

La pratica del commento 3

Ripensare gli spazi femminili: una lettura dell'Università di Rebibbia di Goliarda Sapienza

Katrin Wehling-Giorgi

Il 4 ottobre 1980 Goliarda Sapienza fu arrestata ed imprigionata nel carcere romano di Rebibbia per cinque giorni, con l'accusa di aver rubato dei gioielli in casa di un'amica. *L'università di Rebibbia*, un romanzo semi-autobiografico basato sul periodo passato in carcere (che in forma narrativa risulta più esteso dei cinque giorni che trascorse in realtà), fu pubblicato per la prima volta da Rizzoli nel 1982. Nel 1987 segue la pubblicazione delle *Certezze del dubbio* (Pellicanolibri), spesso considerata un'appendice del primo romanzo che racconta la vita dopo la scarcerazione e l'amicizia «queer» con la giovane terrorista Roberta formatasi in carcere. Entrambi i romanzi del cosiddetto «dittico carcerario» sono incentrati sull'esperienza della prigione e del periodo dopo il rilascio, oltre alla marginalità e la storia delle donne che la protagonista incontra nell'episodio narrato.

L'autrice ha sempre sostenuto di aver commesso il furto in piena consapevolezza delle conseguenze; anzi, come dichiara in un'intervista con Enzo Biagi, aveva l'intento di finire in galera «mossa da un desiderio di testimonianza»¹. In famiglia Sapienza si diceva appunto che «il proprio paese si conosce conoscendo il carcere, l'ospedale e il manicomio»², e in varie occasioni l'autrice ha sostenuto di aver scelto l'incarcerazione come atto provocatorio, di essere diventata «criminale per protesta civile».³ Questa scelta – insieme alle numerose pratiche politiche e testuali «sovversive» - rappresenta solo una delle varie dislocazioni dell'autrice dalla società normativa che, come in precedenza suggerito da Charlotte Ross, richiamano la lateralità del «soggetto eccentrico al campo sociale, costituito in un processo di interpretazione e di lotta, di riscrittura di sé in relazione a un'altra cognizione del sociale, della storia, della cultura» di Teresa de Lauretis.⁴

¹ Cfr. intervista con Enzo Biagi, *Film Story: La giustizia*, 1983, <https://www.youtube.com/watch?v=ojXxjHr6MU0> [consultato in data 10/04/2019].

² Cfr. intervista con Enzo Biagi, cit.

³ G. Provvidenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, 2010, p. 159.

⁴ Teresa de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 56. Cfr. Charlotte Ross, *Goliarda Sapienza's Eccentric Interruptions: Multiple Selves, Gender Ambiguities and Disrupted Desires*, in «altrelettere» (2012) [consultato in data 10/04/2019 sul sito www.altrelettere.uzh.ch]

Proveniente da una famiglia di anarchici i cui genitori avevano entrambi passato considerevoli periodi in carcere, Sapienza esplora l'esperienza della detenzione nel suo consueto «pastiche autofinzionale»⁵ anche nell'*Arte della gioia*, la cui protagonista Modesta è incarcerata per attivismo politico e per il coinvolgimento con il partito comunista. Nell'esperienza narrata del carcere di Rebibbia si sovrappongono i «miti della reclusione eroica di Maria Giudice e di Peppino Sapienza [...] alle memorie concentrazionarie “vissute” da Sapienza attraverso l'esperienza di embodiment totalizzante di Modesta»⁶. Il soggiorno in carcere difatti si colloca in una traiettoria biografica e creativa in cui gli spazi marginali e fuorilegge sono oggetto di studio e ambientazione privilegiati dall'autrice. Nel caso dell'esperienza di Rebibbia si tratta inoltre di una «doppia marginalità»⁷, da una parte costituita dalla prigione come luogo di detenzione al di fuori dagli spazi della società, dall'altra definita dall'esperienza di imprigionamento in quanto donna; ancora nel 2019, solo il 4,38% della popolazione carceraria in Italia è composta da donne⁸. Rispetto al genere carcerario in Italia (i cui più famosi esponenti sono Antonio Gramsci e Silvio Pellico, insieme ad alcuni esempi della letteratura della resistenza), ci sono pochi precedenti letterari che raccontano l'esperienza femminile. Fra i più noti possiamo contare il romanzo autobiografico del 1952 della scrittrice inglese Joan Henry, *Who lie in Gaol*, e *Memorie di una ladra* di Dacia Maraini (1972) nel contesto italiano, libro che si basa sullo studio delle condizioni del carcere in Italia nei tardi anni '60⁹.

I racconti del carcere continuano la linea autobiografica iniziata con *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno*, ma l'accento qui si sposta da una rivisitazione autoanalitica ed introspettiva dello spazio del passato e della memoria ad un'evocazione del presente in cui l'autrice si inserisce in un ambiente esterno e uno spazio circoscritto «interagendo e aprendosi al dialogo con voci terze»¹⁰. Infatti saranno gli incontri e i dialoghi con le altre detenute, le loro voci e principalmente le loro storie, come esploreremo di seguito, ad

⁵ Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza: gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carrocci, 2018, p. 135.

⁶ Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, op. cit., p. 135.

