XV, giugno 2025 | ISSN 2039-7917

Francesca Nieddu

# La memoria materiale e mediale nelle narrazioni di famiglia
## *Lettera aperta* di Goliarda Sapienza e *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi

L'analisi di *Lettera aperta* (1967) di Goliarda Sapienza e del film *Un'ora sola ti vorrei* (2002) di Alina Marazzi si propone di evidenziare alcune peculiarità delle narrazioni di memoria famigliare, come l'adozione di un narratore testimone e la presenza di una memoria materiale e mediale. Nell'analisi di *Lettera aperta* si metterà soprattutto in evidenza come la natura parlata e performativa del testo sia riconducibile alla contaminazione con il genere delle memorie di famiglia *in praesentia* o «di tipo testimoniale»; mentre nel confronto tra le opere si cercherà di far emergere come sia Sapienza, attraverso la riorganizzazione di un materiale mnestico preesistente in forma di disordinati ricordi, che Marazzi, attraverso il *found footage* applicato sugli *home movies*, restituiscono del loro passato famigliare una problematizzata narrazione.

*The analysis of Goliarda Sapienza's* Lettera aperta *(1967) and the documentary film* Un'ora sola ti vorrei *(2002) by Alina Marazzi aims to highlight some of the peculiarities of family memory narratives, such as the adoption of a witness narrator and the presence of a material and media memory. The analysis of Lettera aperta will focus on how the spoken and performative nature of the text can be traced back to its contamination with the genre of family memoirs in «praesentia» and «testimonial type», while the comparison between the works will show how both Sapienza, through the reorganisation of a pre-existing mnestic material in the form of disordered memories, and Marazzi, through found footage applied to home movies, give back a problematised narration of their family past.*

Nel suo *Rami nel tempo* (2021) Abignente definisce il genere delle memorie di famiglia come «narrazioni delle vicende di una famiglia realmente esistita, filtrate attraverso il punto di vista, inevitabilmente soggettivo e parziale, di uno dei suoi membri»[1] e ne mette in luce fin dalle prime pagine l'ibridazione con altri generi letterari: dal romanzo genealogico alle varie forme di scrittura del sé (autobiografia, testimonianza, autofiction). Esistono però, come afferma la stessa studiosa, due diverse categorie del genere: da un lato le narrazioni di famiglia che ricostruiscono il vissuto dell'autore attraverso l'uso di testimonianze dirette o fonti orali (come i racconti di altri membri della famiglia su persone mai incontrate dal narratore) e a questo proposito Abignente cita come modello *Lessico famigliare* (1963) di Natalia Ginzburg; dall'altro le genealogie biofinzionali che ricostruiscono attraverso l'uso di fonti materiali, scritte, private o pubbliche una storia lontana dal narratore anche di alcuni secoli e a questo proposito cita come modello *Il labirinto del mondo* (1974-

[1] Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Roma, Donzelli editore, 2021, p. 5.

1988) di Marguerite Yourcenar.[2] Ciò che distingue ulteriormente queste due tipologie narrative è la posizione dell'io all'interno della storia raccontata: nel primo caso il narratore si pone nei confronti della storia come testimone e la sua postura narrativa lo restituisce «prima di tutto come un osservatore, un testimone che riporta discorsi, ricostruisce gesti, descrive corpi, racconta episodi relativi ai suoi consanguinei»;[3] nel secondo caso il narratore si comporta invece come un archivista che si serve soprattutto di fonti studiate accuratamente e della propria immaginazione per colmare i vuoti lasciati dalla ricostruzione storica. Una volta stabilite le categorie del genere che si differenziano in base alle differenti fonti usate nel processo creativo e narrativo e la posizione dell'io rispetto alla storia (testimone o archivista), Abignente delinea attraverso il criterio del punto di vista adottato all'interno della narrazione due sottocategorie del genere che vengono chiamate rispettivamente memorie di famiglia di tipo documentario o *in absentia* e memorie di famiglia di tipo testimoniale o *in praesentia*. Secondo Abignente, nel primo caso il narratore consente al lettore di conoscere direttamente i pensieri dei protagonisti mentre nel secondo caso riporta le loro voci usando il discorso diretto, declinato nel dialogo tra i personaggi o, come avviene in *Lessico famigliare* (1963), attraverso il discorso indiretto introdotto dai *verba dicendi*. Un tratto che accumuna entrambe le categorie e sottocategorie prese in esame da Abignente è il movente della scrittura degli autori e autrici, i quali decidono di ripercorrere la storia delle proprie radici non tanto per restituirne una versione nostalgica quanto per esplorare e problematizzare «il sottosuolo delle dinamiche parentali, delle relazioni orizzontali e verticali che hanno dato corpo e forma alla propria struttura familiare e per capire se stessi attraverso uno studio anatomico della cellula della società che li ha generati».[4] Un'altra delle caratteristiche intrinseche al genere delle memorie di famiglia è la costante oscillazione tra privato e pubblico per cui «ogni memoria di famiglia rappresenta un filtro attraverso cui guardare alla storia collettiva di una comunità, di un paese, di un popolo».[5] In questo senso, Goliarda Sapienza in *Lettera aperta* (1967) attraverso il racconto di sé e dell'infanzia catanese vissuta tra gli anni '20 e '30 problematizza l'attrito tra la sua famiglia antifascista, socialista e anarchica e la Sicilia patriarcale in cui è cresciuta: «Un'infanzia passata a saltare emotivamente e intellettualmente dall'isola cosmopolita, progressista e femminista di casa mia all'altra isola, retrograda e crudele, che era allora la Sicilia».[6] Il conflitto tra convenzioni sociali e ricerca della propria libertà è centrale anche in *Un'ora sola ti vorrei* (2002) perché non solo è all'origine della scelta di Alina Marazzi di realizzare il docu-film, ma è il nucleo tematico intorno a cui ruota la storia della madre. Nel libro pubblicato insieme al DVD nel 2006, la regista infatti afferma che la scelta di violare la richiesta materna di leggere i diari, in particolare quello intitolato «Per favore, non leggete questo diario» che compare in primo piano in una

[2] Ivi, p. 25.
[3] Ivi, p. 8.
[4] Ivi, p. 7.
[5] *Ibidem*.
[6] Goliarda Sapienza, *La mia parte di gioia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 34.

sequenza del film, coincide con la libera scelta di prendersi la responsabilità del racconto della sua storia: «A un certo punto bisogna rompere il veto, andare oltre le convenzioni familiari e culturali. E io l'ho fatto aprendo i diari e realizzando il film».[7] Ancora, il conflitto tra individuo, famiglia e società viene problematizzato nelle pagine dei diari di Luisa Hoepli che raccontano e testimoniano la volontà di distaccarsi da una identità precostituita e in linea con i codici di comportamento previsti e accettati dalla famiglia altoborghese di appartenenza e dalla società per i ruoli di figlia, madre e moglie.[8] In *Un'ora sola ti vorrei* la testimonianza materna è restituita attraverso lo scontro verbo-visivo ottenuto dalla sovrapposizione tra ciò che lo spettatore vede, i filmini girati dal nonno Ulrico Hoepli negli anni '60 che ritraggono la felicità di una famiglia benestante e altoborghese, e ciò che lo spettatore sente, la voce della madre di Alina che proviene da fonti scritte (diari, lettere, cartoline) e che mette in dubbio quell'autoritratto costruito dallo sguardo dell'«operatore autoritario».[9] Goliarda Sapienza in *Lettera aperta* e Alina Marazzi nel docu-film *Un'ora sola ti vorrei* compiono la loro quête identitaria attraverso la riscrittura memoriale del proprio passato e delle proprie memorie famigliari. Le autrici di queste due differenti opere mediali declinano le possibilità narrative offerte dalle memorie di famiglia e nel farlo adottano alcune strategie comuni quali: l'uso della lettera come pretesto narrativo per rivolgersi a un destinatario in ascolto; l'utilizzo eversivo della tecnica del montaggio che diventa un importante strumento d'invenzione e re-invenzione narrativa del passato famigliare[10] e il supporto della memoria materiale per il racconto dell'esperienza traumatica della depressione materna. Come Sapienza recupera il ricordo della «pazzia» di sua madre Maria Giudice attraverso lo scialle ritrovato sul fondo della cassapanca, così Marazzi recupera sua madre, Luisa Hoepli, e la sua sindrome depressiva a partire dal materiale contenuto nelle scatole: diari, disegni di Alina, cartoline e lettere inviate da Luisa durante i ricoveri svizzeri nel reparto aperto dell'ospedale psichiatrico di Prangins. In *Rami nel tempo* Abignente scrive che la fortuna e la vitalità del romanzo famigliare come genere letterario si può ricondurre alla sua possibilità «di rielaborare, in sede finzionale, lacerazioni, traumi, lacune, non-detti del proprio passato familiare».[11] A questo proposito è importante affermare fin da subito come sia la narrazione memoriale di Sapienza che quella di Marazzi comunichino l'esigenza di riappropriarsi e problematizzare il proprio passato famigliare compromesso dall'oblio causato rispettivamente dalla terapia per elettroshock subita come cura antidepressiva e dal silenzio della famiglia di origine sulla storia della madre morta suicida quando la regista aveva solo sette anni.

[7] Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, libro allegato al dvd del film, Milano, Rizzoli, 2006, p. 66.
[8] Si veda Ivi, p. 79.
[9] Ivi, p. 48.
[10] La scrittura di Sapienza è profondamente influenzata dalle tecniche cinematografiche tanto che, parafrasando le parole contenute in una celebre intervista di Anna Amendola e Virginia Onorato del 1994, l'autrice afferma di aver imparato a scrivere dalla macchina da presa e dagli anni di lavoro nel cinema al fianco del compagno Citto Maselli. (Cfr. Virginia Onorato, Anna Amendola, *Storie vere – Goliarda Sapienza*, in «Rai Teche», 1994.
[11] Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo*, cit., p. 22.

Nella prima parte di questo contributo, *Un'autobiografia eccentrica: sconfinamenti nel territorio delle memorie di famiglia*, si approfondiranno le peculiarità stilistiche che rendono *Lettera aperta* un'opera autobiografica eccentrica rispetto al codificato genere autobiografico e, attraverso la messa a fuoco del suo ibridismo, si vedrà come l'opera sconfini verso il genere delle memorie di famiglia «di tipo testimoniale» o *in praesentia* codificato da Abignente. La natura vocalica e performativa di *Lettera aperta* verrà letta come traccia dell'esistenza di un io narrante-testimone che si serve del dialogo come strumento di restituzione delle voci dei personaggi della «tribù Sapienza Giudice»,[12] delle dinamiche relazionali e della storia famigliare. Nella seconda parte, *La memoria materiale e mediale in Lettera aperta*, si analizzerà il ruolo degli oggetti, memoriali e mediali, e del montaggio nella ricostruzione della memoria dell'autrice compromessa dagli elettroshock subiti come cura antidepressiva nei primi anni '60. In *Lettera aperta* l'io narrante diventa testimone del proprio passato e viene aiutato nell'operazione di recupero dei ricordi e dei traumi dall'oblio dalla cassapanca, aperta e svuotata il 27 marzo del 1965, che diventa «mediatrice di memoria, oltre che attivatrice di emozioni connesse al passato».[13] Nella terza parte, *Un montaggio di ricordi: la memoria materiale e mediale in Un'ora sola ti vorrei,* si confronteranno le narrazioni famigliari di *Lettera aperta* e *Un'ora sola ti vorrei* allo scopo di mettere in luce le comuni strategie, rispettivamente narrative e cinematografiche, adottate nella ricostruzione del passato famigliare. Si dimostrerà inoltre come entrambe le autrici si siano servite della memoria materiale per introdurre narrativamente il trauma della depressione materna.

