

Muri 'della mente' e 'del corpo' nell'opera di Goliarda Sapienza, Pina Bausch e Francesca Woodman

Alessandra Trevisan

'Muro', 'bianco' e 'corpi' sono almeno tre degli elementi presenti in alcune immagini di scena tratte dal *Blaubart*, spettacolo del '77 della coreografa tedesca Pina Bausch che prende le fila dall'opera musicale di Béla Bartók *Il castello del duca Barbablù*, a sua volta adattamento della celebre fiaba di Perrault. Una fotografia, in particolare, presenta sei danzatrici appese o addossate a un muro bianco, sei corpi sospesi da terra che raggiungono quella posizione dopo un attraversamento frenetico dello spazio: una stanza con tre pareti bianche e un pavimento ricoperto di foglie. L'azione tocca almeno tre volte ciascuno dei muri della scenografia – realizzata da quello che fu un tenace collaboratore di Bausch: Rolf Borzik – e i danzatori, nel loro agire, trovano nelle pareti murarie ma anche nei 'muri' costruiti con i loro stessi corpi indocili, violenti e violati, dominanti e dominati, il limite dello spazio e il confine della narrazione. La critica ha sinora messo in luce quest'interpretazione sviscerando anche una simbologia dell'opera (Bentivoglio 1985; Alonge 1992), indagandola anche da punti di vista che annoverano la psicanalisi freudiana (Furtado Travi 2012) e la sociologia (Mumford 2004) ma anche fornendo spunti innovativi di un lavoro più ampio, definibile come "ipoteatrale" e di "somatoanalisi" (cfr. Bentivoglio e Sanguineti 1992). All'analisi condotta si potrebbero aggiungere le ripetizioni-'non ripetizioni' di gesti ossessivi; le rincorse e le riprese dei corpi; l'attraversamento muto e cieco dello spazio da parte dei danzatori, espressione di una non 'camminabilità' dello stesso, come rivela il riprodotto e caotico

trascinamento a terra. Il binomio amore-morte – di cui Bausch è del tutto conscia –, appare in quella che si direbbe l'evocazione del castello, luogo privato in cui si consumano più volte rappresentazioni vicine all'orgia e allo stupro, e di uno spazio manicomiale pubblico restituito dalla scenografia. A oggi non risultano tuttavia segnalate le possibili implicazioni della voce in scena come 'puro suono', con emissioni al grado minimo o massimo – urla, grida – che, unite all'utilizzo di un apparecchio per la riproduzione della musica di Bartók, creano una frizione fra musicale e vocale, fra corpo e macchina, mostrando rapporti di potere ulteriori rispetto ai già sussistenti nella trama, secondo quanto sostiene nei suoi studi sulla voce la filosofa Adriana Cavarero (2003: 7-23).



Figura 1. Pina Bausch, *Blaubart* - Kyomi Ichida e Anne Martin

Si tenga a mente che una parte dell'opera del *Tanztheater* di Pina Bausch ritorna con insistenza sulla presenza del muro in scena, soprattutto dal *Blaubart* in avanti; secondo la stessa coreografa, questo

spettacolo ha appunto segnato un 'dopo'. È utile ricordare anche che l'autrice non ha mai dichiarato le proprie opere aventi una qualche forma di valore civile (cfr. Bentivoglio 1982: 85-91). Usava dire: "il lavoro che faccio in palcoscenico è il mio linguaggio migliore; non so spiegarmi altrimenti" (Matarazzo 2016).

Quanto tracciato sinora per il *Barbablù* ha originato la riflessione su cui quest'articolo fa perno, considerando pertinente un raffronto fra tre autrici differenti eppure affini quali sono Pina Bausch, Goliarda Sapienza e Francesca Woodman, in un percorso che proceda per analogie e distanze 'parlanti'. Si porranno al centro sia le 'parole chiave' che aprono il testo sia il 'corpo tragico' nella sua dimensione soprattutto letterario-tematica, non priva di influssi provenienti da arti altre.

Goliarda Sapienza ha conosciuto approfonditamente l'opera di Pina Bausch che, tra gli anni Ottanta e Novanta, aveva più volte portato in scena in Italia i propri lavori. Angelo Maria Pellegrino, in una conversazione telefonica privata avvenuta a novembre 2016, afferma che l'autrice ne seguiva gli sviluppi creativi ammirandone l'innovazione nel mondo della danza contemporanea. Negli anni Ottanta, Fabrizia Ramondino e Antonio Porta hanno dedicato a Bausch appunti e poesie, rispettivamente in *Taccuino tedesco* e nel testo dell'83 *La parola fine*; si tratta di omaggi che guardano alla centralità dello strumento-corpo, un "corpo-parola" per Porta (Raimondi 2010) che si muove alla "ricerca della verità, che non esiterei a definire sapienziale" (Ramondino 1987: 56), propria tanto della coreografa quanto di Sapienza scrittrice – forse già dell'attrice – dagli anni Cinquanta. Non si può non rammentare che quello di Bausch è anche il momento storico in cui, in Italia, sarà approvata la legge 180 di Basaglia, dato funzionale a uno sguardo dall'alto della traccia di quest'articolo; sono quelli anche gli anni della Guerra Fredda, in cui Berlino è divisa dal Muro.

Precede quei decenni il romanzo-psicanalitico *Il filo di mezzogiorno*, scritto tra il '63 e il '66 – come si conosce dalle stesse indicazioni nel testo –, titolo tratto da una lirica in prosa dell'autrice

(2013: 149) e pubblicato per Garzanti nel '69 con il supporto e l'editing di Enzo Siciliano, come attesta l'epistolario a oggi inedito. Il romanzo fa parte del ciclo che Sapienza aveva designato "autobiografia delle contraddizioni", in cui figura già *Lettera aperta* (1967) per lo stesso editore.

La personale vicenda della 'cattiva analisi freudiana' sotto la guida dello psicanalista Ignazio Majore affrontata nei primi anni Sessanta, costituisce uno – e il principale – dei piani narrativi di un testo ellittico, ricco di flashback e composto, come il precedente, da brevi capitoli il cui stile è fortemente segnato da tratti tipici della letteratura Modernista e dall'opera di T. S. Eliot (cfr. Trevisan 2016: 81-88) ma anche da un'intertestualità interna ed esterna, che tocca parimenti la letteratura e il cinema – secondo modalità criticamente inedite.