⁷ Alberica Bazzoni, *Writing for Freedom: Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative*, Oxford, New York, Peter Lang, 2018, p. 260.

⁸ Cfr. sito del Ministero della Giustizia, https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_14_1.page?facetNode_1=1_5_41&contentId=SST183060&previousPage=mg_1_14 [consultato in data 08/04/2019]

⁹ Cfr. Emma Bond, "A World Without Men": *Interaffectivity and the Function of Shame in the Prison Writings of Goliarda Sapienza and Joan Henry*, in *Goliarda Sapienza in Context: Intertextual Relationships with Italian and European Literature*, a cura di A. Bazzoni, E. Bond e K. Wehling-Giorgi, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ, 2016; cfr. anche Maria Morelli, "L'acqua in gabbia": *the Heterotopic Space of the (Female) Prison in Goliarda Sapienza and Dacia Maraini's Narrative*, in *Goliarda Sapienza in Context*, op. cit.

¹⁰ M. Andriago, *L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza: stile e contenuti*, in "Quel sogno d'essere" di Goliarda Sapienza. *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, a cura di Giovanna Providenti, Roma, Aracne editrice, 2012, p. 118.

emergere protagoniste dall'*Università di Rebibbia*. Il racconto dell'esperienza carceraria conferma i margini della società come spazio elettivo dell'autrice, ed è da qui in poi che l'atto dello scrivere *autofiction* tipico delle prime due opere viene ad assumere un ruolo fondamentale trasformativo¹¹. È appunto lo spazio della scrittura, e non il centro penitenziario in limine alla società, che si fa luogo centrale per ripensare l'esperienza femminile.

In un quadro di esclusioni e inclusioni dal canone letterario del presente volume, italiano e oltre, mi pare opportuno sottolineare che nel periodo che precede il «reato» e l'incarcerazione, l'autrice aveva passato dieci anni (1967-76) a scrivere *L'arte della gioia*, il romanzo principale e capolavoro che fu riconosciuto e pubblicato solo postumo. L'opera ha una storia particolarmente travagliata di rifiuto e mancato interesse da parte delle maggiori case editrici italiane, ed è solo negli ultimi dieci anni che ha riscontrato l'interesse meritato a livello nazionale ed internazionale con l'edizione Einaudi del 2008 e la traduzione in inglese pubblicata dalla Penguin (*The Art of Joy*, 2014) in Gran Bretagna e da Farrar, Straus and Giroux negli Stati Uniti (2013). In un convegno internazionale da me co-organizzato a Londra nel 2013 le numerose lettere di rifiuto dell'*Arte della gioia* (il cui manoscritto era stato mandato, fra l'altro, a Sergio Pautasso della Rizzoli) hanno formato la base di una performance pubblica, messa in scena da Angelo Pellegrino e Paola Pace¹².

Nel periodo dell'episodio carcerario a Rebibbia l'autrice quindi era non solo impoverita all'estremo, ma anche disillusa per il mancato interesse critico e lo scarso successo delle sue opere. Invece è notevole l'interesse per i suoi romanzi in ambiti extraletterari: gli psicanalisti per *Il filo di mezzogiorno*¹³ e i criminologi per l'*Università di Rebibbia*; quest'ultimo romanzo suscitò un forte interesse nell'ambiente degli studi criminologici e fu l'unico romanzo ad essere recensito dalla *Rassegna Penitenziaria e Criminologica* per il suo valore scientifico a proposito della sindrome da affezione carceraria¹⁴.

Tenendo conto della tormentata storia editoriale e autobiografica dell'autrice e delle sue opere, vorrei soffermarmi sulla lettura di alcuni brani di questo «viaggio» romanizzato in carcere di Sapienza, puntando soprattutto ad illuminare il ruolo sovversivo e al

¹¹ Bazzoni, *Writing for Freedom*, op. cit., p. 12.

¹² La performance è disponibile su Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=wsctDOZcrWU> [consultato in data 10/04/19].

¹³ Si veda ad esempio il saggio illuminante della psicanalista Manuela Fraire "Il filo di mezzogiorno". *Goliarda paziente* in *Appassionata Sapienza*, a cura di M. Farnetti, La Tartaruga / Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2011.

¹⁴ Cfr. A. Pellegrino, Prefazione a *Il filo di mezzogiorno*, Milano, La Tartaruga, 2003, p. 11.

contempo trasformativo che assume lo spazio carcerario nel ribaltamento delle gerarchie patriarcali, linguistiche e narrative che emergono dagli incontri con le altre detenute a Rebibbia.