## 1. *Un' autobiografia eccentrica: sconfinamenti nel territorio delle memorie di famiglia*

> Non intendo l'autobiografia nel senso esclusivo del racconto di vita, ma come l'iscrizione della propria vita, della vita, nel tentativo di dare la propria vita all'altro-lettore o spettatore: grafia nel senso di includere, di marchiare nella carne, di far vivere la propria vita…[14]

In questa prima parte si metterà in luce come l'aspetto vocalico di *Lettera aperta* si possa ricondurre non solo alla natura performativa del testo, ma anche alle funzioni narrative testimoniale e «di regia» tipiche del narratore delle memorie di famiglia di tipo testimoniale o *in praesentia*. Se la dimensione «parlata» del romanzo è stata colta sin dai suoi primi recensori, si pensi alla definizione di «romanzo parlato»

[12] Goliarda Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa: taccuini 1976-1989*, Einaudi, Torino 2011, p. 241.
[13] Patrizia Violi [et al.], *La memoria degli oggetti*, a cura di Matteo Giancotti, Luigi Marfè, Patrizia Violi, Milano, Mimesis, 2023, p. 1.
[14] Adolphe Nysenholc, *L'impossible autobiograpie,* in id. *L'ècriture du je au cinéma*, «Revue Belge du cinéma», 19, 1987 p. 6, trad. it. in Alice Cati, *Pellicole di ricordi. Figure della memoria nel cinema amatoriale italiano 1926-1942*, Milano, Vita e pensiero, 2007, p. 96.

utilizzata da Baldacci su «Epoca» e da Nascimbeni sul «Corriere della Sera»,[15] il legame con le memorie di famiglia è stato finora solamente intercettato ma non indagato dalla critica. È stata Monica Farnetti nella sua *Introduzione* a *Lettera aperta* ad elencare il bacino di generi di scrittura attivi nell'opera e a definirla nei termini di «squinternati annali dell'infanzia di Goliarda Sapienza ovvero i disordinati capitoli del suo romanzo familiare».[16] Ancora, è stata Alberica Bazzoni ad aver scritto che in *Lettera aperta* e nel *Filo di mezzogiorno* troviamo la presenza dei ricordi d'infanzia e della saga familiare,[17] senza però approfondire come questi generi influenzino narrativamente l'opera.[18] Infine, è stata Alessandra Trevisan ad aver riconosciuto la presenza delle memorie di famiglia nel tessuto narrativo dell'opera perché, nella sua tesi di dottorato, paragona *Lettera aperta* a «un romanzo che si riflette sul modello "famigliare" di Natalia Ginzburg».[19] La narrazione autobiografia di Sapienza è «in movimento»,[20] frammentata e ripercorsa in più libri: da *Lettera aperta* (1967) fino a *Io, Jean Gabin* edito postumo nel 2010. Nei *Taccuini* con i titoli «Le certezze del dubbio»[21] o, poco più avanti, «Autobiografia delle contraddizioni»,[22] è la stessa autrice a far riferimento al progetto di un *corpus* di opere autobiografiche che ha inizio con *Lettera aperta* andata in stampa con l'editing di Enzo Siciliano per Garzanti nel 1967. La natura «eccentrica» dell'autobiografia di Sapienza emerge sia attraverso il confronto con i codificati generi dell'autobiografia e del romanzo di formazione, sia attraverso la considerazione del suo ibridismo e contaminazione con modi e generi letterari differenti: dalla scheda etimologica al dialogo teatrale. In questo senso Anna Langiano definisce *Lettera aperta* come «una forma-romanzo aperta e contaminata».[23] Se da un lato in *Lettera aperta* è presente la corrispondenza totale di voci e nomi tra autore, narratore e protagonista così come vorrebbe il genere autobiografico codificato da Lejeune,[24] ed è «il nome "Goliarda" a sancire la corrispondenza»;[25] dall'altro il patto autobiografico viene meno per «l'implicito accenno all'inevitabile tasso di finzionalità del racconto».[26] L'opera non si lascia incasellare in categorie testuali già codificate, ma tende invece come ha notato Maria

[15] Alessandra Trevisan, *Per una ricerca sugli inediti di Goliarda Sapienza*, cit., pp. 98-99.
[16] Monica Farnetti, *Introduzione*, cit., p. IX.
[17] Questi generi letterari si avvicinano al genere delle memorie di famiglia, così come codificato da Abignente, in primo luogo perché il genere dei ricordi d'infanzia è una tra le «tipologie narrative limitrofe» (Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo*, cit., p. 14) e in secondo luogo perché le memorie di famiglia si presentano spesso come un genere al confine tra «il romanzo-saga familiare di tipo genealogico» e le scritture del sé (cfr. Ivi, p. 31).
[18] Alberica Bazzoni, *Scrivere la libertà,* cit., p. 82.
[19] Alessandra Trevisan, *Per una ricerca sugli inediti di Goliarda Sapienza*, cit., p. 97.
[20] Nathalie Castagné, *Archeologia di Modesta*, in Giovanna Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'essere» di Goliarda Sapienza: percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Roma, Aracne, 2012, p. 87.
[21] Goliarda Sapienza, *Scrittura dell'anima nuda*, cit., p. 257.
[22] Ivi, p. 258.
[23] Anna Langiano, *Lettera aperta: il dovere di tornare*, cit., p. 143.
[24] Paul Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il mulino, 1986, p. 13.
[25] Mariagiovanna Andrigo, *L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza: stile e contenuti*, in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'essere» di Goliarda Sapienza*, cit., p. 119.
[26] Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018, pp. 41-42.

Rizzarelli ad accoglierle fin dalle prime pagine per poi rielaborarle attraverso la scrittura.[27] Nell'*incipit* l'io narrante di *Lettera aperta* afferma:

> Non è per importunarvi con una nuova storia né per fare esercizio di calligrafia, come ho fatto anch'io per lungo tempo; né per bisogno di verità – non mi interessa affatto, – che mi decido a parlarvi di quello che non avendo capito mi pesa da quarant'anni sulle spalle. Voi penserete: perché non se la sbroglia da sé? Infatti ho cercato, molto. Ma, visto che questa ricerca solitaria mi portava alla morte – sono stata due volte per morire «di mia propria mano», come si dice – ho pensato che sfogarsi con qualcuno sarebbe stato meglio, se non per gli altri almeno per me. E che faccia bene parlare delle proprie cose, ho dovuto sperimentare che ha qualche fondamento reale.[28]

Nel romanzo si esplicita dunque fin dalla prima pagina una anti-Bildung – «sono stata due volte per morire "di mia propria mano"» –[29] che allontana il percorso di definizione identitaria di Goliarda da una Bildung lineare e compiuta. Nel suo personaggio si riconoscono invece quei caratteri delineati da Sandra Parmegiani per la protagonista del «romanzo del divenire»,[30] ovvero «un soggetto individuale e collettivo, paradigmatico e plurale, fissato sulla pagina e in divenire»[31] che si costruisce in modo relazionale.[32] La definizione che Massimo Schilirò dà della voce *Autobiografia* nel dizionario *A-Z Sapienza* ricalca l'idea di una autobiografia relazionale e in divenire. Da un lato, infatti, Schilirò ritrova in *Lettera aperta* un elemento tipico della tipologia novecentesca di autobiografia parentale, ovvero la presenza di un io che inizia la ricomposizione «del suo sé frammentato e confuso»[33] a partire dalla domanda sulle origini.[34] Dall'altro, sempre Schilirò sottolinea la natura *in fieri* del corpus autobiografico che ha come oggetto di ricerca un ricoeriano io-*ipse*, opposto al sempre identico io-*idem*, che si costruisce attraverso le «trasformazioni accumulate nel tempo».[35] È Alessandra Trevisan a notare con ragione che uno strappo rispetto all'orizzonte di attesa dell'autobiografismo avviene già a partire dalla scelta del titolo che richiama una forma conosciuta nell'ambiente giornalistico, appunto la «lettera aperta», che «diffusa solitamente in forme pubbliche, su quotidiani o per mezzo d'affissione»[36] serviva a provocare discussioni. Inoltre, la natura epistolare della scrittura viene confermata dalla presenza di un

---

[27] *Ibidem.*
[28] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 15.
[29] *Ibidem*.
[30] Paola Bono e Laura Fortini (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un bildungsroman delle donne?*, Roma, Iacobellieditore, 2007.
[31] Sandra Parmegiani, *Introduzione*, a Sandra Parmegiani e Manuela Prevedello (a cura di), *Femminismo e femminismi nella letteratura italiana dall'Ottocento al XXI secolo*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, p. XIV.
[32] Su questo aspetto si veda: Alberica Bazzoni, *The performative power of narrative in Goliarda Sapienza's Lettera aperta, L'arte della gioia and Io, Jean Gabin*, in «Italian Studies», 72, 2017, pp. 72-88, https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00751634.2017.1287256 [ultimo accesso 10.07.2024].
[33] Per approfondire si veda: Massimo Schilirò, *Autobiografia*, in Maria Rizzarelli (a cura di), *A-Z Sapienza*, Milano, Electa, 2024, pp. 32-33.
[34] Si veda: Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., pp. 5-7.
[35] Massimo Schilirò, *Autobiografia*, in *A-Z Sapienza*, cit., p. 32.
[36] Alessandra Trevisan, *Per una ricerca sugli inediti di Goliarda Sapienza: nel «baule mentale» della «personaggia»*, Università Ca' Foscari Venezia, tesi di dottorato, 2020, p. 90. http://hdl.handle.net/10579/17831.

destinatario, in questo caso plurale – «ho bisogno di voi per liberarmi di tutte le cose inutili che affollano questa stanza» –[37] che si identifica nei potenziali lettori-spettatori[38] della sua performance narrativa. E su questa peculiarità stilistica hanno ragionato numerose studiose dell'autrice: da Natalie Castagnè che sostiene che «qui lo scritto è specificamente parola»[39] ad Alberica Bazzoni che parla di «una performance che di ricordo in ricordo attraverso il dialogo coi lettori (ri)crea l'identità della narratrice».[40] In *Lettera aperta* i riferimenti alla natura vocalica del testo sono a tal punto espliciti – «mi sono decisa a parlarvi»–[41] che non si fatica ad immaginare i lettori e destinatari di questa sua lettera come un pubblico di teatro in cui Sapienza è però non solo regista e attrice, ma anche testimone del racconto che alcuni personaggi famigliari fanno di altri mai conosciuti o di cui Goliarda non poteva, per ragioni anagrafiche, conoscerne il passato. La funzione testimoniale si concretizza per esempio nelle pagine di dialogo con lo zio paterno Nunzio che tramanda la leggendaria storia di Maria Giudice e Peppino Sapienza, i genitori di Goliarda perseguitati dal Fascismo.[42] Ed è sempre zio Nunzio a raccontarle la storia del ramo paterno dei Sapienza, dai nonni di Goliarda fino ad arrivare a suo padre Peppino:

> *E qui cominciò la leggenda di mio padre e mia madre.* Solo lui me ne parlava, e tutte le mattine lo trascinavo di forza nella sala del pianoforte. «Quando papà nacque, la sua mamma cosa voleva? E come era il nonno?» «Vedi, Iuzza, nostro padre buon'anima aveva un piccolo negozio come quello che c'è qua davanti al portone. Vendeva ceci, cera per i morti, lacci per le scarpe: proprio come don Cecè che ti dà sempre la sorpresa cà bumma. […] [43]

Nella narrazione autobiografica di *Lettera aperta* Sapienza declina alcune delle funzioni narrative che caratterizzano secondo Abignente il narratore delle memorie di famiglia, ovvero quella «testimoniale» e «di regia».[44] Per quanto riguarda la prima l'esempio citato mette in evidenza come il punto di vista della narratrice sia *in praesentia*, perchè si caratterizza per la scelta del dialogo come strumento in grado di restituire le voci dei personaggi famigliari. Inoltre, Goliarda impersonando l'io testimone si comporta come «una sorta di registratore acceso sul passato, affidandosi al proprio ricordo delle voci degli altri, o tutt'al più a testimonianze orali raccolte disordinatamente nel tempo».[45] Anche Ortu coglie questo aspetto quando scrive che «la voce recitante si alterna: è ovviamente sempre la Goliarda adulta che scrive, ma

[37] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 4.
[38] Anna Langiano, *Lettera aperta: il dovere di tornare. Un confronto con l'inedito*, in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'essere»*, cit., p. 133.
[39] Nathalie Castagné, *Archeologia di Modesta*, in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'essere» di Goliarda Sapienza* cit., p. 82.
[40] Alberica Bazzoni, *Scrivere la libertà: Corpo, identità e potere in Goliarda Sapienza*, Pisa, Edizioni ETS, 2022, p. 89.
[41] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 4.
[42] Ivi, pp. 124-126.
[43] *Ibidem.*
[44] Abignente afferma di recuperare per queste funzioni narrative la terminologia genettiana. Si veda a questo proposito: Gérard Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, p. 204.
[45] Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo*, cit., p. 25.

spesso è come se emergesse la bambina, delineata apparentemente senza mediazioni né analisi, con *la registrazione in presa diretta* di luci, suoni, luoghi e *parole di allora*».[46] Per quanto riguarda invece la funzione di «regia», «evidente nei continui dubbi e rimandi metanarrativi relativi al *come* gestire la materia narrativa»,[47] essa si esplicita in diversi passaggi. Per esempio, quando Sapienza ormai adulta si confronta con il dolore della scrittura del ricordo traumatico– «Non posso mettere ordine. Non voglio riascoltare quel grido: sarei costretta a riconoscere il viso al quale era rivolto» –,[48] o ancora quando nell'ottavo capitolo deve decidere in che ordine presentare il racconto dei suoi personaggi famigliari:

> Nunzio aveva avuto una vita incredibile che appena sarà possibile vi racconterò: adesso è Goliardo che mi preme, come allora. Malgrado la lotta terribile fra lui e Nunzio, decisi che, qualsiasi sventura potesse avere avuto e qualsiasi dolcezza avesse la sua voce, era Goliardo al quale mi dovevo rivolgere, perché nessuna disgrazia può essere paragonata a quella di svegliarsi un giorno con questo nome.[49]

Le voci narranti presenti in *Lettera aperta* sono dunque due e appartengono a due corpi differentemente situati:[50] quello nella Roma degli anni Sessanta, che appartiene alla Goliarda che mette ordine nella sua stanza e che performa il montaggio analogico dei ricordi d'infanzia spesso guidato come nell'ultimo passaggio citato dal «dovere di testimonianza»[51] e quello *in praesentia*, situato nella Catania negli anni '20 e primi anni '30 che appartiene a Iuzza, suo soprannome, protagonista e testimone di quel passato che Sapienza ri-presentifica[52] scrivendo. In *Lettera aperta* la contaminazione con la categoria delle memorie di famiglia *in praesentia* è evidente nella misura in cui il discorso narrativo assume nei passaggi legati alle memorie d'infanzia e di famiglia prevalentemente la forma del discorso diretto. Nell'opera autobiografica il lettore partecipa muto ma espressivo – «Vedo dai vostri visi che questa morte vi ha affaticati» –[53] al dialogo con l'autrice, mentre è la famiglia «l'altro necessario»[54] che dialoga nel testo permettendo a Sapienza di raccontarsi e raccontare la sua «educazione conflittuale».[55]

---

[46] Giuliana Ortu, *Cosa vedono gli occhi di quella bambina. Lettera aperta*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2012, p. 151, corsivo mio.
[47] Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo*, cit., p. 51.
[48] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 120.
[49] Ivi, p. 27. Altri esempi: «[...] dovrò aspettare per riprendere il discorso, o forse non lo riprenderò più» (Ivi, p. 36); «…Devo tornare a quel gradino: solo tornando a quella soglia oggi forse, potrò capire il senso di questa attesa, che, come tante altre cose, ci fanno subire i grandi» (Ivi, p. 76).
[50] Sul concetto di corpo situato si veda: Maurice Merleau-Ponty, *La fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965.
[51] Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo*, cit. p. 56.
[52] Su questo aspetto si vedano Mariagiovanna Andrigo, *L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza*, in G. Providenti, «*Quel sogno d'essere*», cit., p. 124; Anna Carta, *Finestre, porte, luoghi reali e spazi immaginari nell'opera di Goliarda Sapienza*, in G. Providenti, «*Quel sogno d'essere*», cit., p. 267.
[53] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 36.
[54] Si veda: Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Roma, Lit Edizioni, 2022, pp. 101-115.
[55] Alberica Bazzoni, *Scrivere la libertà,* cit., p. 88.

Il padre Peppino, antifascista e «avvocato dei poveri», educa Goliarda alla libertà, all'indipendenza culturale[56] e alla difesa degli innocenti,[57] ma allo stesso tempo la mette in guardia sui comportamenti da adottare socialmente in quando donna siciliana, incarnando così ai suoi occhi quel sistema patriarcale che mina l'*agency* femminile. Nel trentunesimo capitolo Sapienza racconta di esser stata sulla barca insieme ad Arminio, Musetta[58] e Dino, suo cugino, che remava e che in quell'occasione, poiché era scoppiata a piangere, l'aveva consolata tenendole il polso. Questa vicinanza empatica viene filtrata e viziata da tre *male gaze*, quello dello zio, padre di Dino, di suo fratello Carlo e di suo padre che giudicano quanto accaduto con parole di rimprovero. Il passaggio che si riporta mette in luce l'educazione conflittuale che emerge dalla partitura dialogica tra padre e figlia:

L'avvocato stava dietro la scrivania. Si alzò - non si alzava mai quando io entravo nello studio: si alzò come in tribunale. «Senti, Goliarda. Ho saputo. Non vorrei che ti scordassi che siamo in Sicilia. Non vorrei che pensassi che anche se ti lasciamo la libertà di andare e... Sei una signorina ormai. Devi sapere che è pericoloso, gli uomini cercano sempre il loro piacere. Gli proibirò di venire, ma tu devi promettermi che non lo vedrai più». «Chi?» «Non fare la finta tonta». Non avevo nessuna voglia di vederlo, lo sapevo che era un uomo come lui, ma quel «finta tonta» mi sferzò la fronte e mi strappò dalle labbra: «E invece lo vedrò!» Si avvicinò con lo sguardo acuminato di Carlo, - avevano gli stessi occhi - non me ne ero mai accorta perché lui non aveva baffi. Si avvicina e alza un braccio. Voglio arretrare ma quel «finta tonta» mi spinge in avanti, mi costringe ad alzare il viso ed a guardarlo negli occhi. «Se mi dai degli schiaffi, scappo e non mi vedrete più, né tu, né Carlo, né Arminio!» Chiusi gli occhi in attesa degli schiaffi. Passò un treno sulle rotaie lungo il mare, mi assordava: aprii gli occhi. L'avvocato sorrideva, e il brillante si abbassava fino a posarsi sulla giacca scura. «Bene, Goliarda, lo faccio per il tuo bene: mi fido di te». Si fidava lui, ci aveva fatto della sua carne e si fidava: con gli schiaffi si fidava. Mi trovai in ginocchio, abbracciata al cesso, e vomitavo un liquido scuro e amaro. Vomitavo, e qualcuno mi schiaffeggiava: era una donna, e ad ogni schiaffo quel liquido si versava dalla mia bocca. Il treno faceva tremare le pareti, stava per partire; da lui non mi sarei fatta schiaffeggiare. Da quella donna sí, lei ne aveva diritto: ma lui, Arminio e Carlo no. Eravamo figli suoi, lui ci aveva fatto della sua carne, ed era colpa sua se avevo lasciato che Dino mi tenesse il polso: era colpa sua se ci aveva impastato con la sua carne, carne di puttana.[59]

Il ricordo di questo dialogo si conclude con la presa di coscienza di Goliarda che, ripensando la colpa non come personale ma come ereditaria, ottiene la prova che la scagiona. La colpa che suo padre e gli altri uomini vorrebbero addossarle non sussiste

[56] «Dove vai così presto?» «A scuola». «Ma che vai a fare in quel buco? Vieni con me: cosí, almeno per un giorno, non sentirai bugie. Aspetta, alle nove andiamo a Sciacca. Hanno ucciso un bambino e andremo di persona a vedere come è andata». Col grembiule bianco, il fiocco blu, vicina a lui nella macchina, in mezzo alla polvere verso la montagna. (Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 39).
[57] «Meglio cento assassini per le strade, che un innocente in prigione» (Ivi, p. 123).
[58] Goliarda bambina percepiva il legame tra i suoi fratelli Arminio e Musetta come incestuoso: «Musetta già urlava e il letto scricchiolava nell'altra stanza. "Ora tu fai il maschio e io la femmina". "Ora io faccio la femmina e tu il maschio". Era Arminio che faceva il maschio ora, su Musetta. Si scambiavano le parti? No, Arminio era il maschio, e Musetta la femmina. E se Musetta restava gravida del fratello, cosa sarebbe nato? "Come mai non si vedono per le strade questi bambini-coniglio?". (Ivi, p. 111). Poche pagine più avanti la voce dell'adulta Goliarda filtra il rapporto dei fratelli non più attraverso le credenze siciliane, ma attraverso il ripensamento del significato di parole viziate nell'uso dalla censura di «uomini politici e medici venduti all'*ordine*»: «Anche l'amore ha subíto la stessa sorte. Non parliamo di Musetta e Arminio che scoprii dopo (a casa mia non si parlava mai di cose concrete) non essere fratello e sorella: Arminio era figlio di mio padre e della sua prima moglie, e Musetta figlia di mia madre e del suo primo marito. Non parliamo di questa storia che è una storia quasi normale». (Ivi, p. 119).
[59] Ivi, pp. 106-107.

