

«Un presentimento di “quasi libertà”». Rebibbia goal according to Goliarda Sapienza

Maria Rizzarelli

Abstract

The work of Goliarda Sapienza takes stage within the theoretical categories of seclusion and confinement. It all starts from her narrating voice which flows within enclosed spaces which – owing to the paradoxical dynamics of liberation unfolding in her texts – turn out also to be the spaces where freedom is found. It is common knowledge that two of her works derived from her first-hand experience of incarceration: *L'università di Rebibbia* (1983) and *Le certezze del dubbio* (1987). This paper aims to visualize the cartography of emotions embedded in the jail narratives of Sapienza. It follows the idea proposed by Giuliana Bruno in *Atlante delle emozioni* to read travel stories as emotional journeys which can be mapped, and to look at the authors in their interaction with spaces and their architectural configuration, in a web of exchanges between «motion» and «emotion», «sight» and «site». In my opinion, they represent open and fluid theoretical paradigms which can be very effective lenses through which reading these texts.

Keywords

Goliarda Sapienza's *L'università di Rebibbia*; Prison literature; Spatial studies; Cartography of emotion; Giuliana Bruno

«Un presentimento di “quasi libertà”». Rebibbia secondo Goliarda Sapienza

Maria Rizzarelli

Introduzione

Roma, 10 ottobre 1980

Caro amico,
ieri sono uscita da Rebibbia, questo mio inconscio sempre incombente, che mi inseguiva da tempo (tutti ce ne portiamo uno sin dalla culla. Per alcuni è una stanza di bimbi colorata e calda, per altri un cortile tetro di periferia... ma sempre colmo d'ombre minacciose e terrori...).

[...]

Il mio inconscio-galera s'è spalancato davanti a me, e non ho potuto non andare a toccare con mano l'aria che mia madre – Maria Giudice – respirò spesso nella sua vita: la violenza e la dolcezza di tutte quelle donne, politiche e no, che continuano – per destino o scelta – a girare in quell'inferno.

Anche la protagonista del mio romanzo – Modesta – era lì e dovevo vederla. Ma non mi dilungo in spiegazioni della mia avventura. Voglio solo, essendo per il momento uscita, ringraziarla tanto e col tempo – sempre che io abbia la forza di uscire mentalmente da quel “carcere” – avere la speranza di poterla incontrare e parlarle.

(Sapienza 2021: 375)

Questa lettera che Goliarda Sapienza scrive a un anonimo destinatario (che le ha inviato un messaggio di solidarietà nei giorni della prigionia) all'indomani della conclusione del breve periodo di detenzione a Rebibbia, scontato a causa del furto di gioielli a danno di un'amica, è la prima di una serie pubblicate di recente all'interno del suo epistolario e che aggiungono un prezioso tassello alla costellazione di scritture dedicate alla sua esperienza carceraria. Come è noto, il racconto dei giorni trascorsi nella prigione ro-

mana confluisce ne *L'università di Rebibbia* (pubblicato da Garzanti nel 1983) e nel sequel, *Le certezze del dubbio* (edito da Pellicano edizioni nel 1987), nelle cui pagine Sapienza ripercorre alcuni momenti difficili che fanno seguito all'uscita dalla galera e le vicende delle amiche conosciute al suo interno. A questi nuovi capitoli del ciclo dell'*Autobiografia delle contraddizioni*¹, si associano alle pagine del diario datate 1980-1982 (*Il vizio di parlare a me stessa*, 2011), al progetto della trasposizione scenica de *L'università di Rebibbia* (compreso nel volume delle pièce del 2014) e ad alcuni articoli pubblicati poche settimane prima dell'uscita del romanzo, fra i quali il più importante è certamente l'inchiesta sul carcere di Voghera ("Atrofia e vertigine bianca per le detenute di Voghera") che appare su *Quotidiano Donna* l'8 marzo 1983.