Il tema del viaggio apre lo spazio carcerario nel romanzo, un *topos* che richiama un vasto repertorio di echi letterari e che, nell'accezione infernale, evoca toni danteschi e leviani, così come anche echi cinematografici dell'universo femminile rappresentato ne *La città inferno* di Renato Castellani¹⁵. Infatti, nell'apertura del romanzo la protagonista descrive l'inizio del suo percorso carcerario come una discesa in basso:

Varcato il grande portone verde cupo, con leggere spinte indifferenti mi rotolano giù dalla macchina, depositandomi come pacco di poco conto sotto gli occhi di due donnine sorridenti e misere nei loro grembiuloni blu, troppo larghi e sgraziati, di bidelle di scuola elementare. Finalmente i passi pesanti di quegli uomini si allontanano rimbombando nel grande ingresso vuoto, su verso l'uscita. Sono fra donne.¹⁶

La protagonista varca la soglia dello spazio carcerario soggetta alle violenze dei carabinieri «dai corpi scattanti» che da subito incutono timore: Goliarda viene «spinta», «rotolando giù dalla macchina» e «depositata come pacco di poco conto» dai carabinieri, con scelte sintattico-lessicali che sottendono una certa passività della protagonista. «Il terrore d'essere fra uomini ostili»¹⁷ rievoca l'incontro precedente con i tedeschi, presumibilmente durante il periodo della resistenza. La presenza degli uomini in cornice al romanzo – questi ultimi fanno una comparsa solo in apertura e in chiusura del romanzo - è caratterizzata dalla loro forza fisica e violenta, contrastata invece da una nuova realtà al femminile che si apre appena la protagonista è passata dalle mani muscolose degli uomini in uniforme alle «donnine sorridenti». L'uso del diminutivo suggerisce una presenza poco minacciosa e piuttosto goffa, con i «grembiuloni troppo larghi e sgraziati» che sottolineano ulteriormente l'aspetto fisico contrastante.

¹⁵ Cfr. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, op. cit., p. 136, 138.

¹⁶ Goliarda Sapienza, *L'università di Rebibbia*, Torino, Einaudi, 2012, p. 3. Cfr. anche p. 5: «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».

¹⁷ Sapienza, *op. cit.*, p. 3.

L'evocazione della scuola elementare in questo brano propone da subito il confrontarsi con un sistema infantilizzante, autoritario e repressivo del carcere che richiama le rigide strutture dell'istituzione scolastica. Fin dall'inizio traspaiono delle nette differenze nelle strategie governative maschili da una parte, nelle quali il carcere appare come espressione di potere patriarcale che si traduce in violenza fisica, e dall'altra il sistema governativo più relazionale ed interpersonale delle guardiane. Ed è qui, quando la protagonista dichiara con sollievo «sono fra donne», che si esauriscono i potenziali paralleli con la «letteratura canonica» italiana del carcere qui sopra identificati, e Sapienza intraprende un percorso tutto suo nell'impostazione narrativa dell'esperienza carceraria.

Mentre le guardie maschili risalgono, a «passi pesanti», su verso l'uscita, la protagonista entra in uno spazio e in una comunità, fisicamente demarcati, del tutto speciale e per molti versi *eterotopici*¹⁸. L'eterotopia foucaultiana denomina uno spazio che si configura come un «contro-luogo», che ha la particolare caratteristica di essere spazio in cui «tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo *rappresentati, contrastati e sovvertiti*»¹⁹. Lo spazio di Rebibbia nella narrazione di Sapienza emerge appunto come tale contro-luogo, in cui l'autrice trova la sua comunità elettiva fra le compagne di cella, che assume una funzione sovversiva nei confronti dei luoghi e della società esterni.

Come vedremo Sapienza vive l'esperienza del carcere come una forma di rinascita in uno spazio che da sistema oppressivo si tramuta in un organismo autonomo e (tras)formativo (pur sempre profondamente laterale) – università, appunto, come possiamo evincere dal titolo e come avremo occasione di approfondire più avanti. La prigionia si propone appunto come «contro-luogo» rispetto al mondo di «fuori» che però – a differenza dell'utopia che è luogo «senza spazio reale» – costituisce uno spazio e ambientazione *reale* che fornisce una prospettiva privilegiata per l'analisi della società: «qui il reale si fa [...] possente», come commenta Goliarda in apertura al romanzo²⁰.

Nonostante le difficoltà iniziali dovute alle differenze di classe e alla vergogna sociale che ne deriva, sull'entrare nel reame carcerario Sapienza infine trova un luogo *trasformativo* che apre una nuova dimensione spazio-temporale e relazionale, uno spazio unico costruito sulla relazionalità femminile, l'*affect* e le emozioni²¹. La nozione di *affect* coinvolge lo scambio interpersonale di emozioni e delle loro manifestazioni corporee,

¹⁸ Cfr. Morelli, «*L'acqua in gabbia*», op. cit.

¹⁹ Michel Foucault, *Le eterotopie, in Utopie. Eterotopie* [1984], trad. it. di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 2002, pp. 23-24.

²⁰ Sapienza, *op. cit.*, p. 16.

²¹ Cfr. Bond, «*A World Without Men*», op. cit.

con una particolare enfasi sull'incontro di forze e intensità emotive che si sprigionano dal corpo:

«Affect [...] [becomes] a palimpsest of force-encounters traversing the ebbs and swells of intensities that pass between bodies [...]. Affect marks a body's belonging to a world of encounters [...]. In this ever-gathering of force-relations [...] lie the real powers of affect, affect as potential: a body's capacity to affect and to be affected.»²²
(Gregg and Seigworth 2010, 2)

[*Affect* si configura come un palinsesto di incontri di forze che attraversano i flussi e i riflussi delle intensità che passano fra i corpi [...]. *Affect* segnala l'appartenenza di un corpo a un mondo di incontri [...]. In questo continuo incontro di relazioni di forza [...] risiede il vero potere dell'*affect*, *affect* in quanto potenziale; la capacità di un corpo di esercitare un impatto (affect) e di subirlo (to be affected).]

