personaggi atipici. Il suo è un “teatro di parola” pasoliniano che si pone all’opposto del “teatro della Chiacchiera” o, per meglio dire, ne vanifica le qualità descritte da Pasolini e Moravia; un teatro che ritrova fiducia nell’esperienza della tradizione ma non pone limiti al dire e non è *underground* né strettamente “un teatro del Gesto e dell’Urlo”. Sono pertanto da collocarsi dopo il marzo 1968 le sue *pièce*? Oppure dopo la pubblicazione di alcuni suoi racconti su «NA» nell’estate del 1970?

## **Dal cinema e per il cinema**

Ritracciando la scansione odierna, queste le fasi di scrittura:

*“Ipotesi” e La grande bugia/Il prezzo del successo: post quem 1965-1966, dopo la conclusione di Lettera aperta, o 1966-1967 durante l’editing del romanzo; oppure, plausibilmente, post quem 1970 in avanti.*

*La rivolta dei fratelli: 1969 secondo l’avvertenza, mentre Rizzarelli indica post quem 1970.*

*Le amazzoni: post quem 1971.*

*Ricatto all’amore: post quem 1971.*

*Perfetto delitto: post quem 1971.*

*L’università di Rebibbia: progetto teatrale, post quem ottobre 1980.*

---

<sup>34</sup> Trevisan (2016), pp. 147-154 e, diversamente, Gandolfi (2018), pp. 14-17, 19-21.

*Tre signore e un cherubino: 1987.*

Per approdare nuovamente al cinema si deve considerare una questione collaterale all'argomento di "Ipotesi", di cui dà notizia Citto Maselli in una sua conversazione con Lino Micciché risalente agli anni Novanta. Il regista, ricordando la sua relazione con Federico Fellini, affermava:

*L. M. Hai detto che STORIA DI CATERINA piacque molto a Fellini. Che rapporto hai avuto con lui?*

*C. M. Gli piacque moltissimo, e poi anche LA DONNA DEL GIORNO [...] I rapporti furono molto buoni per alcuni anni, poi si guastarono. Io avevo preparato per Anna Magnani, cui ero molto legato, una bella storia, nella quale lei si metteva a nudo. Il film doveva intitolarsi «Solitudine» ed era la storia di un'attrice cinquantenne che vince l'Oscar e la sera dell'Oscar decide di non fare più film, avendo ormai raggiunto la meta che si era prefissata, e di vivere finalmente un grande amore con il suo giovane amante che avrebbe dovuto essere interpretato da Mastroianni. C'erano già la Signoret, Mastroianni e la Magnani. La quale dunque, in questa notte dell'Oscar, scopre però tutto il tessuto di legami, dipendenze e sfruttamento che si è creato intorno a lei. Scopre che lui non l'ama, che ama la Signoret, e il mondo le casca addosso. Ha un moto di disprezzo, ma alla fine li richiama tutti [...] poi all'ultimo momento la Magnani ebbe un dubbio enorme, perché era la sua vita che veniva messa in piazza. Erno raccontati i suoi fallimenti, c'era anche il rapporto con il figlio ecc. E fece leggere il copione a Fellini, che le disse [...] «Non farlo [...]» [...] poi lui fece il primo annuncio per LA DOLCE VITA a Franco Cauli dell'Ansa, quell'annuncio era quasi, parola per parola, la mia pagina di premessa al film «Solitudine». [...] è vero che nel cinema spesso i soggetti stanno nell'aria [...] e certe cose si fanno magari inconsciamente.<sup>35</sup>*

La descrizione del regista lascia intendere una relazione tra il suo testo, *Solitudine*, e quello di Sapienza, 'a prestito' e inedito come quello conservato da Mingozi.

---

<sup>35</sup> Micciché (1998), p. 25. Si ricordi che Anna Magnani vinse l'Oscar nel 1956 con *La rosa tatuata* di Daniel Mann (1955) e fu candidata nel 1958 con *Selvaggio è il vento* di George Cukor (1957).

*Non è un ospite*, invece, è un soggetto co-firmato da Paolo Franchi, Francesca Nigro e Goliarda Sapienza presente nel Fondo Mingozi. Il testo si compone di 14 pagine dattiloscritte; la prima riporta alcune informazioni paratestuali<sup>36</sup>.

