

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MILANO BICOCCA
TESI DI DOTTORATO IN SCIENZE DELLA FORMAZIONE E DELLA
COMUNICAZIONE
CICLO XXV
Curriculum SVILUPPO ORGANIZZATIVO E COMUNICAZIONE
INTERMEDIALE

LA PERSONALITÀ CULTURALE E STORICA DI
GOLIARDA SAPIENZA

Tullia RODIGARI
Matr. 527637

Prof. Mario CINGOLI
TUTOR

Anno Accademico 2011-2012

Indice

Introduzione.....	5
Parte I. Un profilo di Goliarda Sapienza	9
Capitolo 1. La famiglia e l'infanzia	10
Capitolo 2. Goliarda attrice	18
Capitolo 3. La depressione e l'esperienza della scrittura	24
Parte II. Le opere	26
Capitolo 1. Le prime opere autobiografiche	27
1. <i>Lettera aperta</i>	27
1.1. Il romanzo	27
1.2. I temi.....	33
1.2.1. Lettera aperta e scrittura di sé	33
1.2.2. I paradossi della memoria e il problema dell'osservatore	37
2. <i>Il filo di mezzogiorno</i>	44
2.1. Il romanzo	44
2.2. La struttura del romanzo: continuità e discontinuità con <i>Lettera aperta</i>	48
2.3. I sogni di Goliarda.....	54
Capitolo 2. Il capolavoro sconosciuto: storia editoriale, temi e aspetti de <i>L'arte della gioia</i>	65
1. Vicende editoriali	65
2. La trama	66
3. Modesta e Goliarda	88
4. La collocazione dell'opera.....	96
Capitolo 3. Il ciclo del carcere	101
1. <i>L'Università di Rebibbia</i>	101
1.1. L'arresto di Goliarda Sapienza	101
1.2. Il dispositivo carcerario	107
1.3. La città delle donne: l'Università di Rebibbia	112
1.4. L'affezione carceraria.....	114
2. <i>Le certezze del dubbio</i>	119
Capitolo 4. Cenni sulle opere postume	123
Parte III. I temi.....	130
Capitolo 1. Oltre la verità e ai margini della Storia. L'invenzione della felicità	131
1. La scrittura e la riconquista di sé	131

1.1. Bugia e svelamento di sé nelle prime opere letterarie di Goliarda Sapienza.....	136
1.2. Il non-sapere e la presenza del corpo: lo stupore	145
1.3. La mistificazione e la virtù nell’ <i>Arte della Gioia</i>	149
Capitolo 2. Tempo della Storia e tempo della vita nell’ <i>Arte della gioia</i>	156
1. La presenza della Storia nell’ <i>Arte della gioia</i>	156
2. La vecchiaia	161
Capitolo 3. La rappresentazione del corpo nella scrittura di Goliarda Sapienza.....	167
1. La scrittura del corpo.....	169
2. Corpo rifiutato e corpo amoroso	182
Capitolo 4. Goliarda Sapienza e il pensiero femminile	187
1. Differenza e amicizia.....	187
2. La comunità delle donne: un’esperienza “femminista”	189
3. La madre come dispositivo dispotico	192
4. Il “linguaggio” delle donne: risemantizzare o rubare?	203
Conclusioni.....	206
Bibliografia.....	211

Introduzione

Goliarda Sapienza (1924-1996) nacque a Catania dalla “libera unione” tra Giuseppe Sapienza e Maria Giudice. Entrambi vedovi, unirono le due famiglie e insieme ebbero Goliarda. Il padre era un avvocato socialista e antifascista; la madre, una maestra elementare lombarda, anche lei di comprovata fede socialista, era stata la prima donna divenuta segretaria della Camera del lavoro di Torino e direttrice del settimanale il “Grido del popolo”, di cui era redattore anche Antonio Gramsci. Scesa in Sicilia per seguire le lotte dei contadini nell’occupazione delle terre a Catania, aveva conosciuto e sposato in unione civile l’avvocato Sapienza. Goliarda cresce in un clima di assoluta libertà. Non ha vincoli sociali. Non frequenta regolarmente la scuola perché il padre non voleva che la figlia fosse soggetta ad imposizioni fasciste. A sedici anni arriva all’Accademia d’arte drammatica di Roma, dove studia recitazione, divenendo un’apprezzata attrice di ruoli pirandelliani e lavorando con registi come Luchino Visconti e Alessandro Blasetti.

Per 17 anni sarà la compagna del regista Francesco Maselli, anche se poi sposterà il *copywriter* Angelo Pellegrino con cui rimarrà per il resto della vita. Lasciò la carriera di attrice per dedicarsi a quella di scrittrice; verso la fine degli anni sessanta finì in carcere per un furto di oggetti presso la casa di amiche.

In vita pubblicherà quattro romanzi autobiografici: *Lettera Aperta*, *Il filo di mezzogiorno*, *L'Università di Rebibbia*, *Le certezze del dubbio*; postumi saranno pubblicati i racconti *Destino coatto*, due romanzi: *L'Arte della Gioia e Io*, *Jean Gabin*, e una raccolta dei suoi taccuini, *Il vizio di parlare a me stessa*, che raccoglie anche frammenti di *Lettera aperta III*, tutti a cura di Angelo Pellegrino.

L'Arte della Gioia è la sua opera più importante e “scandalosa”, nella quale colpisce soprattutto lo stretto rapporto che la scrittrice stabilisce tra arte e vita.

Si tratta di una grande saga familiare che abbraccia l'Italia nei primi cinquant'anni del secolo; in essa Goliarda fece un ritratto non solo di se stessa, ma anche della società dell'epoca e riuscì a trattare argomenti scomodi per il periodo come la libertà sessuale, l'amore fisico, la politica, il femminismo.

Il libro è stato pubblicato da Stampa Alternativa parzialmente nel 1994, integralmente nel 2000 e nel 2003, inizialmente passando inosservato; scoperto da un'editrice tedesca nel 2005, viene rilanciato tra il 2005 e il 2006 da un'editrice francese. Solo dopo il successo di diverse edizioni estere (soprattutto in Spagna) viene finalmente pubblicato da Einaudi, nel 2008, con grande riscontro di critica e di pubblico.

La protagonista è Modesta, una donna siciliana, vitale e scomoda, una “carusa tosta” potentemente immorale. Una donna in cui si fondono carnalità e intelletto, che intende realizzarsi sia nella sua corporeità che nell'attività lavorativa e dominare consapevolmente il proprio percorso di vita in una prospettiva non di un femminismo strettamente rivendicativo, ma di un necessario e possibile incontro armonico tra uomo e donna.

Sfidando la cultura patriarcale, fascista, mafiosa e oppressiva in cui vive, Modesta attraversa la storia del Novecento con quella forza che distingue ogni grande personaggio della letteratura universale.

Del romanzo colpisce lo stile di scrittura, la corrispondenza con la storia collettiva, la libertà che non è mai ideologica, ma passo passo scaturisce da una ricerca profonda di autenticità. Una autenticità che svela la presenza dell'Eros come una componente e una forza vitale presente in ognuno di noi che va valorizzata, recuperata e non repressa.

Ancora oggi la conoscenza di questa autrice non è molto diffusa, se non tra gli addetti ai lavori. I saggi critici a lei dedicati non sono moltissimi, e non vanno oltre le attente ed appassionante ricerche di autrici come Giovanna Providenti, che ha recentemente pubblicato una originale ed esaustiva biografia della Sapienza: *La porta è aperta, Vita di Goliarda Sapienza*, opera vincitrice del Premio Italo Calvino (2009).

Esiste un'Associazione culturale Goliarda Sapienza che nasce per dar voce ad un moderno femminismo. L'associazione è dedicata a lei, perché alla sua figura e al suo modo di vivere si ispirano le attività dell'associazione: pubblicazioni editoriali, produzione di eventi e spettacoli, scambi di cultura, pensieri, idee, contro la violenza maschile sulle donne, contro le moderne forme di schiavitù, contro le discriminazioni, contro il razzismo, contro il sessismo, per l'uguaglianza, per il rispetto per le donne. E per gli uomini intelligenti che, nonostante tutto, sono tanti.

Nell'aprile 2010 si è tenuto a Catania un evento multidisciplinare dal titolo *Goliarda e le altre* ideato dalla casa editrice catanese Villaggio Maori e realizzato in collaborazione con il Corso di Laurea in Scienze storiche e

politiche della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Catania e con la CGIL di Catania. Centro focale dell'iniziativa è stata la costituzione di un Centro Studi permanente su Goliarda Sapienza che si occupi di mantenere vivo l'interesse artistico, letterario, sociale e politico attraverso un costante studio e approfondimento della sua figura di donna e delle sue opere. Obiettivo iniziale è la pubblicazione del volume *Interviste. Dialoghi intorno a Goliarda Sapienza*, a cura di Maria Arena, che dovrebbe raccogliere per la prima volta in un unico testo numerose interviste sulla scrittrice attraverso la testimonianza del regista Francesco Maselli, del marito Angelo Pellegrino e della biografa Giovanna Providenti – volume che è ancora in fase di preparazione.

Il presente lavoro si inserisce in questo tentativo di dar voce ad una autrice ancora relegata ai margini della letteratura italiana e, se possibile, di farla parlare esplicitandone i temi e cercando di collocarla nel suo *milieu* culturale, mostrandone al tempo stesso l'originalità.

Parte I. Un profilo di Goliarda Sapienza

Capitolo 1. La famiglia e l'infanzia

Goliarda Sapienza è stata un'attrice teatrale e cinematografica, poi scrittrice e intellettuale. La sua biografia¹ ci restituisce il ritratto di una donna perfettamente inserita nel suo *milieu* culturale ma, al tempo stesso capace di appartarsi per dedicarsi alla stesura delle sue opere. Il marito A. Pellegrino così ce la descrive al lavoro:

Concepiva il romanzo come un'espressione scientifica, e lo scrittore come uno scienziato: uno che lavora, procede, senza aspettare l'ispirazione. Si applicava tutti i giorni, ogni mattina, dopo il caffè, con una piccola penna a biro, la più povera (ne comprava molte perché le perdeva dappertutto). I fogli A4 si accumulavano, sparsi per terra e ovunque. Li usava per appunti, scriveva a volte anche una sola parola, per esempio "lui", oppure "Carlo", oppure ancora "Modesta entra, Carlo esce" [...]. Goliarda scriveva per l'Italia, credeva ancora all'Italia, alla letteratura italiana, scriveva per la propria letteratura, per la propria lingua, per la sua grande tradizione [...]²

Eppure questa donna che «conosceva tutti e tutti la conoscevano»³ sembra essere da sempre stata in una posizione marginale, essere «recepta

¹ Cfr. G. Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, 2010, a tutt'oggi la più completa delineazione della personalità di Goliarda Sapienza.

² A. Pellegrino, *Un personaggio singolare, un romanzo nuovo, una donna da amare per sempre*, raccolto in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011, pp. 73-74.

³ Ivi, p. 80.

in un modo tutto particolare»⁴. Apprezzata dalla cerchia dei suoi amici intellettuali a seguito della pubblicazione del suo primo romanzo, *Lettera aperta*, verrà poi dagli stessi duramente criticata con l'apparizione del *Filo di mezzogiorno*, troppo intimista, troppo centrato sul proprio sé in un periodo in cui gli intellettuali aspirano a “proletarizzarsi” e a rivolgersi verso l'impegno politico⁵.

Ma forse la sua posizione di marginalità dipendeva da altri fattori.

Tutti la ascoltavano con interesse e piacere, è capitato che suoi racconti o invenzioni siano divenuti, a sua insaputa, delle sceneggiature, ma, nello stesso tempo, non la prendevano troppo sul serio.

Tutti amavano ascoltarla. Era estremamente spontanea, teatrale, scenica, dotata di una *vis* comica e divertente; era molto allegra, capace generosamente di far ridere per un'intera serata tanti amici che poi invitava a cena [...]. Notavo però che gli uomini, tendenzialmente, non la prendevano sul serio. Lei diceva cose importantissime e bellissime che, ripeto, alcuni hanno saputo utilizzare [...], ma era come se avessero a che fare con una persona non attendibile: perché non solo Goliarda era donna, ma non si esprimeva in modo accademico⁶.

Goliarda era “donna”, non aveva frequentato le scuole se non per poco, era un'autodidatta senz'altro ben istruita e intelligente, ma al tempo stesso – come accade con chi ha una formazione da autodidatta – sistematica, originale, spesso irrituale.

Anche per comprendere lo spessore letterario della sua scrittura, la ricerca linguistica che la sostiene, e il suo complesso fraseggio – aggiunge Pellegrino – bisogna tener conto della sua formazione eslege. E poiché parlava in modo unico e indescrivibile, mai per forme cristallizzate ma sempre inventivo

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 81.

⁶ Ivi, p. 82.

e libero; poiché non teneva conferenze, lezioni o concioni ma spettacolo, non la prendevano sul serio. La trovavano divertente ma non attendibile⁷.

E poi, era *depressa*, soggetta a ripetute crisi psichiche che più volte l'avevano spinta a tentare il suicidio.

Goliarda è, insomma, una persona affascinante e al tempo stesso difficile, disponibile e al tempo stesso insopportabile. Divenuta insegnante di recitazione al Centro sperimentale di cinematografia di Roma, non può che mostrare quasi da subito ai suoi studenti

la sua figura travolgente ed eccentrica, fuori dalla norma; il suo carattere inquieto e l'insofferenza alle convenzioni; ma soprattutto la autentica disposizione all'ascolto, la volontà di discutere e anche di rivedere le proprie posizioni, cogliendo fino in fondo la pienezza della relazione con l'altra, con l'altro⁸.

Emerge, anche dalla sua narrativa in gran parte di tipo autobiografico, una personalità senz'altro eccentrica e disadattata, nata e cresciuta in una famiglia piuttosto originale.

Goliarda Sapienza cresce in pieno fascismo in una famiglia di attivisti socialisti, non riceve un'educazione tradizionale, come detto, frequenta assai poco la scuola e la sua formazione dipende in gran parte da quanto apprende dai fratelli e dai genitori, e dai pomeriggi trascorsi al cinema. Prova di questa originalità è data da una testimonianza di A. Pellegrino circa i dati anagrafici di Goliarda, anch'essi incerti:

Quando è nata Goliarda Sapienza? Non lo sa neppure lei con esattezza. I suoi genitori, figure storiche del socialismo rivoluzionario, non riconoscevano a

⁷ Ivi, p. 83.

⁸ L. Cardone, *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., p. 57.

tal punto l'ordine costituito da dimenticarsi di registrarla all'anagrafe. Risultato, quando lo fecero erano già passati diversi mesi, e quello giusto della nascita della piccola Goliarda non se lo ricordavano più. Le è stata negata, dunque (non sa che fortuna!), ogni possibilità di speculazione astrologico-anagrafica, a lei come ai futuri interpreti della sua opera. Manco a dirlo, Sapienza non ha ricevuto il battesimo che accomuna tutti i cattolici⁹.

G. Providenti data comunque la nascita della nostra autrice 10 maggio 1924; la registrazione avverrà il 19 giugno dello stesso anno.

La madre, al momento del parto, aveva già 44 anni e sette figli avuti con Carlo Civardi, mentre Sapienza, quarantenne, ne aveva avuti tre (Goliardo, Libero, Carlo Marx) dalla moglie Lucia Musumeci. Poiché la madre non ha latte, Goliarda verrà allattata con latte artificiale dal fratello Ivano.

Nel corso delle lotte del 1920-22 per l'espropriazione delle terre, il figlio maggiore di Sapienza, Goliardo, muore affogato in mare, presumibilmente ucciso dalla mafia che difendeva gli interessi dei latifondisti. Tracce di questo episodio si trovano sia in *Lettera aperta* che in *Lettera aperta III*; nel passo che riportiamo il fratello Carlo rievoca a Goliarda la profonda impressione suscitata su tutti loro dalla morte di Goliardo, tale da inibire loro ogni accesso alla politica attiva, e fa cenni al contributo della mafia:

«Eh sì, Iuzzetta, – continua Carlo dopo vent'anni dalla fine della guerra. – Capisci ora perché sia io che Libero pur avendo nel sangue quel vizio maledetto della politica ci siamo trattenuti dal seguire papà nella sua vocazione? La notizia della morte di Goliardo ci bloccò dall'orrore per la vita. Goliardo quando papà era in giro per comizi o in carcere ci faceva da padre, era il nostro dio, e saperlo affogato in una mattina di maggio limpida come un bicchiere d'acqua di fonte bevuta quando imperversa la natura fu troppo anche per noi. E poi vedere lo strazio di nostro padre; era il suo preferito ma per fortuna Maria

⁹ A. Pellegrino, *Postfazione alla prima edizione* di G. Sapienza, *Le certezze del dubbio*, Milano, Rizzoli, 2007, p. 187.

era già sull'isola accanto a noi, e anche se vecchia – di anni, non di spirito! – gli confezionò un nuovo Goliardo, proprio simile a lui, anche se in gonnella...»

«Papà – continua Carlo – non volle mai ammettere davanti a noi che erano stati i fascisti, per proteggerci. Così come mai volle dirmi quello che sapeva “dell'onorata società”... E ne sapeva. Una volta infuriato dalle mie domande continue se ne esce con: “Ma lo vuoi capire che lo faccio per te, per i tuoi fratelli, a chiudermi la bocca? Perdere un figlio mi è bastato. Con loro l'unica arma che ti può salvare è il *non sapere*”»¹⁰.

Goliarda porterà il nome del fratello morto tre anni prima della sua nascita. Questo è solo uno dei pesi della sua infanzia, segnata anche dalla morte di altri tre fratellastri poco più che adolescenti, oltre che dalla freddezza e dall'intransigenza della madre (arrestata nell'agosto 1917, aveva detto che il suo dovere di socialista era perfino superiore al suo dovere di madre); infine dalla vitalità e passionalità del padre che non vuole rinunciare a nessun piacere della vita: pur dedicandosi con abnegazione e fervore al suo lavoro di “avvocato del popolo”, egli ha molte donne (e c'è anche il sospetto che abbia abusato di una sua figliastra).

Si è detto della famiglia ingombrante presso la quale Goliarda si trova a crescere, ma non meno importanti sono i luoghi dove essa trascorre gli anni dell'infanzia e della prima adolescenza.

I primi sedici anni della vita di Goliarda sono gli anni siciliani: essa vive con la famiglia a Catania nel suo quartiere più antico, la Civita, sviluppatosi dopo la ricostruzione post-terremoto del 1693. Il quartiere Civita, da sempre popolato da pescatori – si affaccia proprio sull'ingresso principale del porto – nel 1943 venne martoriato da un devastante bombardamento che rase al suolo buona parte delle abitazioni. I siciliani recuperarono l'area facendo rinascere l'attuale Civita, oggi San Berillo.

¹⁰ G. Sapienza, *Lettera aperta III*, in Id., *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, Torino, Einaudi, 2011, p. 242.

Tali luoghi vengono ricordati e liberamente raccontati in tre romanzi da lei concepiti nel suo ciclo autobiografico: *Lettera aperta*, *Il filo di mezzogiorno* e, in particolare, il postumo *Io, Jean Gabin*¹¹. È qui, in particolare, che troviamo una descrizione trasognata di questo malfamato quartiere, sede delle peregrinazioni e anche delle bravate della nostra autrice:

La Civita, grande quartiere! che dico, grande città nella città dove tutto ti poteva accadere e dove tutti trovavano il modo d'imbrogliare, rubare, creare, competere, e anche guadagnarsi il pane onestamente se onesti si nasceva., grande Civita dalle straduzze intagliate nella lava, colma di personaggi vivi, acuti e saettanti fra teste di meduse, draghi alati, leoni, elefanti scolpiti anch'essi nella lava ma vivi della vita muta e perenne della scultura. Questa vita tracciata senza interruzione da basso a basso, da balcone a balcone, di giorno taceva ma la notte col muoversi delle fiamme dei lampioni intrecciava storie di passione, di delitti e di gioie improvvisate¹².

È in questo quartiere che Goliarda riesce a penetrare nel mondo dell'*opera dei pupi* allorché conosce il puparo Insanguine, presso il cui laboratorio lavora per un po':

[...] nell'antro carico delle passioni di tutte le anime dei paladini che Insanguine portò alla vita, fra bagliori di latta, odore di velluto polveroso, di sete, ferro, lamiera, trovai il mio da fare che mi avrebbe fruttato almeno altre due o tre lire [...]. Anche lì torno torno ai muri secolari, i pupi appesi dormivano a occhi aperti per riprendere la forza perduta nel grande combattimento della sera prima. Riposa il pupo durante il giorno, si lascia andare a una morte apparente per rinascere ogni notte all'avventura¹³.

¹¹ Per un'attenta analisi di questo libro con riferimento ai luoghi dell'infanzia di Goliarda Sapienza, cfr. M. M. Clavijo, *I luoghi della formazione di Goliarda Sapienza: Io, Jean Gabin*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza, Roma, Aracne, 2012, pp. 157-174.

¹² G. Sapienza, *Io, Jean Gabin*, Torino, Einaudi, 2010, p. 45.

¹³ *Ibidem*.

La Civita dell'infanzia e dell'adolescenza di Goliarda era una vera e propria *casbah* catanese fatta da tanti vicoli pullulanti di vita ma anche di malaffare di ogni genere, compresa la prostituzione maschile adulta e infantile, ben nota a tutte le marinerie che incrociavano nel Mediterraneo; è la stessa Sapienza a darcene una descrizione realistica e disincantata:

In via Buda sono popolare quasi come Jean [*Jean Gabin, attore molto amato da Goliarda Sapienza*] nella sua casbah. Le donne e gli uomini che fanno mercato di loro stessi – non si dice puttana, è spregevole, è un mestiere come un altro, vecchio quanto il mondo –, seduti davanti ai loro bassi o sui balconcini dalle balaustre bombate a forma di cestino, si volgono verso di me e si passano la voce: – C'è la signorina dell'avvocato, – e chi mi invita a entrare, chi mi dà messaggi per mio padre, chi mi dice cose tipo: – Beato chi l'avrà quando sarà il momento! – oppure: – Quando sarà il momento vieni da me che ti istruisco su come rimbecillire l'uomo –. Questa frase mi sorprende sempre perché è un ragazzo vestito da donna che la dice e non c'è volta che qualche donna non rimbecchi: – No! da me deve venire, io sono femmina come lei e la posso istruire meglio!

Sentite lui-lei come risponde:

– Eh no! comare, in questo sbagliate. Solo io uomo so come trattare l'uomo!

– Ma va' che te lo sei scordato il mestiere di uomo!¹⁴

La casa Giudice-Sapienza è in via Pistone, 20, sempre nella Civita e sarà un focolaio di resistenza durante tutto il ventennio, una vera e propria oasi di controcultura, rievocata in quella Villa Suvarita nella quale si svolge gran parte delle vicende centrali dell'*Arte della gioia*.

Goliarda, seguendo il principio socialista dell'*uguaglianza dei mestieri*, impara ad impagliare le sedie, a rammendare i costumi dei pupi, a comporre rose di gelsomini, a mettere le acciughe sotto sale a bordo dei pescherecci e a suonare il pianoforte.

¹⁴ Ivi, p. 23.

Le doti artistiche di attrice, ballerina, cantante e affabulatrice della parola emergono fin da quando Goliarda è bambina e adolescente, in cui ai successi di *enfant prodige* si alterna una salute precaria: nel 1933 si ammala di difterite e nel 1936-37 di tbc. Fin da ragazza rivela un talento drammatico fuori dal comune, che le permette di rappresentare ai suoi coetanei i film che vede al cinema:

Goliarda intuisce dunque fin da piccola la necessità del pubblico, della componente spettatoriale nel dispositivo dello spettacolo. Lo sa per esperienza: senza l'attesa, l'emozione che si diffonde e palpita nella platea, il teatro non può esistere, e non possono i personaggi delle storie prendere vita sul palcoscenico. Anche le figure più affascinanti, lontane dagli sguardi degli spettatori, sono soltanto pallide ombre, involucri vuoti, proprio come i pupi del commendatore Insanguine, che fuori dal palco sono manichini inerti, appesi in una fissità senza emozioni.

La formazione attoriale di Goliarda Sapienza affonda dunque le sue radici nell'infanzia [...] ¹⁵.

Dal puparo Insanguine comincia ad imparare gli strumenti dell'attore, in particolare quelli che derivano dalla *conoscenza* del personaggio da recitare; e, in fondo, già intuisce che per dare vita a personaggi occorre *leggere, studiare*:

Leggevo tutto il giorno, [...] leggevo e imparavo a memoria tutti i lavori teatrali che trovavo per casa. La notte poi li recitavo da sola facendo tutte le parti, come i pupari. Il commendatore Insanguine mi aveva detto che, solo facendo tutte le parti come il puparo, si imparava a conoscere i personaggi diversi da noi. Imitando le loro voci, ora da uomo ora da donna, ora del vile ora del valoroso, si diventava attori veri ¹⁶.

¹⁵ L. Cardone, *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., p. 35.

¹⁶ G. Sapienza, *Lettera Aperta*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 151.

Capitolo 2. Goliarda attrice

Nel 1941 Goliarda, che ha 17 anni, e la madre si trasferiscono a Roma, dove Goliarda consegue la borsa di studio dell'Accademia d'Arte drammatica diretta allora da Silvio D'Amico. Dovrà lavorare duramente per correggere la sua dizione, troppo "siciliana". Tuttavia Goliarda ha già capito che

L'attore non necessita solo di informazioni cognitive, ma di un lento assorbimento biologico per modellare, o adattare il proprio corpo, voce, fantasia a quell'arte (o mestiere) che erroneamente viene chiamata tecnica ma che di fatto è una vera e propria rieducazione psicofisica di tutto l'organismo e del suo modo di pensare¹⁷.

Tuttavia,

la parola teatrale conquistata con grande fatica [...] le permette dunque, in un disegno che attraversa la sua intera opera e biografia, di appropriarsi del linguaggio e insieme del mondo, portandola nello stesso tempo a vedere, a raccontare e a mettere in scena la realtà più intima e indecidibile della sua esistenza¹⁸.

Goliarda studia quindi recitazione, diventando un'apprezzata attrice specie nei ruoli pirandelliani; particolarmente memorabile la sua

¹⁷ E. Gobbato, *Goliarda insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., pp. 65-66.

¹⁸ Ivi, pp. 41-42.

interpretazione di Ersilia in *Vestire gli ignudi*. Fare l'attrice le piace, ma non ama il mondo falso in cui vivono attori e attrici di successo.

Alla fine del corso non si diploma: gli insegnamenti accademici retrogradi del 1944 le vanno stretti, per cui interrompe gli studi. Lascia quindi l'Accademia e, assieme a Silverio Blasi, Mario Landi e Valeria Pavot fonda il progetto T45 con il quale mette in scena *Gioventù malata* di Ferdinand Bruckner. Lo spettacolo verrà presto bloccato da un intervento della polizia perché ritenuto scandaloso. Questo evento segnerà l'abbandono, anche se non definitivo, del teatro da parte della Sapienza, che si avvicinerà al cinema. Qui rivestirà sempre ruoli da caratterista, lasciando però il segno con le sue interpretazioni. In tutto parteciperà a sette film: *Un giorno nella vita* (A. Blasetti, 1946), *Fabiola* (A. Blasetti, 1948), *Persiane chiuse* (L. Comencini, 1950), *Altri tempi*, episodio *La morsa* (A. Blasetti, 1951), *Senso* (L. Visconti, 1954), *Gli sbandati* (C. Maselli, 1955), *Lettera aperta a un giornale della sera* (C. Maselli, 1970)¹⁹. Non risultano sceneggiature da lei firmate, anche se non è possibile escludere una sua collaborazione²⁰. È tuttavia risaputo che Goliarda non amava particolarmente lavorare nel cinema:

Nonostante da spettatrice lo amasse molto (come attestano le memorabili pagine di *Io, Jean Gabin*), non ne amava i ritmi, la frenesia del set. Il suo era un amore vivo che però si esplicava più nella pratica della scrittura che non nella presenza davanti alla Mdp. Nonostante le sue scelte, l'amore per la recitazione, per questa arte che le dava la possibilità di indossare a ogni ruolo una personalità

¹⁹ L. Cardone, *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., p. 43 nota.

²⁰ L. Cardone non esclude il coinvolgimento della scrittrice nell'ideazione e nella costruzione dei film di Citto Maselli (ivi, p. 54) e ritiene che tale ipotesi trovi sostegno in quanto lei stessa racconta in un passo del *Filo di mezzogiorno* in cui Sapienza allude a «storie di bambini e di fiorai [...] che poi lui metteva dietro la macchina da presa» (ivi, p. 56).

diversa, e che le permetteva di esprimersi pressoché totalmente, quell'amore dunque continuava a vivere in lei²¹.

Nel 1947 conosce il regista Alessandro (Citto) Maselli con cui inizia una relazione amorosa e professionale destinata a durare oltre 17 anni e che, anche dopo una dolorosa separazione, si trasforma in una sincera amicizia.

Nel 1949 muore a Palermo il padre di Goliarda; la madre vivrà insieme a lei e a Citto in un appartamento a Roma. È da questo momento che Goliarda, dopo aver riscosso un grande successo in *Vestire gli ignudi* di Pirandello, collabora alle regie dei film documentari di Maselli.

Con Maselli gira l'Italia per documentare gli antichi mestieri in via di sparizione a seguito dell'incipiente industrializzazione. Scopre Positano, sulla costiera amalfitana, dove trascorrerà tutte le estati per i dieci anni successivi.

Come ricorda Pellegrino,

Maselli e Goliarda partivano per strade impossibili, specie di carrere messicane, con l'operatore e nessun altro, e andavano nei posti più sperduti. Hanno documentato anche mestieri e attività che andavano scomparendo, gli ombrellai, i fiorai, le feste religiose com'erano allora, raduni di zingari; non riuscirono però a girare una mattanza del tonno nell'isola di Favignana: una baronessa siciliana lo impedì con un'intimidazione di stampo mafioso. Raccontavano episodi di grande emozione, rivelando un'altra Italia, svolgendo un autentico lavoro antropologico ante litteram. Il contributo di Goliarda è stato fortissimo, soprattutto con i bambini. Goliarda capiva i bambini in modo formidabile, sapeva avvicinarli, parlava con loro, li conquistava. Parliamo di bambini della classe popolare, poverissimi, che lei riusciva a convincere a entrare nei documentari di Maselli²².

²¹ E. Gobbato, *Goliarda insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., p. 64.

²² Testimonianza tratta da: L. Cardone, *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., p. 55.

Nel febbraio 1953, Maria Giudice muore, dopo aver affrontato una grave crisi psichica che ne ha reso necessario il ricovero in una struttura psichiatrica e una lunga malattia; i ruoli si sono invertiti: Goliarda ha assunto la posizione della madre alla quale ha dovuto dare tutte quelle attenzioni che forse lei stessa non aveva ricevuto.

Nel mese successivo Goliarda recita ancora a teatro e impersona Medea sotto la direzione di Luchino Visconti al teatro Manzoni di Milano. Assieme a Maselli si trasferisce in un attico di via Denza al quartiere Parioli di Roma. Condurranno una vita sociale intensa, caratterizzata da visite frequenti di intellettuali progressisti e cineasti. Come accennato, Goliarda è attrice relegata in piccoli ruoli al cinema, regalandoci però delle interpretazioni memorabili. Lavora, oltre che con Maselli, con Luigi Comencini, Alessandro Blasetti, Cesare Zavattini e Luchino Visconti, prendendo parte attivamente alla corrente di quel *neorealismo italiano* che fu, oltre che uno dei momenti più alti del nostro cinema, luogo per eccellenza di partecipazione civile, politica e morale.

Con la direzione di Blasetti ha partecipato a *Fabiola* (1948):

Nella pellicola, il regista affida a Goliarda Sapienza un ruolo defilato ma niente affatto trascurabile e in un certo senso “premonitore”: quello di Letizia, una donna vittima delle persecuzioni religiose, intenta a scrivere la storia dei cristiani, a partire dai racconti di Maestro Cassiano, che ascolta con partecipata attenzione. L’occhio del cinema, dunque, raffigura e pare visivamente presentire il destino di Goliarda scrittrice: scrittrice clandestina e catacombale nella finzione dello schermo e, nella vita, scrittrice clandestina e fuori dal canone dell’editoria e della cultura italiana²³.

Nel 1954 partecipa a *Senso* di Visconti, interpretando una patriota nella scena che apre il film:

²³ Ivi, p. 47.

Il professionismo, la duttilità e il rigore drammatico, oltre che la salda e affettuosa amicizia che la legava a Luchino Visconti, portarono l'attrice sul set di *Senso* (1954), nel ruolo di una appassionata patriota alla vigilia della battaglia di Custoza. Nella celeberrima scena d'apertura al Teatro La Fenice è proprio Goliarda a dare il via alla contestazione, lanciando dal loggione sull'attonita ed elegante platea i volantini tricolore al grido «Fuori lo straniero da Venezia!» Il suo volto compare ancora una volta nel capolavoro viscontiano, nella sequenza in cui Livia, interpretata da Alida Valli, corre disperatamente – e speranzosa però di incontrare l'infido e amatissimo Franz – a casa del cugino Ussoni, rifugio dei patrioti italiani. Ad accogliere la scarmigliata contessa Serpieri è il volto composto e luminoso di Goliarda, solerte vestale dei rivoltosi, che ancora la crede, come tutti gli altri, dalla parte dei patrioti. Si tratta, anche in questo caso, di un ruolo minore, quasi una comparsa, ma è tuttavia significativa la presenza di Goliarda Sapienza nel cast di *Senso*, sotto la direzione rigorosissima di Visconti, in un film capitale per il cinema italiano e non soltanto²⁴.

L'anno dopo, nel film di Maselli *Gli sbandati*, interpreta la parte di una donna sfollata, Maria, regalandoci un'intensa ed efficace raffigurazione di un attacco di panico, grazie alla quale riceverà una menzione speciale alla Mostra del cinema di Venezia.

Maria, che ha perso il marito sotto i bombardamenti, udendo il rombo degli aerei, una notte, traumatizzata si contorce e lancia grida acutissime:

In questa breve scena Goliarda torna a confrontarsi con il fantasma e il ricordo della follia, in un momento di tensione finzionale che confina e sconfinava con una tragicità autenticamente vissuta. E qui, come nelle altre collaborazioni con Maselli, si intuisce la partecipazione profonda e fondante dell'attrice/autrice alla costruzione del film: al di là del lato visibile, come si è detto *di profilo*, si delinea una presenza forte del pensiero di Goliarda nell'ordito del racconto, nelle sue pieghe più riposte e dense²⁵.

²⁴ Ivi, p. 49.

²⁵ Ivi, p. 51.

Pur vivendo direttamente il mondo artistico non se ne lascia ingoiare né vi resta in superficie, ma sa cogliere, in ogni situazione e persona, quel risvolto poetico che in seguito trasporrà in letteratura. Con quest'attenzione ben presto impara a riconoscere le molte contraddizioni di questo mondo “pariolino” che vive sempre criticamente, ascoltando il suo desiderio – che diventerà sempre di più un impulso – di scrivere, di dedicarsi alla scrittura letteraria.

Capitolo 3. La depressione e l'esperienza della scrittura

Solo più tardi, intorno al 1958, data a partire dalla quale comincia ad allontanarsi definitivamente sia dal teatro che dal cinema, questo suo impulso si trasforma in una vocazione e in un mestiere.

Nel 1959, Goliarda Sapienza intraprende la scrittura di un romanzo rimasto incompiuto e ancora inedito, *Carluzzu*.

Nel 1960 Goliarda torna episodicamente in teatro per recitare la parte della protagonista femminile di *Liola* con la regia di Silverio Blasi. Ma il suo animo è predisposto alla depressione, e lei passa da grandi entusiasmi a grandi disfatte. Questo periodo coincide con l'entrata in crisi della sua relazione con Maselli: Goliarda conosce il pittore Lorenzo Tornabuoni del quale si innamora, pur essendo lui molto più giovane, oltre che dichiaratamente omosessuale.

Pellegrino (che nel 1979 diventerà suo marito) riferisce che, soffrendo Goliarda di una grave insonnia, faceva regolarmente uso di sonniferi. Una sera accade un incidente: Goliarda assume una dose massiccia di sonnifero allungandola con il whisky; la trova Maselli quasi in coma e tutti pensano ad un tentativo di suicidio. Goliarda viene ricoverata nella Clinica per malattie nervose e mentali di Roma, dove all'epoca (siamo nel 1962) opera Ugo Cerletti, l'inventore dell'*elettroshock*; viene quindi sottoposta ad una terapia cosiddetta di "annientamento", che

consiste nella somministrazione dell'induzione di elettricità più volte al giorno.

Goliarda uscirà dall'ospedale grazie all'interessamento di un giovane e brillante psicoanalista, Ignazio Majore, che intraprende con lei una terapia psicoanalitica che durerà tre anni circa e che verrà bruscamente interrotta. Il lavoro analitico comunque, almeno per un po', diventa il suo interesse principale e si coniuga al desiderio di essere scrittrice: la psicoanalisi, in altri termini, sarà uno strumento per approfondire il suo vero lavoro, che oramai è quello di scrittrice.

G. Providenti riferisce che nel mese successivo agli *elettroshock* Goliarda è ancora molto sofferente e confusa, ma, non appena si riprende, comincia a scrivere e butta giù una novella che verte proprio su un tentato suicidio²⁶.

Il resto è noto. Nel 1965 si interrompe definitivamente la relazione con Maselli e, due anni dopo, viene pubblicato il suo primo romanzo, *Lettera aperta*, seguito, nel 1969 da *Il filo di mezzogiorno*, resoconto della sua analisi. Nello stesso anno comincia a lavorare al suo capolavoro, *L'arte della gioia*. Come noto, e come verrà esposto più dettagliatamente nel seguito di questo lavoro, nella parte esplicitamente dedicata a quest'opera, l'autrice non riuscirà a ricavarne la dovuta soddisfazione: una versione parziale del romanzo, infatti, verrà pubblicata da Stampa alternativa nel 1994, due anni prima della morte della sua autrice.

²⁶ G. Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza* cit., p. 152. La novella in questione risente dello stile di quelle raccolte in *Destino coatto*, ma viene scartata dalla raccolta. Providenti ne riporta un brano significativo (ivi, pp. 152-153) nel quale ritiene di rintracciare le motivazioni che avevano spinto la Sapienza a tentare il suicidio.

Parte II. Le opere

Capitolo 1. Le prime opere autobiografiche

1. Lettera aperta

1.1. Il romanzo

Romanzo d'esordio di Goliarda Sapienza di taglio autobiografico, terminato nel 1963 – stando alla data indicata alla fine del romanzo stesso – , rientra, assieme al successivo *Il filo di mezzogiorno* (terminato nel 1967), nel periodo della sua psicoanalisi, cominciata nel 1962 e protrattasi per circa tre anni.

Letto da Attilio Bertolucci, che lo presenta all'editore Garzanti, il testo viene affidato ad Enzo Siciliano per una revisione che si rivelerà piuttosto approfondita: il manoscritto originale verrà ridotto e in più punti rielaborato formalmente, fino ad assumere la sua forma definitiva nel 1967, anno della pubblicazione²⁷.

Nel passaggio dalla prima alla seconda versione – scrive Anna Langiano – si assiste [...] a un lavoro di progressiva normalizzazione, di semplificazione

²⁷ Per una ricostruzione delle circostanze della pubblicazione di *Lettera aperta*, cfr. A. Langiano, *Lettera aperta: il "dovere di tornare"* (a cui si deve anche un articolato e approfondito confronto delle variazioni tra il testo definitivo e il manoscritto originale), in G. Providenti (a cura di), *Quel sogno d'essere" di Goliarda Sapienza*, Roma, Aracne, 2012, p. 131.

del dettato. Nel dattiloscritto sono frequentissimi gli enunciati interrotti dalle sospensioni, come a voler seguire il difficile lavoro della memoria fin nelle sue opacità [...]. Nella versione definitiva, invece, le sospensioni vengono costantemente sostituite dal punto fermo, ciò che porta a un evidente cambio di ritmo: la provvisorietà delle frasi mozze, l'andamento *in fieri* della scrittura che nella prima versione seguiva quello sempre incerto e interrotto della memoria, vengono incanalati in una forma chiusa, fortemente sincopata, che cristallizza il moto ondivago della prima scrittura nell'architettura conclusa del racconto, in cui il lavoro del ricordo è ormai compiuto²⁸.

Oltre ai ritocchi formali, verranno omessi molti inserti saggistici con citazioni esplicite di autori in particolare russi, ma anche italiani come Pirandello, oppure ancora di T. S. Eliot, da cui l'autrice riprende la ripetizione di una stessa frase tre volte²⁹.

Nella versione definitiva scompaiono quasi del tutto i riferimenti a numerosi autori di cui invece era fortemente intessuta la prima versione: le parole di Cecov, Pirandello, Tolstoj ritornavano in più punti della narrazione, diventando carne dell'opera stessa in un complesso gioco di rimandi tra scrittura e realtà. Ripetendo fino al balbettio le parole di Cecov e Tolstoj nel racconto della sua infanzia, l'autrice finisce per mettere sullo stesso piano reminiscenza artistica e ricordo reale³⁰.

L'autrice aveva pensato a un ciclo assai più lungo di lettere aperte:

A. Pellegrino fa riferimento ad

[...] un ciclo autobiografico, iniziato appunto con un'autobiografia costantemente in fieri, man mano che la vita fluiva, che Goliarda nominava autobiografia delle contraddizioni. Periodicamente una nuova *Lettera aperta*, dove ogni volta dovevano entrare in scena i vecchi personaggi aggiunti ai nuovi, ai nuovi amici, ai nuovi incontri, alle nuove avventure. Ogni romanzo doveva far parte a sé, essere leggibile cioè senza l'ausilio degli altri, come un ideale mazzo di carte dove ognuna aveva la sua emblematicità, subito contraddetta dalla successiva. Intendeva mostrare così, di contro alla rigida autobiografia tradizionale che di necessità appiattisce fatti e persone contro un fondale

²⁸ Ivi, p. 133.

²⁹ Ivi, pp. 135-136.

³⁰ Ivi, p. 135.

fortemente idealizzato da un lungo tempo trascorso, il continuo, inarrestabile mutamento della coscienza e dei suoi giudizi, la trasformazione dell'io nei confronti del proprio passato, e di conseguenza dei fenomeni che circondano il proprio presente.

Analisi continua, rivoluzione continua, narrazione continua.

Il progetto s'interruppe a causa dell'urgenza irrefrenabile di dar vita alla potente protagonista dell'*Arte della gioia* [...] ³¹.

La narrazione si snoda a partire dai sei anni di età di Goliarda fino alla sua adolescenza e alla sua partenza per Roma – dove l'attende l'Accademia di arte drammatica – e si conclude con il ritorno a Catania della protagonista.

Le figure che emergono nel romanzo sono anzitutto quelle dei genitori, che «si sono trovati a lottare il fascismo con la stessa ottusità e rettorica del fascismo. Questo li faceva [...] un po' fascisti» ³²; essi, infatti, combattendo il «nemico con le sue stesse armi» ³³, finiscono con il rappresentarne il rovescio speculare, più che l'alternativa. Il loro essere intimamente fascisti si ritrova anche nella scelta del nome dato alla scrittrice: Goliarda, appunto. Malgrado le ragioni che sarebbero alla base di questa scelta – un omaggio al fratello maggiore Goliardo, annegato in circostanze non chiarite, o un nome laico al quale non corrisponde un santo – la scrittrice sa che questa esprime «il lato fascista-dannunziano dei miei genitori e della mia educazione» ³⁴.

Spicca la figura della madre: austera, «intelligente più di un uomo» ³⁵; sindacalista, attivista politica, dedica il suo tempo alla politica e allo studio.

³¹ A. Pellegrino, *Prefazione* a G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, Milano, La Tartaruga, 2003, p. 7.

³² G. Sapienza, *Lettera aperta*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 36.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 40.

³⁵ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 39.

In seguito impazzita, è come se morisse alla morte del suo nemico storico, il fascismo

[...] apro gli occhi e vedo la tua ossessione. Pazzia [...]. 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 più di un uomo; coraggiosa più di un uomo³⁶.

Il rapporto irrisolto con la madre, come detto dedica allo studio e alla politica e quindi poco affettuosa verso la figlia, è probabilmente fonte della maggior parte dei problemi di Goliarda. Costretta a “farle da madre” nelle fasi della malattia e della vecchiaia, Goliarda si chiederà sempre se ne sia stata davvero capace o non abbia piuttosto colto quell'occasione per perseguire una sorta di vendetta³⁷.

Davanti alla sua carne lacerata, mi chiedo oggi, con timore: sono stata una buona madre per mia madre quando lei – per magia di quell'antico gioco – regredi a cinque, sei anni, quasi demente, paralizzata su una poltrona? Ho assolto il mio compito? Mentre la lavavo, le pettinavo i capelli, le tagliavo le unghie, rispondevo alle sue domande sempre uguali come se fosse la prima volta che me le poneva, per non umiliarla; quando portavo l'urina e il sangue per le analisi? Ho creduto di sì. Ma quando morì, il rimorso di non averla curata abbastanza mi assalì notte e giorno. Ci vollero dieci anni perché capissi il senso di quel rimorso. Ero stata una buona madre, mi rimordeva però di avere, con le mie cure, prolungata la sua agonia di due e forse tre anni. Il mio curarla era vendetta. Finalmente l'avevo in mano quella donna che tutta la vita mi aveva dominato: la potevo lavare, tenere fra le braccia, accarezzare: lei che prima era così schiva di tenerezze. Le potevo impedire di mangiare: era l'unica cosa, avendo il diabete,

³⁶ Ivi, p. 146.

³⁷ «Non so se sono riuscita ad essere per lei la sua “Mamma”, e non so ancora cosa questa parola significhi», ivi, p. 41.

che ormai le dava gioia. Mi vendicavo di avermi tradito con la pazzia. Mi vendicavo facendole vedere com'è che si cura una figlia: facendolo vedere a lei, che occupandosi solo della mia mente mi aveva per il resto trascurata in tutti i modi³⁸.

Accanto alla madre, il padre Peppino, che scherza e ride sempre, che la porta con sé a visitare le città siciliane regalando pochi momenti di gioia in un'infanzia priva di affetto, e che Goliarda paradossalmente finirà con l'odiare per la sua irruenza e per la sua sensualità prepotente:

Lo odiavo. Quando avevo cominciato? Proprio quella sera o prima? [...] Forse è inutile ricercare il momento preciso: sembra abbastanza comune che una bambina, a un certo punto, cominci ad odiare il proprio padre, e, se vi interessa, consultate qualche trattato di psicoanalisi³⁹.

Senz'altro, fra i personaggi spicca l'amica di infanzia Nica, con cui Goliarda scopre il sesso – hanno una breve relazione, poi interrotta dalla madre – e così anche un po' di se stessa.

Lo stadio di omosessualità o di masturbazione, se esaurito nel suo limite, non è necessario alla comprensione di se stessi, del proprio corpo? Se bloccato, come avviene sempre, può provocare un arresto a dodici, quattordici anni: nel corpo e purtroppo anche nella mente. C'è forse qualche omosessuale adulto fra voi che copre una simile mancanza di crescita con “estetismi”, “vocazione di natura”, “destino”? Dico solo quello che si è fatto chiaro a me, solo per me, nelle mie emozioni. Non vi arrabbiate, anche perché chi vi parla è stata bloccata a dodici, quattordici anni come voi. È una persona costretta come voi che dice queste cose. Un'omosessuale come voi⁴⁰.

Goliarda scoprirà poi che Nica è sua sorella quando il padre deciderà di riconoscerla, e la incontrerà oramai adulta e sposata, per poi rivederla da morta. Nica affascina per la sua capacità di inventare storie inquietanti:

³⁸ Ivi, p. 148.

³⁹ Ivi, p. 61.