perché la responsabilità di quando accaduto ha origine nella indomabile sessualità[60] di suo padre. Si può dunque affermare per la voce narrante del corpus autobiografico, Goliarda, ciò che Abignente scrive per Natalia di *Lessico famigliare*, ovvero un «io [che] si forma come identità nel continuo gioco di appartenenza e disappartenenza, distinzione e rispecchiamento, indipendenza della propria personalità e riconoscimento del proprio ruolo all'interno del gruppo di origine».[61]

## 2. *La memoria materiale e mediale in* Lettera aperta

> E tu è chiaro che vivendo, accumuli disordine perché non è che sei una macchina quindi: anni di emozioni, mesi di emozioni, se scrivi una cosa, (anche un articolo) si accumulano i fogli, si accumulano i giornali, si accumula tutto; quindi, ogni tanto, bisogna assolutamente mettere ordine nel tuo baule mentale, nel tuo cranio.[62]

All'età di quarant'anni anni Sapienza deve fare i conti con la propria memoria lacerata dalla terapia eseguita mediante elettroshock, subita come cura antidepressiva a seguito dei due tentativi di suicidio, e con il disordine che materialmente invade la sua stanza: «ci sono libri naturalmente, quadri, specchi, tavoli, tanti tavoli che uno sta sull'altro, oggetti inutili che ho comprato o che mi hanno regalato e che non ho osato rifiutare».[63] Per Sapienza mettere in ordine non costituisce solo «una metafora per il processo di ricordare»,[64] ma i ricordi possiedono un collegamento con gli oggetti presenti nello spazio. Nel possibile elenco degli «oggetti memoriali»[65] che mediano i ricordi compare un orologio, fermo alle due e mezza, che si riferisce all'ora esatta della morte di Ercole, padre del suo compagno Citto Maselli. Nel mucchio di oggetti sparsi sul pavimento, una fotografia lo ritrae con gli occhi sorridenti e richiama nell'autrice il ricordo del sorriso del fratello Ivanoe:

> Ercole immobile nel suo letto di morte. La sua fotografia (viva) nel mucchio polveroso di lettere, appunti, nastri, gomitoli di lane sbiadite, ammassate nel centro della stanza. Ho fatto male a cominciare. I suoi occhi mi sorridono dietro le lenti spesse: Sí: il sorriso pensoso (serio) di mio fratello Ivanoe.[66]

---

[60] Poche pagine prima del racconto dell'episodio della barca, Sapienza riporta le parole di suo fratello Carlo: «[…] e non sai quante altre sorelle e fratelli abbiamo che portano il nostro nome» (Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., 111).
[61] Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo*, cit., p. 133.
[62] Paolo Franchi Gandolfi, *frammenti di Sapienza*, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, in Id., *Nessuna qualità agli eroi*, Italia, Rai Cinema - 01 Distribution, 2008.
[63] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 2.
[64] Alberica Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., p. 88.
[65] Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 44.
[66] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 22.

La scelta dell'aggettivo «viva» tra parentesi riferito alla parola fotografia, a sua volta preceduta dal «letto di morte», vuole comunicare al lettore proprio il potere visivo e proiettivo del *medium* fotografico capace di «risvegliare memorie, ricreare ambienti».[67] La fotografia, in quanto «impronta, una cosa riprodotta direttamente dal reale come l'orma di un piede o una maschera mortuaria»,[68] racchiude in sé il momento passato, diventando così in qualche modo anche una «riproduzione superstite di un istante trascorso».[69] In questo senso la memoria mediale (la fotografia) e materiale (il ritrovamento del dramma «Anna Peters»[70] riprodotto graficamente sulla pagina) riattivano due ricordi: quello di suo fratello Ivanoe tornato a Roma quando i tedeschi fuggono e quello di Ercole al bar in Via Veneto in una Roma ormai «pacificata».[71] Memorie comunicanti non solo perché il *setting* è comune, ma anche per la vicinanza tematica delle rievocate conversazioni che ruotano intorno alla guerra e alla sua carriera teatrale.[72]
La memoria che riaffiora in *Lettera aperta* rispecchia non solo le caratteristiche di quella che Assmann chiama «memoria episodica», ovvero quella memoria che ha come unico principio di ordine e coerenza «la libera associazione individuale»,[73] ma anche quelle della caotica e disordinata «memoria naturale», ovvero quella memoria che interessa differentemente dalla mnemotecnica (memoria ordinata e artificiale) le «percezioni sensoriali e le esperienze autobiografiche».[74] Un esempio in questo senso è il passaggio in cui Sapienza si muove dal ricordo di Ivanoe a quello di Ercole attraverso la ripresa del motivo del sorriso e del calore declinato prima come temperatura corporea ed emotiva e poi come temperatura stagionale della città romana. Sapienza associa infatti il ricordo del lessico famigliare – «L'acqua calda scalda» – pronunciato dal fratello che infreddolito immerge i piedi nell'acqua al ricordo del calore percepito in una giornata autunnale romana in compagnia di Ercole – «Nell'indice i titoli sono ancora segnati in rosso dalle mani tremanti di Ivanoe: "L'acqua calda scalda" - aveva ancora freddo? Gli occhi di Ercole sorridono.

---

[67] Remo Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 33.
[68] Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Milano, Mondadori, 1989, p. 132.
[69] Aleida Assmann, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 246.
[70] Al centro della pagina viene riportata la configurazione grafica della copertina, Biblioteca universale/ a Lire 1,20/ п.94/ C. WIERS JENSSEN/ Anna Peters (Dramma in quattro atti)/ (Casa editrice Sonzogno-Milano). (Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 22).
[71] *Ibidem.*
[72] Ivanoe afferma, «Certo, il teatro è sempre una strada niente affatto spiacevole per una donna» (Ivi, p. 22) e Ercole la riprende: «E che fai adesso? Che fai? Attenta Goliarda! Attenta a non diventare una fallita. Non mi convince come parli. Almeno, se attrice devi diventare, non diventare un'attrice leziosa, artefatta!» (Ivi, p. 23).
[73] A questo proposito, Assmann scrive che Virginia Woolf nel suo *Orlando* (1928) ha espresso questa memoria attraverso i concetti di «confusione» e «mistero», e attraverso le metafore della rammendatrice e del filo per stendere il bucato: «La cucitrice è la memoria, ed è una cucitrice capricciosa: la memoria fa correre l'ago dentro e fuori, su e giù, di qua e di là. Ignoriamo quello che verrà o quello che seguirà» (Virginia Woolf, *Orlando. Una biografia*, traduzione di Nadia Fusini, Vicenza, Neri Pozza, 2023, p. 84, in Aleida Assmann, *Ricordare,* cit., p. 178). Sapienza possedeva e aveva letto quest'opera. Nei *Taccuini*, nel febbraio 1979 appunta: «Rileggo l'Orlando di Virginia Woolf, con il piacere di avere la conferma di quanto giovinetta avevo capito: è un capolavoro assoluto e anche pieno di gioia giovanile; come se Virginia, nella maturità, si fosse liberata di tutte le angosce-insicurezze-fragilità che l'essere donna porta con sé anche oggi (figuriamoci allora) […]». (G. Sapienza, *Scrittura dell'anima nuda,* cit., p. 94).
[74] Aleida Assmann, *Ricordare,* cit., p. 178.

Sorridono a me o al calore autunnale di Roma che lui ama tanto?» –.[75] Il procedere narrativo retrospettivo dà vita dunque a un tessuto memoriale che ri-posiziona «i fili del periodo»[76] attraverso una logica più semantica che consequenziale o cronologica, spesso aiutata dalla presenza di oggetti che diventano «punti di ancoraggio della memoria».[77] Il riordinare come atto fisico non trova corrispondenza nello spazio mentale, che resta narrativamente una matassa mnestica da sbrogliare che interagisce con il rimosso mediato da una memoria materiale. Questo avviene anche grazie al fatto che gli oggetti appartenuti a chi non c'è più, l'orologio e la foto di Ercole, lo scialle della madre, l'anello del padre sono «in relazione metonimica di contiguità con il corpo dei loro possessori».[78] A questo proposito, l'esempio più significativo è dato dallo scialle di Maria Giudice, «scialle azzurro-beige con un bordo rosso scuro e piccole stelle gialle al centro di ogni quadrato»,[79] riesumato dal fondo della cassapanca, che riattiva la memoria della mano materna che lavora ad uncinetto. Lo «spago dei ricordi»[80] passa dalle mani della madre tra i fili di lana a quelle legate nel letto manicomiale ed è questo ricordo a riattivare la memoria di un grido, «Non la stuprare»[81] che, estratto dal rimosso, verrà poi contestualizzato nel racconto del trauma legato alla sessualità paterna:

> Quel grido: «Non la stuprare!» che mia madre ripeteva legata nel letto al manicomio, era rivolto a mio padre. Oggi riesco ad ascoltarlo ed a capire quello che non volevo accettare. Probabilmente l'avvocato si era innamorato di qualcuna delle figlie di mia madre, e per questo le due ragazze scapparono verso il continente. A me sembrò terribile quel grido, tanto da seppellirlo nel fondo dello stomaco, intatto, senza averlo ascoltato. Ma è cosí, oggi lo vedo. Era cosí e piaccia o no, a te e a me che abbiamo le carni ammorbidite e pallide delle tante vergini Marie che ci hanno fatto fissare troppo a lungo. Sono riuscita a riascoltare quel grido e mi sono fatta coraggio, ma ho una paura terribile, anche perché è primavera e fuori tuona e piove ed è quasi buio.[82]

Ancora, è sempre attraverso lo scialle, – «comincio appena a riconoscere i colori delle tue lane; apro gli occhi e vedo la tua ossessione» –,[83] che Sapienza ricerca e trova le ragioni della pazzia materna nel tentativo di sradicare da sé la paura dell'ereditarietà dei caratteri variamente declinata in tutto il corpus autobiografico. A questo proposito Guglielmi scrive nella voce *Follia* del dizionario *Sapienza A-Z* che per Goliarda il «rischio è l'identificazione, la perdita di confine fra sé e lei»[84] e cita il passaggio del *Filo di mezzogiorno* (1969) in cui l'autrice, incalzata dalle domande dello psicanalista Ignazio Majore, afferma di non volere assomigliare a sua madre, ma di non esserci riuscita fino in fondo: «purtroppo era chiaro che le assomigliavo se

[75] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 22.
[76] Ead., *Scrittura dell'anima nuda*, cit., p. 449.
[77] Patrizia Violi [et al.], *La memoria degli oggetti*, a cura di Matteo Giancotti, Luigi Marfè, ., Milano, Mimesis, 2023, p. 10.
[78] Ivi, p. 11.
[79] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 16.
[80] Ivi, p. 86.
[81] Ivi, p. 17.
[82] Ivi, p. 21.
[83] Ivi, p. 134.
[84] Marina Guglielmi, *Follia*, in *A-Z Sapienza*, cit., p. 90.