Sebbene il soggetto faccia parte dell'inventario delle carte senza data l'indicazione di stampa "Roma 1995" rivelerebbe una delle ultime opere di Sapienza a oggi attestate. Quella è una delle annate in cui lei insegnò recitazione al Centro Sperimentale di Cinematografia<sup>37</sup>, grazie all'appoggio di Lina Wertmuller e Caterina D'Amico, che la introdussero lì dall'ottobre del 1991 (con accordi presi tra maggio e luglio '91)<sup>38</sup>, attività non sempre vissuta con serenità come ha più volte spiegato Pellegrino.

Gobbato ha individuato alcune delle caratteristiche che Sapienza desiderava porre all'attenzione degli allievi, da una «rieducazione psicofisica di tutto l'organismo e del suo modo di pensare»<sup>39</sup> per il 1994-1995 ad un corso di dizione previsto per il 1995-1996. Un lavoro sull'«uso delle pause, della voce, l'ascolto», l'esercitazione mnemonica e lo studio del sottotesto»<sup>40</sup> porta a evidenziare i suoi riferimenti: Jules Feiffer, Arrabal e Bruckner<sup>41</sup> per i personaggi ma anche Mario

---

<sup>36</sup> «Stampato in Roma, Cinetelestampo di Paolo Soffiantini & C. Snc, via Giuseppe Avezzana, 51, Roma 1995»; si tratta di un'agenzia n. per i servizi relativi alla copia di soggetti, copioni, e altri materiali del mondo cinematografico. Le altre 14 pagine, ciascuna di formato minore rispetto alla cartella standard, presentano il testo.

<sup>37</sup> Gobbato (2011).

<sup>38</sup> Nei *Taccuini* si parla delle lezioni dell'anno 1991-1992 al "C.S.D.C." e Pellegrino fa riferimento ad un momento più ampio, fino al 1995. In Sapienza (2013), pp. 149, 153-156, 185, 190-191, 197, 209. Due passaggi possono essere significativi, uno del Gennaio 1992: «Al Centro devo fare attenzione alla mia severità» e l'altro dell'Aprile '92: «Certo che tra lavoro in casa, Centro e operazione, non credo di essere così pigra come penso, oppure sì? In ogni caso bisogna vincersi sempre, il solo aiuto è in se stessi. Fa bene ripeterselo ogni tanto...».

<sup>39</sup> *Programma di studio per gli allievi, A. A. 1994-1995* di Goliarda Sapienza conservato presso l'Archivio del CSC di Roma.

<sup>40</sup> *Ibidem*

<sup>41</sup> Feiffer è il creatore di Popeye e, come sceneggiatore, ha lavorato tra gli altri con Robert Altman. A proposito di Bruckner nella sua esperienza teatrale degli anni Cinquanta si veda Trevisan (2018) mentre per ciò che concerne Arrabal trovo sia un contagio dovuto a Beppe Costa, l'amico poeta ed editore che ha pubblicato diverse sue opere dell'autore spagnolo dal 1978 agli anni Duemila.



Luzi e Mishima, riconoscendo un proprio bagaglio di nicchia nonostante il legame con la tradizione siciliana.

Il periodo è controverso per Sapienza: dovrà affrontare di nuovo una fase depressiva mentre Cambria e altri amici procedono con la richiesta della Legge Bacchelli in suo favore<sup>42</sup>. È quello anche il momento in cui esce la versione ridotta de *L'arte della gioia* nella collana «Millelire più» di Stampa Alternativa (1994, capitoli 1-39) e un giovane allievo come Paolo Franchi sceglie di raccontare la vita di Goliarda in *frammenti di sapienza* (settembre 1995), docufilm che la ritrae in momenti del quotidiano, intersecando alcuni versi poetici allora inediti a variazioni attorno agli incontri della sua vita, a riflessioni personali e sulla sua poetica. Come si è esposto, sinora lei si è nutrita di generi diversi e pare non necessitare di conferme se si spinge – dopo una carriera in solitudine – alla collaborazione con due studenti del CSC di allora: Franchi e Nigro.