La narrazione si snoda ricostruendo il complesso passato familiare siciliano, fra gli anni Venti e Quaranta a Catania; l'arrivo a Roma con la madre, la sindacalista Maria Giudice, per frequentare la Regia Accademia d'Arte Drammatica dal '41 (cfr. Trevisan 2016: 118-119); l'occupazione della città, la Resistenza e la guerra, durante la quale Sapienza sarà costretta a nascondersi in un convento per sfuggire ai rastrellamenti nazisti. Al presente narrativo fa capo anche la relazione con il regista – e personaggio – Francesco Maselli, conclusa in concomitanza alla scrittura. Il romanzo mette pertanto in scena numerosi moventi autobiografici: oltre all'interpretazione dei sogni freudiana, la depressione e gli elettroshock subiti nei primi anni Sessanta nonché l'internamento in una clinica psichiatrica (Maselli 2010); la deviazione psichica materna e la morte di Maria Giudice, scomparsa nel '53; il tema della 'memoria', che costituisce parte fondante del racconto così come 'verità, menzogna e dubbio' sono propri dell'opera di Sapienza. Questi ultimi, in particolare, s'insinuano nella seconda metà della narrazione, in cui Sapienza-personaggia (cfr. Trevisan 2016: 96-97) rovescerà l'autorità del terapeuta mettendo in discussione anche il *transfert* vissuto.

Ampliando la lettura del romanzo già in parte affrontata e proseguendo il ricorso alla definizione di "coazione tematica" (cfr.

Trevisan 2016: 92-104) non si potrà, in questa sede, fare a meno di segnalare che 'muro, corpo e bianco' si presentino come elementi cardine di un'analisi con non poche connessioni intertestuali interne all'opera: esse riguardano da vicino la raccolta poetica *Ancestrale* e i racconti onirici di *Destino coatto*¹, volumi pubblicati postumi ma redatti nel decennio che precede *Il filo di mezzogiorno*; alcuni elementi dei *Taccuini* editi – che vanno dal 1976 al 1992 – ed inediti (cfr. Providenti 2010) saranno esaminati con coerenza in rapporto alle sopraccitate parole-chiave. Per di più la trattazione autoriale dei colori indica, in opere diverse, uno stesso campo semantico (Michieli 2014; Toscano, Michieli, Trevisan 2016: 41; Trevisan 2016: 138).

Già nelle prime pagine del *Filo* i personaggi della protagonista-narratrice, Goliarda-personaggia, e della madre si offrono con i loro "corpi-destino" (cfr. Marzano 2010) in uno spazio 'di cura' autobiografico ma anomalo; ecco alcuni esempi:

Con terrore vidi la stanza spalancarsi in corridoi bianchi, dove file di donne correvano mute sbattendo alle maioliche bianche dei muri. Mi spingevano e mi tastavano il viso con mani gonfie e sudate. (Sapienza 1969: 19)

[...] oscillava la testa, ora senza guardarmi dal fondo del corridoio bianco di maioliche, tappezzato di corpi e visi contorti di donne dalle bocche spalancate, dalle gambe divaricate, le mani annodate in cento nodi una alle altre, i capelli morti e frementi come fili ad alta tensione. (*ibid.*: 29)

La 'follia' di entrambe permea la narrazione per intero. Altre pagine possono dirsi continuazione delle sopraccitate; esse si collocano nella seconda metà del romanzo in un continuo andirivieni di azione in prima persona e osservazione da parte della narratrice; l'ultima citazione è collegata a quella che segue:

... non c'erano che vecchi e donne senza età, mutilati che

¹ L'edizione di riferimento sarà quella Einaudi 2011.

camminavano rasenti i muri screpolati, baluginanti solo di editti ed editti, che ogni notte sbocciavano della loro fioritura selvaggia... (Sapienza 1969: 119)

Con le mani già toccavo il soffitto, quell'albero sarebbe cresciuto tanto fino a restare soffocata dalle mura che premevano già il mio petto, alle mie spalle sarei rimasta incastrata fra quelle quattro mura di legno che già tastavano alla mia fronte con tocco duro sordo di bara... (*ibid.*: 152)

... una bestia selvaggia era nata nel mio sangue e correva urlando per le vene... Come potevo fermarla? Fermarmi? Mi trascinava nella sua corsa di animale accecato sbattendomi ai muri della stanza diventata piccola per contenere quella corsa. Un gabbia. (*ibid.*: 160)

... non dovevo cadere... sbattevo ai muri, o i muri cadevano trascinati da una valanga? (*ibid.*: 169)

La presenza del muro come 'ostacolo', 'barriera' e 'condizionamento' è già quella espressa in almeno dodici testi di *Ancestrale*², che sappiamo essere stato composto dopo la morte di Maria Giudice. In particolare da *A Nica morta nel bombardamento di Catania dell'aprile 1942* (Sapienza 2013: 65) in poi, la figurazione del muro acutizza l'indeterminazione del tempo e dello spazio. Facendo riferimento alla scansione poetica edita e postuma, il tema del "muro" emerge, ad esempio nella lirica seguente: "La mia porta è segnata/ sento i passi/ dell'uomo scivolare lungo il muro." (*ibid.*: 74). Può essere importante verificare come la demarcazione dello spazio avvenga attraverso elementi architettonici o altri, che ritroviamo nei racconti e soltanto poi nei romanzi: essi sono "porte", "finestre" (cfr. Carta 2012) e la 'bara'; il 'legno' e l'"acqua", inoltre, sono le sostanze naturali più presenti nella scrittura di Sapienza fino a *L'arte della gioia*. Quanto riportato è indicativo per quello che si presenta come un

² Nelle poesie di pp. 34, 41, 65, 72, 74, 77, 86, 90, 100, 104, 114 e 133.

“canzoniere in morte” (Michieli 2016) pregno di specificità semantiche. Il giorno e la notte si caricano dei colori ‘nero e bianco’, che segnano il contrasto tra abbandono e disorientamento, e possono essere interpretati tenendo conto del recupero successivo che avverrà sia nei racconti sia nel *Filo*, mentre nel romanzo *Lettera aperta* il ‘muro’ è presente tredici volte con la stessa accezione poetica, fra natura e architettura³.