⁴⁰ Ivi, pp. 97-98.

di fronte a lei, Goliarda è solo un'attrice capace di recitare – ripetere – su commissione delle storie inventate da altri, belle o brutte⁴¹. Ecco alcune delle sue storie:

«Adesso il cielo si abbassa. Tutta l'estate, non ha piovuto, i morti hanno sete. Si abbassa e piange lagrime, cenere e scorpioni». «A mezzagosto, se potessimo andare sul monte, potremmo assistere al portento delle cento braccia: il cielo ha cento braccia e a mezzagosto, a mezzanotte, le tira fuori dallo scialle di seta nera, e si abbassa ad abbracciare la terra: da questo abbraccio incestuoso, perché il cielo e la terra sono fratello e sorella, nascono vipere, serpenti viziosi e tutti gli esseri molli e traditori che strisciano sulla terra e in fondo al mare». «Non accende luci, quando annotta: la tua anima seguendo quella luce può trovare la strada della tua porta e presentarsi a te in tutte le sue malformazioni». «Al tramonto copri lo specchio con lo scialle nero: se il sole al tramonto ci si specchia vedrai la tua immagine e te ne innamorerai». «Non uscire al tramonto nel giardino di zagara quando è fiorita: la prima ombra, forma, animale, uomo zoppo, cieco, storpio che incontrerai ti farà innamorare di lui per sempre». «Non passeggiare, senza tuo fratello, tuo padre, tuo marito a fianco sulla sabbia, quando tramonta il sole, la tua ombra può restare seppellita nella rena e staccarsi da te: vivrai sola tutta la vita». «Non andare fra le viti nel filo di mezzogiorno: è l'ora che i corpi dei defunti, svuotati della carne, con la pelle fina come la cartavelina, appaiono fra la lava. È per questo che le cicale urlano impazzite dal terrore: i morti escono dalla lava, ti seguono e ti fanno smarrire il sentiero e: o morirai di sete fra gli sterpi disseccati dal sole – sterpo secco pure tu – o penserai sempre a loro smarrendo il senno». «Non sostare sotto l'ombra del fico, le sue foglie sono velenose». «Non guardare negli occhi la lucertola, ti spingerà al vizio e all'assassinio». «Non toccare la gardenia con la tua mano: muore sotto le tue dita e con lei un bambino appena nato»⁴².

Come è stato osservato da A. Langiano,

è Nica che permette il contatto di Goliarda con i misteri della terra siciliana, additando attraverso di essi una divinità ctonia e irraggiungibile [...]. Per tutto il romanzo Nica è l'ambasciatrice della morte, colei che da viva riesce a mimare perfettamente la propria morte [...] colei le cui mani "indicano" la morte [...] riaffermando il proprio ruolo di guida infera⁴³.

⁴¹ Ivi, p. 122.

⁴² Ivi, pp. 120-121.

⁴³ A. Langiano, *Lettera aperta: il "dovere di tornare"* cit, pp. 138-139.

1.2. I temi

1.2.1. Lettera aperta e scrittura di sé

Una lettera aperta è un messaggio, indirizzato a uno o più destinatari, divulgato attraverso forme di pubblicità (pubblicazione, affissione, invio multiplo, ecc.), il cui scopo è in generale quello di stimolare la riflessione sui temi e i contenuti del messaggio, il dibattito di opinioni o, in altri casi, di suscitare una polemica.

Il romanzo in questione non sembra rispettare nessuno di questi canoni o, quanto meno, li mette in atto con notevole libertà. Dice Langiano di *Lettera aperta*:

Fonde in sé generi diversi (romanzo, autobiografia, saggio) e ricerca le concomitanze del senso, confondendo volutamente i piani temporali e logici, fino a capovolgere il rapporto tra vivi e morti⁴⁴.

Così,

La scrittura di Goliarda Sapienza punta alla frantumazione dei livelli di senso: le gerarchie temporali vengono destabilizzate, la coerenza del rapporto tra causa ed effetto vanificato in nome della compresenza di tempi diversi e eventi apparentemente indipendenti l'uno dall'altro⁴⁵.

Caratteristico, però, in effetti, di una lettera aperta, e impiegato in maniera assai libera dall'autrice, è il rivolgersi direttamente al pubblico dei

⁴⁴ A. Langiano, *Lettera aperta: il "dovere di tornare"* cit., p. 131.

⁴⁵ Ivi, p. 138.

lettori, la ripresa di quello che è stato definito un “impianto teatrale” del romanzo:

Nell’atto dell’ascolto la lettrice e il lettore si predispongono a essere spettatori in un virtuale teatro e, di converso, la scrittrice si fa attrice del romanzo della propria vita. Tramite sollecitazioni continue in tutto l’arco della narrazione, si assiste a un dialogo serrato rivolto all’ipotetico pubblico con cui si apre e si chiude il palcoscenico del romanzo [...]. Nella messinscena il pubblico è dunque spettatore, ma non solo: grazie alla maestria dell’autrice-scrittrice, esso viene interrogato, coinvolto, fino a rivestire un ruolo via via più attivo⁴⁶.

L’*incipit* del libro, nel dichiararne gli intenti, apre già alcune questioni interessanti.

L’io narrante afferma di aver fatto per lungo tempo “esercizio di calligrafia” e di non avere intenzione di farlo in questo scritto. Nella stesura originale, accanto al termine “calligrafia”, posto tra parentesi, appare quello di “letteratura” immediatamente preceduto da “storia poetica” – in entrambi i casi il riferimento è forse alle novelle composte tra la fine degli anni ’50 e l’inizio degli anni ’60 e pubblicate postume sotto il titolo *Destino coatto*⁴⁷.

Nel dattiloscritto inedito di *Lettera aperta*, a p. 1, leggiamo infatti:

Non è per importunarvi con una nuova storia poetica – so che ne avete avute tante da sorbirvi in questi anni – né per fare esercizio di letteratura (calligrafia), come ho fatto anch’io per lungo tempo [...].

Nell’edizione definitiva, il passo viene così modificato:

⁴⁶ G. Ortu, *Cosa vedono gli occhi di quella bambina*. “*Lettera aperta*” cit., p. 150. Aggiunge Langiano che nella stesura originale «gli appelli al lettore erano tanto insistenti da corrodere la chiusa superficie della forma narrativa suggerendo una scrittura più aperta», A. Langiano, *Lettera aperta: il “dovere di tornare”* cit., p. 135.

⁴⁷ G. Sapienza, *Destino coatto*, Torino, Einaudi, 2011.

Non è per importunarvi con una nuova storia né per fare esercizio di calligrafia, come ho fatto anch'io per lungo tempo [...]»⁴⁸.

Come osserva A. Langiano, la scomparsa di questa “alternativa polemica” nell’edizione definitiva,

non può che suonare come un invito a una scrittura libera dai compromessi con la tradizione; la scelta in sede di *editing* di preferire senz’altro il meno problematico termine “calligrafia”, è indicativo della difficoltà di recepire tutta la rottura col passato proposta dalla scrittrice⁴⁹,

laddove questa oscillazione avrebbe segnalato, invece, l’intento da parte della scrittrice di cercare un proprio linguaggio specifico, ossia una scrittura in qualche modo «più pericolosamente compromessa con la realtà nel suo divenire»⁵⁰.

Lo stesso io narrante comunica di essere stata due volte per morire «di propria mano»⁵¹, e, nello stesso tempo, di avere sperimentato che «sfogarsi con qualcuno», «parlare delle proprie cose» fa bene⁵². Pertanto, lo scritto che appare agli occhi del lettore come una “lettera aperta” non sarà – appunto – una “nuova storia”, né sarà motivato da un «bisogno di verità», verso cui l’autrice-narratrice dichiara di non nutrire alcun interesse.

La voce narrante si autodefinisce una persona «molto ordinata», anzi «un po’ fissata»⁵³ e aggiunge di sentirsi schiacciata dal peso dei fatti passati – i fatti passati si riferiscono ai primi vent’anni della vita della scrittrice, che comunica di averne quaranta nel momento in cui compone il romanzo.

⁴⁸ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 15.

⁴⁹ A. Langiano, *Lettera aperta: il “dovere di tornare”* cit., p. 132.

⁵⁰ Ivi, p. 135.

⁵¹ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 15.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

Tutte queste informazioni – unitamente alla data che compare nella pagina finale del romanzo: 1963⁵⁴ – confermano la collocazione della stesura del volume nel periodo della terapia psicoanalitica condotta con Ignazio Majore e oggetto del secondo romanzo pubblicato in vita dalla Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*. Svoltasi contestualmente alla psicoanalisi, la pratica effettiva della redazione dell'opera, la scrittura, sembra tuttavia non essere sovrapponibile a questa ma costituirne piuttosto un percorso alternativo di riappropriazione di sé e di integrazione della propria vicenda umana nella “struttura”, ancorché mobile e dinamica, della propria personalità. A tale proposito, N. Castagné ha osservato:

Il rifiuto dello psicologico a vantaggio dello psichico è una delle lezioni che Goliarda senza dubbio ricava dalla sua esperienza psicanalitica; lezione che si ricollega, d'altronde, al fatto generale di un influsso della psicoanalisi sull'introspezione in letteratura negli anni in cui vengono scritti questi due primi testi di autobiografia frammentaria, nei quali certi mutamenti repentini o sentimenti estremi sono presentati così, bruscamente, lungi da qualsiasi sfumatura, senza tabù e senza alcun giudizio. Non c'è più censura. Questa liberazione si esprime qui, paradossalmente in modo talvolta quasi dogmatico. Tale liberazione si esprimerà al di fuori di qualsiasi dogma nell'*Arte della gioia*, dopo la ribellione di Goliarda a tutto ciò che avrebbe dovuto “guarirla”: sradicare, inaridire le sue radici vitali, invece di risanarle⁵⁵.

Si tratta allora di un percorso in parte riuscito, in parte forse intenzionalmente no: se è vero che fare ordine nella propria vita non

⁵⁴ C'è da dire, però, che a p. 146 leggiamo: «Oggi, 10 maggio 1965, compio 41 anni ed ho quasi finito questo mio libro [...]»: abbiamo cioè una datazione che smentisce quella riportata in conclusione del libro. Ortu ipotizza che le frasi conclusive del libro siano effettivamente state composte nel 1963 e che quanto leggiamo a p. 146 sia un'aggiunta; cfr. G. Ortu, *Cosa vedono gli occhi di quella bambina. “Lettera aperta”* cit., p. 176 nota 29. Che si tratti di una svista editoriale, o dell'ennesimo tentativo di Goliarda Sapienza di giocare con le sequenze temporali rompendone la linearità, tutto ciò, pur rendendo meno precisa la datazione della stesura del libro, non ne altera l'essenziale.

⁵⁵ N. Castagné, *Archeologia di Modesta*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., p. 85.

equivale a «liberarsi ciecamente di tutto solo per fare spazio»⁵⁶, bisognerà allora accettare che «per fare ordine bisogna prima toccare il fondo del disordine»⁵⁷; ed è proprio questo attraversamento del disordine che probabilmente queste pagine ci consegnano, non senza una forte lucidità e il rigoroso controllo, da parte della Sapienza, delle proprie strategie linguistiche e narrative.

1.2.2. I paradossi della memoria e il problema dell'osservatore

A chi legge *Lettere aperte* viene più volte da chiedersi “chi” stia narrando e *in che tempo e luogo si collochi*, da quale luogo osservi e narri. Si tratta certo di un’adulta che, presumibilmente dopo la morte del padre, nell’inventariare e fare ordine tra le cose di famiglia, narra di se stessa da bambina. Tuttavia i confini tra passato e presente non sono delineati con nitidezza e i modi temporali tendono ad incrociarsi con il richiamarsi delle voci che vengono rievocate (a modo suo, *Lettera aperta* è un romanzo corale). Chi narra, narra *adesso* di quanto ricorda di *allora* (un “allora” durevole perché copre più fasi della vita: infanzia, adolescenza, età adulta); spesso, quasi sempre, però, la narrazione non ha la forma della rimemorazione, ma della *ri-presentazione* dell’infanzia, di cui la voce adulta si fa da subito ricettacolo e specchio, lasciando che, se possibile, l’ordine venga da sé. Ne consegue una narrazione spesso spinta quasi ai limiti della destrutturazione, che – come sottolineato da M. Andrigo – eredita il meglio dello *stream of consciousness*:

⁵⁶ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 31.

⁵⁷ *Ibidem*.

Pensieri e ricordi cominciano, si interrompono e riprendono allacciandosi tra loro secondo criteri analogici del tutto oscuri a chi legge perché legati alla coscienza della scrittrice; questo disgrega la cronologia degli eventi narrati e crea nel lettore anche effetti di spaesamento⁵⁸.

Abbiamo quindi un intreccio, e al tempo stesso una sfasatura, tra un sentire-percepire-esperire il *qui-e-ora* della bambina e il ricordare – a volte anche *non ricordare* – nel *qui-e-ora* dell'adulto quanto è stato sentito-percepito-esperito dalla bambina. Come mostra G. Ortu,

La voce “recitante” si alterna: è ovviamente sempre la Goliarda adulta che scrive, ma 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. Da lettrici e da lettori non è semplice districarsi nei ricordi narrati, capire cioè ciò che avviene e quando. Infatti, la narrazione procede per frammenti di immagini slegati temporalmente, mentre la cronologia si intreccia e i fili sono tenuti insieme dalla voce narrante che procede per associazioni fluide. Sorta di istantanee prelevate da livelli temporali differenti si sovrappongono, lasciando intatto lo stupore di fronte al paesaggio di colori e di suoni che la pagina scritta restituisce⁵⁹.

Di qui alcune sfasature spazio-temporali o di volti e voci, in un “rapporto figurale” in cui i personaggi riaffiorano l'uno nell'immagine o nel ricordo dell'altro⁶⁰. Ne segnaliamo alcune. Anzitutto la *confusione nelle date*: «piansi tutta la notte ma nessuno mi sentì. Ma questo avvenne dopo, ho confuso le date [...]»⁶¹.

In secondo luogo la *confusione nell'attribuzione dei discorsi*:

⁵⁸ M. Andriago, *L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., p. 124.

⁵⁹ G. Ortu, *Cosa vedono gli occhi di quella bambina*. “*Lettera aperta*” cit., pp. 151-152.

⁶⁰ Ivi, p. 138.

⁶¹ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 70.

Il professore Jsaya diceva: “Una persona sola è la solitudine, l’impotenza. In due si fa già un sindacato”. No, questo non lo diceva il professore Jsaya, lo diceva mia madre, era lei la sindacalista⁶².

O ancora, al funerale di Nica, l’oblio progressivo della sua figura e del suo aspetto portano anche all’oblio delle storie che essa sapeva inventare:

Le tempie e il naso della luna lucevano come lama, il mare limpido traspariva le meduse fosforescenti. Chissà quali storie Nica avrebbe raccontato su quelle meduse dai cento occhi. Cercai di immaginarne qualcuna. Non ne ero capace e dovetti piangere forte [...]. Dino mi prese il polso, e me lo tenne fino a quando arrivammo ai tre massi che il gigante Polifemo aveva buttato per uccidere Ulisse. No, questa storia me l’aveva raccontata mia madre non Nica⁶³.

In terzo luogo, l’intreccio-confusione di tempi e di luoghi; si pensi al passo del capitolo 2 in cui il funerale del padre è avvicinato alla morte, successiva, del professore Jsaya. Goliarda ricorda vagamente un discorso che il professore le aveva tenuto circa l’intelligenza delle donne e, in un attimo, si ritrova simultaneamente al funerale, sulle scale della casa di Jsaya e nel suo studio-abitazione, oltre che catapultata nel presente della stesura ed elaborazione di *Lettera aperta*:

... cos’è che non ero riuscita ad afferrare di quel discorso difficilissimo? Quale discorso? Seguivo il feretro di mio padre, e mi accorgo che ho perduto qualcosa che avevo pensato di dirvi. Cos’era? [...] Ho smarrito qualcosa, dato che dal funerale mi ritrovo seduta su un gradino delle scale della casa del professore Jsaya, tremante e con un fico in mano [...]. Uno scambio delle rotaie dei miei ricordi non ha funzionato, e mi ritrovo in questa stanza a rivedere carte, appunti, senza un’indicazione precisa [...]. Come fare? Come si fa con la pellicola alla moviola quando si monta un film. Tornerò indietro. Mi alzo dal

⁶² Ivi, p. 31.

⁶³ Ivi, p. 117.

gradino e rientro nella stanza. Il professore Jsaya, invece di correre, sta fermo in piedi davanti a me, ed urla⁶⁴.

Infine, *la confusione di volti e persone*: il volto di Ercole morente – padre di Citto Maselli, compagno della Sapienza – si confonde col volto del fratello Ivanoe tornato dal fronte:

Ercole l'ho conosciuto per caso. Era sì, il padre dell'uomo col quale ho vissuto per diciotto anni [...]. Ercole immobile sul 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. Sì: il sorriso pensoso (serio) di mio fratello Ivanoe⁶⁵.

Un volto richiama l'altro in base ad una sorta di continuità tematica, entrambi i personaggi parlano di teatro e del fascismo: Ivanoe si compiace con Goliarda dei suoi progressi nella dizione («sei riuscita a perdere il tuo accento da terrona»⁶⁶) rivolge una critica veemente nei confronti di D'Annunzio e le promette di cercarle altre opere teatrali:

E cosa ti fanno studiare? Ah, D'Annunzio! Era prevedibile. Attenta, Goliarda! Attenta a D'Annunzio! C'è qualcosa di artefatto nella tua voce. Appena questi cari compagni che mi hanno accompagnato in questa passeggiata attraverso l'Europa si saranno ripresi, ti cercherò qualche opera di teatro che ti possa servire, diciamo, da antidoto a questo D'Annunzio⁶⁷.

La narrazione prosegue passando dal freddo sulle dita di Ivanoe al «calore autunnale» di una Roma liberata che ormai «non trema più per i

⁶⁴ Ivi, p. 21.

⁶⁵ Ivi, p. 33.

⁶⁶ Ivi, p. 34.

⁶⁷ *Ibidem*.

carri armati tedeschi»⁶⁸. In un bar di Via Veneto, Ercole sostiene il carattere non accidentale ed episodico del fenomeno nazista:

[...] il nazismo non è l'opera di un pazzo [...], questo sostenere che Hitler era un pazzo, è il trucco degli ignoranti, e non solo degli ignoranti, per tranquillizzarsi e sfuggire al dubbio atroce che la tanto infallibile storia possa concludersi in delitto, mostruosità⁶⁹.

Le ulteriori considerazioni di Ercole – in modo analogo a quanto accade con Ivanoe – riguardano la carriera teatrale di Goliarda, e anche qui abbiamo l'ammonizione a non diventare “leziosa”, l'invito a coltivare la lettura:

Devi leggere, Goliarda, studiare. Si paga a non avere fatto il liceo. Si paga, come paghi adesso l'aver lasciato il teatro. Sei scontenta. È stata una pazzia [...]. E che ne 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, artefatta⁷⁰.

I volti di Ercole e quelli di Ivanoe sono accomunati e richiamati l'un l'altro dal motivo della morte e della lettura: Ercole mostra, insegna, come si muore o che cosa significa morire – portare con sé le emozioni più distruttive e lasciare il meglio di sé:

Morendo, Ercole si è trascinato nella bara tutte le emozioni morbide e timorose che il suo rigore, la sua intelligenza, mi avevano incrostato addosso, e che, fatalmente, mischiava nel latte fertile della sua voce. Ed è per questo che lo ringrazio oggi di avermi liberata e fatta ricordare come si muore. Si muore per lasciare il meglio di sé a quelli che hanno saputo leggere⁷¹.

⁶⁸ Ivi, p. 34.

⁶⁹ Ivi, pp. 34-35.

⁷⁰ Ivi, p. 35.

⁷¹ *Ibidem*.

Ivanoe insegna a non temere la morte, bensì «il delitto che c'è in natura, e che uccide a tradimento, prematuramente»⁷². Ivanoe si fa portatore di un materialismo ateo e pessimista che rintraccia in Leopardi e di cui suggerisce la lettura a Goliarda:

Leggiti Leopardi, Goliarda, invece di tutte queste poesie mistiche che parlano del bene e del male, e che esaltano la natura. La natura è criminale. Il diavolo esiste, e dio è un'invenzione degli uomini per calmare la loro paura davanti al fulmine⁷³.

Ma la morte fa quasi sempre da filo conduttore della narrazione e dell'intreccio dei volti e delle voci nel romanzo; la morte di Nica, quella di Carmine e del padre Peppino sembrano essere aspetti di un solo evento che si svolge in contemporanea, così come i tre personaggi sono immagini differenti della sessualità – la scoperta omoerotica di sé e del proprio corpo (Nica), la violenza maschile negli altri due casi:

Nica morendo assume su di sé altre due morti, quella del padre di Goliarda e di Carmine, entrambi in vita rifiutati dalla protagonista in quanto simboli della sessualità nella sua spaventosa ferocia ed entrambi riappacificati nell'animo di Iuzza dopo la morte. Nica è strettamente unita con entrambe le figure: è grazie a lei che Goliarda può affrontare la vista del cadavere di Carmine, è lei che costringe Goliarda a confrontarsi con l'angoscia della libera sessualità del padre⁷⁴.

Dal punto di vista stilistico, si può notare, come fa A. Langiano, che

Esattamente le stesse parole sono usate per descrivere la morte di Carmine e quella di Nica, così che le due morti diventano l'una lo specchio dell'altra; la stessa cosa avviene tra la morte di Nica e quella di Peppino, questa volta attraverso il passaggio del tutto inavvertito, svincolato dal principio di

⁷² Ivi, p. 36.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ A. Langiano, *Lettera aperta: il "dovere di tornare"* cit., p. 139.

causalità e da qualunque gerarchia temporale di ordine naturalistico, dal funerale di Nica a quello di Peppino. In entrambi i casi, le parole permettono il ricongiungimento di quegli eventi che, divisi secondo il normale, razionalistico scorrere del tempo, si rivelano uniti a un livello più profondo di consapevolezza, quello del legame indissolubile che unisce il piano dei vivi a quello dei morti⁷⁵.

Nel libro compare in continuazione l'oscillazione tra il bisogno di rievocare e l'impossibilità o il rifiuto di capire. Questo passo forse ci mostra questa ambivalenza nel modo più toccante:

È incredibile come non ci sia niente di più invitante che delle voci intese e non intese dietro una porta chiusa. Ma ascoltare significa sapere. Quelle voci però rintonano così forte che ho fatto bene a chiudere la porta⁷⁶.

La tensione è ben espressa da questi “ma” e “però”: il passato si presenta come un insieme di voci che si odono ma di cui non si capiscono bene le parole; ciò che è invitante è perdersi in questa sorta di fantasticheria in cui tutto si confonde. *Ma* – e questo “ma” sembra un “bisogna” – per sapere occorre ascoltare, o, meglio, *bisogna* ascoltare queste voci perché *bisogna* sapere. “*Però*”, tuttavia, il rumore di queste voci, il contenuto di cui si fanno veicolo, è talmente assordante – insopportabile – che forse è meglio lasciar perdere.

⁷⁵ Ivi, p. 138.

⁷⁶ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 30.

2. *Il filo di mezzogiorno*

2.1. *Il romanzo*

Secondo romanzo pubblicato in vita da Goliarda Sapienza nel 1969 (la stesura definitiva è da datarsi 1967) presso Garzanti, il libro passa pressoché inosservato⁷⁷ da critica e pubblico, eccezion fatta per gli psicoanalisti, che notano da subito la centralità nel romanzo di problemi legati a una difficoltà di gestione del transfert.

Il romanzo è la storia, in parte vera, in parte immaginaria e nello stile visionario ed allucinato della Sapienza, dei suoi tre anni di analisi con lo psicoanalista Ignazio Majore, fino alla brusca interruzione del trattamento concomitante con una crisi personale e professionale di Majore⁷⁸.

Perché Goliarda Sapienza intraprende una psicoanalisi? Come si è detto, ricoverata in ospedale per quello che sembra essere un tentato suicidio, viene sottoposta ad *elettroshock* che, tuttavia, non fa che aumentare il suo stato confusionale; a questo punto entra in scena Majore, che si fa carico delle sue dimissioni dall'ospedale e intraprende con lei una psicoterapia.

Il percorso psicoanalitico seguito è particolarmente strano: anzitutto non si tratta di una scelta deliberata da parte della Sapienza – che, come

⁷⁷ A. Pellegrino riferisce di una sola recensione di Baldacci su «Epoca»; cfr. A. Pellegrino, *Prefazione a G. Sapienza, Il filo di mezzogiorno* cit., p. 11.

⁷⁸ Anche se Goliarda Sapienza si è sempre attribuita – se così si può dire – il “merito” di aver fatto impazzire il suo analista, le cose non stanno propriamente così: nel 1965 egli abbandona la Società Psicoanalitica Italiana, in cui era analista didatta, per fondare una propria scuola e l'Associazione di Analisi Mentale, di cui è a tutt'oggi presidente.

detto, si trova quasi costretta a cominciare l'analisi; in secondo luogo perché la terapia si svolge tutti i giorni a casa della Sapienza, anziché nello studio del medico, che arriva al punto da affittare un appartamento sulla costiera amalfitana per continuare la terapia con Goliarda, che trascorreva le vacanze in una villa a Ravello; in terzo luogo perché, nello stesso tempo, egli è anche il medico di Citto Maselli, allora compagno della Sapienza.

Goliarda è un' "abbandonica" – almeno così la definisce il suo terapeuta – che risente della mancanza di una madre affettuosa: il rapporto tormentato con la madre è al centro delle sedute con il suo medico.

L'analista è giovane, ambizioso, all'apparenza sicuro di sé⁷⁹ e spregiudicato al punto da non avere paura di esporre le proprie debolezze⁸⁰. È siciliano come Goliarda, conosce proverbi, modi di dire tipici della loro terra⁸¹. È "maschilista" e più volte entra in contrasto con la sua paziente per il suo modo di concepire le donne e il mondo femminile: Goliarda lo paragona a un piccolo borghese o a un ufficiale di cavalleria; tuttavia anche questo suo lato la affascina, le dona un senso di protezione⁸², le restituisce

⁷⁹ Quando Goliarda gli chiede di essere mandata da un altro analista, lui risponde: «“E da chi? Non vedo nessuno oggi in Italia, scusi la mancanza di modestia che rivelo [...]. Non vedo nessuno che la possa curare”», G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 86.

⁸⁰ Schiaffeggiato da Goliarda, ammette in due riprese di essere "abbastanza masochista": «Usa dare schiaffi spesso? Non è che mi dispiacciono, sono abbastanza masochista da non dispiacermi [...]. Con lei sto capendo molte cose. Per esempio non sospettavo di possedere un lato tanto masochista [...]», ivi, p. 74; e ancora, a p. 103: «Non si arrabbi, non vorrei mi schiaffeggiasse... sebbene, un poco, lo desidero...»; ma anche: «Non mi aveva mai chiesto aiuto, signora... be', mi sono un po' commosso...», ivi, p. 150.

⁸¹ «Sapeva il siciliano. Nel dire i versi, le labbra gli si muovevano in modo strano; i denti gli si sbiancavano a quei suoni taglienti: brillavano bianchi, gelsomino o mandorla. Forse avevano anche il sapore di mandorle», ivi, p. 75.

⁸² Alcuni passi che mostrano il lato "piccolo borghese" dell'analista: «l'amicizia tra donne è sempre un po' ambigua» (p. 70); «lei è molto coraggiosa, forse un po' troppo per una donna» (p. 85); «[...] lei è una donna... signora anche se l'hanno costretta ad agire come un uomo è una donna... non crede?» (p. 86); «Lei è una donna, signora, e forse si sarebbe sentita più protetta...» (p. 103).

un'immagine – anche se inadeguata e da “piccolo conformista”⁸³ – della femminilità differente da quella della madre, “intelligente più di un uomo”, ingombrante Super-io che sovrasta la protagonista e che, in certa misura, le ha imposto di “defemminilizzarsi”⁸⁴.

Goliarda si innamora di Majore che, a sua volta, vede in questo innamoramento un comune fenomeno di *transfert* su cui lavorare per ottenere dei risultati terapeutici; tuttavia egli, almeno stando alla narrazione, sembra non riuscire a prendere una posizione chiara di fronte alle richieste d'amore della sua paziente⁸⁵. Probabilmente, come scrive la biografa dell'autrice,

Il giovane medico rimane affascinato di questa donna così sfacciata e assoluta nel dichiararsi follemente innamorata di lui. Anche se si autoconvince che la reazione alle richieste amorose della sua paziente rientra nel consueto schema professionale del transfert, l'animo del dottore, turbato dall'attrazione erotica che prova verso di lei, fa sì che i suoi messaggi verbali e non verbali risultino ambigui. O comunque, Iuzza li interpreta persuadendosi sempre più di essere ricambiata⁸⁶.

Nel romanzo viene narrato il sogno di un amplesso tra la Sapienza e Majore: il medico le ha fatto notare la sua mancanza di narcisismo, il suo sentirsi continuamente rimproverata e rifiutata; vuole aiutarla a rinforzarsi, a «levarsi questo freddo di dosso». Majore ha terminato la seduta, sta per andarsene, ma, a questo punto, la narrazione veridica cede il passo al

⁸³ Ivi, p. 103.

⁸⁴ Ivi, pp. 107-108: Majore le ricorda il suo atteggiamento di rifiuto nei confronti delle mestruazioni.

⁸⁵ Si legga questa affermazione dello psicoanalista di fronte all'ennesima dichiarazione d'amore di Goliarda: «Sì, io l'amo come dice lei, ma devo arginare questo mio amore. Io le voglio dare il meglio di me, la mia parte di medico [...]», ivi, p. 150.

⁸⁶ G. Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, 2010, p. 154.

sogno; Goliarda scorge sul suo volto e sull'intero suo corpo lo stesso freddo, la stessa debolezza che avverte lei; Majore cade tra le sue braccia:

anche lui aveva freddo, lo vedevo diventare ogni giorno più bianco, un viso di neve, le labbra serrate in una linea nera a volte tremavano, le dita snudate dalla fede fiocchi di neve [...]. Lo sguardo mi fissava a volte bruciato dal gelo,... mi fissa ora ma non mi vede..., non mi vede trema e si alza, ora va via..., no non va via, ha freddo e trema, si spezzerà per il freddo... e cadde fra le mie braccia spezzato e cercò calore da me. Sentii sulle sue labbra affiorare quel calore, si scaldava alle mie labbra., un cerchio di colori, l'arcobaleno si chiuse intorno a noi e i colori di quel cerchio roteante si fondevano fino a comporsi nel nero fondo di una notte d'estate senza stelle. E non ci furono più né giorni né notti né albe né tramonti ma solo quella notte calda di mezzagosto sigillata intorno a noi, e in quella notte le sue dita di gelsomino fiorivano dalle mie mani, le mie labbra fiorivano al suo fiato e guardai per i suoi occhi, respirai per il suo fiato, una carne a me sconosciuta ancora, viva e vibrante, mi cresceva nutrita dal calore delle sue palme⁸⁷.

Dopo un tentativo di suicidio della Sapienza, Majore limita le sedute a tre settimanali, da tenersi ora nel suo studio; ma l'analisi è oramai giunta al suo termine e si conclude senza portare a nessun risultato, anzi, forse anche peggiorando lo stato di salute di Goliarda, che tenterà ancora una volta il suicidio. Forse è più corretto dire che l'analisi *si interrompe* per volontà di Goliarda e, anche, per i problemi personali e professionali di Majore lasciando a metà un lavoro di scavo; le ferite profonde e nascoste nei recessi più intimi sono giunte alla superficie senza che vi sia poi stato il tempo per cicatrizzarle, la carne resta esposta, a pelle scoperta e senza difese:

[...] mi accorsi che non avevo più pelle né carne. I nervi e le vene snudate vibravano dolorosamente, graffiati dal sole troppo forte [...] con terrore mi accorsi che il vecchio nodo di pudore, paura ed odio come lo chiamava quel medico, si era aperto in una piaga sanguinante [...] capii che quel medico, nello

⁸⁷ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 141.

smontarmi pezzo per pezzo, aveva portato alla luce vecchie piaghe cicatrizzate da compensi, come lui avrebbe detto e le aveva riaperte frugandoci dentro con bisturi e pinze e che non aveva saputo guarire ... mi ricordai la fretta, quanta fretta di richiudere, ricucire quelle piaghe alla meno peggio ... e in quella fretta spastica aveva dimenticato dentro qualche pinza [...]. Tornai a Roma smarrita, coi nervi e le vene scoperchiati che dovevano ad ogni più lieve vento, ombra, voce che si levasse intorno a me⁸⁸.

Dopo l'interruzione dell'analisi, Goliarda viene affidata da Majore all'infermiera Giovanna. Attraverso il rapporto con questa donna, capace di raccontare ma anche di ascoltare, Goliarda ricava degli stimoli e comincia nuovamente un'esplorazione personale, questa volta impiegando come strumento e lente la scrittura.

Giovanna le parla di incontri vivi con la sua voce viva, e la ascolta con curiosità e stupore. Così, intorno al viso in ascolto di Giovanna, Goliarda trova una folla nuova di possibili ascoltatori, se solo avesse saputo raccontare. Ed è qui davanti a questo volto, che ne evoca altri possibili, che Goliarda trova il coraggio per ripercorrere ancora una volta il suo passato, da sola, in silenzio, attraverso la scrittura [...]. La scrittura diviene la sua cura, il luogo dove rinasce il suo desiderio, e scrive *Lettera aperta* e poi *Il filo di mezzogiorno*⁸⁹.

2.2. La struttura del romanzo: continuità e discontinuità con Lettera aperta

⁸⁸ Ivi, pp. 178-179; questo passo ne riecheggia uno analogo a p. 93: «Ha smontato, ha scalzato col suo coltello le mie difese ... ma solo questo? Forse mi ha staccato anche la pelle, la prima carne, la seconda, col suo bisturi psicoanalitico e così la trama sottile dei nervi e delle vene, scoperchiati, tremano ad ogni soffio d'aria, ad ogni nuvola, ombra che s'abbassa in questa stanza ... riuscirà la mia natura a far rigermogliare la mia pelle?». Come ha scritto M. Arena, «l'interruzione dell'analisi lascia Goliarda sospesa, con la pelle scorticata che l'operazione analitica le ha intagliato per togliere il pus e le scorie marce della malattia, ma non ancora con una pelle nuova», M. Arena, *Il filo di mezzogiorno. Morte e rinascita attraverso la scrittura*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., p. 150.

⁸⁹ Ivi, p. 151.

Il filo di mezzogiorno è in stretta continuità con l'opera precedente, di cui riprende la scrittura visionaria – qui a tratti allucinata – e polifonica, l'alternarsi delle voci, i richiami a tempi e personaggi diversi; salvo che qui le soluzioni del romanzo precedente si ripresentano in forma più esasperata:

L'uso di determinate tecniche narrative, questa volta, è legato alla volontà di rielaborare il testo sulla falsariga dell'esperienza fisica e psicologica di alienazione dal presente; alienazione che la scrittrice provò in prima persona a causa degli elettroshock a cui fu coattamente sottoposta. La narrazione, sofferta ma consapevole al contempo (chi scrive è una donna guarita e chi dialoga con lei è un medico), si sostiene proprio sull'equilibrio di queste due parti: lucidità (tempo presente, linearità, guarigione) e instabilità (tempo passato, analogia, malattia). I costanti passaggi tra le due relative tipologie di scrittura creano un fondamentale movimento dicotomico interno alla narrazione⁹⁰.

A differenza dell'opera precedente, non si tratta più di una lettera indirizzata esplicitamente a dei lettori, ancorché imprecisati nella natura e nel numero, ma di una sorta di lavoro su di sé condotto in solitudine:

Il filo di mezzogiorno riprende il racconto autobiografico cominciato nel precedente romanzo, esattamente dal treno che lascia Catania e porta Goliarda a Roma all'età di sedici anni [...], ma questo romanzo non si rivolge più al lettore in forma di lettera aperta, qui regna la solitudine necessaria per invocare/evocare la propria ombra, o la propria musa, come compagna del viaggio a ritroso⁹¹.

Come ha osservato N. Castagné,

Lettera aperta, Il filo di mezzogiorno, sono i libri della fragilità, *l'opus album e nigrum*. Due libri sotto influsso psicanalitico. In effetti, lo si scoprirà: *Il filo di mezzogiorno* racconta la fine della storia che si sta svolgendo in segreto

⁹⁰ M. Andriago, *L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., pp. 124-125.

⁹¹ M. Arena, *Il filo di mezzogiorno. Morte e rinascita attraverso la scrittura*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., p. 152.

durante la redazione di *Lettera aperta*, ove il presente della vita dell'autrice ci è in parte nascosto. Anche per questo, e non soltanto per i ricordi che essi evocano, per i personaggi che vi si ritrovano, questi due libri sono strettamente legati, ancor più che come seguito l'uno dell'altro – o come dittico: Roma, il teatro, la guerra, la malattia della madre, la depressione di Goliarda compaiono, è vero, soltanto in filigrana nel primo volume, ma sono già presenti; Nica, l'amore d'infanzia, e attraverso la sua voce lo spirito magico della Sicilia aprono il secondo. Ma ancora una volta, il gioco degli incastri va ben oltre, anche se il tono non è lo stesso, da quello della bambina o dell'adolescente a quello della giovane donna che ha conosciuto la vita con un primo compagno, in una mescolanza di arte e politica (Citto Maselli è uomo di cinema e comunista impegnato), ed anche se attraverso ritorni molteplici la progressione avviene fino alla liberazione di una voce che si eleva contro tutti i diktat. Le ingiunzioni del «medico dei pazzi» operano, sotterraneamente, nell'autrice di *Lettera aperta*; esse vengono alla luce del sole nel *Filo di mezzogiorno* per essere infine oggetto di resistenza, piattaforma rovesciata per prendere il volo⁹².

L'*esergo* con cui si apre il libro riprende letteralmente uno dei racconti di Nica contenuti in *Lettera aperta* e già citato:

«Non andare fra le viti nel filo di mezzogiorno: è l'ora che i corpi dei defunti, svuotati della carne, con la pelle fina come la cartavelina, appaiono fra la lava. È per questo che le cicale urlano impazzite dal terrore: i morti escono dalla lava, ti seguono e ti fanno smarrire il sentiero e: o morirai di sete fra gli sterpi disseccati dal sole – sterpo secco pure tu – o penserai sempre a loro smarrendo il senno!».

Il romanzo stesso si apre con un'invocazione a Nica, l'amica-amante di *Lettera aperta*, affinché accompagni l'autrice nel percorso di rimemorazione della sua psicoanalisi:

[...] solo se mi starai accanto potrò ripercorrere carponi il vicolo buio e tortuoso che si spalancò davanti a me sette e sette e sette e ancora sette mesi fa alla notizia che il mio analista era impazzito⁹³.

⁹² N. Castagné, *Archeologia di Modesta*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., p. 85.

⁹³ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 16. Sull'importanza della «voce di Nica» nel romanzo in questione si è soffermata M. Arena, *Il filo di mezzogiorno. Morte e rinascita attraverso la scrittura* cit., pp. 152-153.

A p. 22 la seduta psicoanalitica si fonde con il ricordo delle lezioni private tenute dal professor Jsaya e delle pulci che infestavano il suo appartamento:

Per oggi finiamo: la lezione è finita. Mi potrò grattare le caviglie. Le pulci mordono, ma io non devo chinarmi e grattarmi: devo stare attenta. «È un grande intellettuale, Goliarda. È un favore che fa a darti lezioni. Quindi mi raccomando: immobile ed attenta»⁹⁴.

Jsaya è un personaggio già comparso in *Lettera aperta*; l'intera frase citata sopra ricalca una analoga contenuta nel primo romanzo:

Era il mio maestro, mi dava lezioni nella sua stanza, ed era un supplizio per me, perché il pavimento era pieno di pulci: e mentre lui spiegava, dovendo stare immobile per rispetto alla sua fatica, «È un grande intellettuale ed è una vera gentilezza che ti fa dandoti lezioni: quindi immobile, mi raccomando!» – dovendo stare immobile e non potendo chinarmi per grattarmi sotto il tavolo, quelle ne approfittavano per consumare il loro pasto indisturbate⁹⁵.

Il modo stesso in cui Goliarda si autodefinisce – «ero proprio una bastarda»⁹⁶ – ricalca e conferma il modo in cui viene connotata dal fratello Carlo all'inizio di *Lettera aperta*⁹⁷; analogamente, un passo che richiama le sue prime esperienze all'Accademia d'arte drammatica si ritrova quasi identico in entrambi i romanzi. Nel *Filo di mezzogiorno* leggiamo:

«Tecnica ci vuole, signorina Sapienza, per recitare! Tecnica! Recitare è finzione!»⁹⁸.

⁹⁴ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 22.

⁹⁵ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 18.

⁹⁶ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 19.

⁹⁷ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 17.

⁹⁸ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 19.

E, in *Lettera aperta*:

«Vede signorina, bisogna parlare più forte e scandire bene per farsi sentire fino in fondo, dagli spettatori degli ultimi posti: pagano anche loro e devono sentire. Recitare è finzione; non è come nella vita: ci vuole tecnica»⁹⁹.

Un'ulteriore simmetria nella struttura dei due romanzi è rintracciabile nell'unico spunto autobiografico preciso, ossia una datazione – il 10 maggio – che ci comunica l'età della scrittrice e pone i due romanzi in una successione di un anno.

In *Lettera aperta*, nel cap. 39 leggiamo:

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. Oggi rinasco o forse nasco per la prima volta. Ho un anno, solo un anno: e muovo i primi passi, apro gli occhi su questo albero che sta davanti alla mia finestra, su questa poltrona, sul monte che finalmente tornando una settimana fa da Catania con la parola “straniera” tatuata sulla fronte, finalmente, per la prima volta mi si è mostrato, ha lasciato cadere il suo scialle di nubi e mi è apparso dal finestrino¹⁰⁰.

La scrittrice allude qui al suo ritorno a Catania dopo l'esperienza dell'Accademia d'arte drammatica a Roma, al suo sentirsi, e venire accolta, come straniera e, contestualmente, alla percezione della vera natura della pazzia di sua madre – di cui si è già parlato. La solitudine del sentirsi straniera, l'esperienza della scoperta, del cominciare a capire, segnano una nuova nascita e il tentativo di muovere i primi passi da sola nel mondo.

⁹⁹ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 151.

¹⁰⁰ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 146.

Cosa è successo un anno dopo? Ce lo dice la stessa autrice nel capitolo 29 del *Filo di mezzogiorno*:

Oggi, 10 maggio 1966, compio quarantadue anni. Quarantadue o solo due anni? No, devo nascere ancora una volta, nasco con sangue e carne stracciata intorno alla mia testa, urli alle mie orecchie, mani immense sconosciute mi tirano fuori la testa schiacciata, il collo chiuso in cordoni ombelicali soffocanti, il mio cranio ancora molle ha resistito al cappio dell'utero, ha resistito alla presa di vento e di grandine delle donne. Mi trovo in uno spazio smisurato, freddo, insospettato, il vetro della luce mi graffia gli occhi, tremo al contatto del marmo dell'aria, ombre giganti si chinano su di me, ho paura, che posso fare se non piangere e urlare, graffiare l'aria, cercare un appiglio, ho paura dell'aria, ho paura di precipitare, che posso fare se non piangere e urlare la nostalgia di quel calore di linfa soffice e calda dove ho galleggiato dolcemente cullata dal ritmo costante e sicuro di un cuore? ... Ancora una volta sono nata, ancora una volta crescerò fra gridi e pianti, devo spezzare il cerchio sigillato oggi intorno a me dalla tua assenza, devo crescere, camminare nei corridoi sotterranei del mio passato ... devo camminare, correre, cascare, rialzarmi, ripercorrerli tutti fino alla fine, dove riincontrerò ancora una volta il viso senza tratti dagli occhi di corallo della mia morte ... quante volte c'è dato morire e rinascere fra l'alba ed il giorno di questa nostra breve ora carnale?¹⁰¹

Il richiamo a *Lettera aperta* è evidente, così come è evidente la continuità, a questo punto dichiarata, tra le due opere, che nascono entrambe come una sorta di *scrittura dell'esperienza* i cui modi e tempi sono scanditi dalla psicoanalisi. Goliarda, all'età di 42 anni, si chiede a che punto è arrivata. L'analisi con Majore si è interrotta e Goliarda sperimenta un *lutto* che la lascia a pelle scoperta, come un neonato che, espulso improvvisamente dal luogo caldo e protettivo dell'utero materno, si trova sprovvisto di tutto e impaurito da tutto – persino dall'aria che respira. Se prima Goliarda affermava di avere un anno, ora si domanda se sia corretto attribuirsi due; ma ogni perdita – dell'utero, della madre, dello stesso analista – rappresenta una cesura che interrompe *ogni volta sempre di*

¹⁰¹ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., pp. 142-143.

nuovo la continuità del tempo ed impedisce all'esperienza di farsi storia: è come una *morte* cui non segue necessariamente o “naturalmente” una rinascita, così come non è detto che chi cade necessariamente si rialzi.

«Devo nascere ancora una volta...», «devo rialzarmi...», afferma Goliarda, e questi due «devo» non indicano adesso un compito o un intento, ma piuttosto sottolineano una *fatica*: quella di percorrere chissà quante volte ancora prima dell'inevitabile fine un percorso di vita all'insegna della discontinuità, dell'interruzione e della rottura. Nell'oscillazione e nel rimando tra questi due brani si evidenzia in pieno il senso di un'*autobiografia delle contraddizioni* – il rovescio di ogni «romanzo di formazione» e forse la denuncia più radicale della sua impossibilità.

2.3. I sogni di Goliarda

Gran parte dell'analisi di Goliarda Sapienza ha puntato sull'interpretazione dei sogni e, così, notevole spazio nel romanzo ha la narrazione dei suoi sogni e il tentativo di analisi da parte di Majore. Questi sembra muoversi abbastanza liberamente rispetto all'ortodossia freudiana, che concepiva i sogni come una sorta di ritorno del rimosso che consentiva un appagamento dei desideri repressi nella vita quotidiana.

Il suo approccio all'interpretazione dei sogni, però, come si vedrà, è fortemente direttivo e lascia poco spazio all'elaborazione di un discorso autonomo da parte della sua paziente. Come sottolinea Domenico Scarpa, Goliarda ha subito una vera e propria “confisca di parola”, si è trovata imprigionata

dalla voce di quell'uomo, dai suoi discorsi, dalle interpretazioni coattive con le quali egli ha sigillato ogni racconto di lei, ogni parola che le sgorgasse. I discorsi del suo medico dilagavano: ramificati, inoppugnabili, melliflui, autoritari quando conveniva. La legavano più di una camicia di forza¹⁰².

I sogni di Goliarda – oltre alla fantasia, già citata, della realizzazione del suo amore con lo psicoanalista – possono essere raccolti sotto due categorie: anzitutto due sogni in cui essa esprime il suo malessere e il suo rapporto con la madre, infine altri tre – che nel romanzo occupano lo spazio maggiore (sono i più lunghi e descritti con maggiori particolari) – relativi, come si vedrà, al *setting* analitico. Tutti hanno come caratteristica comune l'ambientazione in luoghi algidi e freddi.

Partiamo dal primo gruppo di sogni.

Il primo occupa le pp. 110-111. Ricostruiamo le circostanze in cui il sogno si produce: Citto Maselli ha regalato a Goliarda una piccola macchina da scrivere; Majore la rimprovera: Goliarda continua a vivere in una condizione infantile, circondata da regali e da piccoli giocattoli, ma deve rendersi conto che oramai è adulta e che «non può andare avanti passando dal ventre di sua madre alla tasca di Citto»¹⁰³. Senza rendersene conto, l'analista ha posto in atto un'ingiunzione paradossale “ordinando” alla sua paziente di crescere. Goliarda si raggela improvvisamente, e sogna di essere abbandonata da Citto in un vasto campo in cui il gelo ha bruciato tutta la vegetazione; si butta a terra per rannicchiarsi e riscaldarsi, ma si trova avvolta da lenzuola entro le quali si intravedono i capelli della madre, mentre il suo corpo improvvisamente si rimpicciolisce:

¹⁰² D. Scarpa, *Senza alterare niente*, postfazione a G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 537.

¹⁰³ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 110.