È proprio lo spazio ristretto, la mancanza di privacy e le tensioni psicologiche all'interno del carcere che rendono l'interscambio delle relazioni sociali, corporee ed emotive fra i membri della comunità carceraria particolarmente intenso e unico²³.

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

Una volta superati gli ostacoli sociali e linguistici, è proprio a Rebibbia, e soprattutto nel cerchio di detenute che si riunisce nella cella di Suzie Wong, che la protagonista trova una comunità affine di donne, una «folla colorata ed elegante» e al contempo cosmopolita (come vediamo nel richiamo a Shanghai o Bangkok) in uno dei tanti rovesciamenti fra dentro e fuori. In questo brano è inoltre significativa la scelta del verbo «alitare», in quanto la metafora del respiro qui presuppone una presenza incarnata,

²² *The Affect Theory Reader*, a cura di M. Gregg – G. J. Seigworth, Durham, NC, Duke University Press, 2010, p. 2.

²³ Cfr. Bond, “*A World Without Men*”, op. cit., p. 101.

ancorata al corporeo (come approfondiremo più avanti con riferimenti alle riflessioni di Cavarero sulla voce). Dalle varie impressioni sensoriali del carcere emerge un chiaro contrasto con la zona fredda di Roma in cui abita la scrittrice «fuori» dal carcere. Di seguito, il discorso si sposta dalla dimensione topografico-temporale a quella linguistica: nei rapporti interpersonali e intimi fra donne («la piccola cinese già mi conosce») si forma un vero e proprio nuovo idioma, «il linguaggio profondo e semplice delle emozioni»/«linguaggio primo», una forma di comunicazione che rivela i «veri moventi» al di là di differenze di classe, età o lingua, e restituisce autonomia e *agency* al corpo femminile:

La piccola cinese 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 inutile 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.²⁴

Mentre s'intrecciano i racconti e i rapporti femminili, intergenerazionali e spesso anche di matrice materna nella cella di Suzie Wong (che fra l'altro evocano il rapporto materno fra Modesta e Nina nell'episodio carcerario in *L'arte della gioia*), è il linguaggio «primo», così come anche lo spazio uterino delle celle, che richiama paralleli con la «chora *semiotica*» di stampo kristevano²⁵, cioè la «sfera preverbale e inconscia, non ancora abitata dalla legge del segno, dove regna l'impulso ritmico e vocale», localizzata in uno spazio atemporale che precede il sistema simbolico del linguaggio²⁶. Quest'ultima è «di profonda radice corporea ed è legata alla totalità indistinta della madre e del bambino»²⁷. Il linguaggio delle emozioni che propone Sapienza non rimane però confinato al livello preconettuale, ma svolge anche una funzione gnoseologica, e diventa appunto uno strumento politico e d'indagine. Anche per questo Rebibbia si fa una vera e propria scuola di vita, «una grande università cosmopolita» che per gli elementi di autonomia e *agency* del sapere a cui esorta acquisisce le caratteristiche dell'istruzione terziaria. Uno

²⁴ Sapienza, *op. cit.*, p. 91.

²⁵ Cfr. Morelli, «*L'acqua in gabbia*», *op. cit.*, p. 203; Cfr. anche Julia Kristeva, *La chora semiotica: ordinamento delle pulsioni*, in *La rivoluzione del linguaggio poetico*, traduzione dal francese di Silvana Eccher dall'Eco - Angela Musso - Giuliana Sangalli, Milano, Spirali, 2006, pp. 28-35.

²⁶ Cfr. Adriana Cavarero, *A più voci: Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 148: «Di profonda radice corporea e legata alla totalità indistinta della madre e del bambino, essa precede il sistema simbolico del linguaggio; sfera del semantico dove regna la sintassi e il concetto, ossia l'ordine paterno della separazione fra sé e altro».

²⁷ Cavarero, *A più voci*, *op. cit.*, p. 148.

sviluppo particolarmente interessante è il valore gnoseologico assegnato alla sfera emotivo-preconcettuale e orale, che sembra mettere in discussione la dicotomia fra la sfera preverbale (convenzionalmente associata al femminile) e quella simbolica (a sua volta associata al logos, e quindi alla sfera maschile) che a lungo ha giocato un ruolo fondamentale nell'immaginario culturale occidentale²⁸. Fondamentalmente ancorata nel corpo, il linguaggio primo appreso a Rebibbia si fa quindi un potente strumento concettuale che turba le opposizioni binarie di genere. Detto con le parole della filosofa e critica letteraria Elizabeth Grosz, il ruolo del corpo come prodotto culturale «lo abilita ad essere utilizzato come termine strategico particolarmente potente per (dis)turbare le strutture di pensiero che ci fanno considerare le opposizioni binarie»²⁹.