Il bianco, colore che nel romanzo ritorna con numerose occorrenze sia nel recupero del passato nella terra natia, la Sicilia, rappresentata dal ‘gelsomino’ e dalle ‘mandorle’ già nella poesia, è anche – come già trattato a proposito del romanzo *L’arte della gioia* – il colore del latte materno (Trevisan 2012: 53-60)⁴ che mancherà a Goliarda-personaggia allattata artificialmente. Uno dei testi più significativi che segue *A mia madre* – posto in apertura al “canzoniere” – è questo: “Ascolta non c’è parola per questo/ non c’è parola per seppellire una voce/ già fredda nel suo sudario/ di raso e gelsomino.” (Sapienza 2013: 27); qui si presenta altresì l’insistenza del tema-voce nella poesia dell’autrice (cfr. Trevisan 2016: 117-147). La presenza di Maria Giudice come personaggio nell’opera filiale – soprattutto ne *L’arte della gioia* ma non con esclusività –, è stata trattata secondo diverse direttrici dalla critica recente che guarda ai *Genders Studies* a partire dal “legame” fra “maternità, rapporto madre-figlia e relazionalità femminile” (Di Rollo 2016), e in termini di “lingua madre”, “identità femminile” e “dislocazioni del materno” (Wehling-

³ Si segnalano due passaggi degni di nota a pp. 85-89 in cui, il “muro di lava”, è evocato nel rapporto con la sorellastra Nica, mentre a pp. 116-118 si narra delle posizioni antifasciste familiari.

⁴ A tal proposito risulta significativa la miscellanea di Saveria Chemotti *L’inchostro bianco. Madri e figlie nella letteratura contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2012. A partire dall’assunto – capitale per il pensiero femminista – della filosofa Hélène Cixous secondo cui “La donna scrive con l’inchostro bianco”, nei saggi del suddetto volume si analizzano testi di autrici tra cui Ginzburg, Ramondino e Maraini, vicine tematicamente a Sapienza. Nel saggio proposto del 2012 ho proposto il pensiero di Cixous per l’analisi del romanzo *L’arte della gioia*.

Giorgi 2016 e 2017).

Nella visione critica di Alberto Castoldi (1998) e dell'antropologo Michel Pastoureau (2010) il colore bianco rappresenterebbe "la vecchiaia e la follia", ed è associato nelle poesie, nei racconti e in *Il filo di mezzogiorno* ad alcuni – e sempre gli stessi – elementi onirici e manicomiali, legati alla malattia e ai luoghi deputati al trattamento della stessa: bianchi sono, in aggiunta al muro, la 'neve', le 'lenzuola', i 'denti' e i 'capelli' della madre (cfr. Trevisan 2016: 72-92). Nei *Taccuini* editi e inediti 'muro e bianco' estendono il piano degli affetti, com'è nella poesia.

Può ritenersi necessario verificare che la poesia, i racconti e i *Taccuini* si attestino come preparatori o coevi alla scrittura del *Filo*. In *Ancestrale*, il 'bianco' rivelatore della terra siciliana è anche colore familiare legato, oltre che alla madre, al padre (Sapienza 2013: 36, 56). In *Destino coatto* questo colore compare invece, tra gli altri, nel passo che segue: "Non andando fuori [di casa] la pelle le era diventata più bianca, trasparente, come ho letto in un romanzo... Quando l'ho letto? Molto tempo fa. Stavamo in via Pistone..." (Sapienza 2011: 127)⁵. I *Taccuini* inediti da considerarsi sono citati in *La porta è aperta* (Providenti 2010: 49-51, 68)⁶. Ne *Il vizio di parlare a me stessa*, il bianco è quello delle risaie cinesi durante la visita al paese nel '78, e il colore che ricorda il fratello Carlo e zio Nunzio da luglio a novembre '89 (Sapienza 2011: 45-73, 158-221), invece ne *La mia parte di gioia l'ovatta'* compare, come nel *Filo* (Ead. 1969: 107-108), in un appunto del giugno

⁵ Ciò è vero anche nei racconti di pp. 3, 36, 45, 50, 56, 71, 76, 90, 91, 99, 102, 117, 122. Una possibilità d'interpretazione del testo citato, condivisa all'interno della redazione di *Poetarum Silva* con Anna Maria Curci e Fabio Michieli, vorrebbe come riferimenti, nella biblioteca autoriale, il romanzo giallo *La pietra di luna* di Wilkie Collins (Milano, Treves, 1870-71) e *La pelle* di Curzio Malaparte, che sarà pubblicato nel 1949 per le Edizioni Aria d'Italia e nel 1959 per Firenze, Vallecchi.

⁶ Di valore è l'appunto del 3 ottobre '69: "quante volte c'è dato rinascere morire e rinascere nel breve ciglio della nostra vita? Si nasce bambino si muore e si rinasce come scimmia nuda".

'90, ed è congiunta al sonnambulismo dei diari antecedenti (Ead. 2013: 81-89); qui si parla anche della caduta del Muro di Berlino.

I luoghi della formazione di Goliarda-personaggia (cfr. Martin Clavijo 2012) – dalla Civita catanese all'università che fu Rebibbia – sono stati letti con coerenza fino a oggi attraverso le “eterotopie” di Foucault (cfr. Ross 2012), il quale tratta i “luoghi di cura” come spazi di “deviazione” (cfr. Foucault 2010). A partire da ciò, si può leggere *Il filo di mezzogiorno* come un romanzo in cui il ‘muro’, come elemento architettonico significante, è in grado di evidenziare caratteristiche di ‘confine’, ‘limite’ e ‘costrizione’ rappresentando ciò che Le Corbusier, tra i padri del Movimento Moderno, ha definito come “recinto” (Gera 2011: 102), riferibile – per estensione – al ‘potere’ e al ‘rapporto con l'ideologia’ di cui l'opera di Sapienza è pregna⁷. Nel *Filo* la madre e la protagonista parlano della caduta del Fascismo, che aveva minato la famiglia anarco-socialista dei Sapienza. Eppure il rapporto con esso, evocato in molti passaggi del romanzo – anche nella declinazione di una sovrapposizione fra guerra e terapia – emerge attraverso il colore ‘nero’, colore della “colpa” e “dell'autorità” (Pastoureau 2010: 152-153) contrapposto al bianco, proprio degli edifici dell'architettura di Regime presenti a Roma⁸. Quest'intuizione vuole presentarsi come il portato di una riflessione storica che allarga la narrazione biografica nota. Sapienza, in città dai primi anni Quaranta, conosceva di certo gli sviluppi urbanistici precedenti l'occupazione; nel 1942, infatti, fu inaugurato il quartiere EUR, nel quale si realizzava non solo un progetto ma anche la poetica dell'architettura fascista; gli edifici bianchi erano costruiti e disposti in modo da permettere l'esposizione

⁷ A tal proposito, “il recinto come archetipo” è applicato da Terragni e Lingeri nel '38 al progetto del *Danteum*, edificio fascista mai realizzato che univa la dimensione architettonica a quella letteraria, con ispirazione alla *Commedia* dantesca.