Citto si allontanava con la macchina, lo chiamavo ma non avevo bocca né età... mi lasciava in quel campo sterminato di terra bruciata dal gelo..., non c'era ombra né alberi, non un filo d'erba solo il gelo della lampadina accesa, non c'erano case intorno..., come sarei tornata in fondo a quella casa dove la sua mano, se piangevo, mi poteva accarezzare per quietarmi?... mi misi a piangere... dune di terra brulla all'infinito tutt'intorno a me... girai tre volte su me stessa piangendo e chiamandolo ma non rispose. Mi buttai bocconi fra quelle dune di terra... ma non era terra, erano lenzuoli, una pianura sterminata di lenzuoli e sotto il mio corpo diventato piccolo, sotto il lenzuolo che cercavo di abbracciare ma non riuscivo, le mie braccia erano troppo corte, si intravedevano i capelli bianchi di mia madre, la sua fronte le sue braccia... mi aggrappai a lei e...¹⁰⁴

Ecco, ora, l'interpretazione fornita dallo psicoanalista. Goliarda, nel sogno, torna bambina, “rimpicciolisce” e si rintana, o tenta di farlo, tra le braccia della madre. La terra rappresenta la madre di Goliarda, il fatto che sia smisurata rappresenta la sua inaccessibilità, mentre l'essere brulla e desolata la sua freddezza affettiva verso la figlia; le lenzuola rappresentano il ricordo di aver dormito nel letto della madre o, piuttosto, esprimono il desiderio di dormire con lei: il movimento convulso delle braccia che si protendono in una carezza mimano un rapporto sessuale:

[...] nel tentativo, come dicevamo, di possedere questa terra smisurata – questa immagine materna inaccessibile – questa terra smisurata e brulla, lei ridiviene piccola, bambina, che, è chiaro, significa che una parte di lei è rimasta quella bambina esclusa dal calore materno ed è continuamente sminuita dal confronto di sua madre. E quel movimento che fa nel sogno su sua madre per abbracciarla lo associa per caso ad un amplesso?¹⁰⁵

Il desiderio di una riunione a tutti gli effetti carnale con una madre sperimentata come lontana spiegherebbero anche, a un tempo, l'odio nei confronti del padre e le difficoltà che Goliarda avverte con la propria

¹⁰⁴ Ivi, pp. 110-111.

¹⁰⁵ Ivi, p. 112.

femminilità: non potendo possedere sua madre, essa si identifica con suo padre, l'odio che avverte per lui traveste in realtà la sua invidia.

Veniamo adesso al cosiddetto “sogno di Wozzeck”¹⁰⁶, e anche in questo caso ricostruiamone le circostanze. Goliarda racconta al medico di avere preparato a casa sua una cena per venti amici; anche in questo caso egli la rimprovera – questa volta perché si dà troppo da fare per gli altri, si dona eccessivamente senza risparmiarsi, forse per timore di risultare, in caso contrario, fredda come sua madre – e anche in questo caso procede per ingiunzioni paradossali, dichiarando il suo intento di *insegnarle ad essere autonoma*:

[...] non pensa che li vizia un poco? Che li nutre un po' troppo? Che si stanca? [...] scusi se insisto, ma è un aspetto molto importante della sua nevrosi che dobbiamo chiarire, scusi ma lei non prepara, non fa solo la cena, non solo cibo; lei si dà troppo e questo, probabilmente anche perché teme sempre di non essere abbastanza affettuosa, calda, e sa perché teme questo? Perché teme di essere come sua madre e così compensa questa sua manchevolezza che lei presume in sé, dandosi continuamente in pasto a tutti. Lei si fa mangiare... dovrebbe darsi di meno, sforzarsi di proteggersi... ci pensi bene signora, noi dobbiamo venire a capo di questo, io le insegnerò a non darsi in pasto, ad economizzarsi, a non essere sempre qui ad aspettare che qualcuno le chieda... le chiedono troppo perché sanno che lei non sa rifiutarsi. Io le insegnerò [...] ¹⁰⁷.

Goliarda sogna di trovarsi in una stanza bianca, circondata da un pubblico di cui può vedere solo le mani; deve recitare la parte di Wozzeck ma, non ricordando le battute, come nelle migliori tecniche dell'*Actors studio* si mette a marciare come il personaggio che interpreta sperando che la memoria torni. A un certo punto, però, avverte che il suo corpo si sta

¹⁰⁶ *Wozzeck* è un'opera lirica di Alban Berg del 1922, tratta dal dramma teatrale *Woyzeck* di Georg Büchner, ispirato al fatto di cronaca nera che vide coinvolto un uomo di Lipsia, Johann Christian Woyzeck, che uccise la sua amante.

¹⁰⁷ Ivi, p. 117.

modificando in quello di un burattino di legno con l'interno di stoppa. Cade a terra e "si rompe", gli organi interni si sparpagliano sul pavimento: al posto del cuore c'è un orologio senza lancette, al posto del cervello una matassa bianca di lana o di capelli:

[...] avevo sonno..., non potevo andare da Franca... non potevo entrare in quella stanza tappezzata d'ovatta bianca (o era neve?). Non potevo e poi non mi ricordavo la parte... qualcuno mi spinse e mi trovai nel mezzo di quella sala bianca, tutti erano seduti intorno e non avevano testa... sì quelle erano le mani di Gigi, di Marilù, di Giulio, di Rinaldo..., ma le loro teste affondavano nel muro d'ovatta, erano bianche d'ovatta, senza lineamenti ed io dovevo recitare per loro e per ricordare le battute che sfuggivano alla mia memoria mi misi a marciare... «Soldaten, Soldaten»... se dovevo recitare Wozzeck bastava marciare e poi le battute sarebbero venute da sole, lo sapevo ormai, recitavo da tanto tempo, sarebbero venute da sole, lo sapevo, era sempre così. Cominciai a marciare intorno intorno e tutti applaudivano e ridevano..., la recita andava bene, la memoria funzionava ma, man mano che dicevo le battute e marciavo sentii le mie gambe al ritmo della marcia diventare rigide, di legno, scricchiolavano e anche le braccia... la carne stoppa... le gambe scricchiolavano sempre più forte e caddi a terra rotta in pezzi... mi toccai e frugando fra la stoppa del mio torace trovai... al posto del cuore avevo un orologio fermo senza lancette lo sapevo... con terrore mi frugai dentro il legno della fronte... lo sapevo con terrore al posto del cervello trovai una matassa di lana bianca o era una matassa di capelli bianchi? Dovevo tirarla fuori e dipanarla... fra le mani la matassa man mano che la dipanavo cresceva .., cresceva, riempiva tutta la stanza schiacciandomi al pavimento soffocandomi ...¹⁰⁸

La rottura del burattino, secondo il medico, rappresenta una rottura delle difese che fa emergere dei contenuti inconsci. La stanza ricoperta d'ovatta riproduce una scena infantile: Goliarda sta recitando per divertire i fratelli; come Wozzeck, segue una dieta debilitante che le impedisce di crescere e sviluppare le sue potenzialità autentiche. Poiché, però, questo ruolo comincia a starle stretto, ecco che essa dimentica le battute e si sente irrigidita, fino a diventare come un manichino e a spezzarsi; l'orologio

¹⁰⁸ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 118.

fermo al posto del cuore sta ad indicare una sorta di «stasi nelle sue emozioni»¹⁰⁹.

Non è l'unico sogno in cui il corpo di Goliarda si apre facendo fuoriuscire gli organi interni: in particolare questo aspetto è presente nel secondo gruppo di sogni, il cui motivo dominante è la vivisezione.

Nel primo di questa seconda serie di sogni Goliarda assiste alla vivisezione di un cavallo dagli occhi "umani" da parte del professor Jsaya:

Ero sveglia, o dormivo in piedi fra quelle due pareti di ghiaccio? Un cielo di neve si intravedeva in alto. O era un mare gelato appeso al soffitto? Un vento gelido. [...] il professore Jsaya mi portava per mano nel fondo di quello stanzone finché si fermò e senza parlare (non aveva né bocca né età) mi indica il muro. Fra le maioliche bianche c'era in una nicchia un cavallo incastrato con le zampe davanti sollevate, il muso fra gli zoccoli aveva occhi grandi umani, il torace e il ventre proteso quasi a mostrarlo. Il professore Jsaya con un coltello lungo affilato cominciò lentamente a staccare la pelle flaccida e giallastra come gonfia di pus di quel cavallo. Volevo voltare il viso per non vedere ma le palme di vento e di grandine mi tenevano il viso eretto in direzione degli occhi del cavallo. Erano neri e fondi ..., così grandi che si allargavano in un solo occhio scuro e vellutato come un cielo notturno. Da quell'occhio umano spuntavano lacrime mentre il professore Jsaya staccava la pelle pezzo per pezzo e poi il primo strato di grasso e carne, lacrimava ... volevo gridare ma anch'io non avevo bocca ... l'occhio lagrimava e le lacrime scorrendo sul collo del cavallo si tramutavano in perle... seguendo il cadere di quelle perle vidi che il mucchio di pelle e di carne molle e flaccida che dal coltello cadeva in un mucchio in terra ai piedi del professore Jsaya si tramutava al contatto di quelle perle in fogli di carta pieni di una scrittura minuta e fitta... «Ecco, l'operazione è fatta ... guarda come è riuscita bene». Alzai gli occhi dal mucchio di carta al torace del cavallo: sotto quella pelle e carne flaccida che il coltello aveva asportato, una trama di tendini e vene e nervature e filamenti d'argento elastici e vibranti brillavano nel rosso vivo della carne pulsante di vita ...¹¹⁰.

L'analista coglie con precisione l'argomento del sogno, che è la stessa terapia psicoanalitica, vissuta come un lavoro di scavo che, in questo caso, viene simbolizzato da un'operazione chirurgica:

¹⁰⁹ Ivi, p. 120.

¹¹⁰ Ivi, pp. 83-84.

nel sogno si legge che lei ha preso coscienza che l'analisi non è una confessione o una pratica rassicurante e confortativa ma una vera e propria operazione – giustamente come lei ha sognato una laparatomia, dato che il cavallo del sogno è lei, lei ama i cavalli come mi disse ...¹¹¹.

Il professore Jsaya, artefice dell'operazione che lui stesso dichiara andata a buon fine è lo stesso analista: egli ha messo in evidenza le parti “malate” – la pelle e la carne infette che emergono alla superficie della sezione – consentendo anche di mettere in luce le parti cosiddette “sane” – ossia la carne rossa che tiene insieme la struttura complessiva del corpo del cavallo-Goliarda:

lei ci dà la diagnosi della sua nevrosi, qui indicata nella pelle e carne piene di pus che, staccate, diventano fogli di carta scritta con la sua scrittura, quindi [...] ci dice che le lacrime che indicano la sofferenza, per questa operazione che abbiamo incominciato, si tramutano in perle che, toccando la pelle e la carne tolta, cioè il suo lavoro, le indicheranno come scartare, staccare, pulire il suo lavoro di emozioni idee morbose e fine a se stesse. Ma la cosa più importante di questa sua diagnosi è che, levando solo pochi strati di pelle e di carne, si arriva presto alla sua psiche sana che è quella carne rossa e viva che tiene legati saldamente vene e nervi del corpo del cavallo: il suo corpo psichico¹¹².

Goliarda ha sognato la dinamica del *setting* psicoanalitico e, non a caso, dopo il racconto e l'interpretazione del sogno, essa dichiara il suo amore al medico; si tratta di un lavoro di indagine e ricerca che, però, prende la forma di un atto violento di denudamento e sezionamento del corpo fisico-psichico: quella carne che l'analista definisce “sana” è infatti fragile e delicata e forse avrebbe dovuto restare più protetta. Come si è visto sopra, la repentina interruzione della terapia lascerà Goliarda a pelle

¹¹¹ Ivi, p. 84.

¹¹² Ivi, p. 85.

scoperta, e non certo a contatto con la sua “parte sana”. L’analista tende a concepire i sogni della sua paziente come l’esibizione delle sue difese nevrotiche e come il tentativo di superarle. Egli si considera uno spettatore imparziale e non sembra prendere in considerazione quello che lui stesso *fa* e gli effetti di questo fare sulla sua paziente: la sta denudando, aprendo, facendo a pezzi e svuotando. Il fatto che Goliarda reagisca a tutto ciò con *amore* è uno dei tratti più qualificanti della sua personalità. Mentre l’analista tende a minimizzare il suo intervento e la sua stessa presenza, Goliarda tenta – senza riuscirci – a ricordargli la sua presenza in carne ed ossa di fronte a lei. Si legga questo scambio di battute:

io sono per lei uno schermo bianco che lei riempie a volta a volta delle sue emozioni [...], su questo schermo bianco coglieremo le emozioni esagerate, i sentimenti esasperati che lei crede si nutrano del presente e che invece si nutrono nel suo inconscio di vecchie emozioni stantie, vecchie fantasie infantili deformate e paralizzanti¹¹³.

Ecco la risposta di Goliarda:

non sento nessuna astrattezza o nebulosità nella sua presenza e lei lo sa ... sa che mi accorgo di tutto quello che avviene [...] le assicuro che il trasporto che ho per lei è tangibile e quello che è strano [...] molto ... be’ sì ... molto carnale¹¹⁴.

Il dialogo tra Goliarda e il suo analista in fondo è impossibile: essa manifesta la sua sensibilità, i suoi sentimenti, lui risponde inserendo tutto questo in un rigido canone interpretativo basato sulla distinzione salute/malattia:

¹¹³ Ivi, p. 86.

¹¹⁴ Ivi, pp. 86-87.

non mi riportate a questo nuovo codice di regole che dà la perfezione o meglio, come lui diceva, l'integrità psichica – scrive Goliarda –. Ti muore un figlio? Soffri? È sano. Sì: è sano se soffri tre quattro mesi per la sua perdita: ma un anno! Un anno e un mese! [...]: in questo secolo di religiosità scientifico-tecnica, l'emozione, l'amore, la scelta morale, la fedeltà e finanche la memoria cadono in sospetto di malattia¹¹⁵.

In buona sostanza, Goliarda Sapienza sogna quello che accade nella relazione terapeutica, ciò che essa vive come una brutale forma di vivisezione. L'analista, dal canto suo, interpreta in modo molto direttivo e a volte brutale quello che vede *dentro* il corpo sezionato e aperto della sua paziente, ma non si interroga mai *su ciò che lui stesso fa*, sulla sua pratica, ossia sul sezionare la psiche della sua paziente. Al contrario, *egli nega ogni suo intervento*, nega di essere parte attiva nel *setting* analitico, e, come si è visto, si autodefinisce uno schermo su cui le cose si proiettano *da sé*, senza bisogno che lui faccia nulla.

Lo psicoanalista riconduce ogni azione e reazione di Goliarda all'ortodossia psicoanalitica – l'amore ridotto a *transfert*, il desiderio come desiderio della madre, l'invidia verso il padre ecc... – senza cogliere quanto c'è di artificiale e costruito in tale dottrina; dà per scontato che l'"intro-spezione", il "guardare dentro", l'ispezionare l'"interno", possa restituire qualcosa di vivo e reale. Tuttavia egli, nello stesso tempo, non si accorge di impiegare i procedimenti oggettivanti delle scienze naturali: "apre" la testa di Goliarda per far uscire i pensieri e analizzarli, così come si seziona e si apre un corpo per vedere come è fatto dentro. Per utilizzare un'espressione di J. Hillman,

¹¹⁵ Ivi, p. 60.

La psicoterapia promuove la grande illusione dell'introspezione. Predica e pratica la cecità di Edipo. Edipo si interrogava su chi fosse realmente, come se si potesse trovare la ghianda, il nostro vero essere, con la riflessione che si autointerroga. Questa superstizione terapeutica poggia su un'altra falsa credenza: l'idea che la ghianda sia celata alla vista, nascosta, sotterrata nell'infanzia, rimossa, dimenticata e dunque possa essere redenta soltanto con l'introspezione attiva nello specchio della mente¹¹⁶.

Il guardare "dentro" impedisce di vedere se stessi, ciò che si è e che si fa: è questo che Goliarda tenta di dire all'analista semplicemente esibendo la nuda presenza del proprio corpo e delle sue emozioni.

Veniamo adesso all'ultimo sogno, che segna la fine della terapia:

Ho sognato che parlavo con lei in questa stanza, lei era seduto come adesso sul divano e man mano che parlavamo il suo viso si copriva di una maschera di raso nero che rendeva le sue espressioni, nell'ascoltarmi, smorfie stilizzate e sinistre, poi piano piano questa maschera si tramutava in una celata di latta... sa, come quella dei pupi... io le chiedevo ancora qualcosa e lei senza rispondere abbassava la testa ed io vedevo con orrore che al posto del cervello lei aveva un vuoto buio senza fondo, era tutto vuoto dentro, un cranio di latta vuoto...¹¹⁷

Majore riconosce l'importanza del sogno, decide di pensarci sopra e ritorna, dopo dieci giorni per annunciare la conclusione della terapia:

[...] mi pare chiaro alla lettura attenta dei particolari, che lei percepisce il nostro rapporto psicanalitico come solo formale, questo ce lo dice la maschera stilizzata di raso nero, svuotata di ogni contenuto, questo ce lo dice il vuoto nel mio cranio ... lei mi dice con questo sogno che il nostro rapporto psicanalitico è finito¹¹⁸.

Goliarda non può che confermare con un «certo», ma sappiamo già che la terapia non si è mai conclusa, ma soltanto interrotta. Ciò che è

¹¹⁶ J. Hillman, *Il codice dell'anima*, Milano, Adelphi, 1997, p. 159.

¹¹⁷ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 174.

¹¹⁸ Ivi, p. 175.

importante rilevare è che, anche in questo caso, si tratta di una vivisezione, che però, questa volta, riguarda l'analista: è lui adesso, ad essere sezionato. E, paradossalmente, è sognato per quello che dice di essere e per quello cui si riduce per il fatto di vedersi così: egli si considera uno schermo vuoto, Goliarda lo sogna come un pupazzo, una scatola di latta che non contiene nulla. Se la paziente non parla, rifiuta di parlare e si addormenta nel corso delle sedute, lo specchio non rispecchia nulla, è come una scatola vuota.

Ma a questa scatola vuota si contrappone il baule pieno di ricordi di famiglia di Goliarda Sapienza, quel baule che essa si accinge a svuotare per “fare ordine” nel momento in cui comincia a lavorare al suo primo vero romanzo, *Lettera aperta*:

E così per avere il coraggio di aprire quella cassapanca piena di cadaveri e di vivi a pezzi mi rivolsi a voi e ... Cari lettori, non è per importunarvi [...] dovevo ritrovare mio padre, mia madre, Nunzio, Nica, i miei fratelli, le mie sorelle, dovevo ritrovarli e ricostruirli in una vita loro così che nessuno avrebbe più potuto ...¹¹⁹

L'avventura del raccontare e dello scrivere rappresenta la vera alternativa alla terapia psicoanalitica. In altri termini: c'è un piano della rappresentazione che non è quello della confessione psicoanalitica ma della *narrazione* e che consiste nel restituire i personaggi alla loro vita per farne letteratura. La costruzione letteraria, con la sua componente di finzione e artificio, diventa un modo per proteggere la propria memoria: lasciare i ricordi dove sono, lasciarli vivere di vita propria, senza interpretarli, equivale ad un tempo a depositarli nella letteratura e custodirli.

¹¹⁹ Ivi, p. 176.

Capitolo 2. Il capolavoro sconosciuto: storia editoriale, temi e aspetti de *L'arte della gioia*

1. *Vicende editoriali*

Romanzo-fiume di circa 500 pagine e dalla lunga gestazione, *L'arte della gioia* ha conosciuto delle singolari peripezie editoriali fino a diventare un libro di culto. L'inizio della stesura può essere datato con una certa approssimazione verso il 1969 e la conclusione nel 1976; seguirà una lunga fase di rielaborazione del manoscritto condotta assieme al marito A. Pellegrino, attualmente curatore delle opere della Sapienza. Nel 1978 il romanzo è pronto per la pubblicazione: viene proposto a Rizzoli e subito rifiutato per la sua eccessiva lunghezza, poi a Feltrinelli, che opporrà un rifiuto basato, questa volta, sulla struttura tradizionale del romanzo. Nel 1994 Pellegrino farà pubblicare, a sue spese, una prima parte del romanzo presso Stampa Alternativa e si occuperà ancora della pubblicazione dell'opera integrale presso la stessa casa editrice, che avrà luogo nel 1998, due anni dopo l'improvvisa morte della scrittrice.

Nel 2001, un programma della serie *Vuoti di memoria* su Rai Tre, esplicitamente dedicato a Goliarda Sapienza, genera un po' di curiosità attorno al libro. Pellegrino, nel frattempo, si è attivato per una pubblicazione all'estero: il libro esce quindi dapprima in Austria, in due

volumi tra il 2005 e il 2006, quasi contemporaneamente in Francia (2005) e infine in Spagna attirando da subito un enorme interesse ed un successo di critica e di pubblico che indurranno l'editore Einaudi a prendere in considerazione il libro e a pubblicarlo nel 2008.

2. La trama

Parte prima

Nell'*incipit* la voce narrante si rivolge direttamente ai lettori, secondo una tecnica già sperimentata in *Lettera aperta*. Con la prima espressione – «ed eccovi me...» – Modesta, protagonista del romanzo e voce narrante, si presenta al pubblico dei lettori dichiarando da subito il suo intento di raccontare con precisione e senza omettere dettagli tutta quanta la vicenda:

Ed eccovi me a quattro, cinque anni [...]. Lasciamo questo ricordo così com'è: non mi va di fare supposizioni o d'inventare. Voglio dirvi quello che è stato senza alterare niente¹²⁰.

Nella prima pagina, l'eroina del romanzo esibisce se stessa e l'ambiente in cui vive con la madre e la sorella Tina, affetta dalla sindrome di Down: una stanza buia «dove si dormiva, si mangiava pane e olive, pane e cipolla. Si cucinava solo la domenica»¹²¹.

Secondo una movenza stilistica che già conosciamo, la scrittura, in queste prime pagine, fortemente evocativa dell'infanzia, alterna un

¹²⁰ G. Sapienza, *L'arte della gioia*, Torino, Einaudi, 2008, p. 6.

¹²¹ *Ibidem*. A. Cagnolati ha sottolineato ha sottolineato la lezione verghiana nella descrizione di questi ambienti; cfr. A. Cagnolati, *Una "tosta carusa": la formazione di Modesta*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., pp. 61-62.

linguaggio da adulto con una sintassi, più che un lessico, infantile, pieno di ripetizioni, a tratti cantilenante. Si consideri questo passo:

La luce mi fa bruciare gli occhi. Sempre, quando esco dalla stanza la luce mi brucia gli occhi; quando entro invece il buio mi acceca. La calura è caduta e le montagne sono tornate nere come i capelli della mamma. Sempre quando cade la calura le montagne diventano nere come i suoi capelli, ma quando la calura sale diventano azzurre come il vestito per la domenica che la mamma sta cucendo per Tina. Sempre vestiti a lei, e nastri! Anche le scarpe bianche le ha comprato. A me niente¹²².

Emerge da subito un tratto del personaggio di Modesta certamente autobiografico, ossia l'ambivalenza affettiva nei confronti della madre – un desiderio frustrato di amore che subito si trasforma in invidia e odio verso di lei e verso la sorella:

La madre di Modesta condensa nella sua persona i tratti più negativi adottati da una miseria senza scampo. Il suo aspetto fisico ben sintetizza quell'essere fuori dal tempo, povero «mucchio di stracci» assurta a dimensione metastorica nel suo silenzio, quel silenzio che sempre ci appare come la cifra distintiva delle donne «dimenticate dalla storia». Nei suoi occhi «dilatati» scorgiamo la fatica incessante del lavoro che garantisce un po' di cibo alle sue due bambine, quel cucito che per secoli è stato una sorta di *accomplishment* per le nobildonne allo scopo di scacciare l'ozio, e procacciatore di pane per le disgraziate. Non sorride mai: e non soltanto perché le mancano i denti ma perché nulla della sua vita potrebbe procurarle il minimo barlume di serenità. E tuttavia i suoi gesti sono improntati a dolcezza, a quella muta tenerezza con la quale guarda la sua povera Tina, affetta da sindrome di Down. Poco traspare sulla sua effettiva fisicità: è alta, ha capelli neri che Modesta invidia.

Modesta ha una relazione fatta di odio e amore per la madre: prova un'acuta gelosia per le cure e le attenzioni che ella rivolge alla sorella, debole creatura legata visceralmente alla madre, ma allo stesso tempo vorrebbe diventare come lei una volta adulta¹²³.

¹²² Ivi, p. 6.

¹²³ A. Cagnolati, *Una "tosta carusa": la formazione di Modesta*, in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'essere» di Goliarda Sapienza cit.*, pp. 63-64.

Nel quarto capoverso, il personaggio racconta della scoperta autoerotica del proprio corpo: le circostanze di questa scoperta mostrano in maniera sconvolgente la selvaggia vitalità del personaggio, che pervade tutto quanto il romanzo. Quando la madre esce, chiude a chiave la sorella nello sgabuzzino del bagno. Le urla di Tina comunicano a Modesta uno strano senso di dolcezza, cui seguiranno brividi di piacere:

Per anni l'avevo sentita urlare così senza badarci, sino al giorno che [...] avvertii a sentirla gridare come una dolcezza in tutto il corpo. Dolcezza che in seguito si trasformò in brividi di piacere, tanto che piano piano, tutti i giorni cominciai a sperare che mia madre uscisse per poter ascoltare, l'orecchio alla porta dello stanzino, e godere di quegli urli.

Quando accadeva, chiudevo gli occhi e immaginavo che si lacerasse la carne, si ferisse. E fu così che seguendo le mie mani spinte dagli urli scoprii, toccandomi là dove esce la pipì, che si provava un godimento più grande che a mangiare il pane fresco, la frutta¹²⁴.

Il secondo capitoletto della prima parte la vede impegnata con Tuzzu – personaggio evocato nel corso di tutto il romanzo, fino alle parole conclusive – in una conversazione sul sesso che si conclude con un *cunnilingus*. Tornata a casa, Modesta vede per la prima volta il padre, un marinaio appena tornato a casa. Questi, dopo aver rinchiuso nello sgabuzzino la madre e la sorella, stupra Modesta. La scena viene descritta attraverso un immediato passaggio dalla prima alla terza persona:

Doveva scappare, ma la roccia lentamente si era arrovesciata su di lei e la schiacciava alle tavole del letto grande e il fuoco saliva. Tina gridava, ma nessun piacere le facevano quelle grida. Quell'uomo non la teneva sotto l'ascella, non l'accarezzava come Tuzzu, ma le tirava le gambe e le infilava, nel buco da dove esce la pipì, qualcosa di duro che tagliava. Doveva aver preso il coltello da cucina e la voleva squartare come a Pasqua la mamma squartava con l'aiuto di Tuzzu l'agnello. Entrava la lama fra le cosce tremanti dell'agnello – la mano

¹²⁴ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., pp. 5-6.

grande affondava nel sangue per dividere, separare – e lei sarebbe rimasta lì sulle tavole del letto, a pezzi¹²⁵.

La riscossa non si lascia attendere: quasi in stato sonnambolico, Modesta incendia la casa, lasciandovi perire tutta la sua famiglia.

Nella sede del commissariato, attraverso le parole di Madre Leonora che si incarica di prendersi cura di Modesta, sappiamo di essere nel 1909. Alla fine del capitolo 26 di questa prima parte, verremo a sapere che Modesta è nata il 1 gennaio del 1900¹²⁶.

Modesta viene ospitata nel convento di cui Madre Leonora è la madre superiora e sembra destinata a prendere i voti. Presto diventa la prediletta di Leonora: si stringono tra le braccia e le carezze che si scambiano spesso tendono a diventare sempre più intime; almeno fino a che Modesta non accusa Madre Leonora di ipocrisia

[...] quelle mani non mi davano più nessun brivido. Erano molli e non osavano mai niente. Tante volte avevo sperato, ma quella più di una carezza timida non faceva. Prima avevo creduto che Madre Leonora non si accarezzasse perché era pura, santa, come tutti ripetevano nel convento, ma adesso sapevo che anche lei di notte si accarezzava esattamente come facevo io. L'avevo capito quella notte che con la scusa del temporale mi aveva portata a dormire nel suo letto. E dopo, convinta che io dormissi, aveva cominciato ad accarezzarsi e a gemere. Altro che santa, una vigliacca era! Una vigliacca, e per questo non parlava che d'inferno e pene ...¹²⁷

Modesta viene destinata all'orfanotrofio di Pietraperzia. Ormai Modesta non si nasconde più l'odio nei confronti di Madre Leonora; ma, assieme all'accettazione dell'odio, riscopre nuovamente le emozioni che il suo corpo può offrirle: si strappa il grembiule e resta nuda nella sua camera

¹²⁵ Ivi, p. 14.

¹²⁶ Ivi, p. 75.

¹²⁷ Ivi, p. 27.

a “ritrovare la propria carne”¹²⁸. Oramai ha «conquistato la forza dell’odio e l’astuzia della prudenza»¹²⁹ e, quando scopre che Madre Leonora la ha nominata propria erede, sega la balastra della torre sulla quale essa si reca la notte per guardare le stelle: Madre Leonora precipita dalla torretta e muore. Modesta simula il proprio dolore attraverso un falso svenimento, che commenta a noi lettori citando ironicamente Dante:

[...] se io ero la più colpita potevo benissimo svenire dal dolore e sottrarmi così a quella prova che loro mi volevano infliggere [la veglia del cadavere]. E caddi come corpo morto cade, dice il poeta e maestro di vita. E non ci fu modo di svegliarmi, né quella notte, né l’indomani¹³⁰.

Viene inviata alla residenza del Carmelo presso la sorella di Madre Leonora, la principessa Gaia Brandiforti. La prima persona che incontra è Lucia, la cameriera toscana, detta Argentovivo per la sua dinamicità. Seguiranno la principessa Gaia, donna generosa ma dal carattere rigido ed austero, e Beatrice, detta “Cavallina” perché lievemente claudicante e che si scoprirà essere figlia di Madre Leonora e del gabellotto Carmine Tudìa – Gaia quindi è la zia.

La figura femminile che più influenza Modesta è senza tema di smentite Gaia Brandiforti, una personalità non comune che sa reggere con la sua forza e la sua caparbia un ingente patrimonio fatto di case, ville, terreni [...]. Gaia-*maman* si accampa nella fantasia di Modesta come il modello di una donna diversa dalle altre, che sa fronteggiare un universo maschile e sa dominarlo, anche a costo di autoesiliarsi in una dolente solitudine¹³¹.

¹²⁸ Ivi, p. 41.

¹²⁹ Ivi, p. 44.

¹³⁰ Ivi, p. 47.

¹³¹ A. Cagnolati, *Una “tosta carusa”: la formazione di Modesta*, in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d’essere» di Goliarda Sapienza* cit., pp. 67-68.

L'ambiente di casa Brandiforti è piuttosto lugubre: degno di un romanzo gotico, suggerisce un'aristocrazia decadente e in via di dissoluzione.

Tra Modesta e Beatrice si instaura un'intensa amicizia che presto si trasforma in un amore destinato a durare per anni. Beatrice le mostra le camere dei parenti defunti. Il primo è Ildebrando, fratello maggiore di Gaia, morto di tisi: nella sua camera è rimasta solo una sedia a rotelle e le gabbie ancora piene degli uccelli che collezionava e teneva con sé. Segue l'altro fratello: Jacopo – scienziato eretico e comunista, ateo e bestemmiatore – la sua stanza è piena di libri “proibiti”. Infine, il più giovane dei Brandiforti, Ignazio: socialista interventista, è partito volontario per la guerra; precipitato con l'aereo è rimasto paralizzato e dopo un anno è morto.

Durante le numerose esplorazioni nelle infinite stanze della principesca dimora insieme a Beatrice [...], Modesta scopre le figure maschili appartenute alla dinastia e tutte prematuramente scomparse. Tutti fantasmi ribelli, dediti alla nuova divinità della scienza, anticlericali ed eretici per vocazione¹³².

Beatrice allude, senza aggiungere altro, alla “cosa”, un personaggio che sta rinchiuso all'ultimo piano e che viene accudito da Pietro. Quando questi viene ferito dalla “cosa”, Modesta accorre in suo aiuto e capisce tutto: si tratta del principe Ippolito, un ragazzo affetto dalla sindrome di Down, come lo era sua sorella Tina. Modesta gli si avvicina senza paura; Ippolito le tocca la gonna e la chiama “mamma”.

È fatta: Modesta ha conquistato la fiducia dei Brandiforti; annuncia di aver sognato Madre Leonora e di rinunciare a prendere i voti per dedicarsi alla famiglia che la ha accolta. Presto prende in mano la

¹³² Ivi, p. 68.

contabilità e l'intera amministrazione della casa. Nel frattempo legge i libri dello zio Jacopo: gli illuministi, in particolare *L'interpretazione della natura* di Diderot e le opere di Voltaire, ma anche i socialisti come Bebel:

L'arrivo alla casa dei Brandiforti coincide con la presa di coscienza di un mondo *altro*, ovvero la filosofia e la politica. [...]. Modesta comprende quindi che l'istinto ribelle che è in lei può essere legittimato attraverso ideologie e teorie tali non solo da spiegarlo, bensì da farne un perno centrale del suo modo di essere e di rapportarsi al mondo. La ribellione assurge dunque a ipostatizzazione del suo relazionarsi con gli altri e con la società. Il fascinoso «mondo delle idee» attrae Modesta in maniera ben diversa rispetto ai libri che aveva avidamente letto in convento: ora le letture vertono sui filosofi come Voltaire, oppure i poeti, ed ancora i racconti di Poe¹³³.

Si occupa di Ippolito, al quale insegna a mangiare con le posate, a mantenersi pulito, a dire le preghiere. Decisa a conquistare una posizione maggiore in casa Brandiforti, simula una malattia ed interrompe tutte le sua attività per dieci giorni, facendo sprofondare nel caos tutta la vita del Carmelo: «ecco cosa dovevo fare: ammalarmi e lasciarli cuocere nel loro brodo»¹³⁴.

Viene destinata in sposa a Ippolito; spaventata, come è comprensibile, fugge dal castello e si reca dalla Carmela, una delle tante donne condotte da Ippolito per placare i suoi appetiti sessuali – e le chiede delucidazioni su come comportarsi. Al ritorno è accompagnata a cavallo dal gabellotto Carmine. La vista di quelle povere case di contadini le ha ricordato la sua infanzia inducendole un momentaneo senso di smarrimento, cui reagisce immediatamente con uno sforzo di autoconsapevolezza: non bisogna sforzarsi di dimenticare il passato, ma anzi tenerlo sempre vivo presso di sé per non farlo riaffiorare

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 94.

all'improvviso, alla vista di persone e cose che possono richiamare, per associazione, antiche paure. Ognuno porta sempre dentro di sé il bambino che è stato: questo, in qualsiasi momento può venire allo scoperto e parlare e agire al posto dell'adulto. Il rimedio è l'analisi e la conoscenza analitica, "scientifica" della grammatica e della partitura delle proprie emozioni. La scrittrice Sapienza sembra, almeno qui, aver fatto tesoro di alcuni contributi della psicoanalisi, e il suo personaggio, una povera ragazza semianalfabeta, pensa e ragiona con la competenza di una raffinata intellettuale.

La sortita dal castello era stata una vera battaglia. Dentro le sue mura m'ero sentita forte e sicura, ma era bastata quella casa, quel bambino all'abbeveratoio per far ritornare il passato. Ecco come tornava il passato ... non con gli stessi personaggi, come nei romanzi, ma con altri nuovi che ci portano il ricordo di paure non cancellate. E questo era molto pericoloso. Non dovevo cercare [...] di dimenticare il passato, ma anzi ricordarlo sempre tutto, così da tenerlo sotto controllo e farmene una forza contro i nuovi incontri che sicuramente mi aspettavano al varco [...]. Ecco la strada giusta: bisognava, così come si studia la grammatica, la musica, studiare le emozioni che gli altri suscitano in noi [...]. Quella sortita mi aveva fatto crescere solo a condizione di avere sempre presente che quella bambina, con le sue paure inconsulte, poteva essere risuscitata in me da uno sguardo, un muro, una luce, un viso¹³⁵.

Modesta sposa, quindi, Ippolito, ma quasi subito viene sedotta – o seduce? – Carmine, che le insegna a fare l'amore con un uomo: attraverso il corpo e le parole di Carmine, Modesta giunge a conoscere il sesso e a viverlo pienamente:

[Carmine:]: «la verità è che quando trovi la donna giusta o l'uomo giusto, allora è di dovere intendersi. Il corpo, uno strumento delicato è, più di una chitarra, e più lo studi e più l'accordi all'altro, più diventa perfetto il suono e forte il piacere, ma tu ti devi aiutare e aiutarmi. Non ti devi vergognare» [...].

¹³⁵ Ivi, pp. 105-106.

[Modesta:] Piano piano imparai a seguirlo in quell'onda fonda piena di brividi. E la prima volta che venni veramente fu un piacere così forte che credetti di restare fulminata¹³⁶.

Siamo ormai nel 1918: la guerra è finita, ma Gaia impone che la famiglia continui a portare il lutto per Ignazio e che nessuno lasci la tenuta del Carmelo o faccia dei viaggi. Ha scritto tutto ciò nel suo testamento: chi varcherà la soglia della tenuta verrà diseredato e non sarà più considerato un membro della famiglia. È impazzita? Modesta non giudica né condanna: semplicemente, prende atto ancora una volta che i progetti di Gaia non coincidono con i suoi; non è questione di torto o ragione, ma solo di scontro di volontà:

Gaia non era pazza, né lo era stata mai. Ormai cominciavo a conoscere la belva-uomo e sapevo bene che a noi appare pazzia ogni volontà negli altri a noi contraria, e ragionevolezza quello che ci lascia comodi nel nostro modo di pensare [...]. E poiché anch'io avevo una mia volontà, o piano, o decisione [...], che agli altri avrebbe potuto sembrare pazzia, l'avrei fatta agire, questa pazzia, con lo stesso polso fermo di quella grande vecchia che ammiravo¹³⁷.

Modesta cerca il testamento della principessa; trovatolo nella camera di Ignazio, se ne impossessa e lo nasconde a sua volta. È scoppiata un'epidemia di spagnola e Gaia si ritrova a letto semiparalizzata. Modesta le nega le cure necessarie e la lascia morire. È il suo quarto omicidio, dopo la madre e la sorella, e Madre Leonora.

A questo proposito, M. Farnetti riscontra nel personaggio di Modesta una sorta di “misoginia amorosa”: le donne che uccide sono tutte donne che ha amato, ma che o le restituiscono un'immagine nella quale non si vuole identificare, o finiscono con l'intralcio la sua libertà:

¹³⁶ Ivi, p. 110.

¹³⁷ Ivi, p. 113.

Nei brutti duplicati di se stessa lei [...] non si rispecchia e, proprio per questo, odia, li odia: perché lungi dal rilanciare il suo ideale lo mortificano, impedendole nel contempo di identificarsi in qualcosa di grande. Con un'umanità femminile perdente, confusa, attaccata agli uomini con legami mai messi in chiaro, Modesta non può avere niente a che fare [...]. E perciò chiude con loro, drasticamente, perché chiude di fatto con ciò che rappresentano. Uccide, si può dire, per legittima difesa. Tant'è che non ha rimpianto, rimorso, ripensamento, senso di colpa alcuno. E nemmeno – tanta è la sua determinazione – la capacità di riconoscere l'offesa che uccidendo compie sulla sua propria umanità¹³⁸.

L'odio che Modesta finisce per provare è il rovescio dell'amore inizialmente sentito: mentre, se ricambiata, si dona con slancio e passione generosa, se delusa e tradita odia, al punto da uccidere. Lo stesso vale nei confronti di Gaia, una donna che ha sempre ammirato, ma le cui chiusure finiscono con l'essere solo un ostacolo.

Si scopre incinta di Carmine. Nasce Eriprando, “Prando”. Il parto è l'ennesima, straziante testimonianza di una vitale carnalità gioiosa e intensa, capace di riaffermarsi anche attraverso la lotta e il dolore, quale è la lotta per la vita che si presenta in ogni atto carnale, sia esso un amplesso o un parto:

Perché gridava così? Piangeva per la sua vita conquistata, o perché, nel segreto di quell'atto carnale, quell'essere sapeva di aver quasi ucciso per la sua vita? Solo il mio corpo e il suo sapevano il significato segreto di quella lotta mortale e senza ostilità: ognuno per la propria vita¹³⁹.

¹³⁸ M. Farnetti, «*L'arte della gioia*» e il genio dell'omicidio, in Id. (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., p. 94.

¹³⁹ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 122.

Modesta e Beatrice intraprendono un viaggio a Catania: Modesta vede per la prima volta il mare: «quel cielo liquido rovesciato che fuggiva calmo verso una libertà sconfinata»¹⁴⁰.

Parte seconda

L'ambientazione si svolge a Catania. Modesta si propone di vendere la residenza del Carmelo, oramai troppo costosa, che verrà acquistata da Carmine. Nel frattempo sono tornati dal fronte i due figli di quest'ultimo, che interrompe la relazione con la protagonista. Consapevole che «l'amore non è assoluto e nemmeno eterno»¹⁴¹, Modesta riflette sulle menzogne che le parole portano con sé: le parole, i sostantivi, tendono ad assolutizzare e rendere stabile fino all'illusione dell'eternità ciò che, come l'amore, non può che essere mutevole:

Il male sta nelle parole che la tradizione ha voluto assolute, nei significati snaturati che le parole continuano a rivestire. Mentiva la parola amore, esattamente come la parola morte. Mentivano molte parole, mentivano quasi tutte. Ecco che cosa dovevo fare: studiare le parole esattamente come si studiano le piante, gli animali ... E poi, ripulirle dalla muffa, liberarle dalle incrostazioni di secoli di tradizione, inventarne delle nuove, e soprattutto scartare per non servirsi più di quelle che l'uso quotidiano adopera con maggiore frequenza, le più marce, come: sublime, dovere, tradizione, abnegazione, umiltà, anima, pudore, cuore, eroismo, sentimento, pietà, sacrificio, rassegnazione¹⁴².

Alla necessità di procedere ad una sorta di anatomia delle emozioni, corrisponde adesso quella di studiare accuratamente le parole, il loro significato e il loro uso, in modo da *appropriarsene* anziché esserne posseduti e sapersene servire nel modo più adeguato alle circostanze; è solo

¹⁴⁰ Ivi, p. 126.

¹⁴¹ Ivi, p. 134.

¹⁴² Ivi, pp. 134-135.

con un impiego adeguato delle parole che Modesta potrà “uccidere” il sentimento che prova per Carmine:

Imparai a leggere in un altro modo. Man mano che incontravo una certa parola, un certo aggettivo, li tiravo fuori dal loro contesto e li analizzavo per vedere se si potevano usare nel «mio» contesto. In quel primo tentativo di individuare la bugia nascosta dietro parole anche per me suggestive, mi accorsi di quante di esse e quindi di quanti falsi concetti ero stata vittima. E il mio odio crebbe giorno per giorno: l'odio di scoprirsi ingannati.

Trovai le parole per uccidere Carmine. Trovai ciò che tutti i poeti sanno, che si può uccidere con le parole, oltre che con il coltello e il veleno¹⁴³.

Conosce Carlo Civardi, giovane medico incaricato di occuparsi di Ippolito: socialista convinto, questi ritiene che la sua professione debba accompagnarsi ad un'azione politica volta alla radicale trasformazione della società; egli afferma infatti:

Mi sono reso conto che fare il medico in questa società non è altro che rappezzare i guasti che le condizioni di lavoro nelle miniere e nelle fabbriche, i pregiudizi o lo stato di povertà e sporcizia ricreano con una velocità superiore, troppo superiore alle nostre buone intenzioni di piccoli medici individualisti. Che vale – in una vita – salvare cento persone, delle quali novantanove sono ricche o benestanti, quando hai capito che la medicina deve innanzitutto prevenire i mali di tutti, indiscriminatamente? [...]: il mestiere del medico è valido solo se è affiancato da un'azione che ha il fine di dare a tutti case salubri, vivibili, ospedali veramente efficienti. Per fare questo bisogna agire, agire in profondità. Non c'è altra strada¹⁴⁴.

Innamoratosi di Modesta, non si sente ricambiato e abbandona l'incarico; ritornerà su pressione di Beatrice, per ripartire di nuovo verso Livorno, al seguito di Gramsci che sta fondando il partito comunista. Dai racconti che lui fa a Beatrice, e che lei riporta nel suo diario, emerge la

¹⁴³ Ivi, p. 135.

¹⁴⁴ Ivi, p. 142.

figura di Maria Giudice, donna socialista molto attiva e più volte incarcerata¹⁴⁵.

Modesta e Carlo stringono una breve relazione, che si dimostra insoddisfacente per entrambi: lui è inesperto, inibito, frettoloso, disattento, almeno quanto lei è disinibita, consapevole e serena. «Ma proprio non vi insegnano niente le vostre madri?»¹⁴⁶, domanda lei. Lui risponde con luoghi comuni circa il carattere ineffabile e misterioso dell'amore, ma Modesta ha capito, o forse ha sempre saputo, che l'amore, così come la felicità, è frutto di un lavoro, anzitutto su di sé, è un' "arte" che richiede perizia e sapere pari a quelle di un artigiano:

[Carlo:] l'amore è mistero, silenzio [...]. L'amore è un miracolo, e come tale ... [Modesta:] L'amore non è un miracolo, Carlo, è un'arte, un mestiere, un esercizio della mente e dei sensi come un altro. Come suonare uno strumento, ballare, costruire un tavolo [...]. L'amore senza sesso che cosa è? Una venerazione di statue, di madonne. Il sesso senza l'amore che cosa è? Una battaglia di organi genitali e basta. [Carlo:] Ma allora neghi la sostanza immateriale dell'amore? Neghi la sua spontaneità, e il fatto che più nasce spontaneo, più è autentico, puro, miracoloso¹⁴⁷.

Modesta ravvisa in Carlo lo stesso atteggiamento religioso dei suoi compagni socialisti: già a Beatrice aveva confidato quanto la sede dei socialisti le ricordasse una chiesa¹⁴⁸. Ora a Carlo dice:

fra i tuoi compagni ho trovato soltanto malcelata aspirazione alla santità e vocazione al martirio. O la ferocia del dogma per nascondere la paura della ricerca, della sperimentazione, della scoperta, della fluidità della vita [...], non ho trovato nulla che assomigliasse alla libertà del materialismo [...]. Io non nego

¹⁴⁵ Ivi, p. 157.

¹⁴⁶ Ivi, p. 163.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 167-168.

¹⁴⁸ «quella casa [la sede dei socialisti] è proprio una chiesa, ricca di affreschi di madonne e di santi! Ma, come diceva Jacopo [lo zio "eretico"], dalle chiese è meglio scappare dopo averne ammirati i capolavori», ivi, pp. 158-159.

nessuna lotta! Critico l'atteggiamento del pensiero che è troppo poco differente da quello del vecchio mondo che voi volete combattere. Pensando come pensate voi, nella migliore dell'ipotesi, si costruirà una società che sarà una copia, per giunta scadente, della vecchia società cristiana e borghese¹⁴⁹.

Tuttavia, Modesta rimane incinta di Carlo, e simultaneamente a Inès, a sua volta incinta di Ippolito, di cui è l'infermiera; Modesta decide di abortire perché nel frattempo Carlo e Beatrice si sono fidanzati e si sposano, trasferendo la loro residenza altrove.

Modesta incontra Carmine, malato di angina e prossimo alla morte: riprende la relazione; Carmine le chiede di non venirlo a cercare dopo la sua morte, ma Modesta non manterrà la promessa, in nome del suo vitalismo che la rende immune da impegni, vincoli e promesse:

Chi muore ha torto, solo chi vive ha ragione. E viva ti guardo, bel vecchio di marmo, e non subisco leggi, giuramenti, condanne ...¹⁵⁰

Al funerale di Carmine conosce il figlio Mattia, con il quale inizia una relazione difficile: l'uomo è infatti di temperamento irruento e possessivo.

Passa il tempo: Modesta si è iscritta all'università, Inés ha partorito Jacopo e Modesta decide di occuparsene spacciandolo per figlio suo e di Ippolito, lasciando in cambio una dote ed una residenza a Inés. Beatrice a sua volta ha partorito una femmina, chiamata Ida.

