

A room of their own.
Goliarda Sapienza's *Il filo di mezzogiorno*
from the page to the stage.
A conversation with Ippolita di Majo

Edited by Maria Rizzarelli

Abstract

The theatre rendition of *Il filo di mezzogiorno* by Goliarda Sapienza – edited by Ippolita di Majo – is a perfect example of the adaptation of a complex, stratified and extremely fascinating text by an author/actress whose writing possesses a strong, intrinsically performative vocation. This conversation with the dramaturg follows the steps of her embracing of Goliarda Sapienza's novel, and allows us to put into focus the approaches she took in her intense, passionate work of conversion into a theatre pièce, as well as in creating the characters and the stage background.

Keywords

Goliarda Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*; Ippolita di Majo; Literature and performance; Theatre; Intermediality; Dramaturgy

Una stanza tutta per loro.
Il filo di mezzogiorno di Goliarda
Sapienza dalla pagina alla scena.
Conversazione con Ippolita di Majo

A cura di Maria Rizzarelli

Il filo di mezzogiorno (1969) è il secondo romanzo di Goliarda Sapienza e costituisce anche il secondo capitolo, dopo *Lettera aperta* (1967), del ciclo dell'*Autobiografia delle contraddizioni*, il progetto memoriale al quale appartengono quasi tutte le opere dell'autrice (*L'università di Rebibbia*, 1983; *Le certezze del dubbio*, 1987; *Io, Jean Gabin*, 2010; *Appuntamento a Positano*, 2015), ad eccezione del suo capolavoro, *L'arte della gioia* (2008), delle poesie e delle pièce. I primi due romanzi, ancorati al modello della pratica terapeutica come medium per il recupero della memoria, documentano la stretta connessione dell'esordio narrativo della scrittrice siciliana con l'esperienza dell'analisi. *Il filo di mezzogiorno*, in particolare, mette a tema l'esercizio analitico, raccontando l'incontro decisivo con il dottor Ignazio Majore e mimando, nella struttura diegetica disarticolata, che sovrappone diversi piani cronotopici, il riemergere dei ricordi che vengono a galla nel corso della cura. L'esito tragico, dovuto all'impasse del controtransfert e alla incapacità di Majore di far fronte al travolgente innamoramento della sua paziente, non compromette la più importante acquisizione che la scrittura di *Lettera aperta* e de *Il filo di mezzogiorno* sanciscono, ovvero il raggiungimento della consapevolezza della vocazione letteraria di Sapienza. Se si leggono insieme, l'uno di seguito all'altro, i due testi si offrono anche come il racconto di una "conversione" dell'autrice, che dopo il training attoriale e la breve ma fondamentale esperienza sul palcoscenico e sul

set cinematografico (vissuti come un esercizio estetico appassionante e al tempo stesso fagocitante), approda all'arte della parola scritta. Una parola che però conserva una indelebile traccia performativa, nell'attenzione alla dimensione corporea, nel costante *embodiment* degli eventi narrati, come pure nell'interpellazione continua del destinatario, chiamato a prendere parte alla recita in presa diretta del racconto, come infine nella tematizzazione e nella ripresa persistente di motivi e immagini legati al mondo dello spettacolo. Del resto, Sapienza proverà anche la strada della scrittura per la scena: proprio degli stessi anni de *Il filo di mezzogiorno* è *La grande bugia*, la prima delle tre pièce pubblicate postume (2014) e di fatto fino a questo momento mai messe in scena da una produzione teatrale regolare.

A conferma della impronta performativa della scrittura di Sapienza, il primo importante approdo della sua parola a teatro è determinato dal lavoro di adattamento de *Il filo di Mezzogiorno*, firmato da Ippolita di Majo (candidata al premio Ubu per la migliore scrittura drammaturgica) e diretto da Mario Martone. Lo spettacolo ha debuttato, con una produzione del teatro Mercadante di Napoli, a maggio al Teatro India di Roma, per poi proseguire a giugno al Parenti di Milano. Le repliche, interrotte per l'emergenza epidemica, riprenderanno dall'inizio dell'anno prossimo (dal 5 gennaio al Mercadante di Napoli e poi in vari altri teatri italiani).