Si tratta di testi che invitano a una riconsiderazione complessiva del periodo detentivo, che segna una svolta e caratterizza una nuova stagione della narrativa di Sapienza², e inducono a una rilettura dell'*Università di Rebibbia* che tenga conto della centralità dell'«avventura» carceraria. Un'avventura che riattiva, del resto, il ricordo di altre esperienze di reclusione (prima fra tutte quella vissuta nell'ospedale psichiatrico in cui le è stato praticato l'elettroshock e di cui parla nel *Filo di mezzogiorno*) e le memorie di 'spazi chiusi' che costellano costantemente le sue opere: dalla stanza materna, da cui prende il via la 'ricerca del tempo perduto' di *Lettera aperta*, con l'insistenza sulle immagini della cassapanca e del piccolo cortile di via Pistone dove ha trascorso l'infanzia, alla clinica del *Filo di mezzogiorno*, il cui ricordo nel caos del recupero memoriale si sovrappone a quello della carcerazione del padre arrestato dai tedeschi nei mesi dell'occupazione di Roma, o ancora ai dedali labirintici e claustrofobici della Civita di Io, *Jean Gabin* (2010), del quartiere catanese cioè dove ha trascorso l'infanzia. Un catalogo di pratiche di reclusione-affrancamento esplorate anche sul fronte della fiction nelle diverse tappe del percorso compiuto da Modesta, la protagonista dell'*Arte della gioia* (2008), in cui

¹ *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio* si inseriscono, infatti, all'interno del ciclo autobiografico che aveva preso avvio con i primi memoir (*Lettera aperta* del 1967 e *Il filo di mezzogiorno* del 1969), a cui appartiene anche il romanzo postumo *Io, Jean Gabin* (2010). A tal proposito si rimanda alle pagine dei taccuini in cui l'autrice definisce le linee poetologiche della sua personale declinazione della scrittura del sé: cfr. Sapienza 2013: 25-26.

² In questa direzione, volta a rileggere l'esperienza della carcerazione sottolineando la personale declinazione militante della scrittura giornalistica e drammaturgica, insistono i recenti contributi di Alessandra Trevisan 2018 e Mara Capraro 2021.

matura la sua «arte della libertà»³: dalla minuscola casa materna, al convento, alla villa Brandiforti, fino alla parentesi detentiva conseguente alla partecipazione alla Resistenza.

Nel presente saggio si intende rileggere *L'università di Rebibbia* tenendo conto dei testi di più recente pubblicazione, provando ad applicare le categorie ermeneutiche formulate nell'*Atlante delle emozioni* da Giuliana Bruno (2015), che prende come modello cartografico la *Carte de Tendre* disegnata fra le pagine del romanzo *Clélie* (1654-1660) di Madeleine de Scudéry e dalla eccentrica lettura di quest'opera prende spunto per ricostruire una storia culturale dei rapporti fra viaggio, architettura e cinema fondata sull'«arte delle mappatura» emozionale, sulla possibilità di una narrazione che impiega «l'esterno per dare conto di un interno» (Bruno 2015: 12), mostrando tutte le più feconde correlazioni fra visualità, senso aptico e cinestetico, fra la rappresentazione tattile e visiva degli spazi e le traiettorie che si generano dallo spostamento fisico e mentale.

Si vuol tentare dunque, in altri termini, sulla scia di Bruno, di rin-tracciare le stazioni fondamentali dell'«itinerario emotivo» compiuto da Sapienza in carcere, la cui topografia viene descritta mostrando varie corrispondenze fra «sight» e «site» (*ibid.*: 17), entro la quale 'dentro' e 'fuori', «motion» ed «emotion» (*ibid.*) mostrano una perfetta sincronia.

La lettera scritta dall'autrice il 10 ottobre del 1980, da cui prende avvio questa rilettura, oltre ad essere di fatto la più recente narrazione di *Rebibbia* pubblicata, riassume molti dei caratteri che si metteranno in evidenza nell'analisi proposta a partire dalla tematizzazione della dimensione mentale dello spazio carcerario («l'inconscio-galera») e la conseguente difficoltà a uscirne, con la problematizzazione e non corrispondenza del binarismo dentro-fuori nello spazio reale e nella sua proiezione psichica. Come pure, appare chiaro sin da questa prima lettera che Sapienza considera l'esperienza di *Rebibbia* come una verifica necessaria («toccare con mano») di quanto le era stato raccontato dalla madre e di quanto lei stessa aveva scritto dello spazio di reclusione della protagonista del suo capolavoro⁴.