Ma la tragedia incombe: Carlo subisce un attentato che lo porta rapidamente alla morte. I responsabili sono Vincenzo Tudìa – l'altro figlio

¹⁴⁹ Ivi, p. 168. Questa posizione, più volte ribadita nel romanzo, è forse l'unico tratto in comune tra la sicura Modesta e la fragile Goliarda. Ricordo che già in *Lettera aperta* questa era l'accusa rivolta ad entrambi i genitori.

¹⁵⁰ Ivi, p. 217.

di Carmine – Ciccio e Turi Musumeci. Su disposizione di Modesta, verranno fatti uccidere tutti e tre. Mattia, però, spara a Modesta e per poco non la uccide, quindi fugge. Beatrice è impazzita per il dolore.

Parte terza

Modesta ha oramai trent'anni. Beatrice, dopo una breve malattia, è morta. Anche Ippolito è morto – di sifilide.

La casa di Catania ospita e nasconde dissidenti politici. Tra questi Joyce, figlia di un ambasciatore italiano e di una nobildonna turca, amica del poeta Nazim Hikmet, una donna stravagante ed inquieta ma, nello stesso tempo, fragile. Ecco la descrizione – una delle poche di tutto il romanzo – che ne viene data:

All'ombra della pesante falda di feltro marrone, gli occhi – due grandi occhi obliqui – scivolavano scuri verso il buio delle tempie. Non sorridevano quegli occhi, né avanzando verso di me, né prendendo il posto di Stella che, ignorata, scappa a precipizio. In una frazione di secondo fu come se si fosse materializzato davanti a me un oggetto prezioso di quei salotti parigini dove i nostri fuoriusciti, fra una bevanda e l'altra, ostentavano un'amarezza trattenuta e cortese sotto gli sguardi eccitati di signore finalmente liete d'aver trovato un diversivo alla loro noia perenne... Cerco di capire il suono che quelle labbra sicuramente producono, ma non riesco a percepire che il movimento lento, elegantemente composto¹⁵¹.

Ma dal suo viso emana un «nuovo barlume di intelligenza»¹⁵² e Modesta si innamora stringendo molto presto con lei una relazione, resa fin dall'inizio tormentata dalle crisi depressive cui Joyce è soggetta e dai suoi ripetuti tentativi di suicidio.

¹⁵¹ Ivi, pp. 278-279.

¹⁵² Ivi, p. 313.

Joyce le racconta dei suoi studi di psichiatria e psicoanalisi compiuti in Germania, che ha recepito in chiave marxista secondo la lezione di Reich: l'istinto di morte, al centro della riflessione matura di Freud, sarebbe un prodotto della società capitalistica. Ma, nel complesso, la psicoanalisi ha una portata eversiva che non è più possibile trascurare, il cui nucleo è la distruzione del mito dell'imperturbabile trascendenza dell'anima. Freud ha mostrato lo stretto legame tra lo psichico e l'istintuale, la sua possibilità di ammalarsi e di essere curato:

Freud – afferma Joyce – ha scoperto che l'anima non è una stella fissa eterna e immutabile dentro di noi, ma una luce che rotea seguendo le pulsazioni delle vene e dei nervi, che si oscura e s'accende, e come il cuore, la vista, il fegato, è passibile di malattie guaribili o mortali. La sua scoperta è una sferzata paurosa alla sicurezza dell'uomo del passato. È per questo che intellettuali, politici e medici stessi lo osteggiano con tutti i mezzi a loro disposizione, con la calunnia, la negazione e, non oso pensarlo, potrebbero arrivare anche alla tortura, come fu con Galilei. Per adesso si accontentano di bruciare i suoi libri [...]. Freud ha detto che l'Europa ormai non è che un'immensa prigione ...¹⁵³

Sono passati tre anni, Modesta vive il rapporto con Joyce in modo sereno e tranquillo. Ma l'amica dagli occhi tristi e tormentati se ne vergogna e vive l'omosessualità come una colpa, al punto di dire a Modesta che l'amore è solo illusione, e che il suo amore in particolare non è che un fenomeno di "puro transfert":

Tu credi di amarmi, ma è puro transfert. Tu mi identifichi con tua madre. E non solo, avendola perduta così presto e per causa tua, ti senti in colpa e hai sempre paura di perdermi¹⁵⁴.

¹⁵³ Ivi, pp. 311-312.

¹⁵⁴ Ivi, p. 351.

La risposta di Modesta è quasi scontata: non c'è nulla di male né di malato nel perseguire la felicità, anche una felicità che si è conosciuta o che è stata solo immaginata merita di essere cercata e conservata con cura. Lo scambio di battute tra i due personaggi ricalca quasi alla lettera un analogo scambio di battute tra Goliarda Sapienza e il dott. Majore riportato nel *Filo di mezzogiorno*: anche in quel caso abbiamo uno scienziato che ha la pretesa di dire la verità sull'amore (se l'amore esista, se sia vero amore o solo proiezione e così via...) e Goliarda che, indipendentemente da questa verità, ribadisce la presenza imprescindibile del vissuto e del *sentire*.

Arriva improvvisamente Timur, fratello di Joyce, anch'egli oggetto di un'accurata descrizione: l'autrice si sofferma sulla sua altezza – «appena più alto di Joyce, si muove in quel vestito borghese come se fosse in divisa» – sulla «eleganza composta delle mani e del viso», sulle cicatrici che solcano le sue guance che, «più che ferite casuali, sembrano incisioni precise operate dalla mano di un chirurgo scultore»¹⁵⁵. Timur è un archeologo e, a differenza della sorella, un fervente nazista: Hitler vuol fare dell'Europa intera un solo grande popolo di tecnici e intellettuali dediti al solo servizio dello Stato; con toni trionfalistici e pomposi riconosce al Führer la capacità di aver conosciuto la natura dell'animo femminile: egli ha svegliato la donna

dall'erronea convinzione individualistica di abbracciare con le sue ali d'angelo protettore solo il limitato, anche se sacro, ambito della propria famiglia. Acutamente Hitler ha individuato la limitatezza di questa missione fino a ieri imposta alla donna, e l'ha indicata come atteggiamento nemico del progresso e dell'avanzata dei nostri popoli. E le donne sono corse al suo richiamo¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Ivi, p. 359.

¹⁵⁶ Ivi, p. 363.

La giustezza e la validità del progetto hitleriano trovano riscontro, secondo Timur, nell'adesione della Russia e in quella di scienziati come Carl Gustav Jung, che avrebbe messo le sue competenze al servizio della Germania¹⁵⁷.

Timur racconta a Modesta alcuni particolari della vita di Joyce: le accenna della defunta sorella Renan, di un'amicizia molto intensa con Joland, del malore che colse la loro madre, lasciandola paralizzata dalla vita in giù. Sarà Joyce stessa a completare il racconto, dopo un secondo e sventato tentativo di suicidio: la sorella è morta suicida a causa della rigidità dell'ambiente familiare; Joland è stata la sua amante, ma, abbandonata da Joyce su pressione della madre che non accettava «un legame così aberrante»¹⁵⁸, si è a sua volta tolta la vita. Modesta è disillusa e non prova più amore né pietà per questa donna i cui continui sensi di colpa rivelano solo un'indole moralista e un conformismo cattolico e borghese:

Fino a che individui come te andranno al macello per placare i loro sensi di colpa, la causa sarà persa in partenza. Non ho più nessuna fiducia in te, né in alcun eroe futuro come te¹⁵⁹.

Prando, oramai diciassettenne, desidera partecipare ai Litorali di Palermo, anche se questo comporta come conseguenza prendere la tessera del partito fascista: alcuni suoi amici, proprio ai Litorali di Napoli, hanno cominciato a maturare una coscienza antifascista, antitedesca e antirazzista. Prando, con una durezza e una lucidità che finiscono quasi per convincere la madre, denuncia il settarismo dei socialisti, che li ha spinti «nelle braccia

¹⁵⁷ A Jung furono, effettivamente, mosse delle accuse infondate di antisemitismo e di aver collaborato con il regime nazista.

¹⁵⁸ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 385.

¹⁵⁹ Ivi, p. 385.

del fascismo»¹⁶⁰; non è più possibile lottare dall'esterno, occorre lottare «dentro le strutture stesse del fascismo»¹⁶¹. Modesta in cuor suo si rallegra di questa prima ribellione del figlio, che è prova della sua vitalità e indipendenza: essere vivi significa infatti anche essere capaci di ribellarsi. Ecco le sue riflessioni:

Accontentarsi di essere chiamata vecchia, segno chiaro che hai dato vita e con la vita ribellione? Lui non sa la gioia che la sua risoluzione mi ha dato. Ma Prando non può accontentarsi di udire la voce che mi sussurra dentro: «Lui è dei nostri». La sua giovane vita abbisogna per crescere d'inferire¹⁶².

Parte quarta

Prando è partito e anche Joyce ha lasciato Catania. Ma Stella, inizialmente la balia di Prando, è rimasta incinta proprio di lui («errore d'affetto fu»¹⁶³): morirà dando alla luce Carluzzu.

Modesta viene arrestata ed accusata di spionaggio; in carcere conosce l'anarchica Nina. Una volta liberate, entrambe verranno mandate al confino e lì resteranno fino alla caduta del regime; Modesta si guadagna da vivere facendo l'insegnante. Terminata la guerra, Nina si trasferirà da Modesta, che nel frattempo si è iscritta al partito comunista alle cui attività partecipa tenendo spesso comizi; rifiuta però di candidarsi alle elezioni per preservare la sua indipendenza. E infatti abbandona presto il partito e la politica anche a seguito di un duro confronto con Joyce, che nel frattempo ha incontrato. Modesta ha scritto un articolo molto veemente, ma la strategia del partito adesso è quella di assicurare l'elettorato cattolico e

¹⁶⁰ Ivi, p. 369.

¹⁶¹ Ivi, p. 368.

¹⁶² Ivi, p. 369.

¹⁶³ Ivi, p. 411.

conquistarlo; in fondo anche l'improvvisa malattia di Maria Giudice ha rappresentato un sollievo per tutti:

Non si può improvvisamente parlare di libero amore, di aborto, di divorzio, bisogna andare per gradi [...]. Dobbiamo rassicurare l'opinione pubblica, dobbiamo dimostrare al paese che siamo persone rispettabili in tutti i sensi e non i senza legge rossi, la canaglia rossa, ecc., come ancora si legge sui muri nelle campagne¹⁶⁴.

Modesta prova ora solo ripugnanza per il sorriso composto della sua ex amica, e per il tradimento che ravvisa in lei non solo come comunista, ma anche come donna. Ancora una volta il ribelle ha preso le vesti del padrone, le donna sottomesse hanno interiorizzato il comportamento del persecutore: scambiando la libertà con l'imitazione del potere, hanno rinunciato al sogno di un rinnovamento radicale della società, semplicemente sostituendo alla gerarchia di genere il sistema delle gerarchie di classe tipico del modo di produzione capitalistico: credendo di liberarsi hanno tradito se stesse, e sono le sole responsabili del futuro che le attende.

Fra venti, trent'anni non accusate l'uomo quando vi troverete a piangere nei pochi metri di una stanzetta con le mani mangiate dalla varechina. Non è l'uomo che vi ha tradite, ma queste donne ex schiave che hanno volutamente dimenticato la loro schiavitù e, rinnegandovi, si affiancano agli uomini nei vari poteri [...] attente, voi, privilegiate dalla cultura e dalla libertà, a non seguire l'esempio di queste negre perfettamente allineate. Al posto delle mani tagliuzzate dalla varechina, per voi si preparano anni di cupo esercizio mascolino nel legare alla catena di montaggio le più povere, e l'atroce notte insonne dell'efficienza a tutti i costi. E fra venti anni di questo esercizio vi troverete chiuse in gesti e pensieri distorti come questa larva che sorride per dovere d'ufficio – materializzazione né maschile né femminile –, inchiodate davanti al vuoto e al rimpianto della vostra identità perduta¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Ivi, p. 470.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 470-471.

A questa discussione segue molto presto un litigio con Prando che, al contrario, non vuole che lei abbandoni l'impegno politico. Questo litigio, che termina con una interruzione dei rapporti tra i due, merita di essere riportato analiticamente, perché dimostra ancora una volta tutta la capacità di Modesta di travolgere i luoghi comuni più accreditati anche tra gli ambienti cosiddetti "progressisti": prende infatti la forma di una "ribellione al figlio" che si dimostra del tutto analoga alla "ribellione ai padri". Modesta è una donna matura, ha cinquant'anni, Prando è oramai un uomo che assume su di sé il suo ruolo di adulto, inclusa la responsabilità di prendersi cura della madre – per esempio trovandole un marito, il militante Lucio, di cui lei però non è innamorata.

[Prando:] Guarda che se non lo sposi vieni a vivere con me a Catania

[Modesta:] E perché?

[Prando:] Perché, dice! Villa Suvarita è venduta, no? Fra tre mesi la devi lasciare. Dove vuoi andare? Non hai una lira, mamma, te lo vuoi mettere in testa?¹⁶⁶ [...] io non posso stare con 'sta preoccupazione costante»¹⁶⁷.

Modesta vuole aprire una libreria, ma Prando non desidera che la madre "faccia la bottegaia", "stia dietro ad un banco" e per di più in una "topaia", in un "quartiere equivoco". Accanto a slogan come "la rivoluzione graduale" che il partito starebbe attuando¹⁶⁸, il suo linguaggio prende accenti maschilisti: «si potesse ragionare con voi donne...»¹⁶⁹ e

¹⁶⁶ Ivi, p. 476.

¹⁶⁷ Ivi, p. 477.

¹⁶⁸ Ivi, p. 479.

¹⁶⁹ Ivi, p. 476.

disincantati: «Innamorata! Ma gli anni, l'esperienza non t'hanno insegnato niente? Eppure ci si deve calmare con gli anni»¹⁷⁰.

Lo scontro tra l'adulto e l' "anziana" mostra la presenza di un conflitto continuo tra le generazioni: come il vecchio vuole impedire al bambino di crescere, così il giovane vuole far invecchiare precocemente l'adulto – l'operazione è la stessa e identico è lo scopo, ossia la privazione della libertà altrui:

Mi vuoi proprio mandare in pensione eh, Prando? È così, il vecchio ti vuole costringere a essere eternamente bambino e il giovane ti vuole vedere subito vecchio, fuori dai piedi [...], il bambino si vizia, il vecchio in un cantone si adora¹⁷¹ [...] forse invecchiare diversamente non è che un ulteriore atto di rivoluzione¹⁷².

Ma anche Prando finisce con l'abbandonare la politica: fa l'avvocato, ha sposato una donna remissiva che tiene completamente sottomessa al suo servizio, litiga frequentemente col figlio Carluzzu, temperamento ribelle come la nonna (e come fu il suo stesso padre) che aspira a fare l'archeologo e non si fa nessuno scrupolo ad alzare le mani su Prando e riempirlo di botte, per poi andare a festeggiar in osteria con Modesta.

Modesta è, oramai una donna, per così dire, "anziana": ma la vita continua e con essa l'amore e la costruzione della propria felicità. Il romanzo termina con un non troppo inatteso lieto fine: l'incontro con Marco Clayton, un personaggio alquanto bizzarro, un po' *dandy*, al tempo stesso medico e musicista, e la nascita di un amore che si rivela, questo sì

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ Ivi, pp. 476-477.

¹⁷² Ivi, p. 482.

inaspettatamente, duraturo e portatore di nuove emozioni, o di un modo nuovo di vivere le proprie emozioni, riscoprirle ed approfondirle:

E da quell'uomo che erroneamente credevo un ex golden boy invecchiato negli agi e nella noia scoprii giorno per giorno, anno per anno una ricchezza di esperienza e di conoscenze che solo un corpo adulto può avere.

Da lui seppi che non conoscevo la mia isola, il suo possente corpo fisico e segreto, il suo caldo fiato notturno che congiunge pietra su pietra fino a saldare in un blocco unico l'anima dei muri a secco, il respiro mistico che tiene in vita le colonne dei templi e le fa palpitare nei tramonti [...]. E che dire delle nostre sere e notti? poterle fermare! Questo ritrovarsi soli, le mani nelle mani, gli occhi negli occhi, a raccontarsi impressioni, intuizioni, parole? [...] No, non si può comunicare a nessuno questa gioia piena dell'eccitazione vitale di sfidare il tempo in due, d'essere compagni nel dilatarlo, vivendolo il più intensamente possibile prima che scatti l'ora dell'ultima avventura¹⁷³.

3. Modesta e Goliarda

La tensione tra essere e dover essere segna la vita di Goliarda Sapienza. Scrivendo ella ricorda, decostruisce, analizza e rilegge gli avvenimenti della sua vita in una continua tensione tra fatto oggettivo, vissuto interiore e desiderio. *Nell'Arte della gioia* la scrittrice tenta di coniugare il microcosmo della vita di Modesta con il macrocosmo di eventi storici, sociali e politici di buona parte del Novecento. In esso riesce a trattare argomenti scomodi per il periodo come la libertà sessuale, l'amore fisico, la politica e la critica di un femminismo strettamente rivendicativo, a cui, come detto, contrappone un necessario e possibile incontro armonico tra uomo e donna.

¹⁷³ Ivi, pp. 510-511.

Procedendo nella lettura di questo straordinario e avvincente romanzo, incuriosisce seguire, nell'avvicinarsi degli avvenimenti narrati, i modi che Modesta, di volta in volta, attua per dominarli e indirizzarli al suo obiettivo iniziale: migliorare la propria condizione culturale e socio-economica al fine di realizzare il suo progetto di vita all'insegna della libertà e della felicità.

Goliarda non è Modesta e Modesta non è Goliarda, ma Goliarda forse avrebbe voluto anche essere Modesta. Crediamo che ne *L'arte della gioia* Goliarda giochi ad essere Modesta, per perdere qualcosa di sé e acquistare qualcosa d'altro. A questo proposito Giovanna Providenti, nella sua biografia della Sapienza, scrive che Goliarda

dando a amiche e amici il dattiloscritto inedito di *L'arte della gioia*, si diverte a fare battute sulle differenze tra lei e il suo personaggio. Meglio sdrammatizzare, riderci sopra¹⁷⁴.

È noto che G. Sapienza amava dire che Modesta è un personaggio molto migliore di lei. Come interpretare questa affermazione? Potremmo dire che Modesta incarna ciò che Goliarda avrebbe voluto essere, o rappresenta un ideale etico e politico perseguito dall'autrice, anche se magari mai compiutamente realizzato: Goliarda stessa è, in fondo, sempre stata un personaggio abbastanza spregiudicato nelle sue scelte amorose e, senz'altro, non si è mai negata a questo sentimento. In ogni caso, si può forse dire che nell'*Arte della gioia* – malgrado la sua natura di autentica ed integrale opera di finzione (*fiction*) – si trovano “pezzi” di Goliarda Sapienza.

¹⁷⁴ G. Providenti, *La porta è aperta* cit., p. 50.

A tale proposito, M. Andrigo¹⁷⁵ inserisce il romanzo in un contesto tematico definito “*autofiction*” – termine che lega ossimoricamente biografia e invenzione. Il concetto di “*autofiction*” si caratterizzerebbe per due movenze diverse ma necessariamente intrecciate: da un lato proiezione del proprio io in una storia inventata, dall’altra opere di finzione basate sulla propria vita. In particolare, M. Layouen scrive:

L’autofiction au sens strict du terme, un récit de faits strictement réels où la fiction porte, non pas sur le contenu des souvenirs évoqués, mais sur le processus d’énonciation et de mise en récit. [...] Le deuxième volet, c’est l’autofiction au sens large qui associe le vécu à l’imaginaire. Ici la fiction affecte le contenu des souvenirs. [...]. S’arrêtant sur cette notion, Gérard Genette propose un point de vue tout à fait différent de l’autofiction. En se basant sur « le protocole nominal » de la triple identité, Genette distingue deux catégories : il évoque d’une part, « les vraies autofictions dont le contenu narratif est, si je puis dire, authentiquement fictionnel » et pour illustrer cette catégorie, il cite *l’Aleph* de Borges et *la Divine comédie* de Dante. D’autre part, il qualifie de « fausses autofictions » des oeuvres qui, dit-il, « ne sont fictions que pour la douane »: autrement dit, autobiographies honteuses¹⁷⁶.

Sotto questo punto di vista, *L’arte della gioia* potrebbe essere concepita come un “romanzo personale” o, per usare l’espressione impiegata da R. Ceccatty proprio a proposito del libro¹⁷⁷, “*roman subjectiv*”:

in questa tipologia di romanzi – scrive ancora M. Andrigo – il nome del protagonista, il luogo e il tempo delle azioni possono essere anche molto differenti da quelli dell’autore ma connotare ugualmente un’opera di tipo autobiografico. L’autobiografia può risiedere, ad esempio, nell’evoluzione psicologica del protagonista, corrispondente a quella dell’autore stesso. Goliarda Sapienza [...] trasforma il racconto autobiografico in autofabulazione,

¹⁷⁵ M. Andrigo, *L’evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza* in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d’essere*» di Goliarda Sapienza cit., p. 119, nota 4.

¹⁷⁶ M. Layouen, *L’autofiction: une réception problématique*, www.fabula.org.

¹⁷⁷ Cfr. R. Ceccatty, *Sapienza, princesse hérétique*, recensione della traduzione francese dell’*Arte della gioia* pubblicata su «Le monde des livres» il 16 settembre 2005.

mantenendo intatta la precisa funzione di svelamento e racconto del sé che ella attribuisce alla scrittura¹⁷⁸.

In effetti, Goliarda è molto differente da Modesta; anche se, al tempo stesso, ha diversi aspetti in comune con lei. C'è da dire, comunque che

Nonostante la palese finzione narrativa [...] risultano individuabili aspetti della psicologia della scrittrice che un autore difficilmente è in grado di riproporre lontano dalla "protezione" di una maschera e di un *alter ego*. Nel nostro caso, possiamo intuire che la personalità di Modesta concretizzi molti dei desideri inespressi appartenenti a Goliarda Sapienza [...]. Comprendiamo, allora, come questo sia in realtà un personaggio intimamente autobiografico che realizza ed espone, attraverso la sua alterità, una parte del mondo interiore della donna "Goliarda"¹⁷⁹.

Goliarda ha un lato, importante, di malinconia, che tende a sfociare in depressione. È il lutto per la madre persa a 29 anni che segna l'inizio di un periodo di profonda crisi nella sua vita. Parole come angoscia, ansia, umore nero, noia, tristezza compaiono sempre più spesso nella sua esistenza. Il lavoro d'analisi l'aiuta e le insegna ad accettarsi di più ma la brusca interruzione del trattamento la lascia impreparata, anche se il lavoro di scrittrice la motiva e l'aiuta molto. Tuttavia, Goliarda non è sicura di sé, vuole essere amata, teme soprattutto di essere abbandonata, non si fida del sesso maschile, dubita della propria femminilità, l'ammira in altre donne con cui spesso intrattiene rapporti amicali stretti o anche erotici, sempre però dubbiosa di se stessa.

Vive la propria vita in pienezza ma è incapace di programmarla; tra l'altro è perennemente senza soldi:

¹⁷⁸ M. Andriago, *L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., pp. 119-120.

¹⁷⁹ Ivi, p. 120.

Così era Goliarda: guerresca e pacifica, aggressiva e mite. [...] Sempre senza soldi, aveva un rapporto col mondo da zingara, girovaga e festosa¹⁸⁰.

Anche nei numerosi rapporti con altre donne Modesta è diversa da Goliarda. Emblematica è, nella terza parte de *L'arte della gioia*, la descrizione del rapporto di amicizia tra la protagonista del romanzo e Joyce, dalla quale si evince come Modesta viva il rapporto in modo sereno e tranquillo. L'amica Joyce, la donna dagli occhi tristi e tormentati, se ne vergogna; Modesta invece, «[...] non sfuggendo le “banalità d'amore” e correndo il rischio di cadere nel ridicolo del sentimentalismo, ha deciso di godere dell'amore che prova per questa donna dagli occhi tristi»¹⁸¹.

Interessante è quanto dice Giovanna Providenti a proposito del rapporto con Joyce: quest'ultima sarebbe Goliarda stessa amata da Modesta:

l'autrice, attraverso l'amore incondizionato di Modesta per la depressa Joyce, non fa che accogliere e curare parti di sé ritenute inaccettabili¹⁸².

Come si è detto, Goliarda è anche un po' Modesta, soprattutto per la passione che mette nelle cose e per il desiderio di «sperimentare spazi vitali autentici, piuttosto che alzare difese e nascondersi dietro maschere»¹⁸³. Tuttavia Goliarda non è forte come Modesta, che ha dei tratti machiavellici. L'eroina de *L'arte della gioia* somiglia più al principe di Machiavelli che alla sua autrice. Romanic Sangars, nel definire Modesta «une Angélique un peu moins salope et un peu plus pragmatique», afferma che

¹⁸⁰ D. Maraini, *Ricordo di Goliarda Sapienza*, in G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., pp. 9-11.

¹⁸¹ G. Providenti, *La porta è aperta* cit., pp. 135-136.

¹⁸² Ivi, p. 136.

¹⁸³ Ivi, p. 172.

Ce qui fait de Modesta un personnage extraordinaire, c'est son inexorable volonté de vivre, de vivre comme elle l'entend, de jouir et de comprendre, et sa capacité à tout employer pour parvenir à ses fins : ruse, cruauté, manipulation et méfiance envers les faibles. Modesta est une héroïne nietzschéenne pleine d'idées marxistes et c'est ce paradoxe qui, en dépit de la volonté de son auteur, la rend éminemment moderne¹⁸⁴.

E D. Scarpa aggiunge che Modesta segue «logiche e meccanismi assai più machiavellici e concreti di un sortilegio o di un principe azzurro»¹⁸⁵, in ciò riecheggiando le parole dello stesso Sangars:

Tout commence comme un conte de fée dont les ressorts sont bien plus machiavéliques et concrets qu'un sortilège ou un prince : une jeune fille pauvre, orpheline de père et dont la soeur est mongolienne, va se transformer en princesse.

Nella quarta di copertina dell'edizione Einaudi dell'*Arte della gioia*, si insiste sul fatto che la protagonista del romanzo mostra «un talento e un'intelligenza machiavellica» nella determinazione a raggiungere i propri obiettivi e nella capacità di adattare i mezzi agli scopi che vuole raggiungere. Modesta sa essere infatti, a seconda delle circostanze, «forte come un leone e astuta come una volpe»¹⁸⁶. Modesta è consapevole, *in primis*, che sapere è potere: fin dalla giovane età, appena ospitata in convento dopo lo stupro subito dal padre, comprende l'importanza della cultura come strumento di emancipazione, partendo dall'acquisizione delle parole e dei loro suoni:

¹⁸⁴ R. Sangars, *Recensione a L'Art de la joie*, www.chronicart.com.

¹⁸⁵ D. Scarpa, *Senza alterare niente* cit., p. 521.

¹⁸⁶ Cfr. N. Machiavelli, *Il Principe*, cap. XVIII.

Che belli i nomi dei fiori: gerani, ortensie, gelsomino, che suoni meravigliosi! Ora poi che le scriveva le parole lì sul bianco della carta, nero su bianco, non le avrebbe perdute più, non le avrebbe dimenticate più. Erano sue, solo sue. Le aveva rubate, rubate a tutte quei libri per bocca di madre Leonora. E doveva rubarne ancora, accumularne il più possibile¹⁸⁷.

Modesta sa calcolare e pianificare, decidere e agire; allo stesso tempo è fortemente intuitiva ed ha la capacità essenzialmente pratica di servirsi di ciò che ha a disposizione, si tratti di cose o persone. Non vuol essere bloccata nell'esplorazione delle possibilità che la vita le offre. Così, quando rischia di essere bloccata nella vita in convento da Madre Leonora, Modesta non esita ad attuare con cauta intelligenza il suo piano che toglie di mezzo la religiosa. Con la stessa spregiudicatezza non somministra la medicina e non chiama il medico in soccorso alla malata principessa Gaia, anzi ne approfitta per impossessarsi del suo testamento. Lo nasconderà in un grande vaso cinese e in seguito lo brucerà, insieme alla lettera per don Carmine.

Attraverso l'attuazione di strategie machiavelliche, Modesta apprende delle abilità tipicamente maschili come fumare la pipa e portare la motocicletta, sfidando così una prassi che apparteneva, a quel tempo, solo al sesso maschile.

Con la sua esigenza di acquisire quelle abilità, Modesta segnala la sua ferrea volontà di collocarsi dalla parte dei dominatori e non dei dominati. Così pure, gestendo e controllando il suo patrimonio, Modesta migliora le condizioni di vita proprie e del suo *entourage* fino a giungere alla completa libertà dal bisogno:

¹⁸⁷ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 21.

Nonostante l'ammirazione che può destare, Modesta, quella che osa tutto, «è troppo brava, troppo eroica, troppo perfetta, troppo coerente»¹⁸⁸ per essere vera. Incarna un modello di donna ideale che utopicamente ci indica che la gioia è un'arte che ognuno di noi può imparare a coltivare. La sua vita è una sorta di specchio perfetto in cui riflettersi proiettando i propri desideri; come afferma A. Pellegrino:

Modesta [...] rappresenta una vera eroina che sfida tutto e tutti pur di raggiungere i suoi obiettivi partendo dal presupposto che la gioia si può conquistare¹⁸⁹.

Goliarda, invece è una donna di luci e ombre che sceglie di fare della propria vita una palestra di autenticità e libertà. Pensa in modo libero e ha il coraggio di cambiare idea; sa staccarsi da conformismi e adesioni incondizionate. Nella sua vita fa tesoro delle “certezze del dubbio”, non fidandosi di alcuna verità teorica o utopica, insegnandoci a riflettere criticamente su ogni cosa che ci si offre davanti. È in Goliarda, così tormentata e inquieta, così malinconica eppure vitale, che noi ci riconosciamo di più. Ciò non toglie che, in certo senso, si possa concordare con la riflessione di D. Scarpa, che vede nell'*Arte della gioia*, più che un ritratto della Sapienza, un'amplificazione della sua personalità:

Un libro così non si scrive per correggere la propria vita, quanto per allargarla, per proiettarla in uno spazio più vasto, diramata in moltissimi personaggi che ne custodiscano una frazione ciascuno¹⁹⁰.

¹⁸⁸ G. Providenti, *La porta è aperta* cit., p. 173.

¹⁸⁹ T. Maffei, *Modesta, un ponte per Goliarda verso la salvezza*, intervista ad A. Pellegrino in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'essere» di Goliarda Sapienza* cit., p. 70.

¹⁹⁰ D. Scarpa, *Senza alterare niente* cit., p. 519.

Quest'opera – anche se pubblicata dopo la morte dell'autrice – ha aperto una nuova strada alla scrittrice Sapienza: come si vedrà, cambiano i temi, il modo di scrivere e soprattutto l'angolo prospettico della narrazione: la voce narrante esibisce maggiore sicurezza, lo sguardo diventa quello disincantato, ma non per questo cinico, dell'intellettuale.

4. La collocazione dell'opera

Abbiamo, precedentemente, accennato alla storia delle peripezie editoriali dell'*Arte della gioia*. Piuttosto che insistere su questa vicenda, peraltro già abbondantemente ricostruita¹⁹¹, vale la pena di riflettere sulle oggettive difficoltà di collocazione di questo romanzo, alla base dei rifiuti editoriali ricevuti quando l'autrice era ancora in vita e che ne fanno oggi un romanzo di culto. Sotto questo punto di vista, il rimprovero agli editori di miopia o di scarsa attenzione sono difficilmente sostenibili: alla fine degli anni '70, il romanzo era effettivamente inclassificabile – troppo erotico e scandaloso per un vasto pubblico, troppo tradizionale nell'impianto per il lettore amante delle sperimentazioni letterarie. Si veda la risposta di Feltrinelli, che motiva il rifiuto

[...] in seguito a varie riunioni del comitato di redazione e successivamente ad una serie di discussioni sugli orientamenti di massima che la Casa editrice intende seguire nel campo della narrativa.

¹⁹¹ Cfr. in part. l'Introduzione di A. Pellegrino e la Postfazione di D. Scarpa all'*Arte della gioia* cit., *passim*; A. Cambria, *La strana avventura di un successo: de bouche en oreille. Goliarda Sapienza, la terribile arte della gioia*, «L'Unità», 27 settembre 2006; ; B. Hernández González, *La fortuna letteraria de L'arte della gioia*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., pp. 99-113.

Il manoscritto in oggetto si rifà a canoni narrativi sostanzialmente ottocenteschi applicati a una trama nella quale si intrecciano elementi di natura sociologica, erotica e psicologica, armonizzati da una buona scrittura.

Ma l'orientamento attuale della nostra Casa editrice, volto verso la letteratura sperimentale (per cui sono usciti tre volumi nei primi quattro mesi dell'anno) ci costringe a declinare la Sua offerta: trattandosi di un romanzo tradizionale, *L'arte della gioia*, a nostro avviso, potrà più facilmente trovare spazio presso editori che hanno nel campo della narrativa un orientamento meno rigido del nostro [...]¹⁹².

L'arte della gioia, insomma, viene rifiutata non perché opera troppo innovativa, ma perché, al contrario, tradizionale almeno nell'impianto che, a onor del vero, più che ottocentesco è settecentesco e risente in più luoghi di un'atmosfera da romanzo libertino. Attilio Bertolucci, tra i primi lettori attenti del libro, trova fin dalle prime righe, «l'allure che hanno i protoromanzi del '700 inglese da Richardson a Fielding»¹⁹³. A. Pellegrino aggiunge che

Goliarda Sapienza scavalcò tutto l'Ottocento, un secolo sostanzialmente per lei negativo, nel quale Anna Karenina, Madame Bovary, Hedda Gabler, fino all'*Esclusa* di Pirandello, fanno la brutta fine che sappiamo. Trovava invece nella letteratura inglese del Settecento uno spirito, un clima, una libertà, una vivacità, un umorismo, una spregiudicatezza anche, che l'Ottocento non conobbe più se non in maniera morbosa. *Pamela* di Richardson, per esempio, era un testo di quel secolo che Goliarda conosceva bene; e *Tristram Shandy* di Sterne, da lei letto sette volte, uno dei sicuri prodromi dell'*Arte della gioia* (posso dirlo con certezza, perché fu Goliarda stessa a parlargli); e ancora *Moll Flanders* di Defoe¹⁹⁴.

Lo stesso Pellegrino fa riferimento ad opere del primo '900 che influenzarono sicuramente il romanzo:

¹⁹² Citazione tratta da D. Scarpa, *Senza alterare niente* cit., p. 532.

¹⁹³ A. Bertolucci, manoscritto inedito conservato nell'Archivio Sapienza-Pellegrino; citazione tratta da G. Providenti, *L'opera di Goliarda Sapienza tra ambivalenza e ambizione*, in Id. (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., p. 298.

¹⁹⁴ Pellegrino A., *Un personaggio singolare, un romanzo nuovo, una donna da amare per sempre*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., p. 70.

L'amante di Lady Chatterley e soprattutto *Via col vento*, la cui protagonista, Scarlett O'Hara, è una sicura anticipazione di Modesta [...]. Nessuno però s'è ancora accorto, e sarà una buona pista per gli studiosi, che un certo nucleo di Modesta proviene da un bellissimo personaggio femminile italiano, questa volta dell'Ottocento: la Pisana di Nievo. Sì, la Pisana fu presente nella costruzione di Modesta¹⁹⁵.

Si tratta, come si vede, di libri di ben diversa natura e importanza: se *L'amante di Lady Chatterley* e le *Confessioni di un italiano* di Nievo sono opere la cui importanza oggi è ritenuta indiscutibile, *Via col vento* è, al contrario, un tipico prodotto della letteratura di consumo, il cosiddetto "fumettone". Domenico Scarpa colloca *L'arte della gioia* nella schiera di notevoli romanzi-fiume, lunghissimi e smisurati, caratterizzati da eccessi linguistici e sintattici, la cui produzione occupò in Italia gran parte degli anni '70:

Per riunirli provvisoriamente in un'immagine si può ricorrere a un sottotitolo: *Ricordi della vita irreali*, che troviamo in esergo a *Il porto di Toledo* di Anna Maria Ortese. I suoi simili si intitolano *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, *Giù la piazza non c'è nessuno* di Dolores Prato, *Corporale* di Paolo Volponi, *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino che esce nel '76 in una nuova stesura molto aumentata ma tutt'altro che definitiva, e *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini, romanzo interminabile come un'analisi del profondo che sarà interrotta solo dalla morte violenta dell'autore¹⁹⁶.

È possibile comprendere le ragioni dell'insuccesso e, al tempo stesso, l'indubbio successo postumo del capolavoro di Goliarda Sapienza se lo si colloca, anziché negli anni della sua composizione, ai giorni odierni e in relazione con le trasformazioni subite dalla letteratura. Senza entrare

¹⁹⁵ Ivi, p. 71.

¹⁹⁶ D. Scarpa, *Senza alterare niente*, postfazione a G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 527.

più di tanto nel campo delle competenze letterarie, che esulano dallo scopo di questo lavoro, si può dire che *L'arte della gioia* appare oggi come un sapiente e colto *pastiche* letterario che coniuga diacronicamente tradizione e contemporaneità, che gioca, quindi, sulla contaminazione degli stili e dei linguaggi della letteratura “alta” e di quella di consumo.

Questo approccio, fatto proprio dalla letteratura postmoderna, continua in gran parte anche oggi ed è stato oggetto di trattazione da parte del gruppo Wu Ming che ha parlato, a questo proposito di una “nuova epica italiana”. Tra i caratteri che vengono individuati in questo che, più che un movimento di autori viene considerato un “dialogo tra libri”, possiamo ravvisare una attitudine verso la letteratura popolare che rifiuta, quindi, la distinzione tra un livello “alto” e uno “basso” della letteratura, la già citata contaminazione di stili letterari e, infine una sperimentazione linguistica, per così dire “nascosta”, che pur rispettando in apparenza il canone letterario del genere praticato, lo sovverte dall’interno. Wu Ming ne parla come di una

sperimentazione *dissimulata* che mira a sovvertire dall’interno il registro linguistico comunemente usato nella *genre fiction*.

Di primo acchito lo stile appare semplice e piano, senza picchi né sprofondamenti, eppure rallentando la velocità di lettura si percepisce qualcosa di strano, una serie di riverberi che producono un effetto cumulativo. Se si presta attenzione al susseguirsi di parole e frasi, gradualmente ci si accorge di un “formicolio”, un insieme di piccoli interventi che alterano sintassi, suoni e significati¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 37; le caratteristiche del *New Italian Epic* – sette, per la precisione – includono, in totale, la contaminazione, lo sguardo obliquo – vale a dire la narrazione a partire da un angolo visuale inatteso (un animale, piuttosto che un oggetto ecc...) –, l’attitudine *pop*, la narrazione cronica (la cosiddetta “storia alternativa”, in origine un sottogenere della fantascienza), la sovversione nascosta di linguaggio e stile, l’intreccio tra *fiction* e *non-fiction*, infine la transmedialità – ossia la possibilità di appropriazioni e rivisitazioni di una stessa opera da parte di altri autori e con altri strumenti espressivi (fumetti, giochi di ruolo ecc...).

Un esempio di questa sottile erosione della struttura del romanzo può trovare un'esemplificazione nei frequenti passaggi dalla prima alla terza persona, o, anche nella struttura dell'indice posto alla fine del libro, caratterizzato da tioletti che identificano alcune delle tappe significative della storia, ma non riproducono l'ordine del testo, che appare tradizionalmente diviso in capitoli senza titolo e contrassegnati da un numero¹⁹⁸

Come conclude T. Pincio, in una sua recensione all'*Arte della gioia*:

Fosse stato scritto oggi, *L'arte della gioia* non avrebbe avuto problemi a essere ascritto nel novero del *New Italian Epic*. Sebbene non sia un'ucronia, è suo modo una Storia alternativa in quanto le vicende dell'Italia del XX secolo vengono viste dalla prospettiva sghemba di una donna – Goliarda Sapienza – che reinventa la propria autobiografia servendosi di un alter ego immaginario nato un quarto di secolo prima – la Modesta voce narrante del romanzo. Il libro è maestoso e appassionato, intriso di sensualità epica e ardore politico. Talvolta è volutamente straripante e melato, ma non smette mai di avvolgere nelle sue calde e dolci sabbie mobili, proprio com'è tipico dei cosiddetti “romanzoni” o romanzi fiume¹⁹⁹.

¹⁹⁸ L. Fortini, «*L'arte della gioia*» e il genio dell'omicidio mancato, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., p. 111.

¹⁹⁹ T. Pincio, *Il What if all'italiana. Un romanzo maestoso e misconosciuto*, da «il manifesto», 30.8.2008.

Capitolo 3. Il ciclo del carcere

1. *L'Università di Rebibbia*

1.1. *L'arresto di Goliarda Sapienza*

Il romanzo in questione può essere inserito nel ciclo della narrazione autobiografica iniziata con *Lettera aperta* e poi lasciato in sospeso durante la stesura dell'*Arte della gioia*. Goliarda ci parla ancora di sé in prima persona, tuttavia molto è successo e molto è cambiato nel suo modo di scrivere:

[...] si percepisce immediatamente un cambiamento: il linguaggio è asciutto, privo delle lunghe digressioni e delle divagazioni oniriche che caratterizzano le opere precedenti. Vi è un nuovo intento narrativo che si esplica nella descrizione, quasi documentaristica, di una realtà sociale spesso volontariamente occultata e emarginata. Con *L'Università di Rebibbia* Goliarda Sapienza sembra affrancarsi dall'ossessiva indagine dell'io e delle sue complesse contraddizioni prediligendo un'inedita apertura al mondo. Il risultato è un'opera illuminante, di denuncia, [...] e che si può considerare a ben vedere la più ideologica della Sapienza²⁰⁰.

²⁰⁰ G. Bicchiotti, *Esperienze dal carcere*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., p. 182.

La scrittura è, quindi, adesso lucida e per lo più realistica, anche se non manca qualche sprazzo visionario: così, per esempio, le sirene carcerarie «hanno lunghi capelli bianchi di luna e mani algose»²⁰¹.

I fatti che stanno alla base del romanzo si possono riassumere brevemente: Goliarda ha commesso un furto, ha derubato una sua conoscente di alcuni gioielli e, presto scoperta, è stata tradotta in prigione dove è rimasta in realtà per pochi giorni. Ha rubato perché bisognosa di denaro, per una sorta di rivolta proletaria contro l'amica, appartenente ad una famiglia di buona posizione sociale, e forse anche per suscitare uno scandalo che attirasse l'attenzione su di lei e sbloccasse la pubblicazione del suo capolavoro, che tuttavia, come si è detto, non riuscirà mai a vedere pubblicato.

L'esperimento di Goliarda Sapienza, comunque, può dirsi riuscito: l'esito, infatti, è uno splendido romanzo-documento sulla condizione carceraria, in particolare femminile, scritto con una lingua elegante, raffinata e sicura, espressione di uno sguardo lucido e, pur nella compassione che non fa mai mancare, a volte ironico nei confronti della società.

Il libro si apre con il trasferimento dell'autrice in carcere, su una macchina che sfreccia a sirene spiegate per una città che, vista da quel luogo stretto e angusto, appare «più sontuosa e immensa»²⁰².

Circondata da carabinieri in borghese che subito le ricordano i tedeschi – Goliarda aveva partecipato alla Resistenza – la prima reale percezione avvertita è quella della disparità delle forze, in particolare dovuta alla conformazione differente del corpo maschile rispetto a quello

²⁰¹ G. Sapienza, *L'Università di Rebibbia*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 15.

²⁰² Ivi, p. 7.

femminile; lo stringersi attorno a lei di quei corpi, l'effetto prodotto su di lei, viene definito per contrapposizione ad un'analogia potenza, che si esprime però nell'abbraccio amoroso:

La vicinanza di quei carabinieri dai corpi scattanti già protesi alle loro vite private allenta la morsa dei nervi che, ora comprendo, era solo paura della loro forza fisica [...]. Quel poco di sicurezza che la donna crede d'avere, tutta la superiorità che a volte t'attribuisce un amante, l'amico, il figlio, spariscono davanti all'inferiorità muscolare – semplicemente muscolare – avvertita in mezzo a due o tre uomini che non hanno più bisogno di fingere rispetto, ammirazione, pietà perché sei femmina e più debole²⁰³.

Il carcere appare subito simile ad altre istituzioni di tipo educativo: in particolare il primo effetto che fa su Goliarda è quello della scuola: la secondina si presenta vestita di «un largo grembiule da bidella»²⁰⁴, il senso di timore è quello tipico del primo giorno di scuola:

Perché quella sensazione puerile? [...] La risposta viene immediatamente quando, affiancata dalle due bidelle, mi si ordina di andare avanti. Come allora, nel primo giorno di scuola, sto cadendo in preda alla sensazione di dover entrare in un luogo misterioso e potente del quale non so niente, e dove niente ormai dipenderà più dalla mia volontà²⁰⁵.

Una volta condotta nella sua cella, l'autrice viene colpita dall'innaturalità del silenzio del luogo, ogni tanto interrotto da qualche grido – a un tempo disperato e voluttuoso²⁰⁶ – che subito si interrompe. Nella vita quotidiana, ella afferma, desideriamo spesso il silenzio, ma non

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ Ivi, p. 8.

²⁰⁵ Ivi, p. 9; l'analogia con la scuola si ripresenta a p. 108, allorché, parlando della Santomauro, colei che dirige le secondine, leggiamo: «Come a scuola, nessuno osa parlare davanti alla maestra, la maestra lo sa, e con pugno saldo trattiene quel silenzio fino al limite della sopportazione».

²⁰⁶ Ivi, p. 13.

ci troviamo mai davvero in un ambiente completamente silenzioso: solo, c'è un po' meno rumore. In carcere, invece, il silenzio è totale, ed è innaturale perché, se si può dire, viene “prodotto”, fa parte del dispositivo; più che di “silenzio”, si tratta di una interdizione del rumore:

Qui dove mi trovo il non-rumore è stato ideato per terrorizzare la mente che si sente ricoprire di sabbia come in un sepolcro²⁰⁷.

La mente della detenuta Goliarda Sapienza oscilla tra un naturale tendenza alla compassione per il grido appena ascoltato e la tentazione di «fermare la fantasia», per dedicare attenzione all'ambiente nella quale è immersa per cercare di comprenderlo. Questa osservazione è importante perché ci mostra due cose: Goliarda, anche in carcere, si comporta come scrittrice; nello stesso tempo, ella avverte che il suo modo di essere scrittrice ora è differente rispetto agli esercizi letterari che abbiamo già preso in considerazione. Adesso la necessità di scrivere²⁰⁸ prenderà la forma del tentare di capire, “buttare giù cifre su cifre”²⁰⁹, “fare il punto”²¹⁰; la narrazione si fa precisa, analitica, attenta al dettaglio.

Fermare la fantasia. Ripeto questa frase nella mente come al tempo della scuola quando si mandava a memoria una poesia che non si capiva. Io che ho fatto uno strumento della fantasia, che l'ho studiata tutta la vita per acuirlo, liberarla, renderla agile il più possibile, mi trovo ora a doverla uccidere come si farebbe col peggiore dei nemici [...], da oggi per me la fantasia è nemica²¹¹.

²⁰⁷ Ivi, p. 12.

²⁰⁸ Si veda la conclusione del romanzo: «[...] prendo carta e penna. È necessario», ivi, p. 195.

²⁰⁹ «E butto lì cifre su cifre», ivi, p. 17.

²¹⁰ Ivi, p. 24.

²¹¹ Ivi, p. 13.

È da alcune pagine di diario che possiamo comprendere in che modo l'ambiente influisca sulla possibilità di scrivere e sulla sua natura. Di fatto, scrivere in carcere è quasi impossibile ed essenzialmente per motivi tra loro correlati: si è sempre soli, in quanto reclusi e, nello stesso tempo si è sempre tra la gente; in più, la condizione di isolamento dal mondo esterno sembra revocare il senso stesso delle parole e delle frasi; tutte condizioni, però, va detto, alle quali la nostra autrice è abituata, per un motivo o per un altro, essendo abituata a scrivere in mezzo agli altri e avendo dedicato parte della sua produzione letteraria all'intento di descrivere la contraddittorietà dell'esperienza. Si potrebbe aspirare ad avere una cella singola – privilegio accordato a detenuti con una lunga pena da scontare, ma in tal caso la solitudine e la claustrofobia potrebbero portare alla paralisi di qualunque tipo di attività, foss'anche intellettuale:

Scrivere qui è impossibile, si potrebbe forse dopo un assestamento di tre o quattro mesi: tutte le tue parole vengono messe in dubbio nella tua intelligenza. Non credi più che le parole usate fuori fossero giuste. Il mondo esterno ti sembra sognato e qui in questa nuova realtà parlano un altro linguaggio, che non riesci ad afferrare e, per adesso, di conseguenza neanche a esprimere.