Attratta da sempre da personalità eccentriche, la cui natura di soggetti imprevedibili fa attrito con il tempo e lo spazio in cui si sono trovati a vivere, la coppia di Majo-Martone non poteva non incontrare Goliarda Sapienza. La figura di Leopardi ne *Il giovane favoloso*, ma anche quella di Scarpetta in *Qui rido io*, mostrano come non soltanto cinema e teatro siano per loro due mondi contigui e sempre coesistenti, ma anche come la costruzione dei personaggi nasca dal confronto fra la loro personale lettura dei testi e dei documenti, lo studio di fonti e testimonianze, e l'immagine canonizzata degli artisti, in bilico fra realtà e mito.

Nel caso de *Il filo di mezzogiorno*, di Majo riscrive il testo di Sapienza facendo una scelta molto netta nella semplificazione del sistema dei personaggi e delle vicende narrate. Dalla folla dei fantasmi che si avviciano sul palcoscenico della memoria edificato dalla penna della

scrittrice, la sceneggiatrice sceglie soltanto la figura dell'analista; dei molteplici piani temporali, come dei luoghi che vengono evocati nelle pagine del romanzo, rimane solo lo spazio-tempo dell'analisi (anche le sedute vengono dimezzate), attraverso un processo adattivo di condensazione e riallineamento del caos della narrazione che nulla toglie allo spessore e alla ricchezza semantica dell'ipotesto originario.

Donatella Finocchiaro e Roberto De Francesco, che danno corpo e voce a Goliarda e all'analista, nei dialoghi e nelle sedute analitiche mettono in scena l'anomalia di un *setting* (lo spazio domestico) che nasconde e rivela al tempo stesso l'anomalia di un percorso segnato da una personalità eccedente, che ribalta il rapporto terapeutico, facendolo deflagrare nella conclusione con un grande inno alla libertà (che è a mio parere oltretutto una delle pagine più belle di Sapienza).

Il gioco di rifrazioni e rispecchiamenti che anima le pagine del testo viene recuperato e reso plasticamente dalla costruzione drammaturgica e poi registica dello spazio scenico. di Majo immagina, infatti, che la voce di Goliarda si 'muova' in due luoghi differenti del palcoscenico che – come scrive lei stessa nel programma di sala – rappresentano «due 'zone' del mondo interno» della protagonista: lo «spazio vuoto, buio, onirico» dell'inconscio e quello «della realtà, della relazione», della casa in cui «i fantasmi prendono corpo ma sono arginati dall'incontro con il dato reale». Nella messa in scena questa seconda zona viene ulteriormente raddoppiata, con una soluzione registica particolarmente suggestiva, che presenta quasi sempre i due personaggi che parlano da due stanze identiche, speculari eppure separate da una parete che viene infranta, quasi a proiettare sul disegno della scenografia i drammi interiori che si agitano nella mente di Goliarda e Majore. Ne viene fuori uno «spettacolo sulla vulnerabilità della *talking cure* e la sua pericolosa bellezza – come afferma Vittorio Lingiardi ancora nel programma di sala – Un testo ambivalente, come il canto di vita di una suicida». E proprio della sua bellezza e ambivalenza abbiamo avuto la fortuna e il piacere di poter discutere con la sceneggiatrice. Quella che segue è la trascrizione della conversazione telefonica che si è svolta il 12 settembre 2021.

La prima domanda che vorrei farti riguarda l'esperienza nella trasposizione dei testi, che mostra un filo di continuità molto evidente nel passaggio dalla scena al grande schermo, nonostante cinema e teatro si reggano su principi e funzioni diversi. Potresti dirci qualcosa sui modi con cui lavori all'adattamento per il teatro e per il cinema? Come i diversi linguaggi "mostrativi" (diremmo con Linda Hutcheon) influiscono per te sulla trasposizione dei testi, sulla scrittura scenica, sull'interpretazione del senso del racconto?