Sapienza pone l'accento sul fatto che la vera «colonia penale» è fuori, e non dentro, in una spietata critica della società contemporanea, vero «ergastolo sociale» con rigide gerarchie che dividono la società a seconda delle professioni, i ceti e l'età:

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 strati sociali, cultura, nazionalità – non può non apparirmi una libertà pazzesca, impensata. [...] 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 fuori.³⁰

²⁸ Cfr. Cavarero, *A più voci*, op. cit., p. 148: «Kristeva ripensa la fonè semantike aristotelica che, lungi dal trascurare l'ambito del fonico in favore del semantico come fa per millenni la filosofia, valorizza invece il ruolo fondamentale della voce e sottolinea al contempo la sua essenziale destinazione alla parola. Si tratta di una voce che non solo è la materia sonora della lingua, ma è soprattutto ritmo vocalizzato di pulsioni corporee che ancorano "il parlante" alla carnalità della sua esistenza».

²⁹ E. A. Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Allen & Unwin, St Leonards, NSW 1994, p. 19; traduzione mia. Per un'ulteriore analisi di come Sapienza utilizza il linguaggio per sovvertire opposizioni di genere, si veda il mio saggio *Dislocazioni materne: memoria, linguaggio e identità femminile nelle opere di Goliarda Sapienza*, in *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, a cura di Brogi, Daniela - de Rogatis, Tiziana - Franco, Cristiana - Spera, Lucinda, Del Vecchio Editore, Roma, pp. 143-156.

³⁰ Sapienza, *op. cit.*, pp. 70-72.

Mentre i contrasti sociali e culturali non sono del tutto assenti in carcere, è invece una nuova forma di relazionalità femminile – fermamente ancorata al corpo, alla voce e all'oralità - che accomuna gli strati sociali, culture e nazionalità a Rebibbia e paradossalmente crea lo spazio atemporale per una nuova forma di libertà. È proprio qui, e nella libertà «pazzesca e impensata» che si trova al di qua delle mura del carcere - che si colloca il «potenziale rivoluzionario». I ripetuti rovesciamenti dimostrano la predilezione dell'autrice sia per la provocazione che per il paradosso (che anche nel riferimento al «mascheramento» nominato sopra evocano la linea pirandelliana nei testi dell'autrice³¹). La libertà si trova dentro la prigione, e non fuori, dove rimaniamo tutti vincolati dalle gerarchie e dai sistemi rigidi che la società contemporanea ci impone. Anche qui l'accento rimane sull'esperienza che nasce dal contatto fra varie generazioni come strumento di indagine, al centro di cui Sapienza pone il corpo e l'esperienza empirica: «fra i pochi vecchi che hanno saputo capire la propria vita e i giovani che anelano a sapere», in un provocatorio ancoramento dell'ordine simbolico al corpo. Un altro termine che colpisce in questo quarto brano è «menzognera»,³² forse un richiamo alle figure liminali morantiane: se la protagonista di *Menzogna e sortilegio* diventa scrittrice traducendo «l'eredità delle altre [voci femminili]» in un racconto polifonico per dare voce all'«universo delle dominate»³³, anche la scrittura dell'*Università di Rebibbia* e lo spazio narrativo mirano a ribaltare – o perlomeno infrangere - le strutture del potere.

Nel raccontare l'esperienza carceraria Sapienza rovescia non solo il dualismo fra dentro e fuori e le accezioni convenzionalmente assegnate al binarismo maschile-femminile,³⁴ ma anche alcune riflessioni centrali di Foucault sul discorso del potere nel sistema penale, e in particolare a proposito del suo concetto del «corpo docile». Il filosofo francese considera la prigione (come anche la scuola, l'ospedale, ecc.) uno spazio di potere panottico che regola ogni aspetto della vita moderna e dalla cui sorveglianza e

³¹ Cfr. Alberica Bazzoni, *Pirandello's Legacy in the Narrative Writings of Goliarda Sapienza*, in *Pirandello Studies* 36, 2016, pp. 111- 126 [pp. 120-21].

³² Inoltre la menzogna richiama il frequente uso del termine 'bugia' nel primo romanzo *Lettera aperta* (Milano, Garzanti, 1967), riferimento allo stato deliberatamente ambiguo della scrittura dell'autrice sospesa fra finzione e realtà.

³³ Cfr. Tiziana de Rogatis, *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio* in *Allegoria* 79, 2019, p. 5.

³⁴ Cfr. Cavarero, *A più voci*, op. cit., p. 12: «Secondo la tradizione, il canto si addice alla donna ben più che all'uomo, soprattutto perché tocca a lei rappresentare la sfera del corpo in quanto opposta a quella ben più importante dello spirito, Sintomaticamente, l'ordine simbolico patriarcale che identifica il maschile con il razionale e il femminile con il corporeo, è lo stesso che privilegia il semantico rispetto al vocalico».

dal cui indottrinamento il soggetto è interamente costituito³⁵. Da qui deriva il famoso concetto foucaultiano del «corpo docile» e anonimo sottoposto al potere disciplinare al fine di corrispondere alla norma, un processo in cui l'individualità viene interamente cancellata dalla prigione. Come ha dimostrato Bazzoni, Sapienza trasforma la passività che Foucault ascrive all'individuo (femminile, nel caso dei testi di Sapienza) sottoposto all'istituzione disciplinare ponendo il corpo al centro dell'esperienza e del potere rivoluzionario del mondo carcerario. Stando all'origine della riscoperta della libertà e della «rinascita» del soggetto creativo femminile – inclusa Sapienza stessa come scrittrice e artista –, il corpo femminile a sua volta diventa fonte trasformativa di un nuovo concetto di *agency*³⁶.