³ Per una possibile lettura complessiva dell'opera di Goliarda Sapienza in questa chiave mi permetto di rimandare al mio libro (Rizzarelli 2018).

⁴ Nelle pagine del diario Sapienza ricorda infatti la mitologia eroica dei familiari che ha alimentato la sua fantasia di bambina «nutrita dai racconti di carceri e confini» (2011: 107) e il compimento della prova diretta di quanto ha immaginato lei stessa nei panni di Modesta: «Al sesto giorno (che qui diviene almeno sesto mese) sono sicura che tutti i miei temi sul carcere dell'*Arte della gioia* sono esatti», *ibid.*: 106.

1. La topografia del «regno del tutto possibile»

Sin dalle prime pagine, il percorso compiuto dalla protagonista nel «regno dell'eccesso» (questo è uno dei tanti epiteti formulati da Sapienza per addomesticare con la penna e risemantizzare il senso della detenzione a Rebibbia) mostra un'ambivalente oscillazione fra la ricerca di conferme rispetto alla mitologia carceraria che ha alimentato la sua fantasia e la continua sorpresa per l'eccedenza emotiva provocata dall'«esserci con il corpo» (Sapienza 2012: 45) e il toccare con mano lo spazio claustrofobico tante volte immaginato a partire da parole e fotogrammi contenuti nei racconti dei familiari o nei libri letti e nei film visti.

L'ingresso a Rebibbia e la prima notte nella cella d'isolamento disegnano un itinerario discendente lungo gli oscuri e freddi camminamenti della sua architettura, evocato come una personale catabasi infernale in cui si mescolano rimandi intertestuali di diversa provenienza. Le sfumature infernali fanno risuonare echi danteschi del «cieco carcere», perifrasi coniata dal poeta nella prima cantica (*Inf.*, X, 58-59) e poi ripresa ampiamente dalla memorialistica carceraria⁵ che ripropone di continuo il topos del buio e della privazione della vista. Ma il racconto dello shock sensoriale legato al primo approccio alla prigione risuona anche di voci dostoevskiane e genettiane⁶. Nell'insistenza con cui Sapienza tenta di superare tale shock, paragonando le pratiche coercitive applicate dalle secondine che l'accolgono la sera del suo arrivo ad altre esperienze sedimentate nella sua memoria infantile e in particolare ai ricordi scolastici (il sintagma «come al primo giorno di scuola», Sapienza 2012: 4, viene ripetuto con leggere varianti ben tre volte nelle prime tre pagine e poi ricorre insistentemente in tutta la trama del romanzo), si riconosce forse una reminiscenza dell'incipit del *Miracle de la rose* (1952) di Jean Genet il quale innesta sin dall'inizio il suo racconto della reclusione nella prigione di Fontevrault (doppio finzionale di quelle di Fresnes e del Camp de Tourelles, dove egli è stato realmente rinchiuso nel biennio 1943-1944) a vari flashback che lo

⁵ Per la fortuna letteraria del sintagma dantesco «cieco carcere» nella memorialistica carceraria si rimanda a Traina 2008: 24.

⁶ Trevisan 2018: 9 riporta, a tal proposito, le parole (conservate nell'archivio audio di Radio Radicale) pronunciate da Armanda Guiducci in occasione dell'evento organizzato il 23 febbraio 1983 al Circolo Culturale Mondoperaio di Roma, in cui si indica proprio una precisa linea di rimandi intertestuali, che va da Dostoevskij a Gide fino a Genet, per sottolineare la profonda stratificazione letteraria del romanzo di Sapienza.

riportano indietro agli anni trascorsi da ragazzo nella colonia penitenziaria di Mettray.