Nella scrittura cinematografica conta la macchina da presa, e se i dialoghi, i ritmi, lo scandaglio dei personaggi, gli appuntamenti del testo, la simbolizzazione degli oggetti, sono analoghi a quelli della scrittura teatrale, è diversamente presente l'aspetto visivo, lo sguardo si moltiplica e il tempo si dilata.

Quando ho lavorato alla sceneggiatura de *Il sindaco del rione Sanità*, che era un adattamento e anche un'attualizzazione del testo di Eduardo De Filippo, per esempio, mi sono imbattuta in alcune parti che nella pièce venivano raccontate, episodi ricordati dai vari personaggi e avvenuti in altro tempo e in altro luogo, ecco nel film sono diventate vere e proprie scene. Al cinema puoi dare conto di uno stato d'animo attraverso le immagini, i dettagli di un paesaggio, senza parole, e questo rende profondamente diverso il modo di pensare la scrittura. Naturalmente ci sono anche profonde linee di continuità basta pensare a *Carnage* di Polanski la cui sceneggiatura è una pièce teatrale e funziona benissimo, ma potrei citare molti altri casi simili.

Da Il giovane favoloso in poi, nella tua attività di sceneggiatrice e soggettista, sia per il cinema che per il teatro, ti sei confrontata con grandi figure di "celebrità", che occupano un posto importante nell'immaginario collettivo, ma che al tempo stesso presentano una dimensione controversa, uno scarto dalla norma che affascina e inquieta. È per questo che a mio parere l'incontro con Goliarda Sapienza era inevitabile. Vuoi raccontarci come è avvenuto? Quale traiettoria vi ha condotto alla scrittura bruciante e provocatoria di questa autrice? E perché la vostra attenzione si è poi concentrata su Il filo di mezzogiorno?

Avevo letto *L'arte della gioia* con un certo ritardo rispetto alla sua pubblicazione e ne ero rimasta folgorata: scoprivo una grande scrittrice del Novecento della quale fino a quel momento non avevo saputo nulla. Come era possibile? Per un periodo con Mario Martone abbiamo accarezzato l'idea di fare un film da questo romanzo, l'abbiamo letto e studiato, abbiamo flirtato a lungo con quelle pagine e alla fine abbiamo scritto un altro film, *Capri-revolution*, dove nel personaggio di Lucia, la giovane protagonista, è possibile leggere in filigrana alcuni aspetti derivati dalla Modesta di Goliarda Sapienza. E proprio sul set di *Capri-revolution*, con Donatella Finocchiaro, che interpretava la madre di Lucia, ci siamo ritrovate a parlare di Modesta e del nostro amore per Goliarda Sapienza. Donatella mi ha parlato de *Il filo di mezzogiorno*, e lì è cominciato tutto. L'ho letto una prima volta e mi sono detta «è troppo difficile, non lo so fare». L'ho chiuso e l'ho messo sulla scrivania. Ho lavorato ad altri progetti, è passato del tempo, poi l'ho letto di nuovo e ho pensato che volevo provarci.

Il filo di mezzogiorno è un romanzo complesso, un'opera che a mio parere tocca uno dei vertici della scrittura di Sapienza. La drammaturgia dello spettacolo mostra un intenso corpo a corpo con questa scrittura rispetto alla quale mi pare che tu ti sia mossa trovando un equilibrio e una misura perfetti, sfuggendo ai due pericoli estremi che le operazioni di adattamento rischiano spesso di determinare. Credo infatti che tu abbia trovato una via alternativa alla dicotomia implicita di ogni riscrittura di un testo letterario, che impone una scelta fra "omaggio" e "oltraggio". La grandezza della parola di Goliarda, la sua intensità, rimangono intatte all'interno della partitura pur nella profonda trasformazione della struttura del racconto. Come hai lavorato all'adattamento del testo? Su quali assi si è fondato il tuo sguardo e come hai costruito l'impianto drammaturgico? Quali aspetti volevi mettere a fuoco?