Il rilievo che Sapienza dà alla voce nell'*Università di Rebibbia*, con le testimonianze orali delle singole detenute poste in primo piano richiama inoltre le riflessioni di Cavarero sulla voce come singolarità incarnata di ogni esistenza³⁷. Per la filosofa è proprio la voce che ancora il pensiero astratto alla comunicazione intersoggettiva delle emozioni. Nell'*Università di Rebibbia* è la dimensione orale nei dialoghi con le varie compagne che si fa protagonista della narrazione. L'accento si pone sulla dimensione semiotica, così come anche sulla voce incarnata, che è rilevata con particolare chiarezza nel seguente brano, in cui si parla del canto di Ramona:

Ramona canta in tutte lingue. A volte a bocca chiusa, - garantisce la vecchia, - a bocca chiusa è anche entusiasmante perché la melodia chi è che non la capisce? [...] Ce n'è sempre una a ogni cantone del nostro villaggio, pronta a darti chiarimenti e raccontarti la storia non scritta e perciò mitica di questo regno. Basta avvicinarsi,

³⁵ Cfr. Bazzoni, *Writing for Freedom*, op. cit., pp. 249-51; cfr. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Éditions Gallimard, Parigi, 1975, p. 160: «Est docile un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être transformé et perfectionné» (p. 160); «Le moment historique des disciplines, c'est le moment où naît un art du corps humain, qui ne vise pas seulement la croissance de ses habiletés, ni non plus l'alourdissement de sa sujétion, mais la formation d'un rapport qui dans le même mécanisme le rend d'autant plus obéissant qu'il est plus utile, et inversement. Se forme alors une politique des coercitions qui sont un travail sur le corps, une manipulation calculée de ses éléments, de ses gestes, de ses comportements. Le corps humain entre dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le recompose. Une « anatomie politique », qui est aussi bien une « mécanique du pouvoir », est en train de naître; elle définit comment on peut avoir prise sur le corps des autres, non pas simplement pour qu'ils fassent ce qu'on désire, mais pour qu'ils opèrent comme on veut, avec les techniques, selon la rapidité et l'efficacité qu'on détermine. La discipline fabrique ainsi des corps soumis et exercés, des corps « dociles »» (Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 162).

³⁶ Bazzoni sostiene appunto che la nozione di libertà e individualità che troviamo nei testi di Sapienza si avvicina più a una pensatrice come Arendt, che prende invece in considerazione la possibilità di una voce che resista agli aspetti totalizzanti e silenziatori del totalitarismo (Bazzoni, *Writing for Freedom*, op. cit., p. 249).

³⁷ Cfr. Cavarero, *A più voci*, op. cit., p. 13.

offrire una sigaretta e storie incredibili d'amore, di delitti, di passioni e destini esemplari ti vengono donate a piene mani.³⁸

Il canto di Ramona, a volte prodotto a labbra chiuse, tanto da far fuoriuscire solo la melodia, si avvicina più al linguaggio primo delle emozioni piuttosto che riprodurre il registro logocentrico (o forse anche le liriche) del patriarcato. Qui la melodia di Ramona richiama appunto la storia «non scritta e perciò mitica di questo regno» in un ulteriore riferimento alla dimensione semiotica e preverbale che è chiaramente autoreferenziale e riporta alla stessa narrazione di Sapienza, in una *mise en abîme* della sua attività di scrittrice. Ponendo in primo piano le voci delle abitanti (o delle cittadine) della «città» di Rebibbia, Sapienza si fa cantastorie di un regno mitico, al di fuori del tempo e dello spazio che svolge una funzione sovversiva nei confronti del linguaggio logocentrico.

Prendendo spunto dal semiotico kristevano, Cavarero sottolinea appunto la stretta relazione fra la voce e la poetica, tutte e due riconducibili all'oralità della prima scena materna, che invece sono in contrasto con il sistema simbolico, quali la grammatica e la sintassi. La voce, così indica Cavarero, gioca un ruolo sovversivo nei confronti dei codici disciplinari del linguaggio e destabilizza il registro razionale su cui è incentrato il sistema linguistico³⁹. Ed è non solo il linguaggio ma il progetto stesso di scrittura dell'autrice a sovvertire la tradizione letteraria che vede l'uomo al centro della storia. Assumendosi il ruolo di *scriba*, l'autrice ci relaziona «storie incredibili d'amore, di delitti, di passioni e destini esemplari» – tutte storie di donne – che appunto qui si fanno «esemplari» in un ulteriore ribaltamento del canone letterario che ha a lungo privilegiato il personaggio maschile. Ponendo le voci e le storie orali e «marginali» delle detenute al centro del suo racconto, Sapienza sfuma i contorni fra margine e centro per far emergere una nuova centralità del soggetto femminile dallo spazio del testo letterario. Come scrittrice che racconta e riposiziona la marginalità, la stessa storia dell'autrice qui fa da cornice alle tante altre microstorie che popolano il racconto. Mettendo il corpo al centro non solo dell'esperienza di comunità, affettività, ecc., ma anche dell'indagine epistemologica, Sapienza costruisce un modello di *polis* alternativa, una nuova topografia in cui le donne sono poste al centro dell'esperienza urbana⁴⁰.