ero stata pazza come lei».[85] È sempre Guglielmi a sottolineare come la «follia nel percorso di Sapienza è dunque prima di tutto la paura di un destino al quale crede di non potersi sottrarre».[86] Per non impazzire davanti alla Storia,[87] come accaduto alla madre con la caduta del Fascismo, la figlia Goliarda si proporrà di ripercorrere attraverso la scrittura la memoria con i suoi traumi e di reintegrare nella sua vita la dimensione del corpo e del piacere femminile negate alla madre da una società patriarcale e androcentrica:[88]

Adesso vedo perché ti è scoppiata tra le mani proprio quando il tuo nemico cadde distrutto come tu pregavi. Cadendo lui, ti si ruppe la tensione d'acciaio per la quale hai vissuto estraniandoti da te stessa, dalla tua carne; cadendo il contraddittore, sei restata muta e sola, con i fatti della tua vita denudati della corazza che ti permetteva di non ascoltare i particolari, le virgole della tua vicenda. E nuda con te stessa, le passività femminili, le emozioni tenere delle tue spalle morbide, del tuo seno grande, si ruppero le dighe che la tua intelligenza aveva alzato fra te e te, spalancando una fiumana di paure, che avevi ignorato di avere. Come tutte le donne, essendo intelligente, dovevi esserlo piú di un uomo; coraggiosa piú di un uomo. Ma non si sfugge alla propria natura: puoi sí affamarla, costringerla al silenzio anche per molto tempo; ma prima o poi la sua fame la spinge fuori coi denti, le unghie affilate e ti dilania le carni e le vene.[89]

È significativo dunque notare come il «principio dell'ereditarietà»,[90] *topos* della tragedia ereditato dalla saga familiare, venga declinato in *Lettera aperta* in quanto romanzo ibridato con le memorie di famiglia, genere letterario al confine secondo Abignente tra «il romanzo-saga familiare di tipo genealogico»[91] e le scritture del sé. Per quanto riguarda invece il ruolo narrativo della memoria mediale non solo le fotografie,[92] anche le tecniche cinematografiche diventano un ausilio narrativo per il montaggio dei ricordi. La moviola è citata come tecnica che le consente di tornare indietro nella narrazione per riprendere il filo dei ricordi smarrito tra carte e appunti. L'io narrante si rivolge al lettore esplicitando ancora una volta la funzione «di regia» tipica delle memorie di famiglia:

Uno scambio delle rotaie dei miei ricordi non ha funzionato, e mi ritrovo in questa stanza a rivedere carte, appunti, senza un'indicazione precisa. È fatale che sia cosí, con tutto questo disordine che ho per mettere ordine. Come fare? *Come si fa con la pellicola alla moviola quando si monta un film. Tornerò indietro. Mi alzo dal gradino e rientro nella stanza*.[93]

---

[85] Goliarda Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, a cura di Angelo Pellegrino, Milano, La nave di Teseo, 2019, p. 53.
[86] Marina Guglielmi, *Follia*, in *A-Z Sapienza*, cit., p. 90.
[87] «*Non per niente incominciai a scrivere dopo il ventesimo congresso*, ma rifarmi una verginità come si dice... rifarmi una libertà... anche questo mi confuse... e non me sola... molti si smarrirono a quell'epoca e girano ancora come individui che hanno perso la voce e le mani e che non riescono a rifarsi un linguaggio, un modo di gestire... *mi scusi, dottore, ma oltre i traumi infantili, il padre e la madre, c'è anche la storia*...» (Goliarda Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, cit., pp. 99-100, corsivo mio).
[88] Per approfondire si veda «Il tradimento di Maria», in Alberica Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., pp. 50-54.
[89] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 134.
[90] Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo*, cit., p. 43.
[91] Ivi, p. 31.
[92] Anche l'invenzione del figlio immaginario Goliardo, nome del fratello mai conosciuto perché morto prima che lei nascesse, è mediata da una fotografia collocata nella sala del pianoforte. (Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 31).
[93] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 9, corsivo mio.

Sapienza si serve dunque di una penna che diventa una sorta di camera usata per la presa diretta dei ricordi: una stylo-caméra.[94] Nel suo laboratorio di scrittura il cinema diventa metafora del processo rimemorativo a tal punto che la memoria viene paragonata ad uno schermo in cui i ricordi sono proiettati come le scene di un film e in *Io, Jean Gabin* (2010) lo stacco cinematografico serve per passare narrativamente da un personaggio all'altro.[95] Il cinema nell'opera tutta di Sapienza emerge, scrive Giulia Carluccio, come:

> il tessuto connettivo che tiene insieme l'intero palinsesto: a livello di immaginario, di filtro attraverso cui inquadrare il mondo, di esperienza biografica (spettatrice, attrice e «cinematografara»), a livello inoltre di elaborazione di uno stile di scrittura e di racconto potentemente visivo, capace di inventare strutture narrative spazio-temporali che molto devono alla conoscenza delle risorse linguistiche e retoriche dell'«occhio del Novecento»[96]

## 3. *Un montaggio di ricordi: la memoria materiale e mediale in Un'ora sola ti vorrei*

Le narrazioni famigliari di Sapienza e Marazzi si interrogano su «uno dei motivi profondi per i quali l'individuo rivolge lo sguardo alla ricostruzione, vera o fittizia, del proprio passato familiare»:[97] la questione delle origini. In *Lettera aperta* Sapienza mette in guardia il lettore sulla natura fittizia del riordino memoriale che non coinciderà con la conquista di una verità ultima quanto con la presentazione ordinata delle bugie trasmesse fin dall'infanzia dalla «tribù Sapienza-Giudice»: «Non mi fraintendete, non "verità": ma solo un minimo di ordine in tutte queste "non verità", nelle quali nascendo […] mi sono trovata a strisciare prima, e a camminare dopo».[98] La primissima bugia a cui l'autrice fa riferimento riguarda programmaticamente le sue origini, ovvero l'aver creduto fratelli e sorelle le sette persone che convivevano con lei.[99] Nel secondo capitolo l'apostrofe «Sei una bastarda» del fratello Carlo diventa il primo indizio che la aiuterà a comprendere le "vere" relazioni famigliari nascoste fino a quel momento da una spessa coltre di non detti: «Non rimasi male, ma quella parola mi diede molto da pensare e mi permise, come vedrete, di scoprire molte cose».[100] La lettura del peritesto autoriale *Un'ora sola ti vorrei*, il libro pubblicato da Rizzoli insieme al DVD nel 2006, ci aiuta a comprendere come anche per Marazzi il punto di partenza della narrazione memoriale coincida con la volontà

---

[94] Inversione dell'espressione caméra-stylo coniata da Alexandre Astruc. Cati scrive che è «come se la macchina da presa possa diventare una sorta di "penna" che lascia delle iscrizioni sulla pellicola» (Alice Cati, *Pellicole di ricordi. Figure della memoria nel cinema amatoriale italiano, 1926-1942*, Milano, Vita e pensiero, 2007, p. 96).
[95] «passo come al cinema da una scena all'altra, nella stanza di Arminio, che muto muto, accucciato con la testa verso il muro, ancora non mi ha visto e per questo è triste» (Goliarda Sapienza, *Io, Jean Gabin*, Torino, Einaudi, 2010, p. 40).
[96] Giulia Carluccio, *Cinema*, in *A-Z Sapienza*, cit., pp. 49-52.
[97] Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo*, cit., p. 45.
[98] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 4.
[99] La famiglia è composta dai figli nati dall'unione della madre con Carlo Civardi, Josina Cosetta, Licia, Ivanoe, Danilo e del padre con Lucia Musumeci Goliardo, Libero e Carlo Marx. Goliarda è la sola figlia nata dall'unione tra Giuseppe Sapienza e Maria Giudice.
[100] Ivi, p. 5.

di ripartire da sé e dalle proprie origini: «Io in più sono ripartita due volte da me stessa perché, nel raccontare la vicenda di mia madre, "mi" sono raccontata la storia delle mie origini in un doppio livello biografico e autobiografico».[101] Inizialmente l'io narrante doveva infatti coincidere con Alina figlia mentre solo in un secondo momento la regista ha deciso di inserire il pretesto narrativo della lettera impossibile per appagare il desiderio di farsi raccontare la storia da sua madre e allo stesso tempo «introdurre la storia e i testi che realmente compongono il film: i diari, le lettere, le cartelle cliniche».[102] Il doppio binario, biografico e autobiografico, viene ulteriormente chiarito in un altro passaggio del libro in cui la regista esplicita la sua presenza prismatica all'interno del film: «La mia presenza nel film ha diversi ruoli, forme e identità. Sono bambina nei super 8, nelle fotografie e nelle lettere; sono madre come voce narrante; sono figlia adulta nelle mani che sfogliano le cartoline; sono Alina nello sguardo che riprende».[103] Marco Bertozzi nel suo libro *Storia del documentario italiano* (2008) classifica *Un'ora sola ti vorrei* nei termini di «documentario-diario, ovvero un documentario in cui prevale l'intenzione dell'autore di muovere da un'esperienza autobiografica, viaggio, memoria familiare o comunque rilettura decisamente personalizzata del mondo intorno a sé».[104] Da qui la definizione di «docu-diary» data da Cristina Gamberi[105] e ripresa anche da Fabiana Cecchini che la userà in modo esteso per descrivere la strategia dello storytelling dell'intera trilogia composta da *Un'ora sola ti vorrei* (2002), *Per sempre* (2005) e *Vogliamo anche le rose* (2007).[106] In altre parole, ogni film è per Cecchini «una sezione del racconto autobiografico visivo in corso di realizzazione»[107] nella misura in cui ciascun film può essere interpretato come un tassello del romanzo del divenire di Marazzi, come tappa della sua presa di coscienza personale come donna e artista «in progress»:

> C'era soprattutto il desiderio di riflettere sulla condizione femminile, ma non in astratto. Sono partita da me e da quello che mi sta intorno, dall'osservazione della mia vita e delle ragazze che conosco […]. Ripercorrere le mie radici lungo una genealogia femminile ha significato ritrovarmi sia come persona che come autrice [...] In altre parole, riconoscere la mia madre vera è stato riconoscere la mia madre simbolica.[108]

Sapienza e Marazzi hanno percorso la strada dell'ibridismo e della contaminazione tra modi e generi narrativi, scardinando l'orizzonte d'attesa previsto dai codificati generi del documentario e dell'autobiografia. Il documentario di Marazzi dedicato

---

[101] Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, libro allegato al dvd del film, cit., p. 52.
[102] Ivi. p. 35.
[103] Ivi, p. 100.
[104] Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 2008, p. 259.
[105] Cristina Gamberi, *Vogliamo anche le rose. The docu-diary of Alina Marazzi*, «Cinemascope. Independent Film Journal», V, 12, 2009, http://www.cinemascope.it/Issue%2012/PDF/CRISTINA%20GAMBERI.pdf [ultimo accesso 10.07.2024].
[106] Per approfondire si veda: Ivi, pp. 178-187.
[107] Cristina Gamberi, *Una nessuna centomila: genealogie femminili nel cinema di Alina Marazzi*, in «Almeno in due. Donne nel cinema italiano», «Arabeschi», 8, luglio-dicembre 2016, p. 266, http://www.arabeschi.it/collection/essere-almeno-due-le-donne-del-cinema-italiano/ [ultimo accesso 10.07.2024].
[108] Alina Marazzi, *Le Rose* (DVD+book), Milano, Feltrinelli Editore, 2008.