Quando ho deciso di tentare, ho letto tutto quello che Goliarda aveva scritto, dal primo all'ultimo romanzo. In particolare *Lettera aperta*, che ovviamente mi ha aiutato molto a capire e a rileggere *Il filo di mezzogiorno*. Mi sono completamente immersa nel mondo della scrittrice e questo mi ha messo in condizione di conoscere e riconoscere i suoi

fantasmi, i personaggi che abitano i suoi ricordi e le sue pagine. Dopo questo affondo, ho iniziato a immaginare la struttura della scrittura drammaturgica. Come si sa, bisogna avere un modello, possibilmente altissimo, e io avevo in mente Pinter e Beckett, pensavo a dialoghi incalzanti, a un ambiente borghese disturbante, volevo concentrarmi su due personaggi. Anche questa è una scelta. Avrei potuto fare spazio anche alla sorella di lei, alla madre, a Enzo, a Citto, ma ho preferito creare una struttura semplice che in maniera piana raccontasse le sedute analitiche, rimettendo ordine nel magma del racconto. Ho condensato, sintetizzato e semplificato l'evoluzione del rapporto con il dottore, in modo che allo spettatore potesse arrivare dritto al cuore. Ho polarizzato l'attenzione sulla relazione fra Goliarda e l'analista puntando su una sorta di ribaltamento del rapporto terapeutico. Questo aspetto mi è molto servito nella costruzione del personaggio del dottore che nel romanzo è una figura tutta interna alla voce narrante di Goliarda, intrappolato dentro lo sguardo di lei, invece per me doveva avere una sostanza diversa, per evitare il rischio di banalizzare il senso della loro relazione. Credo che il valore del processo terapeutico che ha accompagnato Goliarda Sapienza in quegli anni della sua vita sia stato fortemente compromesso dall'assenza del *setting* analitico, che ha fatto deflagrare la cura. Per certi versi mi pare che il romanzo sia la prova del nove dei discorsi di Freud sull'importanza del *setting*, sulla sua centralità, sulla necessità assoluta che la terapia analitica si svolga in un luogo neutro, che protegga il paziente ma anche l'analista dal controtransfert e dal pensiero onnipotente. L'ambiente domestico porta con sé una familiarità, una vicinanza, che contribuisce alla confusione dei piani e così nel romanzo poco a poco il dottore ci appare completamente sopraffatto dall'intelligenza, dalla imprevedibilità, dalla seduzione e dalla libertà di sguardo di Goliarda che lo disorienta di continuo. Volevo mostrare questa dialettica come un duello. Nei primi anni Sessanta, del resto, la psicoanalisi in Italia era a uno stadio ancora pionieristico, i confini della disciplina non erano così netti, si poteva cadere in errore, il fascismo prima e la cultura marxista poi l'avevano osteggiata in tutti i modi possibili. Cesare Musatti non aveva ancora finito di tradurre l'opera completa di Freud. Il racconto di Sapienza va contestualizzato

in questa fase sperimentale della psicoanalisi in Italia, come sperimentale è la scrittura di lei. Pure da questo punto di vista il romanzo mi pare fortemente originale, mi colpisce soprattutto per la struttura narrativa. Ho avuto l'impressione a un certo punto che il fluire del racconto fosse pensato e "montato" come un documentario, come se ci fossero le interviste a lei e poi i filmati di repertorio che raccontano il passato, e tutto messo insieme con una totale libertà di associazione di momenti e immagini che fa perno sulla compresenza dei piani temporali. Si tratta della stessa intersezione di livelli narrativi che si adotta quando si monta un documentario: puoi utilizzare le fotografie per il passato, la voce che narra al presente, le testimonianze che aprono un altro livello ancora. Proprio in quegli anni, d'altra parte, Goliarda aveva collaborato con Citto Maselli alla realizzazione di numerosi documentari e film come ricorda lei stessa. Mi sono interrogata molto su questo aspetto della scrittura del romanzo, proprio perché mi pare di averlo vivisezionato per riscriverlo per il teatro. E anche la sua forma mi pare decisamente fuori dal canone.