Non puoi vedere la televisione. Tutto ti sembra lontano, inventato da un regista pazzo che non sa niente della realtà [...].

La cosa più terribile che ho incontrato qui e che non potevo immaginare è che in prigione non si riesce a stare soli, e quindi né a leggere, studiare o scrivere. Sei chiusa ma in mezzo alla gente. Per fortuna io mi ero abituata a scrivere anche in un vagone affollato (almeno gli appunti), in un bar, ecc. e senza tavolino, altrimenti non avrei neppure potuto prendere questi pochi appunti. Certo con una condanna lunga, forse, si può ottenere una cella da sola e vedere di concentrarsi. Ma sembra che in quel modo la solitudine con relativa claustrofobia si moltiplichi in modo terrorizzante²¹².

²¹² G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 107-108.

Accanto al silenzio, abbiamo sparse per tutto il libro descrizioni del “tempo carcerario”, la cui ritmica è costituita dall’azzeramento del tempo della vita quotidiana e dalla sua sostituzione con un «ritmo senza tempo»²¹³ costituito dalle scadenze e dai rituali della vita carceraria, la colazione, il pranzo, l’ora d’aria e così via – un ritmo senza tempo perché privato della dimensione del “fuori” e dell’avvenire:

“Quando uscirò”! Altra cosa da fare: non pensare mai al futuro in questo posto, il futuro è pieno di porte immaginarie di cui credi di avere le chiavi, qui le chiavi le hanno inequivocabilmente gli altri. Anche quelle di casa mia [...]”²¹⁴.

Così, non stupisce che una persona solitamente priva della cognizione del tempo, quale la Sapienza si autodefinisce, sappia «perfettamente che ore sono: un’ora prima dell’arrivo del latte»²¹⁵ e che le guardiane, che vivono in un doppio tempo, quello del carcere e della vita fuori dal carcere, siano ansiose e portatrici d’ansia:

Noto con quale ansia la guardiana ha riaperto la porta, ed è come un pugno nello stomaco per me: lei vive mezzo fuori e mezzo dentro, e di conseguenza l’ansia che porta con sé da fuori ferisce noi che già abbiamo preso un ritmo senza tempo.

Alzandomi e uscendo dalla cella (che viene subito rinchiusa) cerco di portare alla coscienza il fatto che non devo assolutamente farmi turbare dal ritmo “di fuori” che queste donne si portano dietro²¹⁶.

²¹³ G. Sapienza, *L’Università di Rebibbia* cit., p. 31.

²¹⁴ Ivi, p. 36.

²¹⁵ Ivi, p. 20.

²¹⁶ Ivi, p. 35.

1.2. Il dispositivo carcerario

Il carcere di Rebibbia, dopo la riforma carceraria, si presenta, nel complesso, come un carcere-modello pronto ad accogliere le migliori “innovazioni democratiche”: le “secondine” si chiamano, adesso, “guardiane”²¹⁷; sono presenti educatori e psicologi, sono previste attività ludiche di tipo per lo più sportivo, c’è una commissione composta da psicologi e detenute per la scelta della proiezione dei film:

La psicologa nomina una commissione di detenute per i film da proiettare il sabato. Le prescelte, tutte contente e orgogliose – come le donne quando vanno a votare – si trasferiscono in due ambienti spaziosi senza questi finestroni lugubri, e lì dopo chiacchierate alla pari con questi agenti del sistema e cordialità d’ogni genere, ricevono delle liste di film da sottoporre alla folla carceraria. Dopo di che la suddetta commissione fa il giro delle celle e “democraticamente”, come ha insistito la psicologa, raccoglie i voti per i prossimi film ...²¹⁸.

La scelta della proiezione di un film viene equiparata alla conquista del diritto di voto da parte delle donne; l’acquisizione di un diritto si accompagna al suo esercizio in un luogo che non riproduce più, almeno momentaneamente, lo spazio angusto del carcere e della cella: si decide tutte insieme, conversando amabilmente, in una sala ampia e luminosa, che riproduce o meglio simula lo spazio pubblico, una specie di *agorà*.

Nel complesso, lo sguardo dell’autrice si rivela particolarmente attento ai dispositivi carcerari, alla stessa disposizione dei locali e degli ambienti. Per primo, il lungo corridoio largo e basso, illuminato ogni dieci, quindici metri da lampade verdastre, che va in discesa verso le celle; Goliarda non può che ammirarne con gelida lucidità l’altrettanto gelida

²¹⁷ Ivi, p. 22.

²¹⁸ Ivi, p. 133.

perfezione, ossia la corrispondenza ad uno scopo che è la restituzione di un'immagine della pena come discesa agli inferi, o sepoltura:

Questi camminamenti d'immersione alla pena sono di una perfezione gelida. Un lungo budello scivola inesorabilmente verso il fondo senza un appiglio per le mani della fantasia al quale potersi aggrappare. Dopo il primo corridoio, svoltando a destra, si scende ancora, si scende sempre. A ogni passo senti che vai verso il basso e che non potrai più tornare a essere come prima. Quei camminamenti sotterranei parlano di morte e conducono a tombe. Infatti, per la legge dell'uomo un tuo modo di essere è stato cassato, la fedina penale macchiata, le mani insozzate dall'inchiostro per le impronte digitali: quella che eri prima è morta civilmente per sempre²¹⁹.

La scrittrice ribadisce di aver deciso lucidamente di rubare e di aver attuato il suo piano con l'intenzione di essere arrestata per attirare l'attenzione su di sé. Le reazioni scandalizzate dei suoi amici intellettuali a seguito dell'arresto e della scarcerazione confermano ai suoi occhi la validità del gesto e le offrono diverse ed ulteriori chiavi di lettura. Goliarda appare colpevole nei confronti della società, ma soprattutto nei confronti della classe operaia: il suo non è stato un atto politico, un gesto di ribellione, un "esproprio proletario", ma un crimine comune²²⁰. Essa, tuttavia, ha cercato di allontanare da sé l'immagine della donna depressa e sofferente con manie suicide:

Dalle reazioni di tutti, come avevo previsto, capisco che per "loro" era meglio se mi suicidavo. Questo avrebbe concluso il quadretto di me martire laica con vita dolorosa, proprio come una martire con una sua vena per la santità inarrestabile, in una parola un essere sublime ma inadatto alla vita, inaiutabile²²¹.

²¹⁹ Ivi, pp. 9-10.

²²⁰ Ivi, p. 117.

²²¹ Ivi, p. 118.

Essa ha sostituito una morte reale, per suicidio, con una morte giuridica, perseguita attraverso un atto deviante tale da permetterle di collocarsi in disparte di un mondo che non sente più come proprio e affermare la propria specificità. In particolare, essa afferma il diritto di una donna di poter essere “cattiva”, deviante, di sbagliare, prerogativa in fondo riconosciuta ed accettata solo nei maschi:

Noto (cosa che sapevo) che mentre per Pasolini, deviato come me anche se cattolico e omosessuale, tutti hanno sempre accettato la sua deviazione e anzi l'hanno ammirata, per me non è così, per me donna c'è la degradazione in ogni atto deviante che io possa compiere²²².

Un suicidio giuridico – quindi – che coinciderà con una rinascita e la conquista – questa sì riuscita – della voglia di vivere e lottare:

Con questo atto di rubare, da me voluto in piena coscienza e sanità mentale, ho appunto scelto un'infrazione che risultasse anche – se sapessero vedere – perseguita, e a lungo, e con meditazione e applicazione di tutto l'intelletto (gli errori erano in parte voluti perché desideravo essere presa). Un'infrazione, dicevo, che stracciasse questa troppo facile immagine di santa che hanno cercato tutta la vita di appiopparmi.

Volevo morire giuridicamente (perché a morire fisicamente ormai dal '64 non ci penso nemmeno negli attimi di più profondo sconforto e di indigenza) per rinascere diversa [...] e in questo mio suicidio giuridico il carcere è stato il luogo (come il coma) dove ho toccato l'ultimo fondo. Per risalire e assistere al mio funerale di quello che ero²²³.

Quanto appena detto trova riscontro in un passo de *L'università di Rebibbia*, in cui il mutamento antropologico cui è soggetto il detenuto finisce con lo spalancare, negli interstizi della regolamentazione carceraria, degli inauditi e per la scrittrice fino ad allora impensati spazi di libertà:

²²² Ivi, p. 120.

²²³ Ivi, p. 118.

Sono approdata nel regno del “tutto possibile” (violenza, abbandoni, contraddizioni), fondato sulla coscienza profonda di essere “ormai perdute” per sempre alle leggi che regolano il vivere di fuori. Infatti quando metti il piede nel lido dei “tutto perduto” non è proprio allora che scatta la libertà assoluta? Che potrebbero farti più che tenerti chiusa – cosa che già fanno – o guardarti con disprezzo – cosa che già fanno? Valicato il muro del lecito che è dentro di noi il suolo selvaggio delle passioni proibite si spalanca davanti, immensa prateria incustodibile²²⁴.

Una volta chiarito l’approccio della scrittrice al carcere, ciò che fu determinante per indurla a commettere un reato e a farsi arrestare, possiamo riprendere in considerazione i dispositivi carcerari che lei stessa ci propone.

Importante e significativa è la stessa disposizione della piccola cella di isolamento nella quale viene inizialmente rinchiusa; Goliarda sofferma la sua attenzione sulla finestrella di 15 centimetri sulla parete di fronte all’ingresso, che si apre con l’aiuto di una piccola leva: una finestra senza sbarre – perché considerate, queste ultime, troppo “crudeli” – ma che comunque, data l’impossibilità di guardare all’esterno ha il solo effetto di inchiodare ulteriormente il detenuto alla sua condizione di recluso; uno spioncino che, più che come sfogo per cambiare l’aria, funziona come una sorta di istigazione al suicidio:

La luce di quel sole artificiale rivela la nudità di quattro mura dipinte di un azzurrino opaco che dà la nausea, poi un cesso di colore dubbio senza tavoletta e un lavandino grigiastro. Nella parete di fronte all’ingresso una finestra rettangolare con vetri molto spessi, di colore simile a quelli delle latrine di terza categoria, s’apre a bocca di lupo ma solo di quindici centimetri, così che in nessun modo (anche se fosse all’altezza d’uomo) si può vedere fuori.

Mente progressista doveva possedere l’architetto che ideò quella finestra: niente sbarre per carità, troppo crudeli, si può vedere il cielo. Quella finestra

²²⁴ G. Sapienza, *L’università di Rebibbia* cit., p. 116.

s'apre per mezzo d'una leva o manico. La prima "cosa" che vedi appesa a quel manico è la tua testa penzoloni. Ecco perché si impiccano così facilmente da qualche anno a questa parte: un tavolino c'è, anche una sedia da metterci sopra, un lenzuolo – lo sento sotto la coperta – c'è pure per fare il cappio. Lassù la forca è già pronta²²⁵.

Segue la descrizione della piazzetta interna che dalla cella porta al cortile; se, all'ingresso nel carcere, i percorsi sono in discesa e danno l'impressione di sprofondare sotto terra, questa piazzetta collega immediatamente con l'esterno, con l'effetto di creare, più che un senso di sollievo, un senso di smarrimento delle coordinate percettive

[...] attraverso quella soglia preparandomi a dover percorrere corridoi e corridoi in salita per giungere fuori.

Con stupore mi accorgo che, attraversata la piazzetta notturna illuminata notte e giorno da rare lampadine protette da grate come nella mia cella, girato l'angolo di un breve corridoio, solo una porticina mi divide dalla luce esterna. E io che pensavo di essere scesa nelle viscere della terra! ... L'architetto di Rebibbia doveva conoscere molto bene le sorprese che hanno la forza di atterrire o almeno smarrire le emozioni degli arrestati²²⁶.

Infine, il rito della "domandina", termine che include tutte le richieste che le detenute possono rivolgere per ottenere quanto è già loro di diritto, dalla spesa ad un colloquio con l'assistente sociale, all'iscrizione ai corsi. Non è possibile non notare lo stridore che sussiste tra la condizione del detenuto e il tono così infantile di questa parola:

Domandina, educatore, guardiana, spesina ... La riforma carceraria ha dato un tono di grazia infantile al suo linguaggio sperando di abbonire la furia selvaggia che si impossessa di chi è costretto a prendere la cittadinanza di questo paese²²⁷.

²²⁵ Ivi, p. 14.

²²⁶ Ivi, p. 21.

²²⁷ Ivi, p. 118.

La falsità di questo tentativo di far passare il carcere per qualcosa che non è, di travestire la sofferenza con abiti pedagogici si evidenzia non appena, alla prima perquisizione, che termina con un pestaggio, i primi a sparire per non presenziare allo spettacolo saranno proprio psicologi, educatori, medici e guardiane:

Infatti le guardiane sono sparite dopo aver spalancato in una volta tutti i cancelli, e siamo sole mentre quelli a quattro a quattro salgono i gradini, muti, poderosi, e tutte, ora veramente terrorizzate, fuggono all'impazzata sotto i pugni, gli schiaffi e i calci così forti da udirsi chiaramente anche nel fragore ormai immane che scuote i due piani, mentre sotto, al pianoterra, dove ci sono gli uffici, un silenzio, un vuoto assoluto sta a indicare che guardiane, medico, infermiere, educatore, psicologa, si sono rintanati nei loro sgabuzzini per non essere testimoni di quello che succede su per le scale, nei ballatoi, nelle celle²²⁸.

1.3. La città delle donne: l'Università di Rebibbia

Il carcere appare come una città interamente ed esclusivamente popolata da donne: l'arredamento delle celle è femminile, le pareti sono tappezzate di copertine che raffigurano solo donne²²⁹, i rituali sono tutti femminili. Una città, però, tutt'altro che monocorde, anzi variegata e pervasa da impulsi vitali, colori e profumi:

Ancora una volta tempo e spazio carcerario mi sorprendono lasciandomi senza parole: è come se dai Parioli avessimo raggiunto a piedi Campo de' Fiori dopo poco più di trenta metri! O Shanghai, o Bangkok... Ciò che mi alita intorno è così lontano dalla spietata fredda zona al nord di Roma dove abito, che quasi non capisco dove mi trovo quando la mia compagna di viaggio mi presenta a

²²⁸ Ivi, p. 185.

²²⁹ Ivi, p. 132.

tutta una folla colorata ed elegante, profumata di buon sapone, tabacco di lusso, incenso e qualche scia di hashish²³⁰.

Esemplare è il personaggio Suzie Wong, una cinese arrestata per traffico di droga internazionale; la sua cella è un salotto in cui lei riceve le sue amiche, gioca a carte, cucina e prepara il tè²³¹, nel tempo restante dipinge.

Nel salotto di Suzie Wong si reimpara l'arte di mangiare, si riscopre «il valore del cibo, specialmente se è buono, e la sacralità del gesto nel portarlo alla bocca»²³², ma anche l'«arte dell' "attenzione all'altro"»²³³.

Il carcere è definito da Roberta – detenuta politica, poi compagna di cella di Goliarda – luogo degli “archetipi eterni”²³⁴, ossia un luogo che raccoglie molteplici tipi umani fino a diventare archivio di una caratterologia generale. Goliarda ravvisa, piuttosto, in questa città tutta femminile, ma cosmopolita, «la fusione dell'esperienza con l'utopia»²³⁵, resa possibile dalla compresenza di vecchie e nuove generazioni:

Fra queste mura, inconsapevolmente, si sta tentando qualcosa di veramente nuovo: la fusione dell'esperienza con l'utopia attraverso il contatto fra i pochi vecchi che hanno saputo capire la propria vita e i giovani che anelano a sapere, la congiunzione del cerchio biologico che racchiude il passato col presente senza frattura di morte. Si insinua nella mente una speranza, speranza incerta, forse menzognera ma viva: in questo luogo arriva – anche se per vie traverse – l'unico potenziale rivoluzionario che ancora sopravvive all'appiattimento e alla banalizzazione quasi totale che trionfa fuori²³⁶.

²³⁰ G. Sapienza, *L'Università di Rebibbia* cit., p. 101.

²³¹ Ivi, pp. 124 segg.; nel *Vizio di parlare a me stessa* lo stesso personaggio compare con il nome di Nancy.

²³² Ivi, p. 130.

²³³ Ivi, p. 129.

²³⁴ Ivi, p. 168.

²³⁵ Ivi, p. 103.

²³⁶ Ivi, pp. 103-104.

Di più, nel carcere la compresenza di persone con vite e scelte di vita differenti, e con estrazione sociale differente ha abbattuto le barriere sociali: adesso ci sono solo persone, le une di fronte alle altre, senza più cornici e modelli di comportamento predefiniti:

Aspettando Suzie Wong una gioia incomprensibile invade le mie membra sporche: deve essere il tè o la novità di bere in un bicchiere vero, o la sorpresa di avere tante persone da conoscere. Sono da così poco sfuggita dall'immensa colonia penale che vige fuori, ergastolo sociale distribuito nelle rigide sezioni delle professioni, del ceto, dell'età, che questo improvviso poter essere insieme – cittadine di tutti gli stati sociali, cultura, nazionalità – non può non apparirmi una libertà pazzesca, impensata²³⁷.

Ed ecco perché il carcere di Rebibbia appare a Goliarda Sapienza come una scuola o, meglio, un'Università: perché in un luogo in cui le passioni si esprimono direttamente e senza mezze misure – in cui ci si ama, in tutti i modi e sensi, o ci si odia – è possibile imparare il “linguaggio primario”, ossia quello delle emozioni:

La piccola cinese [Suzie Wong] già mi conosce. Come tutte qua è approdata al linguaggio profondo e semplice delle emozioni, così che lingue, dialetti, diversità di classe e di educazione sono spazzati via come inutili mascherature dei veri moventi (ed esigenze) del profondo: questo fa di Rebibbia una grande università cosmopolita dove chiunque, se vuole, può imparare il *linguaggio primo*²³⁸.

1.4. L'affezione carceraria

²³⁷ Ivi, p. 103.

²³⁸ Ivi, pp. 129-130.

È noto che *L'università di Rebibbia* suscitò da subito un certo interesse nei settori degli studi criminologici. Pellegrino ricorda che

fu l'unico romanzo a essere recensito – fatto anomalo – dalla *Rassegna Penitenziaria e Criminologia* per il suo valore scientifico a proposito della sindrome da affezione carceraria²³⁹.

Si tratta di quell'affezione per cui ci si abitua alla reclusione e, una volta scarcerati, si tende a commettere ulteriori crimini per farsi arrestare di nuovo. Da luogo di penitenza e rieducazione, il carcere diventa un'istituzione totale che finisce con l'impedire alle persone di potere realmente rifarsi una vita nel mondo esterno. Come dice Roberta, compagna di cella, come si è accennato, di Goliarda:

[...] Ci si affeziona a questo modo di vita [...]. Anch'io ne sono affetta. A me piace la vita qui, e so anche il perché, credo... o almeno sono riuscita ad analizzare alcuni dei motivi. Non ne parlo mai perché molti non capiscono [...]. Vedi, qui la giornata è così piena di avvenimenti che alla fine diviene come una droga... Si torna a vivere in una piccola collettività dove le tue azioni sono seguite, approvate se sei nel giusto, insomma riconosciute. Tutte capiscono perfettamente chi sei – e tu lo senti – in poche parole non sei sola come fuori... [...]. Anch'io, adesso fremo tanto d'uscire perché è un anno che sono dentro, ma dopo due o tre mesi di libertà nell'anonimato – libertà che ha il solo vantaggio d'essere lasciati a morire soli – so che mi riprenderà il desiderio di qui. Non c'è vita senza collettività, è cosa risaputa: qui ne hai la controprova, non c'è vita senza lo specchio degli altri...²⁴⁰.

Il carcere appare, così, agli occhi di Goliarda Sapienza come un'autentica comunità in cui si viene seguiti, approvati o disapprovati, in

²³⁹ A. Pellegrino, *Prefazione* a G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 11.

²⁴⁰ G. Sapienza, *L'Università di Rebibbia* cit., pp. 194-195.

breve, come nota Roberta, “riconosciuti”, e portatori di un ruolo accettato da tutti.

Ciò che forse è meno noto, perché compare appena nel romanzo, mentre viene trattato più diffusamente nei taccuini dell'autrice, è che la Sapienza ha interpretato questa sindrome non solo impiegando strumenti tratti dalla psicoanalisi, ma soprattutto legandola strettamente alla condizione femminile.

Vediamo il primo aspetto. L'affezione da carcere troverebbe la sua fonte nel fatto che il carcere stesso riproduce la dimensione dell'inconscio e, anzi, ne è «l'unica forma vivente»²⁴¹. Perché? Si consideri quanto essa afferma a proposito dell'isolamento:

Piano terra con isolamento. La cella di isolamento rappresenta l'inconscio chiuso e senza spazio. È come entrare in un'altra dimensione, anche i suoni sono diversi²⁴².

Può sembrare singolare che l'inconscio venga concepito come una dimensione chiusa e asfittica, una paradossale “dimensione senza spazio”, ma l'analogia viene subito chiarita nel momento in cui Goliarda specifica che la dimensione inconscia va concepita come un piano regressivo di realtà, che fa riferimento alla *vita prenatale*: la galera-inconscio è immediatamente “placenta”, corpo-spazio senza coscienza, esplosione del sentire-patire allo stato puro, senza elaborazione possibile.

Nave stiva o placenta, il carcere. Infatti molte di queste donne, alcune inconsciamente altre no – una mia compagna di cella me l'ha detto chiaramente – prendono l'abitudine al carcere e cominciano a entrare e uscire continuamente.

²⁴¹ G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa* cit., p. 108; a p. 113, l'autrice impiega senza più esitazioni l'espressione «galera-inconscio».

²⁴² Ivi, p. 105.

Ed è chiaro: è come rientrare nel grembo della madre, severo sì ma che ti dà un ordine alla giornata, decide sul tuo avvenire, ti nutre e ti priva di tutte le lotte e i contatti con il mondo²⁴³.

Entrare in carcere equivale a sperimentare, da adulti, e quindi per la prima volta, la propria condizione fetale; la recidiva, con il successivo arresto e l'ulteriore detenzione, obbedisce a una duplice compulsione che spinge da un lato a rientrare nell'utero e, dall'altro, a cercare una propria collocazione e un riconoscimento nell'ordine del *materno*.

In carcere si ridiventa, paradossalmente, *feti e bambini*, in quanto feti si ricade in una dimensione puramente corporeo-biologica, in una *nuda vita* impersonale fatta di sola carne; in quanto bambini si viene accolti, accuditi, protetti dai pericoli esterni, e-ducato, ossia presi per mano, condotti verso un futuro già predefinito.

Ecco quindi che la detenzione comporta la riscoperta di una realtà più originaria di ogni altra realtà concepita o rappresentata: la verità, dice la Sapienza, è che la nostra vita è tutta inconscia, che noi siamo solo carne, desiderio, bisogno e godimento e, soprattutto, che noi siamo e restiamo sempre bambini; in carcere regrediamo a quello che siamo e non abbiamo mai smesso di essere, a una sfera di confine tra l'uomo civilizzato e una vita nuda fatta di sensibilità, gesti elementari, pulsioni, scariche, secrezioni, di corpi nudi e non lavati, di erotismo ed autoerotismo ecc.

Tutto ti sembra lontano, inventato da un regista pazzo che non sa niente della realtà. Perché la nostra realtà è nell'inconscio: stando fuori riusciamo a rimuoverlo, mentre qui esplose in tutta la sua forza. Questo avviene in tutti, l'ho toccato con mano. I discorsi si fanno bambineschi e i sogni primari, così come le reazioni a uno sguardo, un gesto o un oggetto²⁴⁴.

²⁴³ Ivi, p. 111.

²⁴⁴ Ivi, p. 107.

Resta da vedere adesso la relazione che Sapienza stabilisce tra l'affezione carceraria e la condizione femminile. Nei taccuini, la scrittrice afferma che nel carcere, malgrado si sia in un padiglione femminile, la presenza dell'uomo si avverte in maniera particolarmente intensa. Si tratta dell'uomo inteso come "arbitro e signore" della vita della donna: è il maschio a trascinare le donne in carcere, è lui il creatore del dispositivo carcerario di regolamentazione del quotidiano, la giustizia che viene ristabilita è un prodotto della società maschilista:

nessuna delle donne che ho conosciuto, e nemmeno quelle di cui mi hanno raccontato, è entrata qui per una sua azione, ma sempre trascinata da un uomo [...]: tutto si fa per lui che è fuori, la giustizia che si subisce è la sua, il dolore e la gioia futura verranno da lui. In poche parole questo uomo assente qui è più mitizzato (potente) che in qualsiasi famiglia²⁴⁵.

Sotto questo punto di vista, il carcere, invenzione "maschile" non solo rientra nelle forme di dominio ed assoggettamento delle donne, ma, in fondo, non fa che prolungare, imitare e ripetere quelle forme di dominio che già si trovano tra le mura domestiche. Sapienza insiste su questo tema, al punto che è possibile ritrovarlo, quasi espresso con le stesse parole, tanto nel romanzo pubblicato, quanto nei suoi appunti.

Nell'*Università di Rebibbia*, l'autrice fa dire a Roberta che le donne trovano in carcere esattamente lo stesso stato di cose che esse trovano all'esterno, e che questo spiega la loro maggiore capacità di sopportazione della detenzione:

²⁴⁵ Ivi, p. 108.

noi donne reggiamo meglio il sistema carcerario. Certo, questo è possibile perché abbiamo un passato di coercizione e qui in fondo troviamo uno stato di cose che non ci è nuovo: il collegio, la famiglia, la casa... Sappiamo ancestralmente usare le mani, distrarci con mille lavoretti [...] sappiamo rendere creativa la giornata ora per ora [...]. Certo, il carcere a noi donne risveglia tutti i lati “femminili” che stiamo cercando di seppellire [...] ²⁴⁶.

E, nei taccuini, leggiamo:

la donna resiste meglio in carcere. Il perché è semplice: è sempre stata in casa (galera), sa lavorare a tante piccole cose e divagarsi, organizzandosi nei lavori consueti: lavare, spazzare, fare l’uncinetto. E anche nei pensieri è abituata da secoli a dominarli o indirizzarli in fantasie senza il supporto del “fuori”. E l’ultima ragione importantissima è che, essendo sempre stata più repressa nel sesso, nei movimenti e nelle decisioni, sente meno l’assenza della parola “libertà” [...]. Da quanto ho capito il carcere almeno per la donna non potrà mai essere educativo né distruttivo, ma solo una continuazione dello stato nel quale la donna ha vissuto fino a oggi ²⁴⁷.

Ecco quindi la metamorfosi dell’immagine di Rebibbia che l’autrice ci consegna: da utero-placenta inconscio, il carcere diventa la “casa”, ossia il luogo in cui la donna sperimenta quotidianamente e vive la propria subordinazione e la propria chiusura in un “ruolo”.

La possibilità dell’affezione carceraria si radica, quindi, nella più generale condizione di assoggettamento della donna da parte del maschio: tale sindrome non è, forse, altro che una sorta di ulteriore identificazione con un ruolo e un’identità socialmente e tradizionalmente imposti.

2. Le certezze del dubbio

²⁴⁶ G. Sapienza, *L’Università di Rebibbia* cit., pp. 177-178.

²⁴⁷ G. Sapienza, *Il vizio di parlare a me stessa* cit., p. 108.

Questo romanzo, pubblicato nel 1987, costituisce l'immediato seguito del precedente e presenta pochi spunti di novità.

Anche qui, la continuità è accentuata da richiami e riprese: all'architettura della prigione si sostituisce adesso quella del Palazzo di Giustizia, la cui descrizione apre il romanzo; anche qui, l'autrice ironizza sulla falsa mentalità progressista alla base della costruzione di un luogo di perpetuazione del dominio:

Da quando m'avevano sbattuta fuori dal carcere in attesa di giudizio avevo preso anch'io a percorrere quelle piccole strade lastricate di sampietrini che ininterrotte conducono dall'esterno di piazzale Clodio dentro il nuovo Palazzo di Giustizia: quel percorso stava a significare (nella mente progressista dell'architetto) che ormai la giustizia era scesa dal suo trono inaccessibile e segreto e si svolgeva per le strade, sotto gli occhi di tutti, alla portata di chiunque avesse voglia di prendere parte alla cerimonia... Così andavo rimuginando fra me e me, ridendomela di quell'ennesima utopia novecentesca che andava a rotoli. Ora transenne e veri e propri muri di toraci e braccia cariche di armi da fuoco sbarravano il passo ogni quattro, cinque metri!...

Mi divertiva talmente sfottere quell'architetto, il suo dannoso liceo classico, le sue inutili letture kafkiane [...] ²⁴⁸

La vicenda del libro si incentra sull'incontro occasionale tra Goliarda e Roberta, sua compagna di cella, tossicodipendente e coinvolta in vicende di terrorismo. Da poco scarcerata, Roberta finisce con il coinvolgere Goliarda nella sua vita complicata. La scrittrice è affascinata dal personaggio, soprattutto dalla sua bellezza che le risuscita desideri carnali di tipo omosessuale. Ma solo alla fine del libro, che si conclude con l'arresto di Roberta, Goliarda chiarisce a se stessa la natura della sua attrazione – di cui tratteremo più diffusamente in seguito: essa prova per Roberta un affetto materno, vede in lei la figlia che non ha potuto avere. E, come ritrovata madre, cercherà, scrivendo di lei, di farla “nascere” come

²⁴⁸ G. Sapienza, *Le certezze del dubbio*, Milano, Rizzoli, 2007, p. 7.

personaggio letterario, con lo scopo di prolungare, fin dove possibile, la sua vita.

La richiesta tacita di Roberta diventa motore di un desiderio di narrare del tutto congruente ad un analogo desiderio di essere narrati – desiderio che corrisponde alla «situazione per cui qualcuno riceve la propria storia dalla narrazione altrui», secondo le parole di A. Cavarero²⁴⁹. Per Cavarero, questa esigenza di farsi raccontare la propria storia per udirla e coglierne il significato, il desiderio tutto vitale orientato sul qui e ora della narrazione, risponde ad una concezione dell'identità da lei stessa definita *narrabile*.

Il sé narrabile, come aspetto costitutivo dell'unicità, non è pertanto il frutto di un'esperienza intima e separata, ossia il *prodotto* della nostra memoria. Non è né l'esito fantasmatico di un progetto, né il protagonista immaginario della storia che vorremmo avere. Non è una *finzione* che possa distinguersi dalla *sua realtà*. Esso è piuttosto il sapore familiare di ogni sé nella distensione temporale del suo consistere in una storia di vita che è questa e non altra. La qual cosa assurge a un principio generale: perché all'esperienza per cui l'*io* è immediatamente, nel sapore irriflesso dell'esistere, il sé della propria memoria narrante, corrisponde la percezione dell'altro come il sé della propria storia²⁵⁰.

Ognuno di noi è unico, e declinato al singolare, e tuttavia il nostro sé, fluido, mutevole, agente, mortale, è da sempre esposto all'Altro da cui attende conferma e senso; la nostra vicenda umana non può che lasciare tracce che richiedono di essere raccolte e custodite dall'altro²⁵¹:

lo statuto di narrabilità appartiene a pieno titolo all'esistente umano in quanto è unico: gli appartiene come un aspetto irrinunciabile della sua vita, non

²⁴⁹ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 27-28.

²⁵⁰ Ivi, p. 49.

²⁵¹ Per uno sviluppo di questo tema si veda M. Vergani, *Separazione e relazione. Prospettive etiche nell'epoca dell'indifferenza*, Pisa, ETS, 2012, in part. il cap. II.

come la garanzia di una fama *post mortem* che vede nei posteri i destinatari del racconto [...]. Detto altrimenti, c'è una differenza fra il desiderio di lasciare la propria identità ai posteri nella forma di un racconto immortale e il desiderio di sentirsi raccontare *in vita* la propria storia²⁵².

²⁵² A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* cit., p. 47.

Capitolo 4. Cenni sulle opere postume

Gran parte della produzione letteraria di Goliarda Sapienza è costituita da materiale non terminato e di libri ancora in attesa di pubblicazione. L'editore Einaudi sta, tuttavia, provvedendo, con la cura di A. Pellegrino, alla loro messa in circolazione. Tra queste opere ricordiamo i racconti contenuti in *Destino coatto*²⁵³ e *Io, Jean Gabin*²⁵⁴; una parte del seguito di *Lettera aperta* è raccolta in un'antologia dei suoi taccuini pubblicata nel 2011²⁵⁵.

Destino Coatto raccoglie un centinaio circa di brevi racconti – da un minimo di due righe ad un massimo di due paginette – composti tra la fine degli anni '50 e i primi anni del decennio successivo, in parte pubblicati per intercessione di Alberto Moravia su «Nuovi Argomenti» nel 1970. Sono quindi da considerarsi le primissime produzioni letterarie di Sapienza, assieme alla raccolta di poesie *Ancestrale* e il frammento al romanzo autobiografico *Carluzzu*, ancora inediti. Tuttavia, abbiamo di fronte una scrittrice già stilisticamente matura, ossia, come nota D. Scarpa, una autentica

²⁵³ G. Sapienza, *Destino coatto*, Torino, Einaudi, 2011.

²⁵⁴ G. Sapienza, *Io, Jean Gabin*, Torino, Einaudi, 2010.

²⁵⁵ G. Sapienza, *Lettera aperta III*, in Id., *Il vizio di parlare a me stessa* cit., pp. 237-251.

Orditrice di parole ... progettista di piccoli edifici linguistici autosufficienti a prescindere da ogni contenuto²⁵⁶.

Naturalmente i contenuti ci sono, e sono particolarmente dirompenti. Leggiamo raccontini narrati quasi tutti alla prima persona da personaggi per lo più femminili, o comunque incentrati su un mondo femminile caratterizzato da nevrosi, ossessioni e in gran parte deliri veri e propri capaci da sconvolgere una vita intera, ma anche di caratterizzarla, nel senso di conferirle la sua specificità. Questo il senso del titolo: il delirio è una corazza che impedisce al malato di vivere, ma, nello stesso è quello che lui è; la coazione è l'impulso a riprodurre quotidianamente e continuamente il proprio destino, quello che si è. Un'ulteriore illustrazione chiarificatrice della scelta del titolo viene da una dichiarazione di Majore riportata nel *Filo di mezzogiorno*:

Sa come si chiama il meccanismo del riesumare nel presente situazioni passate per ritrovare quelle emozioni, negative o positive che siano, perché solo quelle si sono conosciute e sperimentate e si identificano quindi con la vita stessa? Destino coatto²⁵⁷.

In generale, si respira nel libro un'atmosfera claustrofobica, al punto che questo è stato definito da A. Carta come un «esercizio di immobilità e di inerzia»²⁵⁸:

Al movimento di solito è associata la vita, la nascita, la crescita; ma nei racconti di *Destino coatto* di volta in volta muoversi equivale a rompere, cuocersi, sanguinare; se si esce lo si fa di sera, dopo il tramonto, ed esclusivamente per la propria sussistenza [...], uscire col sole alto nel cielo è un

²⁵⁶ D. Scarpa, *Senza alterare niente* cit., p. 523.

²⁵⁷ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 82.

²⁵⁸ A. Carta, *Finestre, porte, luoghi reali e spazi immaginari nell'opera di Goliarda Sapienza*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., p. 262.

errore imperdonabile, si rischia di smarrire oggetti importanti, di sciogliersi, o peggio ancora di morire. Nel caso più estremo morire significa ancora una volta raggiungere quella condizione di immobilità simile al sonno da cui si generano ricordi, si rievocano fantasmi, si rinasce alle vite passate [...] ²⁵⁹.

Ritourneremo su questi temi, che già vediamo emergere, nella parte successiva di questo nostro lavoro.

Io, Jean Gabin, scritto nel 1979, continua il ciclo autobiografico di Sapienza, iniziato con *Lettera aperta* di cui è idealmente, più che la continuazione, una sorta di integrazione.

Romanzo che fa da cerniera tra la prima parte della sua produzione narrativa e la seconda, rappresentata da *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio*, *Io, Jean Gabin* rappresenta l'ennesimo tassello di quel suo progetto autobiografico anomalo dalla Sapienza stessa definito *autobiografia delle contraddizioni*.

Dal punto di vista stilistico, si respira però un'aria diversa: l'autrice ha da poco ultimato *L'arte della gioia* ed è ulteriormente maturata come scrittrice: il libro del 1979 risulta contaminato ed arricchito dalla felicità prorompente della scrittura del suo capolavoro, al punto che

In *Io, Jean Gabin* troviamo una Goliarda molto simile alla Modesta bambina, spavalda e coraggiosa, che spesso marina la scuola e che trascorre le sue giornate tra lo storico cinema Mirone e i vicoli del suo quartiere ²⁶⁰.

Nel romanzo, Sapienza torna a distanza di anni ai momenti della sua fanciullezza quando, lasciata interi pomeriggi al sicuro nelle sale del Cinema Mirone, si identifica quasi totalmente con l'attore Jean Gabin,

²⁵⁹ Ivi, p. 265.

²⁶⁰ A. Gensabella, *Lei, Jean Gabin*, in in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., p. 176.

l'icona anarchica del cinema francese del quale vedrà tutti i film anche per più volte, dal quale impara ad amare le donne così come queste vorrebbero essere amate e dalla cui immagine forte e ribelle ricava compagnia, conforto e potenziamento del suo spirito ribelle:

Jean approva i miei consigli, accetta i suoi errori e mi sprona ad andare avanti senza chiedere alla vita immediate gratificazioni o medaglie:

«La vita è lotta, ribellione e sperimentazione, di questo ti devi entusiasmare giorno per giorno e ora per ora. Vedi me, sono morto tante volte combattendo, eppure sono qui con te tranquillo a ricordare e gioire delle mie lotte pronto a rinascere e a ricominciare.

Ricominciare, – sussurra sorridendo Jean dal grande schermo, – questo è il segreto, niente muore, tutto finisce e tutto ricomincia, solo lo spirito della lotta è immortale, da lui solo sgorga quella che comunemente chiamiamo Vita»²⁶¹.

Gabin, l'eroe anarchico e al di fuori della legge destinato quasi sempre a soccombere, diventa l'emblema dei due assi sui quali si articola la vita: l'amore e la gioia – entrambi difficili da vivere pienamente, e ancora più difficili, ci ricorda l'autrice, da raccontare:

l'amore deve essere qualcosa così essenziale alla nostra natura da non poterne fare senza, qualcosa come il pane, l'acqua, il sale ... Senza sale l'organismo muore, e in fondo non è grande danno, ma senza amore si diventa assonnati, fragili, avari, larve d'uomo [...] ²⁶².

Altre volte ho provato quel vuoto terribile di non poter comunicare un entusiasmo. È strano, addolora di più l'impossibilità di comunicare una gioia che una sofferenza. Dev'essere perché la sofferenza ti dà tanto da fare per smaltirla che nella fatica di sbarazzartene dimentichi gli altri. Ma una gioia? Una gioia è qualcosa che urge subito d'essere riconosciuta dagli altri, condivisa [...] ²⁶³.

La gioia, come l'amore, testimoniano dell'apertura e del prolungamento del vivente nell'Altro: entrambi non possono essere senza

²⁶¹ G. Sapienza, *Io, Jean Gabin* cit., p. 110.

²⁶² Ivi, p. 80.

²⁶³ Ivi, p. 81.

venire partecipati e condivisi, l'assenza di entrambi prosciuga la vita e la dissolve. Se in *Lettera aperta* Sapienza ci ammoniva che non può esservi storia se non della felicità, adesso chiarisce che la sua scrittura è stata da sempre ricerca e produzione della gioia, e che forse questa è la ragione di quella coralità e pluralità presente da sempre nella sua narrativa in forme sempre rinnovate.

Di *Lettera aperta III*, come detto, è stato pubblicato un frammento a cura di Pellegrino. Il tema è sempre lo stesso del primo libro che dà il titolo alla serie: ricordi della famiglia e dell'infanzia, vista con gli occhi abbastanza sereni di una donna che ora ha 64 anni e che sembra aver ritrovato un riavvicinamento, ancorché postumo, con il padre con il quale ora condivide la malattia (angina), e di cui rievoca la morte gaudente e felice tra le braccia di una prostituta proprio all'età di 64 anni.

Di questo frammento di libro vale la pena di riportare una breve frase che funziona come un piccolo manifesto poetico:

I ricordi. Potenza dei ricordi: si impossessano dei fili del periodo (che dovrebbero essere saldi nelle loro coordinate – chi non sa dell'analisi logica?) e se ne fuggono nel vento sotterraneo dell'inconscio facendoti scrivere male.

Oh vecchio Joyce, come avrei seguito volentieri il tuo andare forsennato d'uccello indagatore fra le parole! Ma la tua prosa – come avviene per tutte le avanguardie e già da cinquant'anni accademia – mi è sfuggita e mi è toccato il tristo destino di ritornare all'osservazione della natura e al disegno, anche se un po' liberato dal tuo insegnamento ma sempre coercitivo al massimo per chi scrive²⁶⁴.

Come detto, si tratta di una sorta di dichiarazione di poetica. Proviamo ad analizzarlo. I ricordi, trascinati dall'inconscio – diciamo pure il flusso dello psichico in generale – toccano e contaminano soprattutto il

²⁶⁴ G. Sapienza, *Lettera aperta III*, in Id., *Il vizio di parlare a me stessa* cit., p. 241.

piano linguistico: l'inconscio affetta la lingua e la sintassi, come già insegnavano Freud e soprattutto Lacan, le torce in base alle sue esigenze e alle sue tensioni, fa correre allo scrittore il rischio di perdere il controllo dei suoi strumenti e quindi di scrivere male. Una scrittura spontanea, vittima degli automatismi psichici, è solo una pessima scrittura e non restituisce nessun effetto di verità. Lo psichico, l'inconscio, sono tuttavia dimensioni inaggirabili e ineludibili dell'uomo, soprattutto se è uno scrittore che vuole scrivere di sé.

James Joyce ha compreso che è possibile controllare gli effetti delle pulsioni inconsce sulla scrittura e ha, anzi, cercato di inseguirle a volo d'uccello, riuscendo a rintracciarle proprio là dove vanno a colpire, ossia *tra* le parole.

Sapienza confessa di non avere mai amato le avanguardie né, quindi, di averne recepito la lezione, compresa quella di Joyce stesso. Peraltro non si può che constatare che le avanguardie stesse sono state in breve tempo istituzionalizzate fino ad assumere l'odore un po' stantio dell'Accademia. L'autrice dichiara di aver optato persino nelle opere più marcatamente intimistiche, per «l'osservazione della natura»; il suo sguardo, in altri termini, è sempre materialistico e naturalista e non richiede il ricorso ad un linguaggio di tipo mentalistico; al contrario, sarà necessaria una narrazione strutturata in base a un disegno, al cui rigore la decostruzione linguistica joyciana rappresenta, al limite, un lieve correttivo.

È una dichiarazione di stile, appunto: un rifiuto delle avanguardie e, al tempo stesso, della tradizione accademica, di cui le avanguardie stesse si sono rivelate il mero rovescio speculare, che si muove in direzione di un

naturalismo visionario volto a restituire un disegno adeguato di una realtà psico-fisica mutevole.

Parte III. I temi

Capitolo 1. Oltre la verità e ai margini della Storia. L'invenzione della felicità

1. La scrittura e la riconquista di sé

Tutta la scrittura di Goliarda Sapienza sembra tesa tra due estremi: una perdita dell'esperienza che si traduce in un'opacità della visione e in una crisi del significato e il desiderio di percorrere questa crisi fino in fondo per riconquistare se stessa e cogliere una più fondamentale *presenza*, quella del vissuto e della carne – questo potrebbe essere il senso di un'autobiografia delle contraddizioni.

Si consideri questo passo tratto dall'*Arte della gioia*, caratterizzato, come spesso avviene, da un passaggio dalla prima alla terza persona. Il nucleo tematico qui espresso è la contraddizione, il divenire perenne per cui il vivente nasce e rinasce in continuazione, in una sorta di autoproduzione che l'esperienza dello sfioramento della morte porta alla coscienza:

nacqui partorita da me stessa come se la grande onda del dolore carnale, passando sul mio capo e ricadendo dietro, lontana alle mie spalle, si fosse portata via tutte le pene, le amarezze, i progetti di gioia, ormai naufragati contro lo scoglio della morte di Carlo. [...] Quante volte con Carlo vivo, o con Jacopo morto, aveva discusso, dissertato, sulla contraddizione che è il perno della natura [...] forse solo chi è stato così vicino alla morte può dimenticare e poi rinascere

come Modesta rinasce giorno per giorno, fissando nello specchio dell'alba quella cicatrice rossa, serpentina, che divide la sua fronte in due²⁶⁵.

Si consideri, ora, quest'altro passo, tratto da appunti inediti:

Non c'è il bene perfetto, né il male perfetto: tutto si deve alternare per essere in grado di essere vita e per noi umani sentirla, e non smarrirsi nelle ali menzognere della ragione per la ragione, nelle teorie, le utopie a tutto tondo, perfette delle più crudeli delle perfezioni: quelle che la mente disegna astrattamente, senza tenere conto del pane, la cacca, il desiderio carnale²⁶⁶.

Qui abbiamo una sorta di relativismo vitalista: tutto è contraddizione, mutamento incessante ed incoerente, tensione, materia, espulsione. Le parole, e con esse le teorie, mancano il bersaglio, non fanno vedere nulla, perché non tengono conto «del pane, della cacca, del desiderio carnale»: esse costruiscono delle algide architetture capaci solo di scorrere e scivolare sopra una vita fluida e palpitante senza poterla afferrare o, nel peggiore dei casi, di impossessarsene per interromperne il flusso e strangolarla.

Ancora, in un altro passaggio dell'*Arte della gioia*, Modesta rifiuta di essere connotata come atea – pur essendolo a tutti gli effetti – perché le parole “mentono”, sono delle corazze che rinchiudono e imprigionano se appiccicate sulle persone:

Mentono le parole, appena hai detto la parola questa ti ricade addosso come il coperchio di una bara²⁶⁷.

²⁶⁵ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., pp. 263-264.

²⁶⁶ G. Sapienza, *Taccuini inediti*, in G. Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda* Sapienza cit., p. 76.

²⁶⁷ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 397.

Ricordo che in più punti del romanzo la protagonista avverte l'esigenza di riconsiderare le parole e rivedere il loro impiego, per non restarne intrappolata e soggiogata: è quello che accade ad esempio al figlio Prando, che crede nella "rivoluzione graduale", e in generale a chi crede in parole d'ordine come "progresso". A tutti costoro, Modesta-Goliarda obietta:

[...] non rimpiango niente del passato, ma da tanto tempo ho capito anche la menzogna che si maschera sotto la parola progresso²⁶⁸.

La sfida della scrittrice Sapienza sta forse tutta qui: cogliere il reale approfondendo radicalmente «il fallimento della parola e la dispersione del significato»²⁶⁹, ripercorrere scritturalmente il vissuto partendo dal rischio o dal fatto compiuto della sua perdita.

Sotto questo punto di vista, essa ha anticipato alcuni temi che saranno tipici del cosiddetto "postmoderno", in cui la crisi e la deriva del senso in una semiosi illimitata è diventato tema centrale e motivo estetico; di più, la Sapienza, se si può dire, vi ha anticipatamente dato una risposta. È possibile scrivere del reale avendolo preventivamente perduto di vista, lasciato scorrere al di fuori dell'angolo visuale del sapere e del comprendere? Che cosa è reale? È possibile scrivere di sé a partire dalla *propria morte*, "custodendo" e portando con sé la propria morte?

Riteniamo di sì, e riteniamo che questa sia la sfida e la portata della scrittura di Goliarda Sapienza, di cui prendiamo come esempio questo breve racconto, di poche righe, per poi commentarlo:

²⁶⁸ Ivi, p. 508.

²⁶⁹ M. Carratello, *Scrivere sparire falsificare*, in G. Alfano-M. Carratello (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio 2003, p. 15.