*Non è un ospite* presenta una trama essenziale e lineare, incentrata sulla vicenda di due fratelli, ossia Francesca e Massimo, personaggi uniti non solo da un legame di sangue ma anche da un rapporto incestuoso che si delinea e comprende di passaggio in passaggio. L'incomunicabilità, la lontananza reciproca che durerà qualche anno, un nuovo incontro e alcuni misteri che riguardano il loro passato sono centrali in questa storia, che si compone di 16 porzioni di diversa lunghezza, le quali sviluppano altrettante scene brevi.

Eccone un estratto:

*La luce del giorno filtra dalle persiane un po' logore di una stanza d'albergo non distante dal porto. Massimo non ha chiuso occhio tutta la notte. La luce si fa via via sempre più invadente.*

*Appostato a un portone non distante da quello della sorella, Massimo la attende, senza fretta. Sono passati quattro anni ma lei è rimasta intatta. Afflitta e struggente, una pantera ferita.*

---

<sup>42</sup> Cambria (1994). Sapienza non ottenne il vitalizio a causa della sua esperienza di reclusione.

*Tiene per mano il figlio, tessuto, un passo riflessivo e adulto che sembra contraddire l'aspetto di bambino.*

*La città li avvolge in un frastuono non consueto. Massimo li ha seguiti, sta dietro una delle tante bancarelle in allestimento per la sagra della città.*

*Cala presto la sera. Ma è come se fosse giorno. Un giorno artificiale, talmente le luci a festa abbagliano trascolorandoli i selciati e i cementi degli edifici.*

*Francesca nella stanza degli ospiti, prepara con cura per il fratello. Scorata spegne la luce.*

\*\*\*\*\*

*Con la valigia in mano Massimo sale gli scalini dell'androne, lentamente. Un solo squillo di campanello. Breve ma assordante. Luca sta già dormendo, con la televisione ancora accesa. Francesca si precipita alla porta.*

*Socchiude per un istante gli occhi. Un lungo respiro. È Massimo. Elegante, nonostante il cappotto un po' usurato. Si guardano per alcuni istanti, finiti. Senza pronunciare parola, paralizzati dall'emozione. Sorridono.*

\*\*\*\*\*

*Fratello e sorella trascorrono parte della notte a parlare. Sotto voce. In un'intimità rimossa.*

*Quando il fluire del discorso li porterebbe naturalmente all'improvvisa partenza di Massimo quattro anni prima, sanno con sufficiente abilità ma anche imbarazzo lasciare cadere le parole nel vuoto.*

*Francesca è sinceramente incuriosita dagli infiniti luoghi in cui il fratello ha vissuto. Ma lui sa ridimensionare il passato appena trascorso, come se tutto gli fosse scivolato addosso.*

*Non conclude mai le sue risposte, facendosi scudo a sua volta di altre domande. Recita anche un preoccupato interesse per il divorzio della sorella. Una realtà per lei passata e digerita da molto tempo.*

*Senza alcuna preparazione massimo chiede anche della madre. Quasi sprezzante Francesca dice di non avere più notizie di lei da oltre due anni. A quel tempo abitava a Ginevra sempre a fianco del servile Americ.*

*Il pomeriggio seguente Massimo sta ancora dormendo. Luca è impaziente. Vorrebbe uscire vivere come tutti gli altri bambini quella giornata di festa. Ma deve aspettare che lo zio si svegli. E non fare rumore. Disubbidisce a mamma e si affaccia timidamente alla stanza da letto di Massimo. E rapito da un'improvvisa curiosità lo scruta dal bordo del letto, cercando di ritrovare nel suo volto qualcosa cui i suoi ricordi vaghi e sfumati possono aggrapparsi.*

*Massimo apre gli occhi. Gli sorride. Luca, con la spontaneità tipica di un bambino estroverso, lo abbraccia con forza. Anche perché potrà finalmente andare alle giostre con mamma e zio.*

\*\*\*\*\*

*La notte Francesca non riesce a prendere sonno. Curiosa nella valigia di Massimo, in un angolo dell'ingresso. Trova una fotografia.*

*Lei e il fratello ridono abbracciati mentre il marito, con il piccolo Luca sulle ginocchia, li osserva a distanza. Sembra davvero il padre di tutti e tre. [...]»<sup>43</sup>*

Famiglie assenti, ricostruzioni e riappropriazioni affettive sono ciò che *Non è un ospite* propone. Come ha notato Maria Rizzarelli a proposito delle *pièce* di Sapienza, "l'ospite" è una figura testuale di ritorno mentre Providenti ha individuato nella biografia i rimandi incestuosi presenti nel *corpus*<sup>44</sup>; d'altronde nel romanzo *L'arte della gioia* la balia Stella sarà messa incinta da Prando, il figlio di Modesta che lei aveva allattato, mentre in altri libri è alluso l'incesto padre-figlia, in una fitta rete di rapporti morbosi anche tra altri personaggi maschili e femminili.