alla madre Luisa Hoepli rompe infatti le regole del documentario *tout court* perché viene meno all'idea di documentario come prodotto oggettivo attraverso l'uso di *home movies*, così come l'autobiografia di Sapienza scardina, come si è visto nella prima parte, le caratteristiche dell'autobiografia *tout court. Un'ora sola ti vorrei* (2002) si contamina, inglobandole nel tessuto filmico, con altre forme e generi mediali: il diario filmato, i filmini di famiglia amatoriali, le fotografie, le lettere, i diari, i documenti ufficiali dei ricoveri della madre nelle case di cura. Per quanto riguarda la scelta della resa temporale del recupero memoriale sia Marazzi che Sapienza usano il tempo cronologico per definire i contorni della storia, ma si servono delle divagazioni, analessi e prolessi, per restituire visivamente un materiale della memoria tematico-episodico:[109]

> Fin da subito avevamo deciso con Ilaria di non seguire un ordine cronologico nel raccontare gli eventi, ma di alternare, in una struttura narrativa complessa, il prima e il dopo, i filmati in bianco e nero con quelli a colori degli anni Sessanta e Settanta, la biografia con la poesia.[110]

In *Un'ora sola ti vorrei* la complessità narrativa non è data solo dallo «stile frammentato, che interrompe la linearità temporale e visiva»,[111] ma anche dal rovesciamento della retorica stilistica dei filmini di famiglia che non coincide più grazie al montaggio con quella del capo di famiglia.[112] In altre parole, se come scrive Alice Cati nel suo libro *Pellicole di ricordi* (2009) la collezione di film amatoriali è «[…] multiautoriale, perché in un certo senso registra l'esperienza di un corpo multiplo»[113] allora è possibile per la regista e la montatrice, llaria Fraioli, dare voce a una autorialità femminile e proporre una nuova esperienza di visione del corpo materno. L'operazione del montaggio con l'aggiunta delle parole di Luisa Hoepli segna il passaggio dallo «sguardo maschile da dietro la macchina da presa (quello del nonno) a quello femminile davanti alla macchina da presa (quello della madre e di Alina), spostando la narrazione da chi ha girato il film a chi viene ripreso».[114]
In *Un'ora sola ti vorrei* il materiale d'archivio, datato tra il 1926 e il 1972 e in gran parte girato dal cineamatore Ulrico Hoepli, padre di Luisa e nonno di Alina, restituisce il volto della madre di Marazzi nella sua parabola esistenziale di bambina, adolescente, moglie e madre. «L'io sociale delle immagini»[115] dei filmini che ritraggono la madre

---

[109] Si pensi per esempio ai titoli dell'indice che suddividono il film nella versione DVD del 2006: 1. Mangia la minestra!, 2. I nonni, 3. Negata per i lavori domestici, 4. Nata nel '38, 5. Tempo di guerra, 6. Non aprite questo diario, 7. Viaggio a Capo Nord, 8. Non urtarsi con i genitori, 9. Matrimonio, 10. Un bambino in arrivo, 11. America, 12. La clinica, 13. Peggioramenti, 14. Rancore, 15. Ottobre è un buco nero.
[110] Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, libro allegato al dvd del film, Milano, Rizzoli, 2006, p. 44. Ilaria è la montatrice Ilaria Fraioli.
[111] Cristina Gamberi, *Envisioning Our Mother's Face, Reading Alina Marazzi's Un'ora sola ti vorrei and Vogliamo anche le rose*, cit., p. 157.
[112] Si veda a questo proposito, Alice Cati, *Pellicole di ricordi,* cit., p. 29.
[113] Alice Cati, *Pellicole di ricordi,* cit., p. 99.
[114] Fabiana Cecchini, *Alina Marazzi's women: A director in search of herself through a female genealogy*, cit., p. 183.
[115] Luisella Farinotti, *La ri-scrittura della storia: «Un'ora sola ti vorrei» di Alina Marazzi e la memoria delle immagini* in Luisella Farinotti, Elena Mosconi (a cura di), *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, «Comunicazioni Sociali», XXVII, 3, Settembre-Dicembre 2005, p. 501.

durante le feste, le vacanze al mare, fagocita quello intimo dei diari e delle lettere, restituito dall'operazione di montaggio e regia di sua figlia Alina. La madre, morta suicida a causa di una grave depressione quando la regista ha solo sette anni, si racconta attraverso ciò che ha scritto nelle lettere e nei diari grazie a un montaggio che proietta sullo schermo con i filmini di famiglia l'«anima femminile imprigionata in quelle scatole».[116] La sua versione della storia, *herstory*, è ottenuta soprattutto attraverso la dissonanza che si crea tra il sonoro e le immagini felici dei filmini di famiglia. Scrive Guglielmi a questo proposito che nell'architettura filmica oltre le funzioni narrative verbale e visiva, Marazzi ha inserito: «la terza che possiamo definire di rottura, intermedia, con la funzione di comporre le prime due integrando parole e immagini o mettendole in conflitto. Vale a dire inserendo un livello disomogeneo tra quanto si vede e ciò che si ascolta».[117] Questo livello lo ritroviamo per esempio anche nel poema cinematografico *La rabbia* (1962)[118] di Pasolini quando, nel riutilizzo del materiale d'archivio, alle immagini di guerra e razziste dei cinegiornali si sovraimprime un commento nuovo che mira a «trasformare l'immagine e proporre una lettura lontana dalla pretesa obiettività dei cinegiornali».[119] Marazzi eredita la tecnica pasoliniana per svelare come regista attraverso il montaggio retrospettivo ciò che l'immagine amatoriale nasconde, ovvero la fragilità del mondo interiore della madre in costante conflitto con la famiglia e le aspettative sociali. Nella sequenza del suo matrimonio con Antonio Marazzi, alle immagini felici dei filmini si associa la lettura dei diari con le riflessioni sugli obblighi matrimoniali, come la fedeltà coniugale, sulla suddivisione del carico mentale domestico e sul dovere sociale di performare al meglio il ruolo di moglie e madre premurosa:

> Cosa posso dare ad Antonio io? Eppure poi ho tante esigenze: non voglio una donna di servizio, voglio che mi aiuti a lavare i piatti, a cambiare i panni ai bambini, se ne avremo. Sarei una selvaggia, vorrei che lui mi facesse da mangiare, tanto sarei gelosa della nostra vita privata […] Nello stesso tempo ho paura, se mi sposo con Antonio, di non riuscire a renderlo felice, perché gli ho detto un sacco di cose ma in realtà io sono pigra, e sarà deluso, perché se avrò dei figli poi sarò incapace di fare un lavoro perché vorrei occuparmi di loro. E se imparassi a fare la danza del ventre?[120]

Un'altra sequenza significativa in tal senso, in cui il sonoro opera come si è detto l'erosione dell'apparente felicità che l'obiettivo del cineamatore crede di catturare è tratta dal filmino di famiglia del matrimonio del fratello di Liseli (nomignolo dato in

[116] Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Milano, Rizzoli Editore, 2006, p. 50. DVD con libro.
[117] Marina Guglielmi, *«È come essere in prigione». La mobilità perduta in Un'ora sola ti vorrei di Alina Marazzi*, in Giulio Iacoli, Davide Papotti, Giada Peterle e Lucia Quaquarelli (a cura di), *Culture della mobilità Immaginazioni, rotture, riappropriazioni del movimento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021, p. 204.
[118] «The cinematic poem presents a collage of genocides and wars interspersed with footage of Queen Elizabeth's coronation and speeches by heads of state. The most important public events marking those years are tied to footage of the humble working-class people who suffer the consequences of the immorality of regimes. The atomic bomb, whose images are interpolated with those of skulls designed by Renato Guttuso throughout the entire cinematic poem, symbolizes the annihilation of humanity […]» (Stefania Lucamante, *Righteous anger in contemporary Italian literary and cinematic narratives*, Toronto, University of Toronto Press, 2020, p. 42).
[119] Ivi, p. 41, trad. mia.
[120] Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, libro allegato al dvd del film, cit., p. 79.

famiglia a Luisa) girato nel 1965. In questa scena vediamo una giovane Liseli con un cappello di paglia mentre le si proiettano sul volto l'ombra dell'albero in fiore e la trama del suo cappello. Il volto materno viene recuperato da Marazzi attraverso un primo piano a colori e il rallenti viene usato per dilatare il tempo e posticipare il momento in cui la madre fisserà lo sguardo verso la camera. Su questo tempo sospeso agisce Marazzi inserendo, attraverso frammenti di altri filmini di famiglia, immagini in cui la madre è bambina, ragazza, adulta. Il suo volto viene restituito in modo episodico e affettivo: «È divertita, sorride, si guarda intorno. I suoi occhi, nell'invenzione del montaggio, incrociano nell'aria immagini di Liseli nelle diverse età, come se si guardasse con aria interrogativa».[121] La sequenza del primo piano si conclude significativamente con il volto della madre presente sullo schermo come su una istantanea.[122] A proposito dell'interazione tra componente visuale e componente testuale, questa sequenza mira ad ottenere ciò che Andreas Zinn, nella sua classificazione delle quattro modalità differenti in cui testo e immagine possono comunicare sul piano paratestuale, chiama «Bildbemächtigung (intensificazione/potenziamento dell'immagine)».[123] Ai colori del «ritratto con cappello di paglia»,[124] a quel volto che accenna vagamente un sorriso, viene infatti restituita la dimensione chiaroscurale delle frasi scritte da Alina per sua madre a partire dallo stato d'animo custodito nei diari:[125]

> avevo sempre vissuto nel benessere in una specie di illusione di serenità dove i problemi non esistevano, ma già allora era come se sapessi che non avrei trovato il mio posto nel mondo […] ho sempre avuto la sensazione di non essere all'altezza.