³⁸ Sapienza, op. cit., pp. 115-16.

³⁹ Cfr. Cavarero, A più voci, op. cit., p. 148.

⁴⁰ La nozione di una polis alternativa (femminile) richiama un saggio di Elena Ferrante, *Le città in La frantumaglia*, Edizioni e/o, 2016; Cfr. anche Stilian Milkova, *Il Minotauro e la doppia Arianna. Spazio liminale, labirinto e città femminile ne L'amica geniale di Elena Ferrante*, in *Contemporanea*, n. 15, 2017, pp. 77-88.

Il ribaltamento dei punti di riferimento topografici e linguistici nel romanzo inoltre avviene anche a livello visivo, a forma di *ecfrasi*. Come vediamo nel brano successivo, l'autrice osserva il nome maschile che è tatuato – e cioè inciso sulla pelle del braccio di Roberta (come anche di altre detenute):

Sul braccio anche [Roberta] porta tatuato un nome maschile, Marco, a caratteri così cubali da sembrare una testata di giornale o la marca di un profumo maschile. Quel nome mi si allarga nella mente fino a riempire la cella. Mai il pensiero di essere soltanto fra donne si è impossessato di me come in questo momento.

Per dimenticare quel nome maschile scruto intorno alle pareti: fra i drappi colorati che li ricoprono quasi interamente c'è qualche fotografia, ma nessuna porta l'immagine dell'uomo, anche lì solo donne. Suzie dipinge. Vicino alla grande foto della Aldini, il ritratto di una ragazza – una sua compagna di cella sicuramente – ha l'espressione in bilico fra Monna Lisa e la Madonna benedicente di Antonello da Messina.

Ora mi rendo conto che tutte le celle finora da me intraviste sono piene di ritagli di copertine di settimanali che rappresentano solo donne. Nella mia, fra il guazzabuglio di segnacci, imprecazioni e implorazioni, anche lì tutti ritratti di donne (solo in un angolo: una minuta fotografia di Miguel Bosé, ritratto in un sorriso così dolce da apparire una ragazzina felice di essere capitata in mezzo a tante bellezze consorelle).⁴¹

Ricollegandosi all'inizio del romanzo e alla discesa nello spazio infernale, il nome maschile tatuato sul braccio ricorda le cifre incise sul braccio degli internati del lager, incisioni che nell'era nazista segnalavano la proprietà del corpo del detenuto da parte del sistema totalitario. Il tatuaggio, come anche altre iscrizioni (dirette e indirette) sul corpo (non solo femminile), così Grosz, contrassegnano «reti specifiche di potere, regolamento e condizioni di forza» che segnano il nostro corpo a seconda del contesto culturale, sociale e storico in cui ci troviamo [«specific grids of power, regulation and force condition and provide techniques for the formation of particular bodies»]⁴². In questo brano le incisioni sulla pelle delle detenute – a caratteri cubitali – segnalano il potere

⁴¹ Sapienza, *op. cit.*, p. 92.

⁴² Grosz, *Volatile Bodies*, *op. cit.*, p. 142; traduzione mia.

patriarcale e richiamano il linguaggio scritto e logocentrico dei giornali. Cercando di «dimenticare quel nome maschile», la protagonista incomincia a scrutare intorno alle pareti e si rende conto che i muri della cella – e anzi nella maggior parte della prigione – sono ricoperti di fotografie, ritagli e ritratti che raffigurano esclusivamente donne (con l'unica eccezione di una fotografia di Miguel Bosé, il cui sorriso dolce lo fa apparire una donna). I richiami alle star del cinema e del mondo dello spettacolo attraverso questi rimandi visivi sono significativi per diversi motivi. Come ha dimostrato Rizzarelli, l'ampio immaginario cinematografico nell'*Università di Rebibbia* «agisce [...] da filtro nell'identificazione della fisionomia delle altre detenute» (paragonate alla Magnani, a James Dean, Marilyn, ecc.)⁴³. I riferimenti al mondo dello spettacolo inoltre si rifanno a opere precedenti dell'autrice come *Io, Jean Gabin*, in cui la sala cinematografica si configura come ulteriore spazio eterotopico⁴⁴.