Esiste qualche similitudine con alcuni lungometraggi che portano all'attenzione una trama simile al soggetto del '95 ma, per lo meno in Italia, si dovrebbe guardare a opere più recenti<sup>45</sup>.

La ragione che spinse i tre a co-firmare l'opera resta oscura: potrebbe trattarsi di uno tra i primi soggetti di Franchi, che aspirava forse a dirigerlo con il consenso di Mingozzi, oppure di una prova di scrittura che aveva coinvolto anche un'autrice in parte dimenticata dal pubblico ma nota all'ambiente, vicina ai

---

<sup>43</sup> Franchi, Nigro, Sapienza (1995), pp. 4-6.

<sup>44</sup> Rizzarelli (2018<sup>2</sup>), p. 107; Providenti (2010), p. 68. Questa si rifà, ad esempio, all'inedito *Diario di una donna resa frigida dall'indifferenza dei fratelli* (1969).

<sup>45</sup> Oltre a *The Dreamers* di Bernardo Bertolucci (2003) si può menzionare *Sangue – la morte non esiste* di Libero De Rienzo (2005) e *Viaggio segreto* di Roberto Andò (2006) ma nessuno di questi si avvicina al soggetto di cui si sta trattando. Sempre sul tema dell'incesto e della morbosità nel rapporto tra fratello e sorella si vedano anche due opere quali *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio (1965) e *Vaghe stelle dell'orsa* di Luchino Visconti (1965). Nel 1993 usciva, tuttavia, *I giardini di cemento* di Andrew Birkin, tratto dall'omonimo romanzo di Ian McEwan (1978).

giovani e ai suoi studenti; una collaborazione intergenerazionale che risulta, cronologicamente, l'ultimo testo di Goliarda Sapienza a oggi conosciuto.

Alessandra Trevisan

[alessandra.trevisan87@gmail.com](mailto:alessandra.trevisan87@gmail.com)

## Riferimenti bibliografici

Cambria (1994)

Adele Cambria, *Sos: aiuto immediato per Goliarda Sapienza*, in «Il Giorno», 5 agosto 1994, p. 10

Cardone (2018)

Lucia Cardone, *Vita e cinema: La grande bugia di Goliarda Sapienza*, in AA. VV., *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*, a c. di S. Rimini e M. Rizzarelli, Lentini, duetredue edizioni 2018, pp. 119-136.

Coppola (2012)

Argia Coppola, *“La Rivolta dei Fratelli”. Un dramma di Goliarda Sapienza* in AA. VV. *«Quel sogno d’essere» di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, a c. di G. Providenti, Roma, Aracne, 2012, pp. 205-219.

Franchi, Nigro, Sapienza (1995)

*Non è un ospite* in Fondo G. Mingozzi, busta 16, fasc. 16.5, Cineteca di Bologna.

Gandolfi (2018)

Roberta Gandolfi, *Goliarda Sapienza, il teatro delle scrittrici a Roma e il femminismo*, in AA. VV., *Un estratto di vita*, cit., pp. 11-32.

Gobbato (2011)

Emma Gobbato, *Goliarda Sapienza al Centro Sperimentale di Cinematografia*, in AA. VV., *Appassionata Sapienza*, a c. di M. Farnetti, Milano, La Tartaruga, 2011, pp. 62-68.

Micciché (1998)

Lino Micciché (a cura di), *Gli sbandati di Francesco Maselli: un film generazionale*, Torino, Lindau, 1998.

Pierini (2018)

Mariapaola Pierini, *Anna Magnani per Goliarda Sapienza: La grande bugia*, in AA. VV., *Un estratto di vita*, cit., pp. 33-48.