Nel caso di Sapienza il segnale che le fa apparire con evidenza il *fil rouge* che lega le sue varie memorie di reclusione (reali e immaginarie) è il suono della chiave nella serratura e «il gesto antico» della guardia che chiude la sua cella e che le «evoca ricordi ancestrali: convento, segreta, cappella mortuaria, ripostiglio buio dove bambina ti chiudevano» (Sapienza 2012: 5). Si tratta in fondo di quel «continuum carcerario» di cui parla Foucault (2015: 334 e sgg.) quando sottolinea la contiguità discorsiva che congiunge e pone in un'unica «rete» scuola, ospedale, manicomi, istituti di detenzione, cioè tutti «dispositivi disciplinari» della società contemporanea, con il loro «potere normalizzatore» contro il quale per altro la scrittrice si è sempre schierata. Sempre in una chiave foucaultiana si può leggere, inoltre, la descrizione attenta del disciplinamento dello sguardo legato all'architettura degli spazi. Sapienza insiste sin dalle prime pagine anche su questa correlazione bruniana fra *sight* e *site*, quando si sofferma sui dettagli delle due finestre che negano la sua comunicazione visiva con l'esterno: il «riquadro a sbarre di metallo, unica fessura aperta nel “tutto chiuso” di tutte le celle conosciute attraverso libri, racconti, film» (Sapienza 2012: 6) e che riconosce come simbolo condiviso dell'isolamento carcerario; e la «finestra rettangolare con vetri molto spessi, di colore simile a quelli delle latrine di terza categoria», posta così in alto che, malgrado sia priva di sbarre, «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» (*ibid.*: 8). Pare evidente da questi dettagli, ai quali la voce narrante aggiunge quello relativo alla luce artificiale di una lampadina sempre accesa («un sole immobile, maligno», *ibid.*: 7), che ogni aspetto sensoriale fa parte di un progetto di disciplinamento complessivo che nega la libertà in ogni più elementare direzione.

Sapienza dunque legge con molto acume il sistema di segni iscritto nell'architettura carceraria e intuisce sin da subito il messaggio implicito che, attraverso il canale visivo, nella interdizione continua del raggio dello sguardo l'«architetto», creatura mitologica responsabile di tale progetto, ha incluso nel disegno degli spazi. Anche quando pian piano il protocollo coercitivo comincia ad allentare la morsa con l'uscita dal regime di isolamento, e le viene concessa la prima ora d'aria nel cortile interno, intravede il cielo che la avvolge con la luce e il suo «calore di primavera avanzata» e avverte quella seducente memoria del mondo esterno come una tentazione delle «sirene carcerarie» che non deve ascoltare, perché in quel luogo tutto è predisposto per far percepire «l'inverno eterno che stagna là sotto» (*ibid.*: 13). In altri termini, appare evidente da queste prime linee traccia-

te dalla cartografia generata dalla voce narrante di Sapienza la volontà di mettere a fuoco e denunciare l'esistenza del progetto consapevole sotteso al dispositivo architettonico volto a incidere, orientare in modo molto rigido e a manipolare la reazione percettiva delle detenute. Oltre alla vigilanza costante delle guardie dietro il riquadro della porta della cella d'isolamento o sulla torretta che osserva il cortile nell'ora d'aria (*ibid.*: 14), Sapienza si sofferma nelle pagine seguenti, man mano che procede nel processo di mappatura dello spazio reclusivo, su altri particolari dell'arredamento di base di ogni cella: ognuna di esse «reca incassato nello stipite della porta uno specchio orientato in modo che passando si può controllare ogni particolare della zona dei letti» (*ibid.*: 78). La mediazione interpretativa foucaultiana di *Sorvegliare e punire* si impone anche in questo caso⁷: sembra infatti che a Rebibbia si ritrovino condensati due modelli di controllo tipici dei meccanismi disciplinari descritti da Foucault (2015: 228): il paradigma della «disciplina-blocco» fondato sulla chiusura e quello della «disciplina-meccanismo» incarnata dal «panoptismo», cioè dalla sorveglianza visiva di ogni aspetto della vita degli individui.