⁸ In Sapienza 1969: 22-23, 29, 30, 40, 87, 122, 182.

di stendardi e vessilli neri⁹. Nella riedizione del *Filo* inoltre, Angelo Pellegrino (2003) ha sottolineato che Maria Giudice aveva indicato alla figlia il “Fascismo bianco” – ossia la Democrazia Cristiana – come la forma politica più longeva degli anni a venire, e in cui Sapienza è immersa all’epoca della scrittura; siamo infatti nel pieno dei Governi Fanfani, Leone e Moro. Ancora Pellegrino parla, a ragione per questo romanzo, di “analisi culturale”, concentrandosi su riflessioni sociali e storiografiche che precedono di poco le grandi battaglie per i diritti civili in Italia, tra cui quella per il divorzio (Pellegrino 2003: 12; Sapienza 1969: 31), accelerando già qui la determinazione delle posizioni politiche ‘da *outsider*’ dell’autrice, che saranno proprie della sua scrittura dal Sessantotto in poi.

In filigrana al *Filo* riconosciamo traccia di opere diffuse in Italia già dal secondo dopoguerra. La ‘guerra’, il ‘muro’ e il ‘bianco’ sono argomenti che tornano anche nel primo racconto de *Il muro* di Jean-Paul Sartre, che esce nel ’39 in Francia per Gallimard e nel ’46 in Italia per Einaudi; nella trama, tre detenuti dalla polizia franchista trascorrono alcune ore in una cella in attesa di giudizio¹⁰. Nel ’45, invece, Alfred Hitchcock realizza il thriller *Spellbound*, distribuito nelle sale italiane a novembre ’48 con il titolo di *Io ti salverò*. La pellicola è incentrata sulla psicanalisi e fortemente segnata da motivi surrealisti suggeriti dalla scenografia di Salvador Dalì, che firma le scene oniriche e di delirio di John Ballantyne (Gregory Peck). Dopo aver subito una grave perdita di memoria – conseguenza di un incidente – che lo porta a incarnare l’identità dell’amico Dr. Edwards, il protagonista si sottoporrà a più riprese all’analisi condotta da Costanza Petersen (Ingrid Bergman), trovandosi in preda ad

⁹ Molto materiale video propagandistico, dal 1937, è reperibile nell’archivio online dell’Istituto Luce <www.archivioluce.com>. La ricerca è stata effettuata con la parola-chiave “EUR”.

¹⁰ Il carattere eterotopico della “prigione” fa eco con i romanzi su Rebibbia pubblicati da Sapienza negli anni Ottanta, di cui si è occupata approfonditamente Maria Morelli in un saggio che indaga l’esperienza del femminile nel suddetto spazio (2016).

allucinazioni e alla visione del solo colore bianco; a metà del film si scoprirà del suo passato nell'esercito, in Italia e in particolare a Roma, durante la Seconda Guerra Mondiale. I sintomi nevrotici di Ballantyne, a ben vedere, appartenerebbero, nel *Filo*, tanto a Goliarda-personaggia quanto al personaggio dell'infermiera Jane, che si mostra nel finale del libro e figurerà poi anche nell'*Arte della gioia* (cfr. Ortu 2012: 94).

Non sono da escludere, a quest'altezza, interferenze con il cinema di Ingmar Bergman dal momento che, il regista svedese, è stato capace di influenzare stilisticamente molta prosa italiana di quel periodo, tra cui quella di Milena Milani; in particolare, forse, il film *La prigioniera* (*Fängelse* del '48; fu presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel '64), con il suo incipit onirico-psichico e infernale, traccerebbe un legame da sviscerare. Certo è che, nel '63, uscì *Horla – Diario segreto di un pazzo*, pellicola di Reginald Le Borg il cui soggetto attinge da *L'Horla* di Maupassant; nella trama "il narratore è (o crede d'essere) assediato dal bianco" (Castoldi 1998: 82-84) come accade a Goliarda-personaggia-narratrice.

È coraggioso il raffronto con *Il lamento di Portnoy* di Philip Roth, che fu pubblicato proprio nel '69 da Random House (in Pellegrino 2003); si può supporre valida, inoltre, la comparazione con *Il male oscuro* di Giuseppe Berto edito nel '64 da Rizzoli, in grado di aprire una strada nella realizzazione del *Filo* e di opere a venire (cfr. Bond 2011). Nel '69 la stessa casa editrice pubblicò il romanzo dello psicanalista Franco Fornari *Angelo a capofitto* (cfr. Trevisan 2016: 93), diario di terapia del protagonista. Per ciò che riguarda invece la conoscenza della psicanalisi come scienza, si segnala che Ignazio Majore è stato traduttore del volume *Freud e il XX secolo* di Benjamin Nelson (Mondadori, 1962), che raccoglie saggi di studiosi adoperatisi per attestare l'importanza freudiana nel Novecento fino a quel momento, volume che l'autrice poteva aver considerato data la coeva 'cura'.

Sarà pertinente ora, tuttavia, individuare citazioni esplicite di Sapienza nel testo del *Filo*, al fine di cogliere quali reali fonti letterarie

testimonino la propensione autoriale all'intertestualità esterna. Certamente una è l'*Herzog* di Saul Bellow, romanzo del '64 che esce in Italia per Feltrinelli nel '65. Il testo mette in primo piano i processi mentali del protagonista, Moses H. Herzog, figura che trae la propria origine dall'*Ulisse* di Joyce – scrittore che l'autrice amava – attraverso testi di natura epistolare. È nell'*incipit* "Se sono matto per me va benissimo" il contenuto che Sapienza riprende:

Herzog caro, hai ragione: in questo secolo di religiosità scientifico-tecnica, l'emozione, l'amore, la scelta morale, la fedeltà e finanche la memoria cadono in sospetto di malattia. Ma a te confido qui a quattr'occhi che anch'io in questo lungo inverno-galera ho scritto un sacco di lettere a mia madre, a questo medico stesso, ai suoi colleghi, a Garibaldi e se vuoi te le farò vedere. Ma ti dico: 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 protezione. (Sapienza 1969: 52)¹¹