Marazzi decide di agire su quelle che Sapienza chiama «fotografie semoventi»[126] e di «rallentare le immagini o di fermarle, facendole indietreggiare allo stadio fotografico»[127] per trattenere più a lungo nel tempo l'esperienza di incontro visivo e rispecchiamento con sua madre. *Un'ora sola ti vorrei* non è solo il titolo del film ripreso dalla canzone che sua madre canticchia nel disco 45 giri registrato e ascoltato all'inizio e alla fine del film,[128] ma è anche una dichiarazione di intenti che si realizza attraverso la scelta di recuperare e ri-mediare tutto quel materiale della memoria nei

---

[121] Ivi, p. 43.
[122] «Attraverso il dispositivo cinematografico si assiste a un dispiegamento temporale in senso stretto delle immagini, benché esso sia legato a un procedimento, quello sì invisibile agli occhi dello spettatore, di messa in sequenza di un ciclo di fotogrammi, in stasi se presi singolarmente.» (Alice Cati, *Pellicole di ricordi,* cit., p. 54).
[123] Giuseppe Carrara, *Storie a vista: retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020, versione ebook.
[124] Alice Cati, *Immagini della memoria,* cit., pp. 239-240.
[125] Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, libro allegato al dvd del film, cit., 42-43
[126] Goliarda Sapienza, *Io, Jean Gabin*, cit., p. 9.
[127] Sandra Lischi, *Le libertà di Alina. Sperimentazione e divagazioni dello sguardo nei film di Marazzi*, «Arabeschi», XII, 2, luglio-dicembre 2013, p. 11, http://www.arabeschi.it/le-liberta-di-alina/ [ultimo accesso 10.07.2024].
[128] «Nel dialogo improvvisato eppure sottomesso all'ordine della recita, la mamma si schernisce, ma alla fine canterà per i suoi bambini una canzone. È un disco, cantare sembra inevitabile. Con voce insicura intona «Un'ora sola ti vorrei», ma uno scratch interrompe bruscamente la canzone, che riprende subito dopo con un'incisione degli anni Trenta, su cui partono i titoli di testa» (Luisella Farinotti, *La ri-scrittura della storia: «Un'ora sola ti vorrei» di Alina Marazzi e la memoria delle immagini*, cit., p. 498).

55 minuti della proiezione. Marazzi recupera, rendendola collettiva, la dimensione privata e rituale della proiezione famigliare dei filmini di famiglia così che al cinema e ad «ogni proiezione il film [si ri-presenta] come un nuovo evento di visione, a partire dalla prima che coincide con la ripresa».[129]Anche in *Lettera aperta* leggiamo l'intenzione autoriale di rendere l'opera «ri-presentabile» nella misura in cui Sapienza propone al lettore di leggere il suo testo come un copione pensato per la messa in scena della sua memoria così ricomposta. Leggiamo infatti nel capitolo trentanovesimo: «Oggi, 10 maggio 1965, compio 41 anni ed ho quasi finito questo mio libro che se riuscirò ad impararlo a memoria – io non so improvvisare: ho fatto l'attrice e devo, per parlare, avere un copione – sarà il mio parlare a voi».[130] La decisione di mettere in dialogo *Lettera aperta* con *Un'ora sola ti vorrei* nasce in primo luogo dal fatto che anche Marazzi usa la memoria mediale e materiale per recuperare, come fa l'io archivista nelle memorie di famiglia, i «[…] traumi [che] vengono sepolti dalla coltre del silenzio, dalla polvere che si sedimenta sulle scatole dove, comunque, vengono conservati gli oggetti che di quel dolore recano le tracce».[131] In *Lettera aperta* Sapienza riordina i ricordi confusi e restaura la memoria dei traumi legati ai personaggi famigliari compiendo un viaggio che oscilla tra presente e passato, tra la cassapanca e il «baule mentale».[132] La cassapanca è dunque presente come oggetto di scena ed è usata narrativamente per mediare con i suoi oggetti memoriali i ricordi, mentre in *Un'ora sola ti vorrei* questa diventa, nella *variatio* baule, metafora memoriale del laboratorio di regia:

> In più ci sono una serie di rumori, di suoni e di voci bisbigliate che abbiamo aggiunto come se si aprisse un *baule* da cui escono parole, pezzi di carta, fotografie, filmati, suoni, voci di bambini. [. . .] Tutto questo mi sembrava che c'entrasse con *il modo in cui mettevamo insieme questo materiale della memoria*.[133]

Dal baule emerge non solo la memoria materiale ma anche quella vocalica ed è questo elemento a richiamare alla memoria la cassapanca aperta da Sapienza il 27 marzo, «oggetto-scrigno»,[134] che restituisce oltre allo scialle materno anche le voci dei genitori legate al trauma e al rimosso. Nel libro Marazzi scrive che le uniche immagini della madre da giovane proiettate quando la regista era piccola nella casa del nonno erano quelle del viaggio a Capo Nord a bordo della Stella Polaris.[135] Ciò che per la famiglia di origine è concesso vedere e sapere è racchiuso in un filmino di famiglia che ritrae la madre in vacanza, giovane e felice: un frammento di

[129] Alice Cati, *Pellicole di ricordi,* cit., p. 54.
[130] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 134.
[131] Alice Cati, *Immagini della memoria*, cit., 227.
[132] Franchi Gandolfi, *frammenti di Sapienza*, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1995, in Id., *Nessuna qualità agli eroi*, Italia, Rai Cinema - 01 Distribution, 2008.
[133] Barbara Sorrentini, *Un'ora sola ti vorrei: Intervista alla regista Alina Marazzi*, Altrocinema, 2003, in Cristina Gamberi, *Envisioning Our Mother's Face, Reading Alina Marazzi's* Un'ora sola ti vorrei *and* Vogliamo anche le rose, in Maristella Cantini (edited by) *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, New York, Palgrave Macmillan US, 2013, p. 157.
[134] Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio* (1957), traduzione di Ettore Catalano, a cura di Mariachiara Giovannini, Bari, Dedalo, 2006.
[135] Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, libro allegato al dvd del film, cit., p. 50.

spensieratezza che nasconde tutto il resto fatto di travagli emotivi, pensieri, dubbi registrati invece nei diari, nelle lettere, nelle cartoline scoperte dalla figlia in età adulta. Lo sguardo di Alina sulla madre entra in cortocircuito con quello del nonno che «attraverso un controllato processo di autorappresentazione»[136] le aveva restituito la sola immagine di una famiglia altoborghese, benestante e felice. Nella ricostruzione dei non detti della storia di sua madre, Alina si serve di entrambe le funzioni dell'io delle memorie di famiglia. È sia l'io-archivista «intento a raccogliere prove nelle soffitte e negli archivi, a scovare fonti e riordinarle, infine a rielaborarle in una forma romanzesca»[137] che l'io testimone che si serve del dialogo come strumento di conoscenza e restituzione della voce del personaggio famigliare. È infatti attraverso una lettera fittizia che la regista introduce il dialogo impossibile con sua madre a cui presta la voce: «Cara Alina, ora che è passato così tanto tempo da quando sono morta, ti racconto la mia storia».[138] Benni Atria, l'assistente che ha curato il montaggio del suono in *Un'ora sola ti vorrei*, dichiara che il repertorio sonoro originale (il 45 giri, la telefonata sulla nave, la voce della nonna che introduce il pezzo di piano «la canzon d'amore») non ha valore documentario ma serve ad Alina per «mostrare una vita, una personalità, una sofferenza»,[139] così come le pagine di diario non vengono restituite come «una fotografia degli eventi»[140] essendo queste prima di tutto una reinterpretazione del vissuto da parte della madre interpretato poi da Alina nel film. La memoria materiale viene accolta dunque nella finzione cinematografica allo scopo di leggere i pensieri «della mente e della personalità dell'oggetto della nostra osservazione empatica».[141] In altre parole, il montaggio sonoro delle fonti scritte serve a ri-narrare la storia della madre mettendo in discussione il valore documentario dei filmini di famiglia e delle riprese del nonno che non hanno saputo restituire il vero volto materno, riscattato invece da Alina che riesce a riappropriarsene: «Sono io che tolgo il velo dell'oblio che ha ricoperto la sua storia e sono io che l'ho fatta rivivere facendo il film, ridandole volto, voce e respiro».[142] Emblematica in questo senso, tra i girati *ex novo* del docu-film, la sequenza «Il bosco di betulle» in cui l'identificazione tra lo sguardo di Alina e quello di suo madre è totale. L'identificazione è ottenuta attraverso la scelta della ripresa in soggettiva e attraverso l'operazione del montaggio che le ha consentito di accompagnare la sequenza girata nel bosco di betulle al passaggio della lettera in cui la madre, ospite della clinica italiana *Le Betulle*, parla del bosco in cui i pazienti passeggiano. Nel libro, Marazzi ricorda come da piccola il nome della clinica le abbia sempre fatto pensare all'albero e dunque questa scena fortemente simbolica traduce il suo ricordo d'infanzia in visione permettendole, nella finzione cinematografica, di

[136] Ivi, p. 48.
[137] Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo*, cit. p. 50.
[138] Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, libro allegato al dvd del film, cit., p. 35.
[139] Ivi, p. 40.
[140] *Ibidem*.
[141] Ivi, pp. 40-41.
[142] Ivi, p. 102.

identificarsi nel racconto della madre e nel suo sguardo: «In questo labirinto vuoto di fusti bianchi il mio "occhio" si aggira cercando pazienti claudicanti in una passeggiata d'autunno. Ma è anche l'occhio di Liseli che osserva da vicino i tagli sui tronchi, come memore delle sue ferite».[143] Queste dichiarazioni, contenute nell'epitesto autoriale *Un'ora sola ti vorrei* (2006), ci permettono di affermare che Marazzi si comporta come il narratore di memorie di famiglia descritto da Abignente in *Rami nel tempo*:

> Non si vive soltanto dopo chi ci ha preceduto ma anche *attraverso* di loro. La figura del narratore finisce per somigliare allora da un lato a quella di un acchiappa-fantasmi, che fa i conti con l'inafferrabilità di individualità sfuggenti e lontane nel tempo, dall'altra a un fantasma stesso, che si diverte a incarnarsi di volta in volta nei corpi che tenta di riportare in vita, tanto da poter dire: io sono coloro che racconto. Viene così portata alla massima evidenza quella relazione ambigua tra io e noi, singolare e plurale, che costituisce uno dei marchi caratteristici delle memorie di famiglia.[144]

Il rapporto madre e figlia è centrale nella produzione cinematografica di Marazzi che, nel video-saggio di Nicoletta Marini-Maio «Tutto parte da me», afferma come tutti i suoi film ruotino intorno «alle relazioni, in particolare le relazioni tra madre e figlia. A volte sullo schermo è la madre, a volte è la figlia protagonista. Ad ogni modo ci sono sempre anche io in quanto regista e autrice che di volta in volta sono stata figlia e poi anche madre in relazione anche a questi personaggi e a queste storie».[145] L'inversione dei ruoli, madre che diventa figlia e narratrice che diventa genitrice attraverso la scrittura è peculiare delle narrazioni di memoria famigliare. Scrive a questo proposito Abignente che «chi scrive si pone come una sorta di genitrice»[146] perché l'unico modo per tenere in vita chi non c'è più è raccontarne la storia. A questo proposito, è indicativo che nelle pagine dei *Taccuini*, tracce epitestuali del romanzo inedito e incompleto dedicato a Maria Giudice intitolato *Amore sotto il fascismo,*[147] Sapienza si riferisca alla madre utilizzando espressioni come «mia figlietta Maria».[148]

Sapienza e Marazzi usano nelle loro rispettive scritture la tecnica del montaggio per restituire la voce a chi non c'è più, per ri-narrare il vissuto famigliare, per rielaborare i non detti e i traumi vissuti attraverso la consapevolezza retrospettiva dell'io ormai divenuto adulto. La grave depressione che colpisce le loro madri è in entrambi i casi mediata dalla memoria materiale costituita da oggetti *trigger* come lo scialle in *Lettera aperta* e la documentazione delle cliniche, le fotografie, i diari e le cartoline del periodo del ricovero in Svizzera in *Un'ora sola ti vorrei* (2002). Come Sapienza rievoca il ricordo del manicomio passando dalle mani della madre tra i fili di lana a