Oggi, finalmente, mi sono morte anche le pupille.

Quando è cominciato? Come tutti, solo che non tutti cominciano con le gambe. A me è cominciato con le gambe. Mi sono morte molti anni fa, quasi subito dopo che sono nata. Non è che non camminavo, camminavo, ma la notte sentivo che erano morte. Poi il ventre, il seno.

Le braccia è stato poco tempo fa, e questa mattina, finalmente – è tanto che sono al mondo – ho capito di non vedere più. Mi sono levata gli occhiali, ho smesso di cucire²⁷⁰.

Abbiamo a che fare con una sconvolgente forma di “inesperienza”: un corpo che non si sente più vivere pur continuando a fare quello che un corpo solitamente fa. Un corpo “morto” ma pur sempre presente, e che la scrittura ci fa avvertire nella sua pesantezza e densità, quasi facendocene sentire l’odore.

Si tratta di un racconto chiaramente imperniato sul tema della depressione, di cui, come detto, l’autrice soffrì per tutta la sua vita. Di questa patologia la Sapienza approfondisce soprattutto un aspetto che è, per usare le parole di Maurice Blanchot, il «morire all’infinito»²⁷¹, un morire che non si conclude mai e continua indefinitamente. Come ha ben mostrato E. Borgna nei suoi studi sulla sindrome depressiva,

Nella malinconia non si muore, la vita non si spegne, e nondimeno in essa si è già alla fine²⁷².

Il malinconico si trova in uno stato di morte incessante, che perde la sua dimensione di *possibilità* per eccellenza; una morte, quindi, a tutti gli effetti, resa impossibile dalla sua stessa interminabile attuazione:

²⁷⁰ G. Sapienza, *Destino coatto* cit., p. 111.

²⁷¹ M. Blanchot, *Il passo al di là*, Genova, Marietti, 1989, *passim*.

²⁷² E. Borgna, *Malinconia*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 118.

la morte che non è sentita, e non è provata, come esperienza umana fatale e precaria, imminente e attesa, ma come esperienza a cui non si può arrivare²⁷³

ma a cui non si può arrivare perché ci si è già; detto più precisamente, *non si può morire* perché si è già morti e, tuttavia, si vive in uno stato sospeso di quasi-morte e non più vita. Come dice G. Deleuze, in questo caso si è svuotata la dimensione del possibile, la possibilità stessa del possibile si è “esaurita”:

L’esausto è molto più dello stanco [...]. Lo stanco non dispone più di nessuna possibilità (soggettiva): e non può quindi mettere in atto la minima possibilità (oggettiva). Ma questa possibilità permane, perché non si attua mai tutto il possibile, anzi lo si produce man mano che lo si va attuando. Lo stanco ha esaurito solo la messa in atto, mentre l’esausto esaurisce tutto il possibile. Lo stanco non può più realizzare, ma l’esausto non può più possibilizzare [...]. Non c’è più possibile: uno spinozismo accanito [...]. Esaurisce quel che nel possibile non si realizza. Mette fine al possibile, al di là di ogni stanchezza, “per continuare a finire”²⁷⁴.

Pertanto, come afferma ancora Borgna, si sta parlando di

Una morte *già* realizzata ma trascesa in una condizione di eterna sopravvivenza [...]. Nel corso di una esperienza iniziale di negazione (di una negazione che giunge fino a consegnare ai pazienti la coscienza delirante che il loro corpo e il mondo, in cui sono immersi, non esiste più: travolti da una radicale nientificazione) si viene costituendo una profonda condizione depressiva: vivendosi immortali, i pazienti affermano allora di essere estranei alla morte e al morire: sia perché *già* morti sono rinati e sopravvivono eternamente sia perché impenetrabili dalla morte e dal morire²⁷⁵.

Borgna prende in considerazione i casi clinici raccolti tra il 1880 e il 1891 da Jules Cotard. In molti dei suoi pazienti egli ha ravvisato uno stato

²⁷³ E. Borgna, *Malinconia* cit., p. 120.

²⁷⁴ G. Deleuze, *L’esausto*, Napoli, Cronopio, 1999, p. 9.

²⁷⁵ E. Borgna, *Malinconia* cit., p. 121.

di morte continua che coincide con uno stato di vita eterna caratterizzata da una perdita di sé, del proprio corpo vivente, del mondo come orizzonte dell'esperire e del progettare:

La morte è vissuta come una morte reale (si è morti) ma contemporaneamente come una morte che non divora l'esistenza e che si accompagna a questa misteriosa sopravvivenza che rende vana (scioglie) la morte²⁷⁶.

La scrittura di Sapienza procede attraverso questi due estremi: l'inesperienza e l'affermazione della presenza ineludibile del corpo.

1.1. Bugia e svelamento di sé nelle prime opere letterarie di Goliarda Sapienza

Nel romanzo d'esordio, *Lettera aperta*, di taglio evidentemente autobiografico, l'intento, manifestamente dichiarato dalla voce narrante che coincide con quella dell'autrice, di parlare di sé si svolge sullo sfondo della coppia oppositiva "ordine" contro "verità": chi scrive e narra non ha tanto lo scopo di "dire il vero", quanto piuttosto di "fare ordine", così come si mette in ordine una stanza piena di oggetti gettati alla rinfusa.

In effetti, come osserva Giuliana Ortu,

²⁷⁶ Ivi, p. 122.

Ordine e disordine, verità e bugie, sono dunque gli estremi entro cui si dispiega il romanzo che di fatto è anche autobiografia, come conferma il nome della protagonista, coincidente con quello dell'autrice, Goliarda appunto²⁷⁷.

L'immagine della stanza da riordinare – la stanza dei genitori forse, dopo la loro morte, e i loro oggetti da inventariare ed eventualmente da gettare via – accompagna e scandisce pressoché tutta la narrazione.

Occorrerà, quindi, dire ciò che «non avendo capito mi pesa da quarant'anni sulle spalle»²⁷⁸, in altri termini, «sbarazzarmi di tutte le cose brutte che ci sono qui dentro»²⁷⁹, «liberarmi di tutte le cose inutili che affollano questa stanza»²⁸⁰. “Ordine” contro “verità” perché si tratterà solo di tenere ciò che va tenuto e buttare via il resto. Parlare con qualcuno aiuta a fare ordine perché, «parlando, dalla reazione di chi ascolta, puoi capire cosa va tenuto e cosa buttato»²⁸¹.

Anche per un altro motivo non c'è interesse nei confronti della verità: la vita dell'autrice-narratrice è affastellata di bugie, e bisogna fare ordine tra le bugie per orientarsi:

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 [...]. Visto che mi sono state dette, come a tutti del resto, più bugie che verità, come potrei io, ora, sperare di parlarvi illudendomi di arrivare a un ordine-verità?²⁸²

D'altra parte, bugie sono quelle in cui Goliarda è cresciuta, per esempio quella di

²⁷⁷ G. Ortu, *Cosa vedono gli occhi di quella bambina*. “Lettera aperta” cit., p. 150.

²⁷⁸ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 15.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ivi*, p. 16.

²⁸² *Ibidem*.

credere che i sette individui, maschi e femmine che dormivano, si agitavano, mangiavano, sbadigliavano sotto il nostro tetto, fossero tutti miei fratelli e sorelle; che la casa dove vivevamo fosse di nostra proprietà; che tutti mi amavano molto; che mio padre era siciliano e mia madre lombarda²⁸³.

La “verità” si rivela a Goliarda nel suo essere “bastarda” – come le dice il fratellastro Carlo –, ossia nel non conoscere le sue origini²⁸⁴; ma anche nella constatazione lucida, più ancora che amara, delle forme di sfruttamento affettivo dell’infanzia da parte degli adulti:

il bambino è il primo operaio sfruttato, dipende dai grandi e sempre, per un tozzo di pane, si abbassa a “divertire”, leccare le mani dei padroni, si lascia accarezzare anche quando non ne ha voglia: così comincia la prostituzione: si lascia sbaciucchiare dagli amici e le amiche, con barbe puzzolenti e rossetti nauseanti, parla con le “vocette” che piacciono tanto alla mamma, esce dalla stanza con “mossette” tanto aggraziate”. E così anch’io, sbattuta fra tutte quelle mani, come probabilmente lo siete stati voi, in quel secondo piano conobbi la prostituzione di cantare quando loro volevano, di imitare l’avvocato amico di mio padre, di far finta che loro mi amavano e non pensavano che a me²⁸⁵ [...] avevo capito che loro erano i padroni e che mi avrebbero sfamata e amata solo se me li fossi guadagnati questo pane e questo affetto²⁸⁶.

Vale la pena di notare, di passaggio, che questo tema della sottomissione dei bambini ai ricatti affettivi degli adulti è stato ripreso quasi alla lettera nell’*Arte della gioia*:

Il bambino è costretto ad amarti perché lo sfami. Carlo voleva fare un sindacato dei nipoti contro le nonne infami. Io farei un sindacato dei bambini contro questo duetto tremendo che sono il padre e la madre che, per un tozzo di pane e un giocattolo, richiedono un prezzo d’amore troppo alto per qualsiasi individuo normale²⁸⁷.

²⁸³ Ivi, p. 17.

²⁸⁴ Ivi, p. 18.

²⁸⁵ Ivi, p. 69.

²⁸⁶ Ivi, p. 70.

²⁸⁷ G. Sapienza, *L’arte della gioia* cit., pp. 324-325.

Luogo di bugie è anche la scuola fascista dell'epoca: «quel buco marcio, dove insegnano solo bugie»²⁸⁸, così la definisce il padre a Goliarda, invitandola a venire con sé a Sciacca per indagare sull'assassinio di un bambino: «così, almeno per un giorno, non sentirai bugie»²⁸⁹. Ma anche Goliarda dice bugie, allorché, per esempio, in una fase di rifiuto del nome impostole dai genitori, si fa chiamare Maria, come la madre²⁹⁰.

Pertanto, «lo sforzo per non morire soffocata nel disordine, sarà una bella sfilza di bugie»²⁹¹: occorre *districarla*, per evitare di andare a sbattervi contro, come accade quando, spolverando, si va ad urtare «uno specchietto antico, un orologio fermo dalle due e mezzo (da quando?)»²⁹².

L'orologio fermo, il tempo immobilizzato e impossibilitato a fluire, è l'analogo temporale del disordine spaziale: a questo corrisponde quello, al peso del passato che non si è compreso corrisponde l'impossibilità di procedere e andare avanti, fare scorrere il tempo, avere una storia.

Si potrebbe aggiungere, ancora, che al disordine corrisponde l'infelicità e all'infelicità l'assenza di tempo e storia.

«La felicità non ha storia», dice Tolstoj. Ma non è vero. La felicità ha storia. La felicità è l'unica cosa che andrebbe descritta, insegnata²⁹³.

È singolare come, in effetti, *Lettera aperta* – come tutti gli altri romanzi autobiografici della Sapienza – sia un romanzo privo di una vera e propria “trama”, mentre l'unica opera “di finzione”, non a caso intitolata

²⁸⁸ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 51.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Ivi, pp. 46-47.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ Ivi, p. 49.

L'arte della gioia, ha una trama ricca, densa e articolata. Analogamente, non stupisce che in un romanzo senza storia come *Lettera aperta*, l'autrice-narratrice confessi la propria difficoltà, o incapacità, di raccontare i momenti di gioia della sua infanzia, in particolare quelli legati ai viaggi effettuati con il padre:

Sono stata felice molti giorni della mia vita. Ma perché trascuro di raccontarvelo, perché metto l'accento sulle pene che mi sono capitate? Ma come dirvi le ore di abbandono felice che ho avuto con mio padre in giro per vicoli [...]? Perché non so dire tutto questo²⁹⁴? [...] Ho cercato di vincere la vergogna e ho parlato degli anni di felicità accanto a mio padre [...]. Ma ne è venuto fuori qualcosa di dolciastro tinto di malinconia. Peccato. Ho tentato di esprimerla questa gioia, ma è impossibile, è meglio stare zitti²⁹⁵.

Il romanzo, allora, pur essendo una sorta di confessione, è una “lettera aperta”? È un'autobiografia? Anche in questo caso, l'intento autobiografico non può che scontrarsi con la difficoltà, per non dire l'impossibilità, di ricostruire correttamente i ricordi dell'infanzia²⁹⁶, il che giustificerebbe ulteriormente la rinuncia alla pretesa di verità, nel senso di una ricostruzione “fedele” di alcuni eventi, per soffermarsi piuttosto sulla loro eredità attuale:

affrontando l'autobiografia, il genere letterario più compromesso con la pretesa di una realtà quasi notarile, l'autrice capovolge il rapporto tra bugie e verità in favore delle prime: di fronte all'impossibilità di imbrigliare le pulsioni vitali in una qualche “verità”, le bugie possono almeno rifletterne l'ambiguità, giocare con la realtà e indirettamente parlarne [...]. L'opera d'arte può, come le bugie, “interessare di più” della vita comune, perché rivela una comprensione più intuitiva e più completa della vita, che non vuole negarne le contraddizioni

²⁹⁴ Ivi, p. 50.

²⁹⁵ Ivi, p. 52.

²⁹⁶ Su questo tema insiste M. Farnetti, nell'Introduzione a *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile*, Mantova, Tre Lune, 2002, pp. 9-24 e 12-13, riferimento che traggio da G. Ortu, *Cosa vedono gli occhi di quella bambina. “Lettera aperta”* cit., p. 153 nota 7.

[...], ma ne accetta e mima la compresenza di molteplici piani [...]. Goliarda Sapienza crea un'opera che si oppone alle regole del proprio genere; proprio nel momento in cui scrive nella forma che definisce se stessa sulla base del ricordo, l'autobiografia, l'autrice difende il proprio diritto a non ricordare²⁹⁷.

Questo romanzo sembra raccogliere una “sfilza di bugie”, ma ciò non significa che si risolva interamente un'un'autobiografia immaginaria e fittizia: le bugie raccontate dalla Sapienza sono strettamente legate al suo bisogno di rievocare:

una, due, tre, quattro bugie sono la vita, la chiarezza. Ma dieci, cento sono il regno dei sogni, il paradiso, l'evasione nella fantasticheria, la menzogna sistemata in ideologia. No, non sono bugiarda fino a questo punto²⁹⁸.

Le bugie non sono, quindi, “menzogne”, nel senso di mere immaginazioni o di finzioni: sono ricordi non rielaborati, evocazioni del passato non filtrate né integrate nella propria personalità o nel proprio presente, non inserite nella propria vita intesa come un “romanzo di formazione”.

Nel *Filo di mezzogiorno*, romanzo, come si è visto, incentrato sulla psicoanalisi e quindi sul tema della ricerca e dello svelamento di sé, assistiamo continuamente al contrasto tra lo psicoanalista che incalza Goliarda per spingerla a ricordare, e lei che si difende rifugiandosi nel sonno, anche nel pomeriggio:

«Signora, cosa fa? Si addormenta ancora?»
«Non so perché, ma ho sempre sonno il pomeriggio [...]»
«[...] Citto mi ha detto che lei non dorme mai il pomeriggio, altrimenti non avrei fissato quest'ora per lei. Dobbiamo ricordare, signora, riempire questi anni che gli elettroshock hanno cancellato.»

²⁹⁷ A. Langiano, *Lettera aperta: il “dovere di tornare”* cit., p. 141.

²⁹⁸ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 68.

«Ho sonno»²⁹⁹.

L'analista legge il sonno della sua paziente come una forma di resistenza all'analisi, intimamente legata ad un contenuto rimosso che cerca di restare tale, ad un contenuto spiacevole ed intollerabile per l'io cosciente. Il sonno di Goliarda sarebbe una resistenza al trattamento analitico che nasconde la paura di ricordare:

«Non è sonno. Vuole sapere cos'è? Quello che lei chiama e percepisce, nelle sue emozioni, come sonno è una difesa infantile. Lo sa che i bambini quando non vogliono captare una brutta impressione dal mondo esterno si addormentano e così si difendono dal subirla? Così fa lei: si difende da me perché sente che io la porto a ricordare: e lei inconsciamente non vuole. Cosa non vuole ricordare?»³⁰⁰

Ma il fatto è che *non vi è alcun contenuto* che Goliarda non vuole ricordare perché, semplicemente, essa *non vuole ricordare affatto*. Non c'è qualche cosa di dimenticato che essa ha paura che riemerge: semplicemente, essa non desidera che la sua vita “emerge” e venga messa in luce, così come lei stessa è stata posta sotto i riflettori durante la sua carriera di attrice; la vita non è uno spettacolo, ma è intimità e segreto. Tutto questo viene chiarito esplicitamente in due passaggi.

Nel primo l'autrice stabilisce dapprima un legame tra pazzia e memoria – rivendicando il diritto di essere pazza e chiedendo di essere lasciata alla propria pazzia e che le venga lasciata la propria memoria – poi un legame tra la memoria e i morti:

²⁹⁹ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., pp. 72-73.

³⁰⁰ *Ibidem*.

se siamo morbosi, malati, pazzi, a noi va bene così. Lasciateci la nostra pazzia e la nostra memoria: lasciateci la nostra memoria e i nostri morti. I morti e i pazzi sono sotto la nostra protezione³⁰¹.

Il diritto alla pazzia equivale al diritto di rifiutare quella sorta di cornice normativa nella quale inquadrare il proprio vissuto che è diventata la psicoanalisi. Il tratto comune della memoria e dei morti è di restare sepolti e vegliati, “sotto la protezione”, il che equivale a un ammonimento: lasciare i ricordi al loro posto, lasciare la memoria sepolta.

Prendersi cura di sé può voler dire anche lasciare la memoria nella dimensione oscura dell'intimità e del segreto, attribuirsi il diritto di rifiutare la reminiscenza – non ricordare, custodire il segreto, che non significa “rimuovere”: la rimozione, infatti, non è una dimenticanza, in quanto ciò che viene rimosso è sempre presente alla coscienza, ma come travestito nelle formazioni sintomatiche.

E il tema del segreto viene esplicitamente trattato nelle pagine finali del romanzo – il secondo passaggio cui facciamo riferimento – in cui l'autrice riafferma con forza il diritto di ciascuno al proprio segreto, ad avere qualcosa che resta in penombra o nell'oscurità, senza offrirsi allo sguardo scientifico, sezionatore e catalogante della medicina.

[...] non posso né morire né vivere se non rientro in possesso di questo diritto che è il primo diritto dell'uomo e che nessuna religione, legge morale o scientifica, gli possono togliere [...]. Ogni individuo ha il suo segreto che porta chiuso in sé fin dalla nascita, segreto di profumo di tiglio, di rosa, di gelsomino, profumo segreto sempre diverso sempre nuovo unico irripetibile, segreto di impronte digitali graffito inesplicabile sempre nuovo diverso sempre unico irripetibile. Segreto di occhi azzurri, eco del segreto dello spazio segreto di occhi neri, eco del segreto della notte segreto di occhi grigi, eco di segreto di disegno di nuvole sempre dissimile, impensato segreto di occhi verdi, eco del segreto di profondità marine danzanti di alberi di corallo, alberi di sangue? Segreto di

³⁰¹ Ivi, p. 60.

sangue pietrificato... ogni individuo ha il suo segreto... non violate questo segreto, non lo sezionate, non lo catalogate [...]. Ogni individuo ha il suo segreto, ogni individuo ha la sua morte in solitudine., [...] unica e irripetibile. Ogni individuo ha il suo diritto al suo segreto ed alla sua morte. E come posso io vivere o morire se non rientro in possesso di questo mio diritto?³⁰²

Essere singolari, e non esemplari di un genere, casi particolari di una norma o di un'anomalia (pur sempre normata e normabile), equivale, ad un tempo ed in un unico gesto, a rifiutare la normalità e a raccogliersi attorno al proprio segreto. Questo è invisibile non perché sia nascosto ma perché è come il profumo che ciascuno porta con sé e diffonde attorno a sé: qualcosa che, se pure si sente per l'aria, tuttavia non si regala e di cui nessun altro che non ne sia il portatore si può appropriare.

In questo modo, Goliarda Sapienza

Rientra in possesso del diritto della sua morte liberandosi di ogni interpretazione [...]. *Il filo di mezzogiorno* è una spirale che si avvita su una domanda che non viene detta e che si confonde nel silenzio di una risposta che non viene a parola³⁰³.

Non c'è niente da dire, nulla da domandarsi né da capire o da svelare: c'è l'ombra che ognuno di noi reca con sé, la propria morte che accompagna ciascun essere vivente. Così, *Il filo di mezzogiorno* resta un romanzo enigmatico, senza soluzione, ma pur sempre un romanzo, ossia un *atto di scrittura*: un'opera in cui si parla poco, ma è scritto molto. Che cosa, propriamente, viene scritto?

³⁰² Ivi, p. 185.

³⁰³ M. Arena, *Il filo di mezzogiorno. Morte e rinascita attraverso la scrittura*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., pp. 154-155.

1.2. Il non-sapere e la presenza del corpo: lo stupore

Troviamo soprattutto una scrittura dell'esperienza che M. Blanchot avrebbe chiamato *scrittura del disastro*³⁰⁴, in cui il termine non indica solo la catastrofe dell'esperienza e del senso, ma anche il *de-siderio*. “Dis-astro” e “de-siderio” alludono entrambi, infatti, alla separazione dalle stelle (*astra, sidera*), ma in modo differente: mentre infatti il termine “desiderio” etimologicamente rimanda a una distanza dalla stella, quindi a una nostalgia di uno stato edenico originario – quindi al mito biblico della caduta – il “dis-astro” indicherebbe piuttosto un volontario e deliberato “distogliersi dall'astro”³⁰⁵, un fare a meno di miti, storie, nostalgie, e riprendere in mano se stessi e la propria vita nel suo rapporto con la morte. Scrive Blanchot,

Desiderio di scrittura, scrittura del desiderio. Desiderio di sapere, sapere del desiderio. Non dobbiamo credere di aver detto qualcosa con queste inversioni. Desiderio, scrittura, non rimangono al loro posto, passano l'uno al di sopra dell'altra: non sono giochi di parole, poiché il desiderio è sempre desiderio di morire, non un auspicio [...]. Desiderio che muore, desiderio di morire, tutto ciò lo viviamo simultaneamente, senza coincidenza, nell'oscurità della proroga³⁰⁶.

Sotto questo punto di vista, la deriva, o il disastro del senso messo in atto dalla scrittura della Sapienza rappresenta, paradossalmente, una conquista o una *ripresa* di sé; per impiegare ancora le parole di Blanchot,

Scrivere, “formare” nell'informale un senso assente. Senso assente (non assenza di senso, e nemmeno senso mancante o potenziale o latente). Scrivere,

³⁰⁴ M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990.

³⁰⁵ Ivi, p. 12, p. 64 e 66.

³⁰⁶ Ivi, p. 57.

forse significa far affiorare qualcosa come un senso assente, accogliere la spinta passiva che non è ancora il pensiero, essendo già il disastro del pensiero [...]. Un senso assente manterrebbe “l’affermazione” della spinta al di là della perdita; la spinta del morire che trascina con sé la perdita, la perdita perduta³⁰⁷.

La scrittrice e la donna-paziente depressa Goliarda Sapienza è passata dal “non-poter-morire” alla ripresa della propria mortalità come autentica possibilità di vita; il passaggio successivo verrà compiuto nell’*Arte della gioia*, in cui emergerà, se si può dire, una “concezione *orgasmica*” della morte, proprio nelle righe conclusive di questo lungo romanzo, che infatti si conclude con un amplesso:

E se questo mio vecchio ragazzo si stende su di me col suo corpo pesante e lieve, e mi prende come ora fa, o mi bacia tra le gambe proprio come Tuzzu faceva allora, mi trovo a pensare bizzarramente che la morte forse non sarà che un orgasmo pieno come questo³⁰⁸.

A questo punto, però, dobbiamo fermarci un attimo, per tirare qualche conclusione o qualche ulteriore osservazione circa il percorso fino a qui compiuto.

Siamo partiti dall’idea che la scrittrice Goliarda Sapienza ci presenti una crisi della presenza e un naufragio del significato. Nelle prime due opere, tutto ciò si srotola attraverso una scrittura allucinata e delirante, a tratti oscura e indecifrabile, e attraverso la denuncia dell’esito fallimentare di ogni tentativo di decifrazione; nell’*Arte della gioia* lo stesso tema sembra essere ribadito ulteriormente attraverso un legittimo sospetto nei confronti dell’impiego delle parole per definire delle singolarità caratterizzate dal loro essere continuamente mutevoli e fuori norma.

³⁰⁷ *Ibidem.*

³⁰⁸ G. Sapienza, *L’arte della gioia* cit., p. 511.

Dobbiamo pensare ad una contemporanea forma di scetticismo? Certamente la Sapienza è erede consapevole della crisi dell'uomo moderno e contemporaneo – crisi che ha finito con il contrassegnare anche la sua vicenda umana – ma non riteniamo di poter chiudere così il discorso. Anche nei suoi passaggi più oscuri e disperati, la scrittura di Goliarda non manca mai di esprimere stupore e meraviglia nei confronti di ciò che è, non manca mai veramente di amore nei confronti della realtà.

L'esperienza dello “stupore” è stata ben espressa dalla poetessa Emily Dickinson:

Wonder is not precisely Knowing
And not precisely Knowing not³⁰⁹.

Lo stupore è uno stato intermedio tra un'ignoranza completa e una forma, anche se embrionale, di sapere. Lo stupore, come esperienza primigenia davanti all'essere – e non a caso per Aristotele costituiva la molla che spinge l'uomo a fare filosofia – si definisce attraverso una doppia negazione: non è un sapere, ma non è nemmeno un non-sapere; rompe le certezze di chi crede di sapere ma anche la pigrizia di chi si accomoda sulla propria ignoranza. È un'inquietudine, oltre che un incanto, che distrugge ogni certezza, persino il “sapere di non sapere” di socratica memoria. Annuncia qualcosa e al contempo provoca, lasciandoci senza conforto,

³⁰⁹ E. Dickinson, *The Complete Poems*, London 1975, p. 577. Traggio questa citazione e i suggerimenti che applico qui da A. Portelli, *Non illudersi di non sapere: note su The Cryng of Lot 49*, in G. Alfano-M. Carratello (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon* cit., p. 39.

né quello della conoscenza, né quello dell'inconoscibilità; senza la certezza di sapere ma anche senza l'assoluzione di non poter sapere³¹⁰.

In altri termini, lo stupore ci pone di fronte a qualche cosa che ci appare confuso e indecifrabile, ma, nello stesso tempo, sembra suggerirci che questa indecifrabilità è pur sempre qualcosa di reale, rimanda a uno zoccolo duro reale:

Esiste un'incertezza [...] che si fonda sull'inafferrabilità di ogni conoscenza, sull'essenziale indecidibilità che chiama in causa se stessa: e se quello che ci appare inafferrabile, inconoscibile, non fosse realmente così? Se nella semiosi infinita e nella inebriante proliferazione libera dei segni esistesse a un certo punto il nocciolo duro di un limite materiale?³¹¹.

Se proviamo ad applicare all'argomento che ci interessa questi suggerimenti, possiamo esprimerci così: tutto è divenire, mutamento, contraddizione al punto tale che nulla sembra poter essere dicibile o definibile se non con estrema cautela. È possibile, tuttavia, sostenere che per la Sapienza esiste pur sempre un dato materiale ineludibile, un «nocciolo duro materiale»? Riteniamo di sì e in particolare riteniamo che questo nucleo reale sia costituito dalle emozioni e dalla presenza del corpo vivente. Ripetiamo questo passo del *Filo di mezzogiorno*:

non sento nessuna astrattezza o nebulosità nella sua presenza e lei lo sa ... sa che mi accorgo di tutto quello che avviene [...] le assicuro che il trasporto che ho per lei è tangibile e quello che è strano [...] molto ... be' sì ... molto carnale³¹².

³¹⁰ A. Portelli, *Non illudersi di non sapere* cit., p. 40.

³¹¹ Ivi, p. 39.

³¹² G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., pp. 86-87.

Il deragliamento del senso, il cedimento delle coordinate intellettuali, la confusione degli eventi, il fallimento della volontà di sapere, sono strategie funzionali allo svelamento della presenza del corpo e delle sensazioni e non dimostrano una sfiducia nel linguaggio, se non nel suo impiego ordinario. Al contrario, proprio le libertà sintattiche della scrittura della Sapienza – caratterizzate spesso dalla «elisione di buona parte degli elementi di congiunzione grammaticale e sintattica»³¹³ – si mostrano perfettamente adeguate all'esibizione del corpo e del sentire.

1.3. La mistificazione e la virtù nell'Arte della Gioia

Se si mettono a confronto gli *incipit* di *Lettera aperta* e dell'*Arte della gioia*, l'effetto che si ricava è sorprendente, essi appaiono infatti simmetrici e, per certi versi, opposti: esigenza di senso e non di verità nel primo, esigenza di chiarezza e meticolosità nella resa corretta delle informazioni il secondo. Riprendiamoli, cominciando da *Lettera aperta*:

Non è per importunarvi con una nuova storia né per fare esercizio di calligrafia, come ho fatto a lungo anch'io per molto 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 [...]. Ma [...] ho pensato che sfogarsi con qualcuno sarebbe stato meglio, se non per gli altri almeno per me³¹⁴.

E, adesso, *L'arte della gioia*:

Ed eccovi me a quattro, cinque anni in uno spazio fangoso che trascino un pezzo di legno immenso. Non ci sono né alberi né case intorno, solo il sudore

³¹³ M. Andrigo, *L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza* cit., p. 125.

³¹⁴ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 15.

per lo sforzo di trascinare quel corpo duro e il bruciore acuto delle palme ferite dal legno. Affondo nel fango fino alle caviglie ma devo tirare, non so perché, ma lo devo fare. Lasciamo questo mio primo ricordo così com'è: non mi va di fare supposizioni o d'inventare. Voglio dirvi quello ch'è stato senza alterare niente³¹⁵.

L'accostamento tra queste due aperture è, come detto, stupefacente. Da un lato, un romanzo volutamente autobiografico, che non sembra essere stato scritto per esigenza di verità e che, anzi, comincia con una serie di incisi in forma di negazione per dirci *che cosa non vuole essere* – non vuole essere esercizio di calligrafia né ricerca di verità – per dirci, alla fine, ben poco, ossia che si tratta di una sorta di sfogo. Dall'altro lato, un romanzo, un'opera di finzione, che simula l'autobiografia – la narrazione è in prima persona, tutta la vicenda è incentrata su una vita individuale che scorre dall'infanzia alla vecchiaia – e in cui viene detto da subito che cosa si intende fare. Chi narra *vuole* dire al lettore ciò che è stato, e *non vuole* alterare niente. La protagonista si presenta designandosi con un pronome personale («me»: ecco a voi me) senza nominarsi, ossia senza dire il proprio nome (è solo nel capitolo 5 della prima parte³¹⁶, ambientato nel commissariato, che apprendiamo il suo nome – Modesta – pronunciato da madre Leonora).

L'inizio del romanzo riporta un ricordo, forse il primo ricordo di Modesta; analogamente a quanto accade in *Lettera aperta*, il ricordo non è soggetto ad interpretazioni, tuttavia viene riportato meticolosamente e con estrema chiarezza, e riportato *come tale*, ossia come un ricordo di qualcosa che è abbastanza ben collocato nel passato e datato – Modesta ha quattro, al massimo cinque anni – senza interpolazioni con fatti relativi allo stato

³¹⁵ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 5.

³¹⁶ Ivi, p. 16.

attuale della narratrice: si tratta, insomma, di un ricordo piuttosto nitido, non confuso né mescolato ad altri o a percezioni e sensazioni appartenenti a momenti diversi della vita del soggetto del romanzo. Stupisce, insomma, tanta accuratezza e un così esplicito desiderio di “dire tutto” così come va detto, di riportare i fatti in modo preciso e scrupoloso in un’opera di *fiction*, soprattutto se si pensa al modo in cui la Sapienza, in *Lettera aperta*, insiste sul tema della “bugia”.

A questo fattore di perplessità se ne può aggiungere un altro. In *Lettera aperta*, la scrittrice esordisce affermando di non essere mossa a scrivere dallo scopo di raccontare ancora una storia, o di fare esercizio di calligrafia – in sostanza, di non voler fare letteratura, il termine “calligrafia” essendo qui termine connotante, come già visto, la produzione letteraria. Ma allora, perché scrivere un romanzo dopo gli esiti così stupefacenti delle prime due opere? Forse Goliarda si è finalmente “sfogata” e può ricominciare a “fare calligrafia” (se mai ha fatto qualcosa del genere)? Può “importunare” il lettore con una nuova storia, in questo caso un romanzo-fiume di circa 500 pagine?

C’è però un’altra possibile risposta: ossia che *L’arte della gioia* sia anche altro rispetto ad una qualsiasi altra opera letteraria, a un’opera di narrativa. Certo, in quanto *fiction*, essa *non dice il vero*, ma, nello stesso tempo, *non mente*, non afferma il falso, non si presenta come una «sfilza di bugie». Già, del resto, il titolo stesso dell’opera ha poco del romanzo e rimanda piuttosto alla precettistica morale, in cui abbondano titoli come «L’arte di vivere» ecc.

Quindi, ricapitolando i termini della questione: abbiamo un'opera autobiografica che sarà costellata di bugie, e abbiamo una *fiction* in cui verrà detto tutto, «senza alterare niente».

Goliarda Sapienza metterebbe in atto una sorta di *mistificazione*, uno stratagemma assai impiegato in certa letteratura, in cui una vicenda totalmente inventata viene presentata come basata su una documentazione autentica (un manoscritto ritrovato, ecc...); e questa convinzione può trovare un punto di appoggio anche su quanto afferma D. Scarpa, secondo cui si potrebbe a giusto titolo attribuire all'*Arte della gioia* il sottotitolo *Ricordi della vita irreali*, lo stesso del romanzo di A.M. Ortese *Il porto di Toledo*³¹⁷.

Come è stato notato da M. Carratello sulla base della lettura dello studio di F. Jeandillou, *Esthétique de la mystification*³¹⁸, il verbo francese “*mystifier*”, indica tanto l'azione di falsificare o alterare qualcosa allo scopo di ingannare qualcuno, quanto l'atto di “iniziare” qualcuno a qualche cosa, far entrare nel mistero per portare alla conoscenza. Sotto questo punto di vista, il mistificatore è certo un *trompeur* perché è colui che si fa portatore ed iniziatore di un sapere apparente, ma può anche essere colui che, sotto le vesti di un truffatore, *accompagna* il lettore ad una verità più profonda:

Questa iniziazione potrebbe essere burlesca, per cui il “mistificato” partecipa al rito *credendo* di essere iniziato, a vantaggio del divertimento altrui. Oppure il destinatario può diventare un compagno di gioco, associato al mistero e complice della sua attuazione³¹⁹.

³¹⁷ D. Scarpa, *Senza alterare niente* cit., p. 527.

³¹⁸ F. Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, Paris, 1994.

³¹⁹ M. Carratello, *Scrivere sparire falsificare*, in G. Alfano-M. Carratello (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon* cit., p. 24.

Riteniamo sia quest'ultimo il caso del libro di Goliarda Sapienza.

Molte volte, insomma, lo scopo della mistificazione è scherzoso, persegue l'inganno fine a se stesso, ma, altre volte, la finzione serve da travestimento e riparo all'autore per affermare delle verità scomode.

È il caso, p. es., in tempi a noi più vicini, del romanzo incompiuto e pubblicato postumo di P. P. Pasolini, *Petrolio*, in cui le vicende dell'Italia del dopoguerra, e in particolare i misteri che ancora sussistono circa la morte di Enrico Mattei, vengono viste attraverso la prospettiva di un personaggio immaginario che, però, la finzione narrativa spaccia per reale: il romanzo in questione vuole presentarsi, appunto, come “edizione critica” di un testo inedito, che verrà esposto, commentato e integrato con fonti documentarie da un autore, Pasolini stesso, che si autodefinisce modestamente un “curatore”. Scrive, quindi, Pasolini,

Tutto *Petrolio* (dalla seconda stesura) dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito (considerato opera monumentale, un *Satyricon* moderno). Di tale testo sopravvivono quattro o cinque manoscritti, concordanti e discordanti, di cui alcuni contengono dei fatti e altri no ecc. La ricostruzione si vale dunque del confronto dei vari manoscritti conservati [...]: non solo ma anche dell'apporto di altri materiali: lettere dell'autore (sulla cui identità c'è un problema filologico irrisolto ecc.), lettere di amici dell'autore a conoscenza del manoscritto (discordanti tra loro), testimonianze orali riportate su giornali o miscellanee, canzonette ecc. [...]. Per riempire poi le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici che hanno attinenza coi fatti del libro: specialmente per quel che riguarda la politica, e, ancor più, la storia dell'Eni. Tali documenti sono: giornalistici (reportage di rotocalchi, l'Espresso ecc.) e in tal caso sono citati per intero; testimonianze orali “registrate”, per interviste ecc., di altri personaggi o comunque di testimoni; documentari cinematografici rari [...]³²⁰.

Ma *che cosa vuole dirci Modesta*, senza alterare niente? Riteniamo che *L'arte della gioia*, attraverso l'uso della “mistificazione” – la pseudo-

³²⁰ P. P. Pasolini, *Petrolio*, Milano, Mondadori, 2005, p. 3.

autobiografia, l'intreccio di verità storica e fantasia letteraria – sia un'opera di *iniziazione* del lettore alla costruzione e all'esercizio di un' "arte": l'arte della gioia.

Un' "arte" che può essere intesa aristotelicamente come «una specie di disposizione, ragionata secondo verità, alla produzione [...] relativa alle cose che possono essere diversamente da come sono»³²¹. Come ha scritto W. Jäger,

Il nostro concetto di arte non rende adeguatamente il senso della parola greca *techne*. La parola greca ha in comune con la nostra arte la tendenza a significare l'applicazione e la pratica ma, in pieno contrasto col senso di individuale e di libero da regole che per noi è insito nella parola arte, la *techne* accentua il momento del fondato sapere e della capacità, momento che per noi si lega piuttosto al concetto di mestiere o professione. La parola *techne* ha in greco un'estensione molto più vasta della nostra arte. Per essa si pensa a una qualunque attività professionale fondata su un *sapere specializzato*³²².

La gioia, nel testo, non viene mai definita, ma possiamo ricostruirne il significato attraverso vari punti di appoggio. Essa compare sempre associata all'amore carnale e al possesso consapevole delle proprie emozioni; la si concepisce come uno scopo che va perseguito con prudenza, intelligenza e perseveranza; essa appare anche come uno *stato*, una condizione nella quale Modesta, in fondo, si trova dall'inizio al termine del romanzo – dal godimento «più grande che a mangiare il pane fresco, la frutta» fino alla «gioia piena dell'eccitazione vitale di sfidare il tempo in due»³²³, quell'orgasmo finale che conclude il romanzo della vicenda umana di Modesta e al contempo ne prefigura la morte.

³²¹ Aristotele, *Etica Nicomachea* VI, 1140a 20-25.

³²² W. Jäger, *Paideia*, Firenze, La nuova Italia, 1978, p. 217.

³²³ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 510.

La gioia è quindi uno scopo che si persegue – un’ “arte che il corpo si conquista”³²⁴ –, ma nello stesso tempo è qualcosa che si esercita perché già si possiede – in breve: è una *virtù* (in greco, in particolare nel linguaggio aristotelico: *éxis*).

Modesta è una donna portata per temperamento alla felicità e che altro non fa che esercitare ciò a cui la sua natura la ha destinata. Ma quello che vale per lei, vale per tutti: la tendenza dell’essere umano alla gioia è naturale, tuttavia, nello stesso tempo, la gioia viene impedita non tanto e non solo dal mondo esterno – certamente anche da quello – quanto piuttosto dagli stessi individui e dalle false idee che essi si fanno e che li guidano: dalle parole usate male, dal loro influsso paralizzante sulle coscienze.

Occorre allora un’*educazione* alla gioia, di cui il romanzo ci offre i momenti più importanti. *L’arte della gioia* è, quindi, *iniziazione ad un’arte*, è un’opera morale in forma di narrazione – esemplare a questo proposito è il passo in cui Joyce chiede a Modesta: «mi insegni a essere felice! Perché lei ha scelto di essere felice»³²⁵.

³²⁴ Ivi, p. 482.

³²⁵ G. Sapienza, *L’arte della gioia* cit. p. 302.

Capitolo 2. Tempo della Storia e tempo della vita nell'Arte della gioia

1. La presenza della Storia nell'Arte della gioia

Il capolavoro di Goliarda Sapienza assume la forma di un gigantesco affresco storico che del secolo appena trascorso abbraccia l'inizio – Modesta è nata il 1 gennaio 1900 – le due guerre mondiali, il biennio rosso, la fondazione del partito comunista, il fascismo e la dissidenza politica, la Resistenza, l'emergere della Democrazia cristiana – il “fascismo bianco”, dirà Modesta – e, infine, gli anni '70.

C'è tuttavia da chiedersi quanto, di questa Storia, penetri effettivamente nel romanzo. Essa è forse evocata attraverso le, peraltro rare, datazioni, che segnano, piuttosto, lo scorrere della vita di Modesta – in una conversazione con Carlo Civardi il lettore apprende che la vicenda si svolge nel 1921³²⁶; ancora: Modesta viene ufficialmente incaricata dalla principessa Gaia di amministrare il patrimonio di casa Brandiforte il 2 novembre 1917³²⁷, quasi alla vigilia della rivoluzione russa. È stata giustamente notata da L. Fortini l'ironia che sta alla base della scelta di questa data:

³²⁶ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 165.

³²⁷ Ivi, p. 89.

la Storia è anche occasione di divertito e sagace controcanto, come per esempio nel caso in cui Modesta, donna e di umili origini, viene ufficialmente, “rivoluzionariamente” nominata amministratrice del patrimonio dei Brandiforte. È il 2 novembre 1917, data che anticipa la rivoluzione russa di ottobre (ma in realtà di novembre, perché l’insediamento del primo governo bolscevico ebbe luogo secondo il calendario europeo il 9 novembre) dello stesso 1917³²⁸.

Non manca l’evocazione di qualche personaggio illustre –, Filippo Turati, per esempio³²⁹, o Antonio Gramsci³³⁰.

Diciamo, in accordo con quanto mostrato da L. Fortini, che la Storia fa il suo ingresso nel romanzo, e nelle stanze e nei luoghi in cui esso si svolge, attraverso le vicende – e le parole – dei personaggi che lo animano:

[...] anche la Storia, quella con la esse maiuscola, è tutta riattraversata e rimembrata attraverso le persone che vivono in essa senza separazione tra macro e micro-storia: dalla guerra di Libia, [...] alla prima guerra mondiale, causa della morte di Ignazio, fino ai campi di concentramento da cui ritorna ‘Ntoni. Si tratta di morti materiali e morali di uomini non certo uccisi dalla voce narrante o dalla protagonista in persona ma dalla Storia, o meglio dal desiderio maschile di guerra, posto al centro di un dialogo cruciale tra Modesta e il figlio Prando poco prima che abbia inizio la seconda guerra mondiale che annovererà fra le sue vittime donne, vecchi e bambini, oltre agli uomini stessi³³¹.

Osserva giustamente A. Bazzoni che gli oggetti storici effettivi trattati nel libro sono le minoranze politiche anticlericali e rivoluzionarie e le donne, la loro condizione³³².

Epopea delle minoranze, *L’arte della gioia* non può che richiudersi in un perimetro periferico. Non a caso tutta la vicenda si svolge interamente in Sicilia e in particolare in due sole residenze: il Carmelo e villa Suvarita a

³²⁸ L. Fortini, «*L’arte della gioia*» e *il genio dell’omicidio mancato*, entrambi raccolti in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., p. 123.

³²⁹ G. Sapienza, *L’arte della gioia* cit., pp. 153-154.

³³⁰ Ivi, p. 155; la morte di Gramsci è segnalata a p. 356.

³³¹ L. Fortini, «*L’arte della gioia*» e *il genio dell’omicidio mancato* cit., p. 122.

³³² A. Bazzoni, *Gli anni e le stagioni* cit., p. 36.

Catania; i viaggi al di fuori sono solo raccontati o sognati – come l'incontro con Timur in Turchia alla fine della guerra³³³. La residenza di Modesta è una specie di *enclave del libero pensiero*, un'oasi anarchica in cui non esistono gerarchie di classe, sesso, età, in cui, in buona sostanza, ognuno fa quello che vuole e quando vuole. Ciò è forse una conseguenza del materialismo epicureo che caratterizza, osserva ancora Bazzoni, la protagonista:

L'arte della gioia dispiega una forte tensione ideologica finalizzata a una visione esistenziale anarchica ed epicurea, che si concretizza in una presa di posizione contro l'oppressione delle donne, il potere della Chiesa cattolica, la famiglia tradizionale, le diseguaglianze di classe e il valore capitalista dell'efficienza produttiva. A un livello più generale, l'ideologia dell'*Arte della gioia* consiste in una critica serrata della gerarchia sociale e valoriale implicita nella riduzione dell'esistenza ad una sola coordinata dominante, e un inno alla pluralità³³⁴.

Il fascismo non sembra nemmeno penetrare, se non attraverso i dissidenti politici che vengono ospitati, o attraverso le parole di Joyce; unica eccezione è forse l'arresto di Modesta e l'esperienza del confino. La Resistenza viene appena evocata e, comunque, in modo subordinato rispetto alla felicità per il ritorno dei figli dal fronte delle ostilità, quali che esse siano.

Quanto agli anni '70, è come se non ci fossero: ormai Modesta ha abbandonato ogni attività politica e coltiva forse ancora più appassionatamente la propria felicità accanto al nuovo compagno Marco Clayton. Nell'abbandono di ogni militanza politica, nella critica alle derive gerarchica e verticistica del Partito comunista, essa segue un esito

³³³ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., pp. 502-503.

³³⁴ A. Bazzoni, *Gli anni e le stagioni* cit., p. 36.

dell'impegno politico che si potrebbe definire come una sorta di anarchismo "postmoderno" caratterizzato da una sistematica sfiducia in ogni forma di potere

L'opposizione istituita nel romanzo fra logica astratta e dimensione corporea, emotiva e immaginifica, è strettamente connessa alla prospettiva politica, in quanto la critica del logocentrismo va di pari passo con la critica dell'oppressione che esso perpetua tramite la riduzione della molteplicità e variabilità del reale ad una sola forma cristallizzata, ritenuta l'unica moralmente valida³³⁵.

In questa cornice "astorica", se è possibile abbozzare una concezione della Storia, occorre farlo, assai brevemente dati gli scarsi appoggi che il romanzo può offrirci, tracciando in sintesi un asse principale, quello del tempo storico in quanto tale, attraversato da due assi che sono il progresso intellettuale e scientifico da una parte, e l'età anagrafica dall'altra.

Sotto questo punto di vista, la Sapienza presenta una visione ciclica della Storia di stampo pessimistico, concependola come una serie di ripetuti fallimenti e come la riproposizione del dominio sotto vesti sempre rinnovate: così il dopoguerra, sotto le vesti di una democrazia di massa, inaugurerà un trentennio di fascismo bianco, le dinamiche di emancipazione femminile si capovolgono in nuove forme di asservimento che risucchiano la gerarchia dei generi nella gerarchia delle classi³³⁶.

Un'eccezione è costituita dal progresso delle scienze naturali e delle scienze umane: Modesta acquisisce una maggiore e definitiva consapevolezza delle idee che già la agitano leggendo i testi filosofici dello zio di Beatrice, l' "eretico" Jacopo.

³³⁵ A. Bazzoni, *Gli anni e le stagioni* cit., p. 51.

³³⁶ Su questa visione ciclica della storia cfr. ancora A. Bazzoni, *Gli anni e le stagioni* cit., *passim*.

Ciò che l'umanità apprende nel lento avanzare della Storia – afferma A. Buzzoni – è usare la ragione per superare le categorie falsanti stabilite dalla ragione stessa, in direzione di un ascolto dello spazio materiale e corporeo dell'esistenza. La cultura viene dunque presentata come l'incessante processo di emancipazione dalle strutture cognitive e sociali istituite dall'umanità come provvisorie mediazioni con il mondo. Impararne e accettarne la relatività, ovvero esercitare *l'arte del dubbio*, è il potente messaggio che *L'arte della gioia* consegna al lettore³³⁷.