Uno degli elementi della riscrittura performativa che colpisce (lo metti in evidenza anche tu nel testo pubblicato nel programma di sala) riguarda il disegno dello spazio scenico in cui le scelte drammaturgiche si incontrano poi molto felicemente con quelle registiche, determinando anche una raffinata trama visuale che a mio parere costituisce un valore aggiunto dello spettacolo. Del resto, nel romanzo di Sapienza (e un po' in tutta la sua opera) la correlazione fra spazio e tempo è una marca stilistica molto forte, nel senso che la scrittrice proietta spesso sull'asse spaziale le intermittenze dei ricordi e la sovrapposizione e l'alternanza dei piani temporali e memoriali. L'architettura scenica e drammaturgica affida allo spostamento sul palco dei corpi dei personaggi, in particolare della protagonista, il senso del complicato intrecciarsi delle prospettive del racconto. Ma forse c'è anche qualcosa di più. Ci racconti come hai immaginato tale spazio?

Dal punto di vista spaziale io avevo pensato a due zone separate del palcoscenico, anche illuminate diversamente: una che rappresenta la realtà della sua pratica analitica, e l'altra è il luogo del mondo inter-

no. Mario Martone poi ha avuto l'idea geniale di sdoppiare la stanza dell'analisi e di mostrare le dinamiche speculari, proiettive, in cui si alternano vicinanza e lontananza improvvisate, che è un'idea molto bella e dà grande forza al testo.

Una delle costanti stilistiche della tua scrittura drammaturgica, al cinema e a teatro, è quella di lavorare spesso in modo molto originale nel confronto con la biografia di un personaggio, nel difficile accostamento al tema scivoloso e appassionante della vita di una figura nota e delle versioni di questa vita che la "letteratura" ci ha consegnato. Nel caso di Goliarda Sapienza uno dei nodi programmatici della sua opera riguarda la tematizzazione esplicita dell'inestricabile groviglio fra verità e finzione, nonché l'amplificazione delle versioni della sua vita attraverso diverse forme di scrittura del sé. Nel lavoro di costruzione dei personaggi come hai sciolto l'ambivalenza tra fiction e autobiografia? Per semplificare tale ambiguità della scrittura autobiografica ha complicato l'opera di trasposizione?

Con Mario abbiamo lavorato anche all'adattamento teatrale delle *Operette morali* di Leopardi. Leopardi come Goliarda è un irregolare. È stata un'esperienza importante in cui mi sono giovata della mia provenienza universitaria, delle mie competenze letterarie, dell'aver maneggiato testi antichi, abbiamo lavorato sui dialoghi mantenendo la lingua di Leopardi è stato un grande successo ma inizialmente sembrava una follia. Da lì è nato *Il giovane favoloso* e per scriverlo abbiamo compulsato la sterminata bibliografia leopardiana, utilizzato le *Operette* ma anche le poesie e molti altri suoi scritti, lo *Zibaldone* in primo luogo. Anche per *Il filo di mezzogiorno* sono partita dalle fonti che avevo a disposizione su Sapienza, ho lavorato sui dati storici e poi sulla letteratura. L'elemento letterario o finzionale non ha mai complicato le cose, perché per me è benzina, è il cuore pulsante del testo, è la sua bellezza, e la bellezza rende tutto più semplice. Ne *Il filo di mezzogiorno* si sente assoluta l'urgenza della scrittura, è violenta la messa a nudo di sé e è impossibile distinguere tra realtà e finzione letteraria. E anche inutile, secondo me. È questo il suo mistero, il suo segreto, va accolto, e come è bello.

L'autrice

Maria Rizzarelli

Maria Rizzarelli è Professore Associato all'università di Catania, dove insegna Letterature Compare. La sua ricerca si concentra sulla relazione tra letteratura e arti visive, sulla narrativa italiana del ventesimo secolo e sugli studi di genere. Dirige la rivista «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità» (www.arabeschi.it). Le sue principali pubblicazioni sono: *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia* (Carocci, 2018); *Amore e guerra. Percorsi intermediali fra letteratura e cinema* (Duetredue, 2019).

Email: m.rizzarelli@unict.it

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/----

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Rizzarelli, Maria, "Una stanza tutta per loro. *Il filo di mezzogiorno* di Goliarda Sapienza dalla pagina alla scena. *Conversazione con Ippolita di Majo*", *Spazi chiusi. Prigioni, manicomi, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 262-270, www.betweenjournal.it