[143] Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, libro allegato al dvd del film, cit., p.101.
[144] Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo*, cit. pp. 100-101; corsivi nel testo.
[145] Nicoletta Marini-Maio, *Tutto parte da me: Alina Marazzi, regista. Videosaggio*, in «gender/sexuality/Italy», Invited Perspectives, 5, Agosto 2018, https://www.gendersexualityitaly.com/13-tutto-parte-da-me-alina-marazzi-regista-videosaggio-2/ [ultimo accesso 10.07.2024].
[146] Elisabetta Abignente, *Rami nel tempo*, cit. p. 74.
[147] La datazione è incerta, ma il periodo di composizione potrebbe presumibilmente interessare gli anni tra il 1989 e il 1994. Si veda: A. Trevisan, *Per una ricerca sugli inediti di Goliarda Sapienza*, cit., pp. 214-215.
[148] Goliarda Sapienza, *Scrittura dell'anima nuda*, cit., p. 321.

quelle legate nel letto alludendo ai medici come a «quegli uomini bianchi senza sguardo»;[149] così Marazzi nell'ultima parte del film restituisce non solo la testimonianza materna– «sai stare ventiquattro ore legati è tremendo, adesso non mi legano più ma è come essere in prigione»[150] – ma anche, attraverso le cartelle cliniche con i primi piani delle diagnosi e dei referti, sua madre «narrata da uno sguardo esterno ed estraneo, medico e psichiatrico».[151] Alina Marazzi non fa mistero di conoscere e apprezzare l'opera della scrittrice Goliarda Sapienza. Nel suo film *Tutto parla di te* (2013) sceglie infatti di inquadrare *L'arte della gioia* fra le mani di Pauline e, intervistata da Michele Lupi nel 2016, risponde con «La scrittrice Goliarda Sapienza» alla domanda «una donna che porta nel cuore».[152] La definizione che Sapienza dà alla parola «pazzia»[153] come «ogni volontà negli altri a noi contraria»[154] riflette ciò che Marazzi ha cercato di mostrare con la sua ri-narrazione della storia materna. La lotta di Luisa Hoepli contro le aspettative sociali e il suo tentativo di non conformarsi all'immagine di figlia, moglie e madre prevista dai canoni della famiglia borghese e dalla società sfociano nella sua follia riletta dalla regista come «un'arma di autodistruzione, usata per non aderire».[155]

Nel *Filo di mezzogiorno* (1969), che compone insieme a *Lettera aperta* il dittico dei «libri della cura»,[156] Sapienza mette in luce la fatica di affermarsi al di là della furia catalogatrice dello psicanalista Ignazio Majore che vorrebbe confinare la sua depressione dentro prestabiliti binari analitici. Nel *Filo di mezzogiorno* l'autrice riporta i dialoghi delle sedute psicanalitiche dai quali emerge come le affermazioni di Majore siano volte ad inaridire e connotare negativamente la natura delle sue relazioni non solo con la «tribù Sapienza-Giudice» ma anche con amici e amiche. Le amicizie con Titina, sorella del compagno Citto Maselli, con Haya e le altre vengono filtrate dai «sussurri seccati dalla grandine d'odio della voce di quell'uomo»[157] e restituite da sentenze cariche di conformismo e maschilismo: «Poi l'amicizia fra donne è sempre un po' ambigua»[158] e ancora «deve finirla signora di fare all'amore con queste immagini di donna femminili che crede di amare e invece solo teme».[159] A queste fredde spiegazioni psicanalitiche si opporrà, nelle ultime pagine del romanzo, la «voce calda e viva»[160] dell'infermiera Giovanna a cui Goliarda potrà raccontare la sua storia senza temerne il giudizio, riconoscendo in lei la prima lettrice-spettatrice a

[149] Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 134.
[150] Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, libro allegato al dvd del film, cit., pp. 106-107.
[151] Marina Guglielmi, *La tensione tra parola e immagine: scritti, diari e memorie familiari nei film di Alina Marazzi*, in «Quaderni del CSCI», 19, 2023, pp. 156-157.
[152] Michele Lupi, *Flair: Women*, in «Panorama», 20 ottobre 2016, https://www.panorama.it/magazine/flair-women, [ultimo accesso 10.07.2024].
[153] Si veda a questo proposito: Marina Guglielmi, *Follia*, in *A-Z Sapienza*, cit., pp. 90-93.
[154] Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*, Einaudi, Torino, 2017, p. 113.
[155] Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, libro allegato al dvd del film, cit., p. 81.
[156] Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 15.
[157] Goliarda Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, cit., p. 190.
[158] Ivi, p. 79.
[159] Ivi, p. 119.
[160] Ivi, p. 190.

cui indirizzare il racconto della sua vita. Nelle lettere inviate dall'ospedale e lette nel docu-film da Alina alcune affermazioni di Luisa Hoepli echeggiano la stessa preoccupazione di Sapienza di perdere contatto con la realtà e con gli affetti: «A questo la terapia non ha ancora dato la risposta e mi chiedo che risposta darà e se la darà: così vado avanti sperando che un bel giorno la risposta venga e che io raggiunga la pace e la tranquillità. Ma non il deserto degli affetti e dei sentimenti».[161] Dalla lettura delle lettere di Liseli emerge l'importanza e il ruolo che gli affetti famigliari e l'amicizia femminile hanno avuto nella sua vita. Nel libro Marazzi ricorda come le lettere scritte durante i periodi del ricovero e inviate a suo padre fossero caratterizzate dall'insistenza sulle parole «amore», «caro amore», «amore mio» perché, come scrive la regista, «in quel momento invocare l'amore era diventato l'unico appiglio possibile».[162] Per quanto riguarda l'amicizia femminile, Marazzi decide invece di inserire nel racconto visivo i filmini in bianco e nero girati da Giorgio Magister che ritraggono la madre insieme alla sua amica del cuore Sonia Gessner, destinataria di numerose lettere e cartoline usate nel montaggio del sonoro del film. Ai girati di Magister viene associata la voce delle lettere indirizzate a Sonia in cui Luisa riflette sul valore dell'amicizia: «Bisogna amare di più la vita e meno se stessi. Usciamo da noi, godiamo assieme del mondo. Questo credo sia il senso da dare a un'amicizia».[163] Tra le lettere della madre scelte per il montaggio quelle indirizzate all'amica Sonia registrano però anche l'angoscia di Luisa che si colpevolizza e pensa con preoccupazione alle ricadute che la sua malattia può aver avuto sul rapporto coniugale e filiale:

> Carissima Sonia, i soliti pensieri e rimorsi mi tormentano e mi chiedo dove mai la carica e l'entusiasmo di una volta e se mai ritorneranno. Sai che cosa mi cruccia? L'idea fissa di aver fregato Antonio che mi ha sposata e il rimorso di averlo fatto tornare dall'America con il mio isterismo. Davanti ai miei figli poi ho complessi di colpa enormi, di non saperci fare, di non averci saputo fare laggiù. Mi vergogno di essere la loro madre e mi chiedo come farò mai a crescerli nello stato in cui sono. Ma dimmi cara Sonia, perchè ho fatto quella stupidata con due figli adorabili e un adorato marito perchè ho fatto questa carognata, ho proprio un rimorso e una vergogna che mi bloccano.

Sia Sapienza che Marazzi restituiscono dunque l'amicizia tra donne come il territorio sicuro in cui poter custodire senza vergogna il racconto della vita con i suoi terremoti emotivi. Nella realtà narrativa costruita attraverso il montaggio non solo Alina, anche Sonia è per Luisa, come Giovanna per Goliarda, un «viso […] dischiuso ad ascoltare».[164]

Concludendo, in entrambi i *case studies,* letti in questo contributo attraverso la lente critica delle memorie di famiglia, la memoria mediale e materiale diventa lo strumento narrativo per il racconto dei ricordi famigliari e del trauma della

[161] Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, libro allegato al dvd del film, cit., p. 108.
[162] Ivi, p. 99.
[163] Ivi, pp. 67-68.
[164] Goliarda Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, cit., p. 190.

depressione materna. Entrambe le opere sono accomunate dalla scelta di un *incipit* che tematizza l'esigenza di un destinatario a cui rivolgere il self-writing. Da una parte Sapienza decide di rivolgersi con la sua *Lettera aperta* ad un lettore-spettatore che la aiuti a riorganizzare i ricordi della sua vita, dall'altra in *Un'ora sola ti vorrei* Marazzi utilizza una lettera inventata, scritta dalla madre per lei, come pretesto narrativo per raccontarne la storia. La riorganizzazione di un materiale mnestico preesistente in forma di disordinati ricordi in *Lettera aperta* e *home movies* in *Un'ora sola ti vorrei*, conduce Sapienza come «narratrice di visioni»[165] e Marazzi con la tecnica del found footage a restituire della loro storia e del loro passato famigliare una problematizzata narrazione. Da un lato la voce di Sapienza si inserisce nel riordino memoriale con frequenti analessi e prolessi che servono ad «ordinare il mondo, a modo proprio e consapevole»,[166] a svelare la conflittualità con i personaggi famigliari e i tabù che si nascondono dietro una educazione apparentemente libera; dall'altro l'operazione di montaggio retrospettivo di Marazzi esplicita la volontà di svelare l'incapacità di una famiglia borghese di testimoniare con i filmini di famiglia il vero volto e la vera storia di sua madre Luisa Hoepli. Come Sapienza arriva alla consapevolezza del ruolo svolto dalla società patriarcale e androcentrica nella comparsa della «pazzia» di sua madre Maria Giudice; così Marazzi ottiene attraverso il montaggio delle lettere e dei diari della madre il racconto di una donna che non è riuscita a salvarsi dalle aspettative sociali che la famiglia come «estrema cellula amministrativa mono, bi- e poligamica dell'organizzazione sociale patriarcale»[167] proiettava su di lei. Marazzi prendendosi la responsabilità della testimonianza della vita di sua madre afferma cinematograficamente l'importanza di recuperare dall'oblio la memoria di una storia nascosta dalla famiglia di origine per via dei tabù della depressione e del suicidio. Allo stesso modo, Sapienza esprime nel dittico scritto sotto impulso psicanalitico composto da *Lettera aperta* (1967) e il *Filo di mezzogiorno* (1969) l'esigenza di riappropriarsi e di mettere in scena il racconto di sé, della sua depressione e dei personaggi famigliari che gli anni di terapia psicanalitica con Ignazio Majore avevano ridotto a «cadaveri sezionati a pezzi, buttati nella cassapanca».[168]

[165] Giuliana Ortu, *Visi dischiusi ad ascoltare: Goliarda Sapienza narratrice di visioni*, in *Cinema e scrittura femminile. Letterate italiane tra la pagina e lo schermo*, a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli, Roma, Iacobelli, 2012, pp. 92-105.
[166] Monica Farnetti, *Introduzione*, a Goliarda Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. VI.
[167] Alice Ceresa, *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, Milano, Nottetempo, 2020, p. 47.
[168] Goliarda Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, cit., p. 190.