In questa capacità della ragione umana di autoregolarsi e autocorreggersi nel suo dirigersi verso il concreto, ossia verso la carne vivente, ravvisiamo una sorta di ottimismo della ragione che si accompagna al pessimismo storico in certa misura temperandolo. La “realtà”, intesa come realtà umana, come vita, rimane l'orizzonte inaggirabile che la ragione è in grado di cogliere grazie all'esercizio razionale del dubbio e la relativizzazione di ogni apparato dottrinale che si pretenda assoluto.

Di più: il progresso della chirurgia permetterà al figlio Eriprando di evitare di diventare zoppo come Beatrice e ancora lo salverà dai problemi cardiaci che hanno ucciso il padre naturale Carmine. In sostanza,

L'arte della gioia è costellata di questi piccoli e marginali episodi di evoluzione positiva, suggerendo l'idea di una timida apertura della Storia al cambiamento. La Storia non sembra dunque essere intesa come ripetizione di dinamiche sempre uguali a se stesse ma come un movimento di estrema lentezza, posizionando così il romanzo in un alterno equilibrio fra chiusura circolare del tempo tipica della prospettiva antistorica e aspirazione utopica a un cambiamento subitaneo incarnata da Modesta³³⁸.

³³⁷ Ivi, pp. 49-50.

³³⁸ Ivi, p. 48.

2. *La vecchiaia*

Veniamo adesso al secondo asse – quello relativo all’età anagrafica, il tempo della vita. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il tema dell’infanzia o dell’adolescenza, in generale della giovinezza, non sembra avere grosso risalto nel romanzo; ciò tuttavia non deve stupire più di tanto, perché la gioia viene concepita dall’autrice e dalla sua eroina Modesta come una conquista continua, che coinvolge tutte le età della vita. E allora, ecco che nel romanzo si trovano molte pagine dedicate ad una riflessione dell’esperienza del maturare e dell’invecchiare.

Per esplicitare gli stimoli che vengono da queste pagine, ci aiuteremo leggendo alcuni passi di un lavoro che lo psicologo J. Hillman ha esplicitamente dedicato a questo tema.

In questo scritto, intitolato *La forza del carattere*³³⁹, Hillman si propone di

*Disfare la coppia morte/vecchiaia, ricostituendo invece l’antica connessione tra vecchiaia e unicità del carattere*³⁴⁰.

Egli, criticando l’idea che la vecchiaia sia un’ “afflizione”, decostruisce inizialmente l’immagine degli anziani come «mummie viventi, paradossi sospesi in una zona crepuscolare»³⁴¹; il paradosso in questione consisterebbe nel “restare”, nel “soffermarsi” in una zona che non può essere, poiché il crepuscolo non è un luogo, essendo, piuttosto, l’evento del tramontare, dello sparire del sole. Sotto questo punto

³³⁹ J. Hillman, *La forza del carattere*, Milano, Adelphi, 2000.

³⁴⁰ Ivi, p. 27.

³⁴¹ Ivi, p. 12.

di vista, gli anziani sarebbero dei paradossi viventi: destinati a morte prossima o essendo per definizione “sul punto di morire”, essi sono coloro che prolungano all’infinito l’istante della morte. Ma Hillman chiarisce subito che esiste un’altra possibilità di concepire il tramonto, ossia non più solo come sparizione e avvento delle tenebre, ma come momento in cui i raggi del sole si manifestano con maggiore forza ed intensità cromatica:

il crepuscolo non è l’immagine giusta, perché il tramonto del sole è segnato dal fuoco, un’ultima protesta, un richiamo alla bellezza³⁴².

L’invecchiamento è certo un transito, come qualunque momento della nostra vita; ma non ha la caratteristica di avere un legame particolarmente necessario con la morte: si tratta di un transito verso una maggiore luminosità che, secondo Hillman, è quella del *carattere*. Egli individua un triplice movimento: *all’indietro*, verso la tradizione, *all’ingiù*, ossia verso i discendenti o in generale verso ciò che “viene dopo”, e *all’infuori*, verso l’altro – movimento, questo, che si evidenzia nell’acutizzarsi della curiosità in età senile³⁴³. In questo triplice movimento, l’Io, costruzione sociale artificiale, si assottiglia e si smembra, lasciando posto alle forze impersonali della *Vita*.

In tal modo, l’invecchiamento prolunga la saggezza del corpo e ha come scopo la manifestazione del carattere in tutta la sua forza. Hillman non teme di dire che lo scopo della vecchiaia è quello di far risaltare il carattere: «Gli ultimi anni della vita confermano e portano a compimento il carattere»³⁴⁴.

³⁴² Ivi, p. 23.

³⁴³ Ivi, pp. 65-67.

³⁴⁴ Ivi, p. 12.

Per quello che concerne il personaggio di Modesta, è l'autrice stessa a indicare il senso dell'invecchiare nell'ultimo titolo della parte quarta dell'indice: «Metamorfosi e necessità di raccontare», ma soprattutto in alcune espressioni che ricorrono nelle ultime due pagine, in cui si fa riferimento anzitutto all'esplorazione consapevole dei luoghi dell'infanzia³⁴⁵ e delle terre inesplorate³⁴⁶ e della sessualità; in secondo luogo al “pensare” e, in terzo luogo, al “raccontare”:

- Dormi, Modesta?
- No.
- Pensi?
- Sì.
- Racconta, Modesta, racconta³⁴⁷.

Un titolo nell'indice porta il titolo «Sto invecchiando?» e fa riferimento a un passo in cui il tema è quello del conflitto tra vecchi e giovani:

Come comincia la vecchiaia? Con graffiature di suoni acuminati nella testa? I vecchi infatti socchiudono gli occhi a tratti, forse per scansare i suoni o le luci ormai troppo forti per i loro sensi affaticati. Come si annuncia la parola vecchiaia? Ha un suono dolce quella parola tanto temuta, un suono rassicurante. Lasciarsi andare e nascondersi nelle pieghe di quel suono senza emozioni?

Fuga nella vecchiaia su per le scale, lentamente: lenta fuga nel silenzio di quella parola, chiudersi nella stanza e non ascoltare. La porta gira sul cardine bene oliato svelando un pozzo buio senza fondo. Devo saltare! Per uscire alla luce dovrei risalire ancora sul vecchio anello corroso e lasciarmi precipitare, ma la paura riprende [...]. Ecco il senso nascosto della parola vecchiaia: un disertare la vita che dà conforto, un lasciare il campo spazzato, mitragliato dal fuoco di voci giovani, di giovani emozioni. Il giovane ti ricorda che devi invecchiare, forse desidera la tua vecchiaia e forse anche la tua morte, e tu ti trovi dritti:

³⁴⁵ «Da lui seppi che non conoscevo la mia isola [...]», G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit, p. 510.

³⁴⁶ «Da lui imparai l'arte, che ancora non sapevo, di entrare e uscire dalla mia terra», *Ibidem*.

³⁴⁷ *Ivi*, p. 511.

stancano, parola sciocche nasconde invidia e paura. E la paura ti spinge a farti vecchia, incutere loro soggezione col fuoco della saggezza. E con la soggezione ricacciarli indietro: fuoco contro fuoco come in guerra. Ecco un'antica contesa che nessun socialismo potrà mai sanare³⁴⁸.

Modesta si chiede – lo farà ancora – che cos'è la vecchiaia e subito, come sua abitudine, procede analizzando la parola “vecchiaia”.

Sarebbe bello – essa riflette – perdersi nel progressivo torpore dei sensi che questo stato annuncia e porta con sé. Ma la parola, che si accompagna a questo processo, denuncia ed instaura un rapporto conflittuale, quello tra i vecchi e i giovani.

I giovani vogliono vedere gli adulti invecchiare in fretta, perché più in fretta ancora si tolgano di mezzo e lascino loro spazio: è così che emergono le immagini hillmaniane della vecchiaia come “afflizione”. Da parte loro, i vecchi reagiscono con le armi dell'autorità e dell'esperienza, in un conflitto continuo che forse fa parte delle dinamiche della vita stessa, e che neanche la più riuscita forma di socialismo potrà pacificare.

Qualche pagina dopo, la domanda sul significato e sul senso della vecchiaia ritorna ma in forma differente:

Chi sa cos'è la vecchiaia? Quando comincia? Al tempo di Stendhal una donna a trent'anni era vecchia. Io a trent'anni ho appena cominciato a capire e a vivere. Chi ha osato varcare la soglia di quella parola senza ascoltare pregiudizi, luoghi comuni? Forse più di quanti immagini se puoi incontrare nei cantoni visi sereni, sguardi calmi e sapienti. Ma nessuno ha osato mai parlare per timore [...] di rovesciare i falsi equilibri stabiliti. Davanti alla porta chiusa di quella parola paurosa la tentazione di entrare, osservare tutto ti prende, vero Modesta? Certo, a ogni cantone, dopo aver imboccato quella porta, puoi incontrare la tua morte. Ma perché aspettarla lì fuori, le spalle curve, le mani molli nel grembo? Perché non andarle incontro e sfidarla giorno per giorno, ora per ora, rubando a essa tutta la vita possibile?³⁴⁹.

³⁴⁸ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., pp. 413-414.

³⁴⁹ Ivi, p. 481.

La vecchiaia appare come un processo non localizzabile né databile – in epoche diverse il tempo della vita appare scandito secondo differenti ritmiche –; fase illocalizzabile per eccellenza, l’invecchiamento suggerisce quindi un tempo *u-topico* o, meglio, *u-cronico*, un’*ucronia* che caratterizza pienamente la concezione che Goliarda ma anche Modesta (qui veramente il suo alter-ego letterario) presentano della vita, intesa come un divenire incessante senza fasi definite né coerenza nel suo dispiegamento.

E, ancora, una o due pagine dopo,

Stupita, scopre il significato dell’arte che il suo corpo s’è conquistato in quel lungo, breve tragitto dei suoi cinquant’anni. È come una seconda giovinezza con in più la coscienza precisa d’essere giovani, la coscienza del come godere, toccare, guardare. Cinquant’anni, età d’oro di scoperte, cinquant’anni, età felice ingiustamente calunniata dall’anagrafe e dai poeti³⁵⁰.

L’invecchiare, il maturare, qui l’aver già cinquant’anni, segna la traccia della conquista di sé: il corpo ha acquisito l’arte della gioia, ha conquistato e portato allo scoperto quell’intelligenza che già aveva, nel suo sentire, toccare, gustare. La vecchiaia è la presenza dell’intelligenza della materia vivente a se stessa, il corpo vivente che si sente pienamente vivere:

Corpo padrone di se stesso, reso sapiente dall’intelligenza della carne. Intelligenza profonda della materia ... del tatto, dello sguardo, del palato³⁵¹.

Come dice J. Hillman,

³⁵⁰ Ivi, pp. 482-483.

³⁵¹ Ivi, p. 482.

La longevità diventa una sorte di osmosi [...]: sopravanziamo la nostra stessa vita. Non più foglia solitaria su un ramo secco e neppure frutto maturo di quel ramo, adesso affondiamo nella linfa stessa³⁵².

³⁵² J. Hillman, *La forza del carattere* cit., p. 66; alla luce di quanto detto, appaiono condivisibili le considerazioni di A. Bazzoni: «ne *L'arte della gioia* la dimensione istintuale non è qualcosa di perduto con l'infanzia (sia essa individuale o dell'umanità) ma una conquista della maturità», A. Bazzoni, *Gli anni e le stagioni* cit., p. 49.

Capitolo 3. La rappresentazione del corpo nella scrittura di Goliarda Sapienza

Perché Goliarda Sapienza scrive?

È lei stessa a dirlo al lettore in un passo de *Le certezze del dubbio*, quando Roberta le chiede esplicitamente conto delle ragioni del suo mestiere. La sua risposta è che scrive per due motivi. Anzitutto perché la scrittura le consente di dare consistenza alla vita; in secondo luogo perché le consente di prolungare la vita delle persone che ama, conferendo loro un'esistenza letteraria. I due motivi confluiscono tra loro in un terzo che è il dichiarato amore della scrittrice per la vita.

Ecco perché Goliarda Sapienza scrive:

[...] per due sole ragioni! Per stronarmi – esattamente come per te l'eroina – solo questo mi fa mordere la vita. Per me quella che chiamiamo vita, prende consistenza solo se riesco a tradurla in scrittura [...], la seconda è una conseguenza della prima: raccontare gli altri – non credo che si scriva per se stessi – i visi, le persone che ho amato e così, lo so che può sembrare sentimentale e ingenuo ma me ne frego, e così – dicevo – allungare di qualche attimo la loro esistenza e forse anche la mia! Amo molto la vita!³⁵³

La scrittura come atto d'amore per la vita si attua, pertanto, in più modi: anzitutto scrivere è una pratica cui si accompagna un'esperienza forte, quella di “stronarsi”, di attraversare uno stato di ebbrezza quasi dionisiaca che consente, tuttavia, una più intensa discesa negli abissi

³⁵³ G. Sapienza, *Le certezze del dubbio* cit. pp. 139-140.

dell'esistenza – in questo senso, la scrittura possiede l'intento di inseguire la vita, o meglio di diventare vita essa stessa per poterla afferrare con i denti.

Solo così è possibile mettere in atto il tentativo di *rinforzo della vita stessa* e, nello stesso tempo, *custodire nella vita* le persone amate, prolungandone l'esistenza nella finzione letteraria.

Si tratta di un gesto “materno”, nel senso biologico e non simbolico del termine: restituire sulla carta la vita dei personaggi di cui si tratta equivale a una vera e propria *gestazione*, di cui il romanzo compiuto rappresenterà il *parto*.

Roberta, pertanto, interrogando Goliarda circa motivi che stanno alla base della sua scelta di scrivere, in fondo le chiede di farla nascere di nuovo, di darle consistenza, vita e corpo, le chiede di *farle da madre*.

Così, scrivere equivale a mordere la vita, non tanto per comprenderla o per mettervi ordine nell'astrazione cristallina della trama, della grammatica e della sintassi, quanto per *generarla e propagarla sempre di nuovo* – il rapporto dello scrittore con la sua opera è lo stesso di quello tra i corpi che generano corpi: vita che produce vita, parole che hanno la densità, la potenza e il dinamismo delle cose. Si considerino, a prova di quanto appena detto, le struggenti frasi che concludono il romanzo citato:

Riuscirò io, privata dalla natura malvagia della gioia di partorire, riuscirò io a forgiare dentro di me quel piccolo bozzolo informe di carne in una bambina se non bella né buona, almeno non deforme o mancante di qualche arto? Ecco l'ancestrale terrore che tutte le donne provano ogni qualvolta sentono crescere un essere in sé... Sarò in grado di superare questo terrore, e prendendo carta e penna accingermi a questo travaglio carnale e mentale che per mesi e mesi dovrò affrontare ogni mattina e forse ogni ora? Non lo so, mi tocca buttarmi nel vuoto riandando a lei, ricercandola, ingravidandomi della sua immagine e maturarmela

dentro, nutrendola costantemente finché finalmente modellata possa uscire dal buio alla luce: Roberta figlia mia³⁵⁴.

1. La scrittura del corpo

Ecco allora in Goliarda Sapienza *una scrittura che si fa carne*: intenzionata a cogliere il reale nel suo divenire incessante e contraddittorio, nel suo tentativo di “mordere” il divenire senza bloccarlo, la *scrittura-corpo diventa gravidanza, parto, cura, attenzione per la crescita e per l'autonomia dei personaggi che mette al mondo.*

Il personaggio dell'opera letteraria nasce nel corpo scritturale dell'autore, nella materia vivente delle sue parole e delle sue frasi: la creazione letteraria è creazione di vita, un portare il personaggio all'esistenza e trattenerlo in essa fin dove possibile.

Ma questo si può fare solo allorché la scrittura stessa si faccia *divenire* e contraddizione vivente, preservi il personaggio nell'Essere fluido fluidificandolo a sua volta: è ciò che Goliarda fa con se stessa nelle sue anti-autobiografie fatte di voci multiple che si intrecciano, si richiamano e, in fine, ci dicono qualcosa del personaggio – Goliarda stessa, appunto – che è al centro della vicenda; ed è ciò che ancora Goliarda farà, nella sua maturità di autrice di *fiction*, con il personaggio di Modesta, e con il suo rifiuto deliberato di fissarsi una volta per tutte in una identità e in un ruolo.

In questo, la sua opera si inserisce pienamente nella letteratura italiana e non solo del '900, se si accetta, seguendo un'idea di Niva Lorenzini, che il secolo appena trascorso si sia caratterizzato per una

³⁵⁴ Ivi, p. 186.

centralità del corpo, oltre che nella filosofia, nella letteratura³⁵⁵: il Novecento, secolo della psicoanalisi, ha segnato la crisi definitiva di una concezione dell'esperienza e del sapere di stampo cartesiano, accentuando l'identità corpo-psiche e indebolendo progressivamente ogni pretesa dell'Io di potersi porre come Origine, compimento e centro della sua esperienza.

Se la psiche diventa corpo, essa diventa materia fluida e magmatica, almeno quanto lo sarà il corpo stesso, elemento di contatto con un reale sempre più caotico ed informe.

Centrale, secondo Lorenzini, è la figura e il percorso letterario e umano di Antonin Artaud, con la sua produzione di una lingua-corpo che si spinge fino ai confini dell'afasia e della morte:

[...] Antonin Artaud [...] con una scrittura sospesa tra Eros e Thanatos, che erode lessico e struttura, contenuti e forme, ed espone la parola “ai bordi della morte” [...] affidava al corpo – un corpo senza organi, blocco senza contatto, corpo-carne che non concepisce frattura con il pensiero – il compito di dare forma e sostanza a “idee la cui forza vivente è identica a quella della fame”. Per lui non c'era altra possibile identità, non c'era altro io che il corpo, dal momento che ciascuno “è” il “suo” corpo e “ha” il “suo” corpo, ed è il corpo a consentire l'esperienza del limite (della parola, del contatto fisico, del percepire e del conoscere)³⁵⁶.

Tra le molte e significative voci italiane individuate dalla Lorenzini nel trattare questo tema, ci limitiamo ad accennare a due poeti, in certa misura memori della lezione di Artaud, ossia Andrea Zanzotto ed Antonio Porta. In entrambi, l'esperienza del corpo si accompagna ad un indebolimento dell'Io ed alla visione di un sé fisico in dissoluzione, senza confini definiti. Alla crisi del Soggetto si accompagna, infatti, una

³⁵⁵ Cfr. N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.

³⁵⁶ Ivi, p. 7.

riqualificazione del corpo, sede di rapporti concreti con il reale, che, tuttavia, finirà sempre più per confondersi con esso.

Zanzotto costruirà un corpo-psiche intramato contemporaneamente con il paesaggio naturale e con la scrittura, teorizzando esplicitamente questo suo gesto nello scritto *Vissuto poetico e corpo*:

[...] nel suo percorso di scrittura, come nelle sue riflessioni critiche, la corporalità occupa un posto decisivo, ma non è mai separabile dall'etimo della lingua, ne è costitutiva, al punto che per lui la poesia, la parola, non possono che provenire, anzi «venire fuori», dal corpo, inteso – scrive in *Vissuto poetico e corpo*, sulla soglia degli anni ottanta – come «un detrito, un relitto, una secrezione o escrezione». E il testo, che è essenzialmente «traccia linguistica», «atto di lingua» connesso «al tempo storico e biologico», è destinato a conservare quella provenienza corporea, che ne fa qualcosa «di spaventosamente scritto, iscritto, scolpito, sbalzato, modellato, colorato, graffiato, in quel plasma totale di cui esso non è che un grumo o un ganglio».

Zanzotto ricorre insomma a un linguaggio clinico per definire sia il corpo-lingua sia il testo cui esso approda, tra spinte dell'inconscio e attriti del reale: da qui le ferite, le faglie, le fratture, tra interrarsi fisico e emersione in grumi [...]³⁵⁷.

Il corpo di Zanzotto non è un corpo “rappresentato” – un'immagine mentale o teoretica – , ma un corpo-parola che fa emergere la fisicità della parola stessa, la sua materialità e organicità. Esempio chiave è la lirica *Esistere psichicamente*, contenuta nella raccolta *Vocativo* del 1957:

Da questa artificiosa terra-carne
esili acuminati sensi
e sussulti e silenzi,
da questa bava di vicende
– soli che urtarono fili di ciglia
ariste appena sfrangiate pei colli –
da questo lungo attimo
inghiottito da nevi, inghiottito dal vento,
da tutto questo che non fu

³⁵⁷ Ivi, p. 18.

primavera non luglio non autunno
ma solo egro spiraglio
ma solo psiche,
da tutto questo che non è nulla
ed è tutto ciò ch'io sono:
tale la verità geme a se stessa,
si vuole pomo che gonfia ed infradicia.
Chiarore acido che tessi
i bruciori d'inferno
degli atomi e il conato
torbido d'alghe e di vermi,
chiarore-uovo
che nel morente muco fai parole
e amori³⁵⁸.

La lirica esprime perfettamente questa dissoluzione della centralità di un Soggetto astratto e che si voleva disincarnato attraverso la dissoluzione di ogni ordine sintattico e lo schiacciamento delle sensazioni psichiche su quelle fisiche; l' "atto di lingua" che dice e presenta il corpo si confonde con esso e con esso si sfalda:

Lo si coglie davvero in "atto di lingua", quel corpo-psiche che si è cercato sino qui di placare: un atto linguistico impegnato ad assorbire su di sé, fino a farsene compenetrare, un paesaggio anch'esso atomizzato, rigonfio, fradicio, acido. La selezione semantica operata dal poeta, restituendo l'osmosi tra percezione fisica e mentale («esili acuminati sensi», «bava di vicende», «morente muco»), dà la portata di quella dispersione e scomposizione³⁵⁹.

Come secondo esempio, possiamo ricordare la poesia di Antonio Porta, *Palpebra rovesciata*, raccolta ne *I rapporti* del 1960, le cui prime due strofe in particolare evocano uno stato metamorfico della carne che si spinge fino alla confusione con l'inorganico:

1.

³⁵⁸ Cit. tratta da N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano* cit., p. 80.

³⁵⁹ N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano* cit., p. 80.

Il naso sfalda per divenire saliva il labbro
alzandosi sopra i denti liquefa la curva masticata
con le radici spugnose sulla guancia mordono
la ragnatela venosa, nel tendersi incrina la mascella,
lo zigomo s'impunta e preme nella tensione dell'occhio
contratto nell'orbita dal nervo fino alla gola
percorsa nel groviglio delle voci dal battito incessante.

2.

Il succo delle radici striscia lentamente su per le vene
raggiungendo le foglie fa agitare, con la scorza che gonfia
cresce la polpa del legno, dilata le sue fibre cariche di umore
con gli anelli che annerano incrinando pietrificati e un taglio
netto guizza sul tronco maturo come colpito dalla scure³⁶⁰.

Osserva Lorenzini:

[...] risultano certo estranei a ogni possibile introspezione i particolari di quel viso delineati, nella strofe che stiamo analizzando, da una parola che si raggruma fra i tratti fisiognomici in via di decomposizione e poi si scioglie, come fosse composta di materia plastica, metallica, viscida: la scandiscono sostantivi e verbi coniugati all'indicativo presente, secondo un procedere paratattico privo di congiunzioni, in assoluta povertà di aggettivazione. I connotati del viso si deformano progressivamente ibridandosi, dando avvio a processi di metamorfosi che rinviano a certe tecniche di pittura o di cinema di area surrealista, che possono costituire certo per il poeta un sottofondo di ispirazione: come l'occhio dilatato e stravolto dei dipinti di Dalì o certi fotogrammi di film del primo Buñuel, *Un chien andalou* (1929) o *L'âge d'or* (1930), che espongono in primo piano un occhio ferito, pugnalato, sezionato³⁶¹.

Riteniamo che la scrittura di Sapienza, ancorché lontana dagli esiti estremi appena ricordati – non fu né mai si volle scrittrice d'“avanguardia”, malgrado certe soluzioni formali, soprattutto nelle prime opere, piuttosto ardite – respiri il nesso crisi del soggetto-rappresentazione metamorfica del corpo.

³⁶⁰ Cit. tratta da N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano* cit., pp. 94 e 96.

³⁶¹ Ivi, p. 95.

Possiamo, a questo proposito, prendere ad esempio due brevi racconti giovanili, raccolti nel volume *Destino coatto*. Il primo racconto vede una donna di circa quarant'anni uscire di casa a mezzogiorno per recarsi ad un appuntamento con un uomo; arrivata al bar dove devono incontrarsi, lo vede con un amico e prova vergogna per le sue rughe, che percepisce riflesse sulla vetrina: le rughe, la carne che comincia a farsi molle e cadente, appaiono spalmate contro la vetrata e prossime a sciogliersi al sole; tornata a casa, di notte, al buio, cerca di toccare il suo viso, che ormai è molle come cera sciolta al calore:

Oggi ho fatto un errore. Sono uscita a mezzogiorno. Non dovevo uscire ma Antonio era così gentile al telefono. E io ho acconsentito. Sempre quando un uomo mi piace faccio degli errori. Era da molto che un uomo non mi piaceva più e così sono uscita.

Tutto è andato bene finché non sono scesa dal taxi in piazza Fiume; ho pagato e poi, rivoltandomi, mi sono vista nel vetro del bar. Antonio era lì con un amico. Io nel vetro, spiaccicata sotto il sole, il viso mangiato dal sole. Ho quarant'anni ma ho sempre avuto tante rughe e adesso con tutto questo sole vedo che le guance ricadono sul collo gonfiato. È un errore, solo la sera devo uscire. La sera, truccata, vestita di colori chiari. Ma non questa sera. Forse domani. Il mio viso è rimasto lì, appiccicato a quei vetri dal sole. Sto qui al buio e mi tocco. Ma non trovo la fronte, le guance, il collo. È tutto molle, impastato, sciolto dal sole³⁶².

Il secondo racconto che prendiamo come esempio porta questa immagine di un corpo che si dissolve fino al delirio: la voce narrante si rivolge al lettore comunicandogli la sua impressione che il proprio corpo si sciolga e si disperda nell'aria. La debolezza dell'io, la precarietà dell'identità si ripercuote sulla tenuta della struttura corporea e si riflette nella fluidità dei confini che distinguono il corpo dall'ambiente: al solo minimo movimento, alla sola esposizione alla luce, la carne si stacca dalle

³⁶² G. Sapienza, *Destino coatto* cit., p. 44.

ossa e vaga in brandelli per la stanza; l'unica possibilità per evitare una dissoluzione completa che rischia di compromettere l'intera persona dell'io narrante è l'immobilità, o il rimanere immerso in una vasca piena di acqua calda e ferma – una sorta di ritorno al liquido amniotico in cui un fluido caldo e statico si incarica di contenere, più che di tenere insieme, un corpo del pari fluidificatosi:

Avete mai avuto l'impressione che la vostra carne si sciolga nell'aria? Ebbene io sono due mesi che ho quest'impressione appena mi sveglio ed esco dal letto [...]. Ebbene appena esco dalle lenzuola alla luce vedo che la mia carne si sfalda nell'aria e va vagando in brandelli. So che questo non è possibile, eppure è così. Certo, come avrete capito, questo mi impedisce qualsiasi movimento e così se non venisse Teresa ad aprire le persiane, resterei seduta sul bordo del letto a guardare la mia carne gonfiarsi e staccarsi dalle ossa. Ora, se anche voi avete quest'impressione, ed è per questo che scrivo queste cose, perché altrimenti tacerei, ho trovato un rimedio: mettetevi nell'acqua calda. Così la luce non vi tocca e le vostre carni restano ferme. È così che vi scrivo, immersa nell'acqua calda e vi prego credetemi: se avete questo disturbo seguite questo consiglio: state immersi nell'acqua calda, nell'acqua calda e fermi se è possibile, fermi il più che vi sia possibile³⁶³.

Va detto, comunque, che Sapienza, negli esiti più maturi della sua narrativa, tenterà di ripensare questo nesso critico fino a ricollocarlo in un vitalismo di stampo quasi nietzscheano traducendo la crisi in vitalità e libertà. La crisi del Soggetto non è crisi del senso, bensì suo ritrovamento grazie alla riconquista di un contatto più stretto con il cuore palpitante e mutevole dell'Essere; la metamorfosi del corpo non è la sua dissoluzione, ma l'espressione del suo mutevole e dispiegantesi dinamismo.

In un interessantissimo libro, Marco Antonio Bazzocchi³⁶⁴ individua negli anni Sessanta un punto di svolta nella lettura e nella concezione dei

³⁶³ Ivi, p. 64.

³⁶⁴ M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

corpi umani. A cavallo dei movimenti di rivolta giovanile, la percezione dei corpi si modifica in modo irreversibile, così come si modifica l'idea di desiderio e la stessa sessualità umana, o almeno le pratiche culturali e sociali legate alla sfera del corpo. Bazzocchi disegna una mappa in cui svaniscono le differenze tra femminile e maschile, le mode prevalgono sui modelli, cresce l'esibizione e scema il desiderio. Questo ci aiuta a riflettere tra la moda che pervade i nostri corpi, li marchia in modo amorevole ma indelebile, e il bisogno di far parlare, nonostante tutto i corpi, di farli uscire dal silenzio rumoroso dei segni dominanti della nostra epoca.

Allora, in che modo Goliarda Sapienza riesce a *far parlare il corpo*?

In effetti, nelle opere di Goliarda Sapienza, non compare mai una descrizione completa dell'aspetto di un personaggio, che si offre piuttosto attraverso dati percettivi singolari e atomici, mai definitivi o esaustivi della fisionomia del personaggio, ma sempre in relazione ad una voce narrante che li "sente" e ne fa un'esperienza sensibile.

I personaggi di Goliarda si annunciano attraverso dei particolari. In *Lettera aperta* il padre, l'Avvocato Peppino Sapienza porta un anello d'oro con una pietra bianca che gli rende la mano lucente³⁶⁵. Egli è alto e massiccio, dalle spalle grosse, peloso, irsuto e ride smodatamente, inducendo nella giovane figlia un senso di disagio che si spinge alla nausea:

Finalmente mi voltai a guardarlo. Anzi, non potei farne a meno, perché lui mi teneva il viso con le mani. Mi voltai a guardarlo, e la sua bocca che rideva mi contorse le viscere come quando avevo la diarrea: ridevo e le sue guance erano grosse, forse perché aveva la barba lunga³⁶⁶.

³⁶⁵ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 28.

³⁶⁶ Ivi, p. 60.

Giovanna, l'infermiera incaricata di accudire Goliarda dopo l'ennesimo tentativo di suicidio, appare già in *Lettera aperta* come

Una donna dal viso preciso, il corpo saldo, una voce sicura e un riso alto che sveglia³⁶⁷.

Ma anche lo psicoanalista Majore, nel *Filo di mezzogiorno*, si annuncia per adombramenti, in serie di sineddoci nelle quali la parte prefigura il tutto. L'analista, oggetto d'amore, è altro e più che le sue parole, quelle per mezzo delle quali pretende di "guarire" o rieducare la sua paziente.

Majore ha le mani «come certi adolescenti di Antonello da Messina» a cui fa da contrappunto, tuttavia, lo sguardo di certi preti dipinti dal pittore³⁶⁸; nel suo aspetto migliore, egli si presenta in una luminosità – appare in ospedale per la prima volta con un viso circondato da una cornice d'oro³⁶⁹ – che si diffonde dai suoi denti bianchi³⁷⁰ e dalle «stelle cadenti delle sue efelidi»³⁷¹; ma oltre alla luminosità, egli porta con sé il profumo delle mandorle della Sicilia:

la bocca profumava di mandorle, e le efelidi si confusero in una caduta di stelle a mezzagosto³⁷².

Ritroviamo lo stesso procedimento descrittivo nell'*Arte della gioia*.

³⁶⁷ Ivi, p. 100.

³⁶⁸ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 57.

³⁶⁹ Ivi, p. 59.

³⁷⁰ Ivi, p. 75.

³⁷¹ Ivi, p. 80.

³⁷² Ivi, p. 77.

Di Modesta stessa non viene detto nulla se non dal padre, che ce la descrive come «alta [...] e piena e rossa come una melagrana»³⁷³. Quello che sentiremo di lei saranno le sue sensazioni, per lo più erotiche, caratterizzate per analogia con il godimento apportato dai *sapori*, come quelli del pane e della frutta e quello dello stesso seme di Carmine, assaporato in un rapporto orale:

E ora che la sua vita in onde sale fra la mia lingua e il palato, non lo posso lasciare e vengo con lui succhiando quel seme sconosciuto che dal profondo del suo essere viene a dissetare la bocca bruciata dall'arsura. Sapore aspro e dolce, resina d'albero, o quagliato latte d'uomo nato anche lui per allattare³⁷⁴.

Ma accanto a sensazioni di tipo orale-gustativo, altrettanto forti sono quelle di tipo intestinale-sfinterico. Modesta, dopo aver ucciso Madre Leonora, dorme ininterrottamente per due giorni, e si risveglia solo

Quando il mio intestino, da un ammasso duro che era stato nelle prime ventiquattro ore, si stava trasformando in tanti tentacoli infuocati, e la lingua – non sapevo prima di avere una lingua – così gonfia e secca che a fatica la suora infermiera con un cucchiaino riusciva a farmi scendere giù un liquido tiepido e profumato³⁷⁵.

Scena, questa, che trova un suo ideale completamento nel languido svuotamento dei visceri nel carcere, tra le braccia di Nina:

Colpa di quel «non ti trattenero» o del calore che i suoi fianchi comunicavano alle mie braccia, mi lasciai andare affondando il viso fra le sue cosce... Io mi liberavo e lei in piedi mi accarezzava i capelli sussurrando: – Brava di mamma, brava, falla tutta, tutta che ti salva!... – E, cosa che non avrei

³⁷³ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 11.

³⁷⁴ Ivi, p. 197.

³⁷⁵ Ivi, p. 47.

mai potuto immaginare, nel lasciarmi andare un godimento più dolce del rosolio e della lingua di Tuzzu mi fa ora piangere e sospirare non di vergogna mi piacere, ripetendo: – Nina, Nina non mi lasciare...³⁷⁶.

Il corpo è desiderio e appetito, fare l'amore è un'esperienza potente e soddisfacente come mangiare; tutte le funzioni vegetative dell'organismo vivente sono, o possono essere, caricate di erotismo: la *libido* corre dappertutto senza gerarchie o priorità, senza preferenze, in un polimorfismo che mette fuori gioco in anticipo ogni connotazione, come potrebbe essere quella freudiana, di "perversione".

Che dire degli altri personaggi?

La madre di Modesta si annuncia attraverso le sue grida e i suoi lunghi silenzi³⁷⁷; di statura alta, colpisce per il suo sguardo, per i suoi occhi «dilatati dal silenzio»³⁷⁸ ma anche capaci di comunicare dolcezza³⁷⁹. Anche la sorella Tina è dappriincipio caratterizzata per i suoi occhi: a differenza di quelli, grandi, della madre, i suoi sono «due fessure buie seppellite nel grasso»³⁸⁰ di un corpo senza denti e con i capelli radi, ridotti a «pochi fili»³⁸¹. Tina appare come apparirà il principe Ippolito, condannato dalla stessa sindrome, «un uomo tozzo e grasso con una testa tonda che mi fissava con gli occhi di Tina»³⁸².

Viceversa, Tuzzu è alto e luminoso, così come appare dal sorriso smagliante che gli scopre i denti luminosi. Ed è molto alto, anche se in maniera inquietante, il padre di Modesta,

³⁷⁶ Ivi, p. 426.

³⁷⁷ Ivi, p. 5.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ Ivi, p. 6.

³⁸⁰ Ivi, p. 5.

³⁸¹ Ivi, p. 6.

³⁸² Ivi, p. 84.

un uomo alto e robusto, più alto e robusto del padre di Tuzzu. Un gigante con una massa di capelli arruffati sulla fronte [...] con gli occhi azzurri [...]. I denti erano bianchi come quelli di Tuzzu e di suo padre [...] il petto e i fianchi robusti senza un filo di grasso [...]. Aveva una voce morbida come la stoffa della sua giacca. Non avevo mai toccato una stoffa così³⁸³.

Dapprima raffigurato per confronto e contrasto rispetto a Tuzzu, altra figura maschile legata alle prime esperienze sessuali di Modesta, il padre esibisce una fisicità che finisce con il confluire nella sua giacca di velluto azzurro: l'unica traccia che di lui resterà dopo l'incendio appiccato da Modesta alla casa – forse la bandiera di un ruolo odioso e destinato, come ogni ruolo nel romanzo, a sparire da subito senza più fare ritorno. Senza la veste, il corpo nudo del padre non appare più morbido e colorato, ma roccioso e algido, come

le rocce bianche della fiumara al tempo della *ceusa*, quando il sole alto restava inchiodato in mezzo al cielo per giorni e giorni e mesi³⁸⁴.

Altri personaggi si caratterizzano per la voce: sono quelli portatori di un sapere, come Madre Leonora, dalla voce «soave e danzante»³⁸⁵, o come Carlo Civardi, la cui prima apparizione è annunciata da suono di una voce «che dall'alto rotolava in tante erre morbide sulla rena senza turbare il silenzio»³⁸⁶; immagine che si riconferma nel riconoscimento, da parte di Modesta, del suo linguaggio forbito. E l'eleganza della voce e delle parole trova un completamento nella luminosità: lo sguardo di Leonora è «azzurro

³⁸³ Ivi, p. 11.

³⁸⁴ Ivi, p. 13.

³⁸⁵ Ivi, p. 18.

³⁸⁶ Ivi, p. 137.

come il cielo – illuminato da tante piccole stelle d’oro»³⁸⁷; la camicia di Carlo luccica, bianca al sole³⁸⁸.

Ne *L’università di Rebibbia* possiamo considerare l’eleganza orgogliosa e guerriera dell’aggressiva e tormentata Marrò, col suo «bellissimo profilo morbido e sprezzante»³⁸⁹, «profilo puro [...] che sembra sempre illuminato da una luce diffusa»³⁹⁰.

A quest’immagine di sapore quasi stilnovista fa da contraltare la bruttezza della sua compagna di cella – la mastodontica, selvaggia, “zozzona”, ma dolcissima e fragile a sua volta – Annunciazione, «zozza ma buona»³⁹¹, come si dice di lei, un

essere mastodontico in hot pants rosa e maglietta trasparente attraverso la quale scorgo due seni da eunuco e una pancia da Buddha³⁹².

Vittima principale della sindrome d’affezione carceraria, Annunciazione ha trovato a Rebibbia la sua casa: gira seminuda con il suo passo leggermente “sbilenco” (spia forse di una poliomielite) esibendo senza troppi pudori la sua greve carnalità; come dice Marrò, ama “fare le zozzerie”. Dopo una bevuta di pessimo vino tagliato con lo zucchero, essa si masturba platealmente davanti alle sue compagne di cella. La descrizione che Sapienza ce ne offre è un ulteriore esempio dell’impiego della sinestesia nella sua scrittura:

³⁸⁷ Ivi, p. 19.

³⁸⁸ Ivi, p. 137.

³⁸⁹ G. Sapienza, *L’università di Rebibbia* cit., p. 84.

³⁹⁰ Ivi, pp. 112-113.

³⁹¹ Ivi, p. 93.

³⁹² Ivi, p. 82.

mentre un sapore acido (quel vino con lo zucchero) mi afferra incontrastabile, scorgo l'immenso corpo di Annunciazione che s'appresta a fare l'amore con se stessa; [...] questa sera i suoi ansiti, le onde del suo torace e delle sue cosce sembrano moltiplicarsi all'infinito. Sto assistendo al soddisfacimento naturale di un branco di scimmie in piena foresta³⁹³.

La dolcezza della frutta o l'aroma del pane che ne *L'arte della gioia* si accompagnano all'erotismo, qui, nel luogo in cui i corpi vengono reclusi e martoriati, si tramutano nel gusto rancido di vino di pessima qualità.

Ma come non riconoscere, anche qui, il gioioso e selvaggio scatenarsi di una *libido* tutta animale, naturale?

2. Corpo rifiutato e corpo amoroso

Si può dire che il percorso narrativo di Goliarda Sapienza oscilli tra una prospettiva caratterizzata da un rapporto problematico con la propria corporeità, spinto fino al rifiuto della propria femminilità, e il vagheggiamento di un'utopia, perseguita sul piano della sola letteratura, nella quale viene costruito un corpo saturo e appagato di sé.

Esempi del primo estremo sono molti dei racconti di *Destino coatto*, con i suoi personaggi evitanti, solitari, sempre stanchi o tendenti ad uno stato di immobilità.

Il corpo si ribella e suscita timore; una donna soffre di problemi di digestione, e non può avvicinarsi agli altri perché si vergogna del suo alito cattivo³⁹⁴; un'altra non potrà sposarsi perché qualsiasi contatto le produce

³⁹³ Ivi, p. 160.

³⁹⁴ G. Sapienza, *Destino coatto* cit., p. 18.

un solletico insopportabile accompagnato da un incontenibile scoppio di risate:

Vi sembrerà una cosa comica, e certo lo è, ma io sono zitella, sì, zitella. Naturalmente nessuno lo sa, alla mia età non è una cosa che si può confessare facilmente. Ma il fatto è che soffro il solletico, e così ogni volta che un uomo ha cercato di abbracciarmi mi è venuto da ridere. Questo gli uomini non lo sopportano. Anche ieri, finita la lezione, il professor Giulio viene nella mia classe, mi si avvicina, mi prende per il polso: «Correggiamo insieme i suoi compiti?» dice serio e io giù a ridere. Mi ha guardato spaventato e io giù a ridere fino a quando la porta ha sbattuto con violenza dietro di lui. Per un attimo sono riuscita a smettere, anche perché mi sembrava di soffocare, ma poi mi sono ricordata della sua faccia e giù a ridere tanto che ancora adesso ho mal di pancia³⁹⁵.

L'eccesso del sentire si capovolge nell'attenzione feticistica per gli oggetti, sostituti dei rapporti umani: i gioielli vengono accarezzati compulsivamente³⁹⁶, i libri della biblioteca di famiglia ricopiati per esteso³⁹⁷.

Ma l'esito non può che essere una condizione di irrimediabile, definitiva catatonìa: muoversi equivale a correre il rischio di morire³⁹⁸, o, al contrario, di non poter mai raggiungere uno stato di quiete:

Non so chi, ma qualcuno me l'aveva detto: avevano detto, non fare neanche un passo. Io allora, forse anche perché ero tanto giovane, non ho ascoltato e mi sono mossa, non che sia andata lontano, ma mi sono mossa e così quel piccolo passo da Catania a Roma, figuratevi, mi costringe, adesso, e sono passati tanti anni, a muovermi sempre, spostarmi. Anche nel sonno, sì, non lo crederete, anche nel sonno³⁹⁹.

³⁹⁵ Ivi, 74.

³⁹⁶ Ivi, p. 85.

³⁹⁷ Ivi, pp. 26-27.

³⁹⁸ Ivi, p. 49.

³⁹⁹ Ivi, p. 61.

Alla fine, così come le persone, neanche gli oggetti verranno più toccati:

Non devo più toccare niente e stare qui seduta davanti alla finestra. Potrò guardare fuori, e stare attenta alle mani che non si spostino più dalle ginocchia. Starò qui a guardare e non mi muoverò più. Non toccherò più niente⁴⁰⁰.

Rifiuto del corpo, quindi, che in Goliarda Sapienza prende le forme della frigidità, cui essa fa menzione nel *Filo di mezzogiorno*⁴⁰¹, e, prima ancora, nel rifiuto delle mestruazioni che viene trattato in *Lettera aperta*. L'esperienza del primo ciclo mestruale in Nica è, per la giovane Goliarda, sconvolgente, anche perché si lega, oltre che al dolore e al ribrezzo, ad una condizione femminile già avvertita come insopportabile. A Nica non è più permesso uscire di casa e giocare, in quanto ormai destinata a diventare sposa:

In un canto del cortile riascoltavo la voce di Nica. Era diventata alta: prima la guardavo negli occhi, ora per guardarla dovevo alzare il viso: dal balcone non me ne ero accorta. «Non sono più sposata con la ricciolona, mi è venuto il sangue, e adesso devo stare in casa ed aspettare un vero marito. Anche la spesa non faccio più, non devo farmi vedere per le strade. E tu, com'è che ancora ti fanno uscire sola? Non t'è venuto il sangue?». Non sapevo di quel sangue: da dove veniva, dal naso? «Dal naso! Sentila: che studi a fare! Da dove esce la pipì, non proprio lì, un po' più sotto». Ricominciai a tremare. Ogni mese? Con dolori? E perché? «Perché gli uomini se non hai il sangue non ti chiedono in moglie»⁴⁰².

Goliarda sa, però, o meglio crede, che uno stesso destino non è toccato a sua madre, troppo maschile, e cercherà di evitare questa sorte assumendo comportamenti maschili, come giocare a boxe o, come scrive

⁴⁰⁰ Ivi, p. 95.

⁴⁰¹ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 90.

⁴⁰² G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 109.

altrove, mediante l'identificazione con i criminali recitati da Jean Gabin⁴⁰³.

In *Lettera aperta* leggiamo, ancora,

Cosa erano quel sangue e quei dolori? Dovevano essere forti se Nica era diventata così magra e seria, e non giocava più nel cortile. Adesso che sapevo, vedevo che non usciva più, se non con la madre o il fratello, né alzava la testa a salutarmi quando stavo con Carlo e Arminio: solo se non c'erano uomini vicino a me mi salutava, ma senza sorridere. Dovevano essere terribili quei dolori, se lei era cambiata così. Doveva essere terribile [...]. Veniva a tutte le femmine? Anche mia madre l'aveva? No, lei non l'aveva, lei parlava con gli uomini come un uomo. Forse non veniva a tutte. Mia madre non aveva detto forse: «Sono donnette che non sanno fare altro che aspettare un marito»? E anche aveva detto: «Tu Goliarda, non sei una donnetta». Infatti io non volevo un marito ma un compagno, come lei... Certo, non veniva a tutte, ma solo alle donnette, e a me non sarebbe venuto. Sarei stata come mia madre. Avrei parlato come lei con gli uomini, e se non aspettavo un marito il sangue non mi sarebbe venuto⁴⁰⁴.

A tutto ciò si contrappone l'immagine di sé che Modesta, l'eroina de *L'arte della gioia*, offre al lettore di se stessa alla vigilia dell'uccisione di Madre Leonora. Riappacificata con l'odio che oramai prova nei confronti della Madre superiora, essa fa a pezzi il grembiule che le stringe il corpo e i seni e, denudatasi completamente, si masturba sdraiata sul pavimento della sua cella:

La corazza di malinconia si staccava a pezzi dal mio corpo, il torace si allargava scosso dall'energia di quel sentimento [*l'odio verso Leonora*]. Non respiro più chiusa nel grembiule. Che cosa mi pesa ancora sul petto?

Strappandomi il grembiule e la camicia, le mie mani trovarono quelle fasce strette «perché il seno non si mostrasse», che fino a quel momento erano state come una seconda pelle per me. Una pelle dall'apparenza morbida che mi legava col suo biancore rassicurante. Presi le forbici e le tagliai a pezzi. Dovevo respirare. E finalmente nuda – quanto era che non sentivo il mio corpo nudo? Anche il bagno con la camicia si doveva fare – ritrovo la mia carne. Il seno

⁴⁰³ G. Sapienza, *Io, Jean Gabin* cit., *passim*.

⁴⁰⁴ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 110.

libero esplose sotto le mie palme e mi accarezzo lì in terra godendo delle mie carezze che quella parola magica aveva liberato⁴⁰⁵.

In questo brano viene chiaramente descritto un corpo gioioso riconquistato ed accettato, capace di sentirsi e non sfuggirsi più. Un corpo libero e *libertino*, se ci serviamo delle parole del filosofo M. Onfray, che di una ripresa del pensiero libertino ha fatto il suo intento speculativo:

[...] il libertino, nel senso originario del termine, designa l'affrancato che non pone nulla al di sopra della sua libertà, non riconosce mai nessuna autorità capace di sedurlo, né sul terreno della religione, né su quello dei costumi, ma vive sempre secondo i principi di una morale autonoma, il meno possibile regolata su quella, dominante, dell'epoca e della civiltà in cui si muove. In una storia amorosa, sensuale, sessuale o ludica non riescono a ostacolarlo né gli dèi né i re – tanto meno quindi un o una partner⁴⁰⁶.