Il 'corpo tragico' nel suo vissuto psicanalitico è stato letterariamente ricostruito sino a qui nell'opera tenendo conto della vasta interpretazione già perseguita altrove (cfr. Trevisan 2016: 92-104). Alcuni dei luoghi e motivi romanzeschi possono dirsi già 'sperimentati' da Sapienza nei panni di attrice: basti pensare al ruolo di Suor Speranza in *Un giorno nella vita* di Blasetti del '46, ambientato in un convento durante l'occupazione, oppure al film di Maselli del '55, *Gli sbandati*, in cui l'autrice interpreta il personaggio della sfollata

¹¹ Nella stessa pagina si parla del terapeuta "uscito di scena" in rapporto al teatro di Sapienza, venuto alla luce nel '97 e nel 2014 per intero, nel volume *Tre pièces e soggetti cinematografici* edito da La Vita Felice. L'*escamotage* del testo citato è narrativo e permette di ricollocare nuovamente, sul piano biografico e temporale, la scrittura della pièce di cui l'autrice tratta: "Oggi 27 marzo 1966 è un anno che uscì dalla mia porta. Non l'ho rivisto più: ho fatto male: dovevo inventarmi una storia di fantasia, finire di scrivere quel dramma che avevo cominciato per la Magnani".

Maria (nome della madre) in preda a una crisi d'isteria. Anche nel '51, portando a teatro *I Tedeschi* di Leon Kruczkowski, Sapienza esperisce il metodo attoriale stanislavskiano poi confluito nel *Filo*. Il 'corpo tragico' autobiografico e letterario autoriale è, infatti, intriso di teatralità.

Altra fonte cruciale richiamata da un rapporto di triangolazione fra i personaggi del romanzo è il *Wozzeck* di Alban Berg, opera musicale del '22 cui Sapienza potrebbe aver assistito dal vivo, nel '41-'42 e nel '62-'63 al Teatro dell'Opera di Roma, come attestato dall'Archivio del Teatro stesso¹²; è invece del '46 la messa in scena al Teatro Eliseo del dramma di Büchner (origine di quello berghiano) da parte degli studenti dell'Accademia, con Nino Manfredi protagonista (Bernardini 1999: 196). Nel *Filo*, infatti, per ben due volte, Goliarda-personaggia s'identifica con il personaggio di *Wozzeck* che, nella trama di Berg, è un soldato di umili condizioni innamorato di Marie e manipolato dalla figura di un medico 'sorvegliante' che anticipa, in certi termini, l'avvento del Nazismo. Quest'ultimo e Marie, nel romanzo di Sapienza, sarebbero il prepotente analista e la madre, Maria Giudice; l'interpretazione mette in luce anche i diversi rapporti di potere da loro incarnati, secondo una gerarchia di ruoli letteraria e socio-culturale che l'autrice propone (cfr. Trevisan 2016: 125-133). Per similitudine, non sarà azzardato notare come Sapienza riesca a inscenare la sua psicanalisi e tutti i diversi piani narrativi in una drammaturgia che possiede, dal punto di vista stilistico e contenutistico, una costruzione teatrale ben congegnata, e in cui il 'corpo tragico', così come lo abbiamo letto sinora, è centrale: un 'corpo-agente' nell'*actio* di recitare, che origina dalla tragedia classica ma ne traduce le strutture al presente; un "corpo-teatro" che mette in scena la sua "intensità" (cfr. Nancy 2010: 32) ma anche un corpo

¹² La stagione '62-'63 ospitò anche *Il castello di Barbablù* di Bartók con direttore Armando La Rosa Parodi. Nel '63 Michael Powell realizzò *Herzog Blaubarts Burg*, film che circolò in quegli anni nella Germania Ovest e potrebbe aver influenzato la giovane Pina Bausch. Il momento storico è contemporaneo a quello di Sapienza.

'performante' – e non performativo – “all'ascolto [...] in una sorveglianza vigile del [...] *rapporto in sé*” (cfr. Nancy 2004: 20). Questo corpo, nel suo doppio manifestarsi psicanalitico e teatrale, inscena “la sua morte” (Arena 2012: 149-155) provenendo da un consapevole *iter* attoriale (in Trevisan 2016: 61). Secondo questa prospettiva, la terapia assumerebbe anche i tratti di una 'recita' della stessa, in un impianto di fabula e intreccio ricco di contraddizioni e deviazioni narrative.

Vediamo ora l'*explicit* del romanzo:

Ogni individuo ha il suo segreto, ogni individuo ha la sua morte in solitudine... morte per ferro, morte per dolcezza, morte per fuoco, morte per acqua, morte per sazietà 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? È per questo che ho scritto, per chiedere a voi di ridarmi questo diritto... (Sapienza 1969: 172)

Se la trattazione critica di questo passo che conduce al finale è stata sinora ridotta a una visione attinente alla poetica modernista-eliotiana con implicazioni mitiche – che fanno di certo parte della formazione di Sapienza (Trevisan 2016: 83) –, la parola “diritto” attiene più probabilmente all'anticipazione della bioetica che nasceva proprio in quegli anni¹³. Vero è anche che il romanzo è pervaso da un lessico politico e giuridico probabilmente di origine familiare. Un'ulteriore considerazione riguarda il finale “è morta perché ha vissuto.” (Sapienza 1969: 173) che farebbe eco a quel “Sono invecchiata” di *Zazie nel metrò* di Queneau, pubblicato nel '59 in Francia e nel '60 per Einaudi; il compimento di un differente percorso di maturazione per Sapienza palesa in termini (teatral-)letterari la sconfitta della terapia in voga in quegli anni.

L'attenzione nei confronti della composizione, dell'(auto-)ascolto, del 'setting' e della costruzione dei personaggi, è anche di

¹³ Il termine fu coniato dall'oncologo statunitense V. R. Potter nel 1970.