Pellegrino (2014)

Angelo Pellegrino, *introduzione a Tre pièces e soggetti cinematografici*, Milano, La Vita Felice, 2014, pp. 5-14.

Providenti (2010)

Giovanna Providenti, *La porta è aperta*, Catania, Villaggio Maori, 2010.

Providenti (2012)

Giovanna Providenti, *L'opera di Goliarda Sapienza tra ambivalenza e ambizione* in AA. VV. «*Quel sogno d'essere*», cit., pp. 289-302.

Rizzarelli (2017)

Maria Rizzarelli, *Schermo, schermo delle mie brame... La formazione dello sguardo di Goliarda Sapienza*, in «*Arabeschi*», n. 9, gennaio-giugno 2017, pp. 32-47.

Rizzarelli (2018)

Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018, pp. 153-168.

Rizzarelli (2018<sup>2</sup>)

Maria Rizzarelli, «*Io non dico bugie! Invento!*», *L'arte della performance nelle pièce e nei soggetti cinematografici di Goliarda Sapienza*, in AA. VV., *Un estratto di vita*, cit., pp. 94-117.

Sapienza (1952)

Goliarda Sapienza, voce narrante femminile in Florestano Vancini, *Delta padano*, documentario, Camera del lavoro di Ferrara, 1952.

Sapienza (senza data)

“*Ipotesi*” canovaccio in due tempi di Goliarda Sapienza, Fondo G. Mingozzi, busta 18, fasc. 18.4, Cineteca di Bologna.

Sapienza (1982)

Goliarda Sapienza, *Tra Čechov e Gorkij. Quasi un carteggio d'amore*, due puntate, regia di I. Bassignano, in «Rai Radio 3», 16.05.82 e 23.05.82 (attori: Ferruccio De Ceresa, Giacomo Piperno, Vera Venturini), ora in *I teatri alla radio*, «Rai Radio Techetè».

Sapienza (2013)

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

Sapienza (2014)

Goliarda Sapienza, *Tre pièces e soggetti cinematografici*, Milano, La Vita Felice, 2014.

Trevisan (2016)

Alessandra Trevisan, *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale (1996-2016)*, Milano, La Vita Felice, 2016.

Trevisan (2018)

Alessandra Trevisan, «*RECITANDO SI IMPARA A SCRIVERE*»: *GOLIARDA SAPIENZA A TEATRO, TRA BIOGRAFIA E DOCUMENTI INEDITI* in *SINESTESIEONLINE*, Numero 23 - Anno VII - 30 maggio 2018, pp. 94-110.

Trevisan (2018<sup>2</sup>)

Alessandra Trevisan, *Goliarda Sapienza atipica "giornalista militante"* in «*ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS*», XXIV (2018), pp. 198-214 < <http://italdeb.arts.unideb.hu/index.php/italdeb/article/view/65/73> > (data di ultima consultazione: 04/14/2019)

Trevisan (2018<sup>3</sup>)

Alessandra Trevisan, «*fermare la fantasia*». *Leggere L'università di Rebibbia di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti* in «*DIACRITICA*», vol. 24, Anno IV, 25 dicembre 2018, pp. 37-57 < <http://diacritica.it/wp-content/uploads/Diacritica-IV-24-25dicembre2018.pdf?v=2> > (data di ultima consultazione: 04/14/2019)

Trevisan (2019)

Alessandra Trevisan, *L'arte della gioia di Goliarda Sapienza: una pubblicazione lunga vent'anni (1978-1998)* in «*KEPOS*», 1/2019 (Anno II), pp. 180-207 < [http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2019/08/Trevisan\\_Kepos2019.pdf](http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2019/08/Trevisan_Kepos2019.pdf) > (data di ultima consultazione: 04/14/2019)



*Dans l'œuvre de Goliarda Sapienza, les pièces de théâtre et les sujets cinématographiques sont une découverte récente du 2014 et ils sont conservés dans l'Archivio Sapienza-Pellegrino. Des recherches remontant à octobre 2018 ont révélé la présence de documents non publiés qui sont présentés ici: une toile théâtrale et un sujet, conservés dans le Fondo Gianfranco Mingozzi de la Cineteca di Bologna.*

*Parole-chiave: Goliarda Sapienza; teatro; pièce; soggetti cinematografici; inediti.*