Notevole in questo contesto mi pare soprattutto il richiamo a Suzie Wong, personaggio centrale che ospita gli incontri stimolanti a cui assiste Goliarda, e che dipinge le altre detenute. La sua attività artistica ha come risultato non solo l'inclusione delle compagne di cella nel pantheon visivo delle star del cinema ma, più significativo ancora, restituisce all'artista il potere dello sguardo sul corpo femminile. Nel mondo del cinema (e in particolare nella contemporaneità di Sapienza), l'esperienza spettatoriale è primariamente maschile, mentre la donna è prevalentemente icona, immagine e oggetto passivo dello sguardo «scopofilico» (per utilizzare un termine coniato da Laura Mulvey che denota la donna come oggetto del contemplatore maschile nel cinema)⁴⁵. Mentre la donna è quindi correlata allo spettacolo nella sua rappresentazione passiva, l'uomo in quanto spettatore e interprete del film è legato alla narrazione e all'azione. Nell'atto di dipingere, invece, Suzie si fa autrice dello sguardo sul corpo femminile, riacquisendo il potere legato allo sguardo e alla prospettiva del pittore - così come anche del fotografo - nella rappresentazione. Marianne Hirsch ha analizzato appunto il potere attribuito allo sguardo del fotografo: «fotografare è un atto di appropriazione dell'oggetto fotografato, significa relazionarsi con il mondo in un modo che ha il sapore del sapere - e quindi, del potere»⁴⁶. Suzie Wong in quanto pittrice è associata non solo al potere dello sguardo ma anche a due artisti di grande rilievo del '400 italiano, Leonardo (con la Monna Lisa) e

⁴³ Cfr. Rizzarelli, *Gli spazi della libertà*, op. cit., p. 139.

⁴⁴ Cfr. Rizzarelli, *Schermo, schermo delle mie brame...La formazione dello sguardo di Goliarda Sapienza* in *Arabeschi*, n. 9, 2017, pp. 32-47.

⁴⁵ Cfr. Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen 16.3, 1975, pp. 6-18.

⁴⁶ Cfr. Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997, p. 4: «to photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself in a certain relation to the world that feels like knowledge – and therefore, like power».

Antonello da Messina (Madonna benedicente), entrambi pittori (maschili) famosi - e, se vogliamo, canonici - di ritratti femminili. In un ulteriore e splendido rovesciamento di gerarchie e un altro *mise en abîme* dell'attività di scrittrice di Sapienza stessa (anche lei nei panni dell'artista che riconcepisce il volto e corpo femminili) Leonardo e da Messina, considerati fra i più grandi artisti del primo rinascimento, vengono qui «sostituiti» da una detenuta cinese che ritrae una compagna di cella.

Un'altra opera d'arte visiva a cui fa riferimento la narratrice – e qui arriviamo all'ultimo brano – è una composizione a forma di mosaico – con tanti pezzetti di carta stagnola messi vicini «con una precisione che solo in galera si può raggiungere»:

Girando lo sguardo scopro che tutta la parete di fronte alla solita finestra a bocca di lupo è ricoperta di carta argentata. Sempre con l'intento di nascondere la mia malinconia mi avvicino per capire come hanno fatto: sono tanti pezzetti di carta stagnola – quella delle sigarette – attaccati a mosaico con una precisione che solo in galera si può raggiungere. Tutta questa stagnola attrae la poca luce della finestra moltiplicandola, è semplice, ma non capisco perché mi fa venire le lagrime agli occhi, e a nulla vale cercare di ricordare i nomi delle attrici (come sempre solo donne) che a tratti spezzano il mosaico argentato. C'è la Valli col colbacco da russa di Addio, Kira!, Greta Garbo di Maria Walewska, sempre in colbacco, e la protagonista del Dottor Živago – come si chiama? – anche lei col colbacco.⁴⁷

Questa composizione di fondo è popolata da ritagli di attrici famose che spezzano il mosaico» - Greta Garbo, Alida Valli, Julie Christie. La parete costituisce, così Rizzarelli, «una sorta di atlante warburghiano di figure proiettive» ricavate dal mondo del cinema⁴⁸. Vorrei soffermarmi sul dettaglio di come la composizione «moltiplichi» la luce fioca che filtra dalla finestra a bocca di lupo. La luce di per sé ovviamente è significativa e potremmo citare diversi richiami letterari, ma qui mi sembrano notevoli soprattutto la trasformazione e l'intensificazione della luce esterna – con la parete di carta stagnola dentro il carcere che funge da moltiplicatore (e risulta nella commozione della narratrice). L'immagine metonimicamente suggerisce un ulteriore ribaltamento del mondo di dentro e fuori in quanto la parete costruita dalle detenute si fa fonte di luce superiore al poco riverbero che penetra da fuori, così come il destino delle compagne di cella è più

⁴⁷ Sapienza, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁸ Cfr. Rizzarelli, *Gli spazi della libertà*, *op. cit.*, p. 139.

vividamente raccontato e proiettato di quanto non lo siano le «vere» star del cinema nell'*Università di Rebibbia*.

Nel racconto di Sapienza i personaggi marginali diventano centrali, e la narratrice-spettatrice ridireziona lo sguardo e fa emergere i destini delle detenute in una nuova luce di centralità, come appunto fautrici di una nuova «esemplarità» (vedi sopra). In questo modo il linguaggio visivo adottato dalla narratrice-protagonista del romanzo completa il sovvertimento di gerarchie patriarcali, linguistiche e narrative di cui si parlava sopra. Lo spazio carcerario in ultima istanza si fa spazio di scrittura, e diventa parte di un percorso artistico e creativo in cui, per citare un'osservazione di Tiziana de Rogatis sulle opere di Elena Ferrante, la scrittrice «[trasforma] la posizione di alterità [...] per poi ricavare da quella posizione [altra,] periferica[,] una nuova centralità»⁴⁹.

⁴⁹ Tiziana de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*. Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 29.