Pina Bausch, che affermò: “il personaggio deve nascere proprio da voi” (in Linsel 2006). Se si sono già incontrati gli esiti del *Blaubart* si può proseguire esaminando *Café Müller* del '78, con alcuni parallelismi: ‘corpi, bianco e muro’ sono costituenti dell’azione, uniti al “dolore, alla tristezza, alla bellezza e alla solitudine” (Matarazzo 2016) peculiari di ciascuno spettacolo della coreografa. Il ‘corpo agente-agito’ sarà ‘ancora più muro’ in *Café Müller*, per portare in scena una prosecuzione dell’indagine sul rapporto tra i sessi, in parte presente nell’opera precedente e anche nel romanzo di Sapienza di cui si è trattato. Nel '91, in *Palermo Palermo*¹⁴, un muro cade, scomposto, all’inizio dello spettacolo. E, anche se non sussistono dichiarati messaggi politici, è innegabile che essi ‘resistano’ sulla scena; il *Tanztheater* ideato da Bausch parla della vita lì dove la vita converge con la Storia, come avviene per Sapienza. Anche Pippo Del Bono e la sua compagnia portarono in scena, nel '90, lo spettacolo *Il muro*, metaforizzando il lavoro della coreografa tedesca nei piani intersecati anche in quest’articolo.

Il corpo danzante di Bausch è un corpo ‘preparato’ ad abitare lo spazio, così come avviene per Francesca Woodman, che allestiva il proprio *set* a ogni scatto. Se si operasse una selezione non esclusiva ma pregnante delle sue fotografie toccando almeno due momenti, ossia la serie di scatti eseguiti a Providence nel '76 e a Roma tra maggio e agosto '77¹⁵, si noterebbe come la fotografa si (rap)presenti in spazi geometrici definiti e per lo più interni, in cui il suo corpo compare, scompare, è porzionato con l’uso di elementi architettonici tra cui “l’angolo” (cfr. Baker 2012). L’intenzione è quella di ritrarre un

¹⁴ Gli scatti di Martin Van Abeele si trovano sul sito all’indirizzo: http://www.pina-bausch.de/en/pieces/cafe_mueller.php# (link consultato il 10/11/2017). Altre e numerose immagini sono reperibili all’interno del volume edito da UbuLibri nell’85.

¹⁵ Le fotografie d’interesse sono contenute nel catalogo edito nel 2010 da SilvanaEditoriale: in particolare si faccia riferimento alle serie *Space²*, *Polka Dots*, *Self deceit*, *House 3* e a molti scatti *Senza titolo* del periodo italiano.

'corpo autobiografico', dal momento che lei era il contenuto della sua stessa ricerca – come Sapienza –, un corpo che tende ad oggettivarsi nello spazio e che, com'è stato osservato, si serve di "metonimie corporali" e della "teatralizzazione" (cfr. Tejada 2010) per "diventa[re] personaggio" (Danto 2011: 191). La sua attenzione nei confronti dello spazio sarà dichiarata proprio in un appunto del '77 in *Notebook #6*: "I am interested in the way people relate to space. The best way to do this is to depict their interactions to the boundaries of these spaces" (Townsend 2006). Parlando di "confini" la fotografa proporrebbe quello che nella lingua inglese è un verbo capace di tenere insieme più significati: 'to enact', ossia 'act, perform, play; stage; present; do; represent', manifestando quelle che lei stessa aveva definito le proprie "disordinate geometrie interiori" (cfr. Bonito Oliva 2000). Secondo tale visione, il corpo tragico di Woodman creerebbe relazioni con lo spazio trasformando quest'ultimo in 'scena' ossia luogo della finzione del sé, proponendo un non risolvibile apparire simbolico come "persona/maschera e personaggio" (cfr. Pedicini 2012: 62-63). Inoltre, la scelta della pellicola in bianco e nero analogica e la presenza fisica dello specchio nella sua fotografia è significativa del rapporto visibile – e voluto – con il Surrealismo, ma anche di ciò che sempre Jean-Luc Nancy definisce come "exposition" (cfr. Sherlock 2013); ciò porterebbe in superficie il legame con alcuni lavori della cineasta Maya Deren risalenti agli anni Quaranta, ma anche con la 'voce' di Anne Sexton, entrambe statunitensi. Si pensi a *The Double Image* – che esce nel '60 – in cui poesia e trattamento psicanalitico si intersecano in un'operazione di non facile svisceramento, propria anche di Sapienza (Toscano, Michieli, Trevisan 2016: 36; Trevisan 2016: 75). Per di più lo 'specchio' surreale – di Deren e di Woodman – figura già in sei prose di *Destino coatto* (Sapienza 2011: 9, 24, 31, 55, 76, 110).

Il muro, osservato nei suddetti termini, si presenterebbe perciò come un "dispositivo d'attesa" (Marci 2014: 274), etichetta valida per le tre autrici e ricavata da una definizione del pittore Fernand Léger in

accordo alle teorie di Le Corbusier¹⁶. Secondo l'etimologia, la parola "dispositivo" contiene un 'ordine' e – di nuovo – un rapporto di potere. Molti, inoltre, sarebbero i rimandi al binomio 'interno-esterno' architettonico-psicanalitici in una riflessione sullo 'spazio' e sul 'confine' – ma soprattutto sui diversi gradi di influenza o meglio di autorità che essi propongono – che procede ben oltre Freud (cfr. Schinaia 2016). In particolare, la combinazione 'disvelamento/nascondimento', quasi nell'accoglimento totale del corpo dentro (ma anche contro) lo spazio, coglierebbe l'anatomia del lavoro della fotografa statunitense, così come la definizione di Nancy sino a qui applicata, nella duplicità appena letta, si rivelerebbe attraverso la 'presentificazione del sé' in scena quasi 'performativo', pronto cioè 'a performare'; nel linguaggio coreografico e nell'ambito della ricerca per 'movers' di varia provenienza, questa peculiarità può essere definita con il termine 'presentness' – 'presentificazione' – e riguarda l'intenzionalità che vige nel lavoro sul movimento, sullo spazio, sull'intenzione e su ciascuno degli aspetti del 'fare' al presente. Come caratteristica propulsiva propria delle arti dal vivo, è leggibile con ambivalenze e attinenze nelle tre autrici considerate.

Se per Bausch esiste una teatralità del corpo 'reale' in scena – che dà origine alla disciplina di cui lei fu inventrice –, per Woodman sussiste una diversa 'manipolazione' dello stesso spinto sino ai confini di una sperimentazione che contempla anche la video-arte come

¹⁶ Un riferimento è contenuto nel volume di Marci Léger, nel '52, affermava: "All'epoca [1925] ho lavorato con Le Corbusier a delle grandi composizioni murali senza soggetto, in colori puri: è venuta allora l'idea di trovare un nuovo spazio in architettura. Abbiamo proceduto dunque a una vera e propria pulizia completa dell'architettura. A quel punto ci si è trovati davanti al muro bianco e nudo. Ma un muro di tal fatta è un dispositivo di attesa. La maggior parte delle persone non riesce a vivere fra muri bianchi." Si noti che Le Corbusier, nello stesso anno, firmava il testo *Idées personnelles: I. L'angle droit* (in *Scritti*, it. tr. Sergio Arecco, Torino, Einaudi, 2003: 124-130); qui interseca riflessioni su opere d'arte differenti compresa la letteratura.

possibilità espressiva non ai margini¹⁷, definendo la 'presentificazione' ben oltre la sola 'impressione'. Quest'ultima, nell'atto della trattazione su carta per Sapienza-scrittrice, è il risultato di una consapevolezza di diversa provenienza, che permea dall'esperienza della storia, della terapia e del mestiere d'attrice in una continuità fra le tre dimensioni.