Si può discutere se questo progetto “libertino” di Sapienza sia diventato altro che una raffinata finzione letteraria. Certo è, però, come afferma A. Pellegrino, che

Modesta ha preso per mano la sua autrice e l'ha salvata [...]. *L'arte della gioia* segna la vera rinascita di Goliarda ed è anche l'atto di grande maturità di un'artista che ha saputo, in questo libro, tirare fuori il meglio di sé⁴⁰⁷.

⁴⁰⁵ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 41.

⁴⁰⁶ M. Onfray, *Teoria del corpo amoroso. Per un'erotica solare*, Roma, Fazi, 2006, p. 18.

⁴⁰⁷ T. Maffei, *Modesta, un ponte per Goliarda verso la salvezza*, intervista ad A. Pellegrino in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., p. 80.

Capitolo 4. Goliarda Sapienza e il pensiero femminile

1. Differenza e amicizia

Le donne – come tu sai – sono il mio pianeta e la mia ricerca, il mio unico “partito” e forse, oltre all’amicizia, il mio unico scopo nella vita. Ti dico questo perché tu capisca la mia gioia. È stato duro per me – in questi ultimi dieci anni – assistere all’insano neofitismo che, come un veleno (sicuramente stillato dal potere: dividere l’uomo dalla donna per sconfiggerli entrambi, tecnica antica usata anche per le razze, i lavoratori ecc.), mi costringeva a contrastarle [le donne] dentro e fuori di me. Sempre lotterò per l’amicizia fra l’uomo e la donna, pianeti così diversi e così simili, bisognosi l’uno della diversità dell’altro. L’armonia dei contrari, diceva Giordano Bruno, e così deve essere, ripeteva mia madre, a dispetto del potere che vorrebbe vederci tutti uguali ben insaccati nella prigione di una divisa o di una tuta da operaio⁴⁰⁸.

Da questa lettera di Goliarda Sapienza appare in modo evidente tanto l’interesse nei confronti del mondo femminile quanto la necessità di instaurare, forse per la prima volta, un’ “amicizia” tra i sessi che vada oltre il loro antagonismo e lo componga.

Nel testo appena citato si può leggere chiaramente che tale antagonismo tra i sessi non poggia su nessuna *naturalità*, ma obbedisce ad una strategia politica basata sul principio “*divide et impera*”, “separa per dominare” – una strategia di divisione degli oppressi che, instaurando una

⁴⁰⁸ Lettera di Goliarda Sapienza riportata da A. Pellegrino in *Un personaggio singolare, un romanzo nuovo, una donna da amare per sempre*, raccolto in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., pp. 85-86.

guerra tra poveri, li rende più facilmente assoggettabili alle esigenze del potere.

Maschio e femmina, in quanto tali, non sono opposti né contrapposti o contrapponibili: essi sono solo differenti, e la loro differenza, più che un problema, costituisce una risorsa. Con questa posizione, la Sapienza sembra accostarsi a quel ramo del pensiero femminile, tipicamente espresso nella riflessione condotta dal Gruppo Diotima già dalla fine degli anni '70, che, di contro a un atteggiamento puramente rivendicativo ed emancipazionista, insisteva sul tema della inaggirabile *differenza* tra i generi e sul tentativo di una risemantizzazione del linguaggio che di tale differenza potesse rendere conto: secondo questo modo di vedere, la donna è, per così dire, il *rimosso del linguaggio*, ed essa stessa è privata di parola perché non può che dire e dirsi se non nel linguaggio maschile.

Si tratta di un pensiero della differenza, quindi, che va oltre e più che della parità, nel senso che il solo perseguimento di una condizione di parità, ancorché lodevole e necessaria, rischia di appiattare la differenza e realizzarsi alla sola condizione di ridurre la specificità di un genere all'immagine dell'altro, riproponendo la disparità originaria. In altri termini: il rischio è che una donna possa emanciparsi solo a condizione di diventare come un uomo.

Malgrado le facili assonanze di questa posizione con quella espressa nella lettera della Sapienza, ci sentiamo di affermare che la posizione di quest'ultima non è riducibile a tale approccio e che, anzi, Goliarda Sapienza ci offre, al contrario, un pensiero della "parità" che travalica il principio della differenza nel momento stesso in cui lo dilata e ce lo presenta come capace di molteplici modulazioni.

Naturalmente, Goliarda Sapienza non vuole tanto negare la *differenza* di genere, quanto piuttosto espanderla con un riferimento all'unicità, ancorché dinamica e metamorfica, di ciascuno; in questo senso gli individui sono "pari" perché unici.

In altri termini, se è vero che la mera estensione alle donne di prerogative esclusivamente maschili rischia di appiattirle su un modello androcentrico, è altrettanto vero che l'ipostatizzazione della differenza rischia di condurre all'irrigidimento forzato delle identità, alla costruzione artificiosa di modelli identitari rigidi e immutabili altrettanto oppressivi – l'uomo, la donna, l'eterosessuale, l'omosessuale, ciascuno dotato di un suo modo di pensare, di parlare, di vivere, e magari collocato in uno spazio ben preciso e delimitato dal quale non potrà più uscire. È in questo contesto, crediamo, che è possibile considerare la critica all'omosessualità come una forma di immaturità o di blocco psico-sessuale: criticando la "condizione omosessuale", la Sapienza tende, più che a vederla come una "deviazione", ad estenderla a tappa o momento della vita sessuale dell'individuo, che potrebbe, se veramente libero, rivolgere il suo amore a membri di entrambi i sessi⁴⁰⁹.

2. La comunità delle donne: un'esperienza "femminista"

⁴⁰⁹ Sull'atteggiamento ambivalente e forse irrisolto dell'autrice nei confronti dell'omosessualità cfr. Ch. Ross, *Identità di genere e sessualità nelle opere di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer*, in Giovanna Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., p. 231-232.

Posto allora che ogni individuo è mutevole e soggetto al mutamento, che l'identità è una menzogna o una sequela di bugie, Goliarda Sapienza, in alcuni luoghi della sua produzione letteraria, sogna uno stato utopico di parità, o meglio di "amicizia" tra singolarità, posizione che la rende certo eccentrica rispetto al pensiero femminile – a cui peraltro non si è mai realmente avvicinata – anche se non necessariamente estranea.

A testimonianza del suo distacco dalle rivendicazioni dei movimenti femministi in particolare, basti ricordare quanto Goliarda fa dire ad un personaggio dell'*Università di Rebibbia*:

noi donne dobbiamo smetterla di battere sempre su note dolorose. Proprio stamane ho capito cosa m'ha sempre tenuto lontana da tutti i movimenti femministi: il loro insistere sempre con toni luttuosi su eventi luttuosi. Noi dovremmo essere apportatrici di gioia, di vita e non di morte...⁴¹⁰.

Troviamo temi ormai tipici della produzione letteraria della Sapienza, qui per la prima volta declinati al femminile: la donna è gioiosa e apportatrice di gioia; il tentativo di fare di questa gioia oggetto di rivendicazione politica attraverso un'organizzazione come quella di un movimento, certamente fluida e meno rigida di quella di un partito, ne esautora l'energia.

Almeno in due delle sue opere troviamo realizzata questa utopia in una forma di vita comunitaria che coinvolge principalmente donne; la famiglia riunita nella villa Suvarita nel romanzo *L'arte della gioia* è in gran parte femminile: sono le donne a rendere possibile un luogo paritario e libero dove ciascuno vive a modo proprio e secondo i suoi gusti e le sue

⁴¹⁰ G. Sapienza, *L'università di Rebibbia* cit., p. 138.

esigenze. I maschi sono, per lo più, ospiti, che vengono dall'esterno e poco dopo ripartono, oppure sono bambini.

Ma anche le donne incarcerate nella città cosmopolita di Rebibbia formano una comunità, o, meglio, un "villaggio primitivo"⁴¹¹: esse condividono emozioni, dolori, gioie, amicizie ed antagonismi, esibizione della loro carne e sesso.

Come è stato osservato da C. Barbarelli, Goliarda Sapienza, nel sentirsi accomunata alle sue compagne di detenzione da una comune sostanza fatta di carne, nello sperimentare collettivamente la carnalità, ha recepito e fatto propri, consapevolmente o meno, alcuni temi del movimento femminista:

Nei gruppi di autocoscienza femministi si percepiva il gruppo come un corpo, [...] ed è questa sorta di pelle comune che permette a Sapienza [...] di trovare nel carcere un'appartenenza e un riconoscimento fra donne. Se la riappropriazione del corpo in tutti i suoi aspetti – dal biologico allo psichico all'intellettuale – significò, per il femminismo degli anni Settanta, partire dalla storia personale, dal vissuto, dalla narrazione di sé, per esplorare tutto ciò che la subordinazione al dominio maschile e alla sua visione del mondo aveva comportato come interiorizzazione di modelli e cancellazione di un proprio sentire, Sapienza nel carcere sperimenta direttamente questa riappropriazione grazie e insieme alle altre donne non solo nel relazionarsi amicalmente ma anche nel negativo: nell'accogliere il dilagare di emozioni non interrogate [...]⁴¹².

Goliarda Sapienza scopre, nella breve fase della sua detenzione, un senso di comunanza con le sue compagne tutta femminile:

⁴¹¹ Così si esprime la stessa autrice in un'intervista rilasciata al «Manifesto», 15 febbraio 1983, *Orrore e fascinazione di Rebibbia*, citazione che traggio da C. Barbarelli, *Essere o avere il corpo. «L'università di Rebibbia»*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., p. 139.

⁴¹² C. Barbarelli, *Essere o avere il corpo. «L'università di Rebibbia»*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., pp. 141-142.

«un'appartenenza e un riconoscimento fra donne»⁴¹³, essa vive un'esperienza comunitaria centrata sulla condivisione di un'intensa esperienza corporea⁴¹⁴.

3. La madre come dispositivo dispotico

La madre di Goliarda Sapienza, Maria Giudice, appare nei suoi romanzi come da subito più-che-uomo, essa è «intelligente più di un uomo», la sua virtù è l'intelligenza, più che la capacità di amare, di accogliere e di nutrire, di condurre alla crescita il corpo di un bambino.

Viceversa il padre, l'avvocato Peppino Sapienza, è una personalità esuberante, portatrice di una sensualità pura ed eccessiva, di una carnalità straripante: egli è colui che ha «impastato» i suoi figli «con la sua carne. Carne di puttana»⁴¹⁵

Il padre è desiderio e trasgressione, la madre è regola, legge, disciplina.

Sarebbe facile affermare che nella famiglia Sapienza si assiste ad un'inversione delle figure e dei ruoli. In quest'ottica la madre avrebbe assunto una fisionomia “maschile”, sarebbe diventata portatrice dell'educazione, motore del principio freudiano di realtà, emblema della disciplina e della rinuncia pulsionale – si ricordi che, in *Lettera aperta* è proprio Maria Giudice, con due schiaffi, a porre fine alla relazione erotica

⁴¹³ C. Barbarelli, *Essere o avere il corpo. «L'università di Rebibbia»*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., p. 141.

⁴¹⁴ *Ibidem.*

⁴¹⁵ G. Sapienza, *Lettera aperta* cit., p. 119.

tra Goliarda e Nica, provocandole un blocco sessuale; come osservato da Charlotte Ross, gli schiaffi da parte della madre altro non sono che «un gesto di disciplina che stabilisce le regole di una sessualità accettabile»⁴¹⁶. La madre di Goliarda stabilisce i limiti di quello che si può fare ma anche di quello che si può *dire*. In casa, ricorda Sapienza, sono vietati tutti gli eccessi verbali, dai complimenti eccessivi al turpiloquio e alle bestemmie; Maria Giudice è custode ed arbitra delle condotte, dei desideri e delle parole per dirli:

[...] a casa mia non si poteva dire ti voglio bene, è bellissimo, straordinario: erano frasi esagerate e leziose e non si potevano dire parolacce o bestemmie Dio, la Madonna. Una volta che mi scappò [...], mia madre, così seria che ancora tremo a pensarci, mi disse solamente: “Perché importuni quel signore, Goliarda? È maleducato. E poi se non ci credi perché lo chiami in causa? Spero di non sentirti più ripetere una sciocchezza simile”. E così, quando lo dissi a Citto e che anche dire “stupido” era una parolaccia per i miei... be’, sì, lui per tutta la notte mi costrinse a dire “porca puttana”, mi ci volle tutta la notte per dirlo e che fatica, sudavo e Citto rideva e be’... poi lo dissi... e niente...⁴¹⁷.

Al contrario di Maria Giudice, che detta le regole, stabilisce confini e limiti al godimento, il padre sarebbe rimasto relegato nella posizione di una mera naturalità istintuale.

Un importante studio di Luisa Muraro, significativamente intitolato *L'ordine simbolico della madre*, capovolge questa prospettiva e la rigida dicotomia – natura-madre/intelligenza-padre – che vi sta alla base: matrice di vita, la figura materna trasmette al bambino la competenza linguistica, la capacità di stare nel mondo, e, al contempo, quella di pensarlo e dirlo. Essa produce la vita, nutre e insegna al bambino a nutrirsi, gli insegna a

⁴¹⁶ Ch. Ross, *Identità di genere e sessualità nelle opere di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer* cit., p. 230.

⁴¹⁷ G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* cit., p. 115.

camminare, ma anche e soprattutto a *parlare*: è lei, in carne ed ossa, nella sua presenza vivente, fatta di corpo e di parola, e non la metafora del fallo paterno, a costituire la fonte dell'ordine simbolico nel quale tutti noi siamo – e dobbiamo essere.

La Muraro sostiene che la donna, ma in fondo chiunque, conquista la propria libertà e la propria condizione di adultità, proprio in virtù dell'apporto simbolico della “potenza materna”, quella stessa grazie alla quale essa/o è venuta al mondo⁴¹⁸.

La tesi della Muraro è che occorre *stare* nell'ordine simbolico della madre, e che questo equivalga ad *imparare ad amare la propria madre*, ossia ad eliminare quei contenuti *antimaternali*⁴¹⁹ riscattandoci così da quel matricidio originario che starebbe alla base della dominazione maschile sulla potenza materna:

Forse, come insegna Luce Irigaray, all'origine della nostra cultura non c'è il parricidio di cui parla Freud seguendo l'*Edipo* di Sofocle, ma un matricidio, come suggerisce l'*Oresteia* di Eschilo⁴²⁰.

Che cosa si intende, qui, per “ordine simbolico”? Muraro fa riferimento ad una «simbolicità non metaforica della madre»⁴²¹, ossia a ciò che la madre significa per il suo bambino/a: significato non metaforico in quanto la metafora presuppone la traduzione di una parola o di un'immagine in un'altra, una sostituibilità di principio, anche se non arbitraria o indefinita.

⁴¹⁸ L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 2006, p. 9.

⁴¹⁹ Ivi, p. 18.

⁴²⁰ Ivi, pp. 10-11.

⁴²¹ Ivi, p. 20.

Al contrario, la madre non può mai essere “metafora” perché reale ed insostituibile: non è immagine di altro né sostituibile con altro: è “significato” inteso come *sensu soggettivo vissuto* e mai “significante” (di altro).

La Muraro fa riferimento ad una relazione originaria – quella tra madre e bambino – intesa come

L’esperienza di un soggetto in relazione con la matrice della vita, soggetto distinguibile dalla matrice ma *non dalla sua relazione con essa*⁴²².

Il bambino è certo distinguibile dalla madre non foss’altro perché, semplicemente, *non è sua madre*; egli tuttavia, *non è realmente separabile* dalla sua *relazione con la madre*, perché originariamente parte del suo corpo e perché vive simbioticamente con sua madre. Una simbiosi che è destinata a coinvolgere tutta la vita di un uomo, dalla prima infanzia all’età adulta, con tutto ciò che questo comporta. Muraro, infatti, aggiunge che la madre, matrice della vita, è nello stesso tempo matrice del linguaggio:

come l’essere non può essere disgiunto dal pensiero, così la matrice della vita non è separabile dall’origine della parola⁴²³.

Matrice della vita, la madre è anche matrice della *parola* e del *linguaggio*, ossia della capacità di tradurre la vita e l’esperienza in senso e significato grazie al linguaggio:

affermo che impariamo a parlare dalla madre [...]. Più precisamente affermo che l’essere (o avere) corpo e l’essere (o avere) parola si formano *insieme* e che l’opera della madre consiste propriamente in quell’*insieme*⁴²⁴.

⁴²² Ivi, p. 41.

⁴²³ Ivi, p. 43.

Muraro cita, a sostegno delle sue tesi, E. Rasy:

Il bambino – essa afferma – dopo un periodo di mutismo, perde il suo idioma, la lingua piena e particolare che ha in comune con la sua nutrice [...] e nasce all'ordine simbolico. Il bambino perde il suo idioma e nasce al linguaggio, ma la donna, che è sempre nutrice, lo conserva⁴²⁵.

Possiamo adesso applicare quanto sopra a Goliarda Sapienza, provare ad interrogarla alla luce delle considerazioni di Luisa Muraro e vedere cosa può risponderci.

Possiamo dire che Maria Giudice fu senz'altro portatrice di un ordine simbolico – se biologicamente fu madre, matrice di vita, forse culturalmente essa fu portatrice di regole ferree – : essa rappresentò per Goliarda intelligenza, regola, dovere, ruolo e dispositivi educativi. Una madre non amata né forse amabile, una madre metaforica, sempre sostituibile da altre immagini, da chiunque fosse in grado di incarnarne il ruolo: oggetto remoto d'amore, essa incarnò piuttosto la voce dell'autorità, di quell'ordine simbolico che non si limita a trasmetterci la capacità di tradurre l'esperienza in significato, ma che definisce ruoli, compiti e traccia confini. Una madre nei cui confronti non è dovuta nessuna riconoscenza: non è un merito partorire, la fecondazione e il parto sono fatti naturali, che rientrano nel naturale processo di autoriproduzione e perpetuazione della vita stessa.

Di contro a Maria Giudice, alla madre, l'uomo è fonte di piacere: un piacere non solo incarnato dall'esuberante padre Peppino, ma anche dal

⁴²⁴ Ivi, p. 126 nota.

⁴²⁵ E. Rasy, *La lingua della nutrice*, Roma, Edizioni delle donne, 1978, p. 22, citazione tratta da L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre* cit. , p. 127 nota.

fratello di Goliarda, Ivanoe, che la allatta col latte in polvere comprato all'estero procurandole la prima forma di godimento, quello orale, o ancora da Carmine, che insegna a Modesta l'arte del godimento sessuale e, infine, da Marco Clayton, che insegnerà sempre a Modesta a godere nella e della vecchiaia.

Se la Muraro afferma che è opportuno imparare ad amare la propria madre, Goliarda Sapienza forse afferma l'opposto: essa vuole infatti invitare a distaccarcene, ma il suo intento non può essere considerato come tentativo di ripetere quello che per la Muraro è il matricidio originario: uccidere la madre equivale qui a uccidere l'ordine simbolico come tale, il sistema delle norme e delle costrizioni, delle divisioni tra i sessi, delle regole dell'amore e delle scelte amorose.

Una parte della più interessante letteratura critica sull'*Arte della gioia* verte sugli omicidi commessi o procurati da Modesta⁴²⁶. Si è notato che, in effetti, gli omicidi compiuti o procurati da Modesta riguardano figure femminili che rivestono un ruolo materno, nel senso che accolgono la protagonista, le offrono aiuto, ma finiscono poi per rinchiuderla in un contesto troppo stretto e angusto, ossia le impediscono di realizzare la sua natura e di esplicitare la sua libertà.

Così Madre Leonora è una donna che ha rinunciato alla sua femminilità – al pari di Maria Giudice – per seguire una vocazione: tuttavia essa vuole imporre le sue scelte sulla stessa Modesta, destinandola a prendere i voti. Allo stesso modo la principessa Gaia, nel momento in cui proclama nella sua famiglia uno stato di lutto permanente, impedendo ai

⁴²⁶ Cfr., in particolare, M. Farnetti, «*L'arte della gioia e il genio dell'omicidio*» e L. Fortini, «*L'arte della gioia*» e *il genio dell'omicidio mancato*, entrambi raccolti in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., *passim*.

suoi congiunti di abbandonare la tenuta in cui vivono, finisce col limitare la libertà di Modesta.

Queste figure sostitutive della madre devono, quindi, morire affinché la giovane Modesta possa vivere la sua vita in piena libertà, maturare e conquistare la propria condizione di donna adulta: per quanto spregiudicata, Modesta non è una donna trasgressiva. Essa persegue la propria felicità ma, nello stesso tempo, come si è visto, si dimostra una attenta amministratrice del patrimonio familiare nonché capace di gesti di affetto e di profonda solidarietà: in breve, se non costretta o limitata da niente e da nessuno, essa si dimostra donna adulta, matura e responsabile.

La gioia febbrile che accompagna i suoi omicidi non è perversione ma, paradossalmente, è quella felicità che si accompagna alla crescita personale. Sviluppando una felice intuizione di A. Pellegrino, M. T. Maenza riflette proprio su questa “gioia” che si accompagna alla morte procurata di figure incarnanti l’archetipo materno, collegandola al concetto greco di *eudaimonia*; essa scrive:

Quando Modesta decide di liberarsi di Leonora, in particolare, la scelta di uccidere è accompagnata da una “gioia” crudele. Ma cos’è la “gioia” in questo frangente? Per rispondere a questo quesito bisogna tornare al concetto di felicità nella filosofia greca: l’*eudaimonia*. Per raggiungere lo stato di *eudaimonia* l’uso della violenza è un atto “prepolitico” che precede lo stato di libertà (dalle necessità) per poter, in seguito, ricominciare a vivere in una società basata sulla solidarietà, piuttosto che sulla schiavitù. Vivere secondo il principio dell’*eudaimonia* vuol dire dunque vivere una vita senza frustrazioni, circondati da certe comodità, da amici, dalla famiglia e, soprattutto, includendo il bene e la libertà degli altri⁴²⁷.

⁴²⁷ M. Teresa Maenza, *Fuori dall’ordine simbolico della madre: Goliarda Sapienza e Luce Irigaray*, in Giovanna Providenti (a cura di), «*Quel sogno d’essere*» di Goliarda Sapienza cit., pp. 258-259.

Gli omicidi di Modesta sono, quindi, tutti matricidi: le figure che sono destinate alla morte incarnano non tanto e non più la “madre reale”, quanto quella simbolica, perché la Madre non può che essere simbolica: essa si è ridotta ad un *ruolo*, che può essere ricoperto volta per volta da persone, donne, differenti.

L. Fortini ha giustamente sottolineato che, in effetti, Modesta non uccide mai uomini; un’eccezione parziale è costituita dalla vendetta commissionata a Pietro degli assassini del medico Carlo Civardi, ma in tal caso si tratta manifestamente di un gesto politico, di un omicidio politico:

Nel corso della narrazione muoiono donne importanti, decisive per il percorso in divenire di Modesta, e il loro omicidio compiuto con determinazione ferma, è appunto geniale perché non vi è “morale” che tenga rispetto all’omicidio simbolico che ognuna di loro stava di fatto compiendo della vita di Modesta, e l’ucciderle costituisce per lei atto di sopravvivenza, non poi tanto metaforico.

Se le donne muoiono [...], non muoiono uomini ne *L’arte della gioia*, non, almeno, per mano della protagonista Laddove il luogo comune prevederebbe per loro, in quanto rappresentanti di un ordine patriarcale, una morte scontata, la sequenzialità narrativa rimette tutto in discussione in modo radicale. Molti muoiono per motivi appartenenti all’ordine patriarcale stesso, nelle forme che esso si dà nell’apparente fluire inesorabile della Storia [...], in ogni caso non muoiono per mano di Modesta⁴²⁸.

Di fatto, non muoiono mai figure “paterne”, forse perché nel romanzo *non ve ne sono*. Il padre effettivo di Modesta, colui che appena la vede per la prima volta, ancora bambina, la stupra, forse non viene neppure ucciso: *semplicemente “sparisce” e non viene più sostituito*, nemmeno da Carmine, malgrado l’enorme differenza di età che separa quest’ultimo da Modesta. Carmine è un uomo da cui Modesta ricava gioia e amore.

⁴²⁸ L. Fortini, «*L’arte della gioia*» e il genio dell’omicidio mancato, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit., pp. 103-104.

In conclusione: la madre è ordine simbolico, regola, dovere, legge, che spesso si rivela nel suo volto brutale di assoggettamento e dominio arbitrari e dispotici. Restare nell'*ordine simbolico della madre* porta con sé alcune conseguenze.

La prima è che gli esseri umani rischiano di rimanere costretti e confinati in una condizione di infanzia permanente; certamente accuditi, ma per ciò stesso sottoposti ad una rigida disciplina dei corpi e delle menti. È quello che avviene nel carcere di Rebibbia e che, esemplarmente, *non accade nella villa che alberga Modesta e i suoi amici e congiunti*, dove ognuno cucina per sé se non si mangia tutti insieme: non ci sono servitori, tutti coloro che originariamente lo erano, adesso sono emancipati dal servizio, semplicemente, essi “aiutano”.

La seconda conseguenza, di cui si è già parlato leggendo alcuni passi dell'*Arte della gioia*, è che se la Madre è regola, e regola accettata dalle donne, esse devono ritenersi le sole *responsabili della loro condizione di assoggettate*: permanere nell'ordine simbolico della madre, che è ordine simbolico *tout court*, equivale a prendere deliberatamente posto in esso, riconoscervisi ed accettarsi in un ruolo predefinito.

La terza conseguenza va in direzione di una visione paritaria dei sessi.

Detto questo, forse è possibile rintracciare questo aspetto paritario in alcuni temi del pensiero femminile contemporaneo che si muove verso un *egualitarismo biologico* fondato sulla dicotomia di due termini greci per significare la vita: *bios* e *zoe*.

Questa riflessione è stata portata avanti in Italia da Rosy Braidotti – in particolare in un recente volume dedicato all' “etica nomade”.

Braidotti osserva che

La vita è metà animale, non-umana (*zoe*) e metà politica e discorsiva (*bios*). *Zoe* è la metà povera di una coppia che ha *bios* come altra metà intelligente e preminente [...]. *Zoe* rappresenta la vitalità irrazionale della vita che continua indipendentemente *dal* e indifferentemente *al* controllo razionale⁴²⁹.

Le tre trasposizioni di cui essa tratta riguardano diversi approcci alla figura dell'Altro e ne mostrano l'insufficienza: in tutti i casi si ha a che fare con un'ipostatizzazione dell'Altro rispettivamente nell'identità di sesso o di genere (sessualizzazione dell'Altro), nella razza o in quella sua versione contemporanea che è l'etnia (razializzazione) e, infine, nella naturalizzazione (il non-umano, l'animale ecc...). L'idea di fondo che la sua riflessione promuove è che è impossibile a livello cognitivo – oltre che irresponsabile sul piano etico –

Accettare distinzioni categoriche tra le posizioni dell'umano e quelle di soggetti altri rispetto all'umano⁴³⁰.

Essa propone pertanto una concezione *fluida e nomade del soggetto*, irriducibile a qualsiasi irrigidimento identitario, ciò che comporta che

una visione unitaria e nomade del soggetto è il *sine qua non*, vale a dire il prerequisito per l'agire etico e per l'affidabilità politica dei soggetti contemporanei⁴³¹.

Il “nomadismo filosofico” proposto da Braidotti, nel concepire il soggetto come «entità *bios/zoe* centrica»⁴³², in cui però *bios* appare come

⁴²⁹ R. Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Roma, Luca Sassella, 2008, p. 49.

⁴³⁰ Ivi, p. 153.

⁴³¹ *Ibidem*.

conseguenza e facciata di *zoe*, si realizza come rivendicazione dell'egualitarismo biologico di *zoe* che va oltre i limiti delle politiche tradizionalmente “di sinistra” e persino di quelle femministe:

Quella parte di me che non si identifica più con le categorie dominanti della soggettività, ma che non è ancora completamente fuori dalle gabbie dell'identità, corre con *zoe*⁴³³.

Se applichiamo quanto appena detto a Sapienza, nel riprendere il filo delle nostre considerazioni, possiamo tentare di ipotizzare che il matricidio simbolico compiuto dalla scrittrice comporterà il rifiuto di assumere un'identità definitiva, nonché il rifiuto stesso della categoria di identità e di quella, ad essa speculare, di differenza. Come ha osservato Ch. Ross,

Sapienza racconta di un sé molteplice, testualizzato, che si rifiuta di incorporare o recitare modelli normativi di sesso e di genere [...], per Sapienza avere un determinato sesso e un determinato genere è una condizione performativa, piuttosto che una serie di percorsi determinati biologicamente. Sapienza caratterizza le identità sessuali e di genere come “mestieri” che vengono appresi⁴³⁴.

Ne segue il riconoscimento di una condizione di naturale “parità” tra gli uomini: nel momento in cui l'identità non si contrappone più alla differenza, perché la include in sé, le categorie stesse di identità e differenza perdono di valore euristico ed esplicativo, non ci mostrano nulla né ci offrono degli strumenti per perseguire delle strategie politiche o

⁴³² Ivi, p. 151.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ Ch. Ross, *Identità di genere e sessualità nelle opere di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer*, in Giovanna Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., pp. 224-226.

etiche. Gli uomini – maschi, femmine, adulti, anziani, bambini – sono “pari” perché tutti uguali nel loro essere tutti diversi.

Ha ragione, pertanto, S. Mazzone che, nell'avvicinare la Sapienza a Braidotti, rivendica l'attualità della riflessione della nostra autrice proprio sottolineando il suo rifiuto di ogni «posizionamento, di una fissità omologante»⁴³⁵. Con il suo rifiuto di ogni gerarchia predefinita, Sapienza rifiuta anche ogni omologazione o sussunzione sotto un genere di desideri e spinte all'autorealizzazione che come tali non possono che essere «unici, irripetibili, individuali»⁴³⁶.

4. Il “linguaggio” delle donne: risemantizzare o rubare?

Luisa Muraro afferma in più luoghi del già citato volume che le donne “hanno” i fatti, nel senso che, come tutti, hanno delle esperienze, vivono e si vivono, ma non dispongono delle parole per dire quello che sono e sperimentano, in quanto il codice e il registro del loro dire è da sempre stato espropriato dal maschio. Parlare, per una donna, equivale sempre a parlare una lingua non sua e assumere un travestimento socio-linguistico che le è estraneo. Si tratterebbe, quindi, di costruire un linguaggio al femminile che ancora non c'è, o disseppellirlo, se mai c'è stato.

Cosa potrebbe obiettare Goliarda Sapienza? Direi questo: non occorre cambiare lessico, registro o codice, non occorre rifondare il

⁴³⁵ S. Mazzone, *Goliarda Sapienza: del femminile eversivo della scrittura*, in G. Providenti, *La porta è aperta* cit., p. 180.

⁴³⁶ *Ibidem.*

linguaggio, che va bene così come è. Semplicemente: è sufficiente *rubare le parole*. Rubare: in base al diritto del povero di prendersi quello che gli è necessario, anche a costo, appunto, di rubare e/o di togliere letteralmente di mezzo chi gliene impedisce la fruizione. Si sarà notato che tra le tante “nefandezze” compiute da Modesta, non c’è il furto: Modesta è assassina, ma non è una ladra. Se furti ci sono nell’*Arte della gioia*, essi sono furti legati all’ambito dell’ordine linguistico. Di questo genere è per esempio la sottrazione del testamento di Gaia – un documento scritto, che di fatto consoliderà lo status di principessa di Modesta consentendole di impadronirsi di tutti i possedimenti della famiglia Brandiforte.

Ma lo stesso vale per i “furti delle parole” nel convento, richiamati due volte a distanza di poche pagine, con termini pressoché identici, che risuonano come un ritornello. Ecco il primo passo, in cui Modesta è con Madre Leonora e sperimenta forse per la prima volta gli effetti, spesso terribili, delle parole e al contempo la loro bellezza, in uno stupore significativamente espresso alla terza persona. Madre Leonora parla del male, del peccato, la sua voce prende i toni di quella di sua madre. Modesta decide di *rubare le parole a sua madre*:

La sua voce si alzava stridula quasi come la voce della mamma. Ma era inutile contraddirla, tanto lei non capiva [...]. Bisognava avere pazienza anche perché quelle brutte parole, come male, inferno, ubbidienza, peccato, non duravano a lungo. Lei [Modesta] sapeva come far smettere quelle lamentele: bastava abbassare gli occhi e piangere. Era un po’ faticoso. Ma dopo, la voce di madre Leonora, ricomposta nella sua dolcezza di sempre, avrebbe ricominciato a dire parole belle, come infinito, azzurro, soave, celestiale, magnolie... Che belli i nomi dei fiori: gerani, ortensie, gelsomino, che suoni meravigliosi! Ora poi che le scriveva le parole lì sul bianco della carta, nero su bianco, non le avrebbe perdute più, non le avrebbe dimenticate più. Erano sue, solo sue. Le aveva rubate, rubate a tutti quei libri per bocca di madre Leonora.

E doveva rubarne ancora, accumularne il più possibile [...] ⁴³⁷.

Nella seconda scena, Modesta è con Suor Teresa, l'insegnante di pianoforte, che «con le mani parlava» ⁴³⁸:

I contorni di quelle note sotto la pressione delle dita si stampavano fra le righe, intrappolate lì, nessuno me le avrebbe più sottratte. Erano mie, rubate come gli aggettivi, i sostantivi, i verbi, gli avverbi...

E doveva rubarne ancora, accumularne il più possibile sulla carta a righe dei quaderni. E anche i numeri, tanti numeri assomiglianti alle parole, alle note, alle stelle ⁴³⁹.

E, infine, sarà ancora in un certo senso un furto l'impadronirsi da parte di Modesta l'impadronirsi delle teorie e delle concezioni filosofiche racchiuse nei libri di Iacopo, autentico e immenso patrimonio culturale che giace inutilizzato nella residenza dei Brandiforti.

In conclusione, quando Modesta ruba, lo fa strettamente sul piano dell'ordine simbolico: ruba parole, le fa sue e le riutilizza, in base all'elementare, naturale o anche solo *fattuale* diritto dell'espropriato di espropriare a sua volta l'espropriatore.

⁴³⁷ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 23.

⁴³⁸ *Ibidem.*

⁴³⁹ *Ivi*, p. 24.

Conclusioni

Goliarda Sapienza è stata una scrittrice, un'intellettuale, una donna che ha amato le donne e da cui è stata riamata. La sua opera è stata recepita inizialmente da donne e a tutt'oggi è letta principalmente da donne. Donne sono le prime traduttrici dell'opera che la ha resa nota, così come donne sono le principali studiose e autrici dei pochi saggi critici su di lei.

Tuttavia, è dubbio che la sua scrittura possa essere qualificata come "femminile" (e non è neppure ovvio il significato di questo aggettivo) e che la riflessione che emerge tra le sue pagine possa essere inserita a pieno titolo in un filone definibile come "pensiero femminile" – idea, questa, che a sua volta presuppone un'unitarietà e una sistematicità di suddetto "filone", che, per scelta deliberata delle stesse donne che se ne sono fatte interpreti, non ci sono mai state.

Sapienza, quindi, fu certamente "donna", ma forse non è adeguato definire la sua scrittura una "scrittura femminile", non foss'altro che per il rifiuto deliberato dell'autrice di rinchiudersi in identità fisse e rigide.

Ancora, si tratta certamente di una scrittrice "di nicchia" o "di culto", la cui fortuna letteraria è legata alla cura scrupolosa, ma forse un po' gelosa, del marito Angelo Pellegrino, che nell'intento, senz'altro affettuoso, di preservare la sua originalità letteraria, tende a ritrarcela come una sorta di *unicum* nel panorama letterario italiano.

Tuttavia, riteniamo che non si renda un buon servizio ad uno scrittore esasperando la sua originalità al punto da isolarlo da ogni contesto. Goliarda Sapienza fu un'intellettuale in contatto con il suo ambiente, del quale recepì istanze e tensioni traducendole in opere originali ed articolate. Essa appare, seppure da una posizione eccentrica, inserita nel suo tempo e nel suo ambiente, di cui coglie gli umori, i temi e i problemi. Le sue pur brevi analisi sull'involuzione del PCI lo dimostrano, al pari della sua acutezza nel mettere in questione la psicoanalisi; tutte le sue opere risentono del clima culturale del suo tempo, anche se questo viene declinato a partire dalle sue angosce personali.

Infine, come abbiamo tentato di suggerire, il suo capolavoro, *L'arte della gioia*, ha una struttura romanzesca tradizionale – forse settecentesca – che viene decostruita in modo raffinato ed originale; questo romanzo può forse oggi essere compreso meglio che all'epoca della sua stesura non tanto perché l'autrice abbia anticipato il postmoderno o il *New Italian Epic*, quanto perché proprio queste trasformazioni del mondo letterario ci consentono di leggere la sua opera con maggiore attenzione.

Dal clima culturale del suo tempo, Sapienza ha ricavato il coraggio di confrontarsi sempre con la *Certa* – espressione popolare per indicare la morte; sappiamo che siamo nati, sappiamo che moriremo e che in questo spazio temporale viviamo. La morte come la nascita è l'attuale confine dell'esistenza umana e, proprio come la nascita, se avviene nei tempi previsti dalla natura, è un evento positivo nel senso che dobbiamo imparare a farcela amica. La sua opera è un confronto continuo con la morte: la morte data dalla società oppressiva – come diceva Maria Giudice, non ci sono suicidi, ma suicidati dalla società – ma anche la morte subita per

natura e che ci rende colpevoli perché fuori gioco («chi muore è colpevole», viene ripetuto spesso nell'*Arte della gioia*).

Goliarda cercherà di appropriarsi della sua stessa morte con i ripetuti tentativi di suicidio, con la sua uscita dal tunnel potenzialmente infinito della psicoanalisi e, infine, simbolicamente, con quella sorta di suicidio giuridico e sociale che la porterà a volersi carcerata tra le carcerate. Infine, giungerà a concepire la morte come paradossale affermazione della vita, in quella visione orgasmica con cui si conclude il suo capolavoro.

La morte si caratterizza pertanto come tendente ad un'ulteriore affermazione della vita. Il percorso di Goliarda Sapienza va quindi dalla depressione e dalla pulsione di morte alla costruzione dell'arte di essere felici. *L'Arte della gioia* potrebbe essere detta *Arte della vita*.

La biografia di Goliarda Sapienza è molto interessante: la sua infanzia e la sua adolescenza sono contrassegnate da diverse e interessanti esperienze; grazie alla curiosità, la meraviglia e spesso anche l'incoscienza, essa ha modo di osservare e quindi di conoscere persone, ambienti, cose che le permetteranno da adulta di identificare quelli che sono i più elementari bisogni di ogni esistenza.

Ritengo che per Goliarda il teatro abbia rappresentato un'esperienza fondamentale nel cammino di identificazione: esso permette attraverso l'uso del corpo di *fingere* e quindi di esprimere l'identità complessa che caratterizza ognuno di noi. Qui si potrebbe anche dire che questa forma d'arte rappresenta un dispositivo pedagogico privilegiato per la sua capacità di sviluppare il coraggio di fare esperienze estreme senza cadere e di narrarle; di scrivere delle contraddizioni della vita; di fare memoria.

Sapienza concepisce la società come lotta tra le classi in cui la differenza tra le classi sussume tutte le altre: quella tra adulto e bambino (che stanno tra loro in una posizione reciprocabile: l'adulto, una volta divenuto anziano, può assumere l'impotenza del bambino), quella tra maschio e femmina e così via... Il posto dell'operaio, del proletario, viene riempito alternativamente da chiunque si trovi nella posizione dell'*oppresso*.

La dimensione del collettivo, pur non sembrando al centro dell'attenzione nelle opere della Sapienza che conosciamo, non è tuttavia trascurata. L'invenzione della gioia è certo un percorso individuale e singolare per ciascuno, ma è questo percorso a rendere possibile un'autentica azione rivoluzionaria. Alla costituzione di un apparato totalitario – e ogni apparato lo è: lo Stato, il partito ecc... – corrisponde l'introduzione di disvalori che portano alla repressione della volontà di vivere.

Non è possibile individuare cosa venga prima, se il potere esteriore o l'autorepressione degli individui, se insomma la politica spieghi la nevrosi o, viceversa, quest'ultima produca la prima. Goliarda non ce lo dice e certamente non ha gli strumenti per dircelo, ma ci mostra che i due processi sono concomitanti e inseparabili.

Non si può escludere la presenza del “comune” nella sua opera e nella sua vita: la sua stessa famiglia, per quanto originale e forse un po' trascurata e problematica, è una comunità di fratelli che si aiutano reciprocamente (si ricordi che fu il fratello Ivanoe ad allattare Goliarda col latte artificiale). La famiglia Brandiforti raccolta nella Villa Suvarita è composta da persone legate da varie forme di parentela, ma anche solo da

amicizia: è una comunità anarchica chiusa e autosufficiente rispetto alla società italiana fascista che la circonda. Essa tuttavia mostra che la rivoluzione non consiste tanto e solo nell'emancipazione dal bisogno, ma anche e soprattutto nell'estinzione del *potere* e di ogni forma di *gerarchia*, che riproduce in forme sempre nuove il rapporto servo-padrone e una condizione di minorità negli oppressi.

Marx e Nietzsche si intrecciano in questa visione. Modesta prende le distanze, senza rancore se non momentaneo, da tutte le "anime vili" che ostacolano il suo, oltre che il proprio, cammino verso la gioia: essa le sorpassa e le mantiene a distanza, a volte le uccide, ma non le disprezza mai, casomai ne prova compassione.

La gioia o la felicità di cui ci parla Goliarda Sapienza si realizza solo quando l'armonia interiore coincide in modo permanente con l'armonia esterna: allora svanisce il peso del corpo, scompare la consistenza del tempo e persiste una sorta di serena commozione del sentimento di vita.

Questo però accade solo quando l'essere umano può scoprire di essere unico e irripetibile, ovvero quando la comunità sociale è organizzata per garantirgli il necessario per vivere e per fornirgli gli strumenti per compiere questo cammino verso di sé.

Goliarda Sapienza ci ricorda anche che per poterci ribellare dobbiamo già essere liberi, e che la ribellione non è un processo negativo di sola *negazione della schiavitù*, ma è piuttosto un processo *espansivo* di affermazione di quella libertà che già, in quanto umani, si possiede.

Bibliografia

Opere di Goliarda Sapienza

Lettera Aperta, Palermo, Sellerio, 1997.

Il filo di mezzogiorno, Milano, La Tartaruga, 2003.

L'università di Rebibbia, Milano, Rizzoli, 2006.

Le certezze del dubbio, Milano, Rizzoli, 2007.

L'arte della gioia, Torino, Einaudi, 2008.

Destino Coatto, Torino, Einaudi, 2011.

Io, Jean Gabin, Torino, Einaudi, 2010.

Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989, Torino, Einaudi, 2011.

Letteratura critica

I principali – e finora unici – studi su Goliarda Sapienza sono i seguenti:

Farnetti M. (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011.

Providenti G., *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, 2010.

Providenti G. (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza, Roma, Aracne, 2012.

Gli altri testi citati sono, per lo più, tratti da questi tre volumi.

Andrigo M., *L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit.

Arena M., *Il filo di mezzogiorno. Morte e rinascita attraverso la scrittura*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit.

Barbarelli C., *Essere o avere il corpo. «L'università di Rebibbia»*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit.

Bazzoni A., *Gli anni e le stagioni* cit., p. 49.

Cagnolati A., *Una "tosta carusa": la formazione di Modesta*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit.

Cambria A., *La strana avventura di un successo: de bouche en oreille. Goliarda Sapienza, la terribile arte della gioia*, «L'Unità», 27 settembre 2006.

Cardone L., *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit.

Carta A., *Finestre, porte, luoghi reali e spazi immaginari nell'opera di Goliarda Sapienza*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit.

Castagné N., *Archeologia di Modesta*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit.

Ceccatty R., *Sapienza, princesse hérétique*, recensione della traduzione francese dell'*Arte della gioia* pubblicata su «Le mode des livres» il 16 settembre 2005.

Clavijo M. M., *I luoghi della formazione di Goliarda Sapienza: Io, Jean Gabin*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit., pp. 157-174.

Farnetti M., «*L'arte della gioia e il genio dell'omicidio*» in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit.

Fortini L., «*L'arte della gioia*» e il genio dell'omicidio mancato, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit.

Fortini L., «*L'arte della gioia*» e il genio dell'omicidio mancato, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit.

Gensabella A., *Lei, Jean Gabin*, in in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit.

Gobbato E., *Goliarda insegnate al Centro Sperimentale di Cinematografia*, in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit.

Hernández González B., *La fortuna letteraria de L'arte della gioia*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit.

Langiano A., *Lettera aperta: il "dovere di tornare"* in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza, Roma, Aracne, 2012.

Layouen M., *L'autofiction: une réception problématique*, www.fabula.org.

Maenza M. T., *Fuori dall'ordine simbolico della madre: Goliarda Sapienza e Luce Irigaray*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit.

Maffei T., *Modesta, un ponte per Goliarda verso la salvezza*, intervista ad A. Pellegrino in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza cit.

Maraini D., *Ricordo di Goliarda Sapienza*, in G. Sapienza, *Lettera aperta* cit.

Mazzone S., *Goliarda Sapienza: del femminile eversivo della scrittura*, in G. Providenti, *La porta è aperta* cit.

Ortu G., *Cosa vedono gli occhi di quella bambina*. “Lettera aperta” in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011.

Pellegrino A., *Prefazione a G. Sapienza, Il filo di mezzogiorno*, Milano, La Tartaruga, 2003.

Pellegrino A., *Un personaggio singolare, un romanzo nuovo, una donna da amare per sempre*, raccolto in M. Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza* cit.

Picchiotti G., *Esperienze dal carcere*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d’essere*» di Goliarda Sapienza cit.

Pincio T., *Il What if all’italiana. Un romanzo maestoso e misconosciuto*, da «il manifesto», 30.8.2008.

Rasy E., *La lingua della nutrice*, Roma, Edizioni delle donne, 1978.

Rodigari T., *Goliarda, Modesta e Machiavelli*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d’essere*» di Goliarda Sapienza cit.

Ross Ch., *Identità di genere e sessualità nelle opere di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d’essere*» di Goliarda Sapienza cit.

Sangars R., *Recensione a L’Art de la joie*, www.chronicart.com.

Scarpa D., *Senza alterare niente*, postfazione a G. Sapienza, *L’arte della gioia* cit.

Altre opere consultate

Alfano G.-Carratello M. (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio, 2003.

Barbaras R., *La percezione. Saggio sul sensibile*, Milano, Mimesis, 2002.

Bazzocchi M. A., *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

Blanchot M., *Il passo al di là*, Genova, Marietti, 1989.

Blanchot M., *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990.

Borgna E., *Malinconia*, Milano, Feltrinelli, 2001.

Braidotti R., *Trasposizioni. Sull'etica nomade*, Roma, Luca Sossella, 2008.

Carratello M., *Scrivere sparire falsificare*, in G. Alfano-M. Carratello (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Napoli, Cronopio 2003.

Cavarero A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997.

Deleuze G., *L'esausto*, Napoli, Cronopio, 1999.

Farnetti M., *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile*, Mantova, Tre Lune, 2002.

Hillman J., *Il codice dell'anima*, Milano, Adelphi, 1997.

Hillman J., *La forza del carattere*, Milano, Adelphi, 2000.

Jäger W., *Paideia*, Firenze, La nuova Italia, 1978.

Jeandillou F., *Esthétique de la mystification*, Paris, 1994.

Lorenzini N., *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.

Marzano M., *La filosofia del corpo*, Genova, Il melangolo, 2010.

- Muraro L., *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 2006.
- Onfray M., *Teoria del corpo amoroso. Per un'erotica solare*, Roma, Fazi, 2006.
- Pasolini P.P., *Petrolio*, Milano, Mondadori, 2005.
- Portelli A., *Non illudersi di non sapere: note su The Cryng of Lot 49*, in G. Alfano-M. Carratello (a cura di), *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon* cit.
- Vergani M., *Separazione e relazione. Prospettive etiche nell'epoca dell'indifferenza*, Pisa, ETS, 2012.
- Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.