La soglia ma soprattutto l'intersezione fra letteratura, teatrodanza e fotografia, con qualità prescelte e declinate per ognuna, vede il corpo tragico assoluto protagonista: un corpo 'performante' e 'riproducibile' (mutuando da Benjamin); un corpo che sconfinava oltre il controllo del sé, presentificandosi 'diversamente' ma con analogie nella lettura dello spazio e nel lavoro che in esso si compie secondo i dettami di arti diverse. Per Sapienza, Bausch e Woodman il corpo tragico è – cronologicamente – 'storicizzato' ma anche, a ben vedere, 'anticipatorio' di alcune tendenze in un decennio, come quello in cui le tre artiste operano, che vede la nascita della '*performance art*'. Ciò suggerisce ulteriormente che 'muro, corpo e bianco' abbiano a che fare con il 'tragico' nel suo '(rap)presentarsi' in un'interpolazione continua fra testo, movimento, immagine, trama e interpretazione nei termini affrontati.

Bibliografia

Alonge, Roberto, "I contatti misteriosi fra l'uomo e la donna", in Vaccarino, Elisa (ed.), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 2-5 giugno 1992*, Genova, Edizioni Costa & Nolan, 1993: 123-133.

¹⁷ Mi riferisco qui ai rari videotape realizzati della fotografa, di cui troviamo fotogrammi nell'articolo di Tejada (2010: 64-65, 87). Importante, in tal senso, è anche il documentario del 2011 *The Woodmans*.

- Arena, Maria, "Il filo di mezzogiorno. Morte e rinascita attraverso la scrittura", in Providenti, Giovanna (ed.), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano, Roma, Aracne, 2012: 149-156.
- Bazzoni, Alberica - Bond, Emma - Wehling-Giorgi, Katrin (eds.), *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, New Jersey, Fairley Dickinson University Press, 2016
- Bentivoglio, Leonetta, *Tanzatheater: dalla donna espressionista a Pina Bausch*, Roma, Di Giacomo editore, 1982.
- Ead., *Il teatro di Pina Bausch*, Roma, UbuLibri, 1985.
- Ead., "L'altra danza di Pina Bausch", in Vaccarino, Elisa (ed.), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 2-5 giugno 1992*, Genova, Edizioni Costa & Nolan, 1993: 161-168.
- Bonito Oliva, Achille, *Francesca Woodman. Catalogo della mostra Providence, Roma, New York, Palazzo delle esposizioni di Roma, 2 febbraio 27 marzo 2000*, Roma, Castelvechi Arti, 2000: 9-24.
- Danto, Arthur, *Francesca Woodman*, Ed. Corey Keller, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 2011.
- Bond, Emma, "Zeno's Unstable Legacy: Case-Writing and the Logic of Transference in Giuseppe Berto and Goliarda Sapienza", Oxford, Conference proceedings St. Hugh's College, 2011.
- Bernardini, Aldo, *Nino Manfredi*, Roma, Gremese editore, 1999.
- Carta, Anna, "Finestre, porte, luoghi reali e spazi immaginari nell'opera di Goliarda Sapienza", in Providenti, Giovanna (ed.), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano, Roma, Aracne, 2012: 261-276.
- Castoldi, Alberto, *Bianco*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- Cavarero, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- Di Rollo, Aureliana, "Reforging The Maternal Bond: Motherhood, The Mother-Daughter Relationships, and Female Relationality in Goliarda Sapienza's *L'arte della gioia*", in Bazzoni, Alberica - Bond, Emma - Wehling-Giorgi, Katrin (eds.), *Goliarda Sapienza in*

- Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, New Jersey, Fairley Dickinson University Press, 2016: 33-46.
- Fornari, Franco, *Angelo a capofitto*, Milano, Rizzoli, 1969.
- Foucault, Michel, *Des espaces d'autres* (1967), trad. it. *Utopie. Eterotopie*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- Furtado Travi, *A dança da mente Pina Bausch e psicanálise*, ediPUCRS, Porto Alegre, 2012.
- Gera, Federico, "Muro", in Gabbianelli, Alessandro (ed.), *Abitare il recinto: introversione dell'abitare contemporaneo*, Roma, Gangemi editore, 2011.
- Marci, Tito, *Codificazione artistica e figurazione giuridica. Dallo spazio prospettico allo spazio reticolare*, Torino, Giappicchelli, 2014.
- Martin Clavijo, Milagro, "I luoghi della formazione di Goliarda Sapienza: Io, Jean Gabin", in Providenti, Giovanna (ed.), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza. *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Roma, Aracne, 2012: 157-174.
- Marzano, Michela, *La filosofia del corpo*, Genova, Il Melangolo, 2010.
- Michieli, Fabio, "Rossoletterario con Anna Toscano: presentazione della raccolta poetica *Ancestrale* di Goliarda Sapienza. Con A. Toscano, F. Michieli, A. Trevisan", Venezia, Libreria Marco Polo, 2014.
- Morelli, Maria, "L'acqua in gabbia": The Heterotopic Space of The (Female) Prison in Goliarda Sapienza's e Dacia Maraini's", in Bazzoni, Alberica - Bond, Emma - Wehling-Giorgi, Katrin (eds.), *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, New Jersey, Fairley Dickinson University Press, 2016: 199-214.
- Mumford, Meg, "Pina Bausch choreographs Blaubart: a transgressive or regressive act?", in *German Life and Letters*, 57.1 (2004): 44-57.
- Nancy, Jean-Luc, *À l'écoute* (2002), trad. it. *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina, 2004.
- Id., *Corps théâtre* (1992), trad. it. *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio, 2010.
- Ortu, Giuliana, "Visi dischiusi ad ascoltare: Goliarda Sapienza narratrice di visioni", in Cardone, Lucia – Filippelli, Sara (eds.),

- Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Roma, Iacobelli, 2012: 92-105.
- Pastoureau, Michel, *Les Couleurs de nos souvenirs* (2010), trad. it. *I colori dei nostri ricordi*, Milano, Ponte alle Grazie, 2010.
- Pellegrino, Angelo Maria, "Un'analisi selvaggia", in Sapienza, Goliarda, *Il filo di mezzogiorno*, Milano, La Tartaruga, 2003: 5-12.
- Porta Antonio, "La parola fine", *Invasioni. Poesie 1980-1983*, Milano, Mondadori, 1984.
- Providenti, Giovanna, *La porta è aperta*, Catania, Villaggio Maori, 2010.
- Ramondino, Fabrizia, *Taccuino tedesco*, Milano, La Tartaruga, 1987.
- Raimondi, Stefano, "Antonio Porta vede Pina Bausch. Il corpo della parola – La parola nel corpo", in *Materiali di Estetica. Nuova serie*, Milano, Edizioni Unicopli, 1 (2010): 235-245.
- Ross, Charlotte, "Identità di genere e sessualità nelle opere di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer", in Providenti, Giovanna (ed.), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza. *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Roma, Aracne, 2012: 223-242.
- Pedicini, Isabella, *Francesca Woodman. Gli anni romani tra pelle e pellicola*, Roma, Contrasto, 2012
- Sanguineti, Edoardo, "Pina Bausch: un teatro senza categorie", in Vaccarini, Elisa (ed.), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 2-5 giugno 1992*, Genova, Edizioni Costa & Nolan, 1993: 152-157.
- Sapienza, Goliarda, *Lettera aperta*, Milano, Garzanti, 1967.
- Ead., *Il filo di mezzogiorno*, Milano, Garzanti, 1969.
- Ead., *Destino coatto*, Torino, Einaudi, 2011.
- Ead., *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, Torino, Einaudi, 2011.
- Ead., *Ancestrale*, Milano, La Vita Felice, 2013.
- Ead., *La mia parte di gioia*, Torino, Einaudi, 2013.
- Schinaia, Cosimo, *Interno e esterno: sguardi psicoanalitici su architettura e urbanistica*, Roma, Alpes Editore, 2016.

- Sherlock, Amy, "Multiple Expeasures: Identity and Alterity in the 'Self-Portraits' of Francesca Woodman", in *Paragraph*, Edinburgh University Press, 36.3 (2013): 376-391.
- Tejeda, Isabel, "Ritratto dell'artista come adolescente", in Pierini, Marco (ed.), *Francesca Woodman*, Milano, Silvana Editoriale, 2010: 55-69.
- Toscano, Anna - Michieli, Fabio - Trevisan, Alessandra, *Voce di donna, voce di Goliarda Sapienza. Un racconto*, Milano, La Vita Felice, 2016.
- Townsend, Chris, *Francesca Woodman*, London, Phaidon, 2006.
- Trevisan, Alessandra, "«La gioia è più che ogni voluttà». Sessualità e maternità ne *L'arte della gioia*", in Providenti, Giovanna (ed.), «*Quel sogno d'essere di Goliarda Sapienza*, Roma, Aracne (2012): 53-60.
- Ead., *Goliarda Sapienza: una voce intertestuale (1996-2016)*, Milano, La Vita Felice, 2016.
- Wehling-Giorgi, Katrin, "Ero separata da me": Memory, Selfhood and *Mother-Tongue* in Goliarda Sapienza and Elena Ferrante", in Bazzoni, Alberica - Bond, Emma - Wehling-Giorgi, Katrin (eds.), *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, New Jersey, Fairley Dickinson University Press, 2016: 215-230.
- Ead., "Dislocazioni materne: memoria, linguaggio e identità femminile nelle opere di Goliarda Sapienza", in Brogi, Daniela - De Rogatis, Tiziana - Franco, Cristiana - Spera, Lucinda (eds.), *Nel nome della madre*, Roma, Del Vecchio editore (2017): 193-210.

Sitografia

- George Baker, "Corner piece", *Through the Lens of Francesca Woodman symposium*, George Baker, New York, Guggenheim Museum, 2012, https://youtu.be/OM3uBw5_voY (ultimo accesso 10/11/2017).
- Citto Maselli, "Goliarda Sapienza. Il filo di mezzogiorno", Citto Maselli, *Cuore di tenebra* (27/03/2010), Ed. Antonella Ferrara, Radio Rai 3.

Silvana Matarazzo, *Pina Bausch. Il sentimento della danza* (02/05/2016),
Silvana Matarazzo, Rai 6 Teca,
<http://www.wr6.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-cdf1ec84-302f-4f6a-a342-dea1d62d31bd.html>, (ultimo accesso 10/11/2017).

Fabio Michieli, "Ancora su Ancestrale", Fabio Michieli, *Poetarum Silva*,
<<https://poetarumsilva.com/2016/05/10/ancora-su-ancestrale/>> (ultimo accesso 10/11/2017).

Figura 1. Pina Bausch, *Blaubart*,
<<https://blaubartdancewebzine.com/2016/02/12/blaubart-di-pina-bausch-amore-attrazione-distruzione>> (ultimo accesso 10/11/2017)

Filmografia

Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“ (Bluebeard – While Listening To A Taped Recording Of Bela Bartok's "Duke Bluebeard's Castle), Dir. Pina Bausch, Germania, 1977.

Dancing Dreams. Sui passi di Pina Bausch, Dir. Anne Linsel, Germania, 2006.

Café Müller, Dir. Pina Bausch, Germania, 1978.

Palermo Palermo, Dir. Pina Bausch, Germania-Italia, 1989.

The Woodmans, Dir. C. Scott Willis, USA, 2011.

L'autrice

Alessandra Trevisan

Alessandra Trevisan è dottoranda in Italianistica all'Università Ca' Foscari di Venezia.

Alessandra Trevisan, *Muri 'della mente' e 'del corpo' nell'opera di Goliarda Sapienza, Pina Bausch e Francesca Woodman*

Email: alessandra.trevisan87@gmail.com; ale.trevisan@unive.it

L'articolo

Date sent: 15/05/2017

Date accepted: 30/09/2017

Date published: 30/11/2017

Come citare quest'articolo

Alessandra, Trevisan, "Muri 'della mente' e 'del corpo' nell'opera di Goliarda Sapienza, Pina Bausch e Francesca Woodman", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>