Eppure Sapienza pare interessata a mettere in luce anche un'altra visione dello spazio carcerario, più personale e strettamente legata al valore positivo che darà all'esperienza detentiva. La voce narrante, cioè, è pronta a declinare le corrispondenze fra *sight* e *site* anche in un'altra chiave (che coesiste con quella foucaultiana), legata all'arte visiva da lei conosciuta più a fondo, esplorata a trecento sessanta gradi nella sua prima vita da «cinematografara» (che precede la seconda da scrittrice), lungo l'asse che l'ha condotta dall'appassionata formazione spettatoriale alla breve e intensa esperienza attoriale, con un'assidua frequentazione del mondo dello spettacolo accanto a Citto Maselli, suo compagno per quasi vent'anni, insieme al quale ha svolto tutti i mestieri del cinema. È in questa prospettiva che si comprende il ruolo dei filtri cinematografici che si intrecciano alla spessa trama intertestuale letteraria. Un film fra i tanti, che appare come un rimando evidente, è costituito da *Nella città, l'inferno* di Renato Castellani (adattamento tratto dal romanzo autobiografico di Isa Mari *Roma, Via delle Mantellate*, 1953)⁸. Il paesaggio sonoro segnato da gridi, strepiti e canzoni, dal «bailamme insensato,

⁷ Morelli 2016 propone appunto una lettura dell'*Università di Rebibbia* e delle *Certezze del dubbio* in chiave foucaultiana, sottolineando la valenza eterotopica del rispecchiamento di Goliarda nelle vite e nelle storie delle altre detenute.

⁸ Sulle risonanze di questo film all'interno della trama del romanzo si rimanda a Cardone 2018: 123-124.

dissonante, al limite dello strazio auditivo» (Sapienza 2012: 36), che investe la protagonista dell'*Università di Rebibbia* nel transito dall'isolamento alle celle condivise con le altre detenute, e che rappresenta uno degli aspetti più traumatici evidenziati nel corso della narrazione, sembra un'eco molto chiara del basso continuo del coro di voci delle detenute raccontate dalla pellicola di Castellani, fra cui spiccano quelle di Egle e Lina interpretate rispettivamente da Anna Magnani e Giulietta Masina. Del resto, il percorso compiuto da quest'ultima nella trama diegetica del film, che dopo l'iniziale spaesamento viene gradualmente inserita nella comunità carceraria grazie alla solidarietà rude ed esuberante delle sue compagne di sventura, presenta non poche analogie con quello di Goliarda, la quale dopo un'iniziale accoglienza fredda e sospettosa, viene presa a ben volere dalle trucidate detenute comuni Marrò e Annunziata e poi ammessa nella cella 27, abitata dalle élite carceraria delle prigioniere politiche Marcella e Roberta. Ma al di là di questi rimandi specifici, il mondo del cinema offre un catalogo di fisionomie umane, che Sapienza evoca per la sua mappatura antropologica del carcere. Nel pantheon delle pseudo star in vacanza forzata trovano posto la «piccola Marilyn invecchiata» (*ibid.*: 18), la «ragazza in jeans e giaccone nero» in cui si riconosce il «passo alla James Dean» (*ibid.*: 38), la Barbara-«Mamma Roma», che presenta una sorta di volto-palinseso che ricorda la «snella Magnani» e il «cipiglio altezzoso della Bacall», e nella sua storia d'amore e di rapine rimanda nostalgicamente all'epoca di «Bonnie e Clyde», che si somma a qualche riflesso del film di Arthur Penn (*Gangster Story*, 1967) dedicato alla leggendaria coppia di criminali.

Le memorie dell'universo divistico intervengono però già quando appare evidente l'inversione della direzione del percorso fisico ed emotivo che Goliarda sta compiendo. *Dal fondo* (si potrebbe dire segnalando l'eco proveniente dalla descrizione dell'universo concentrazionario contenuta nel primo capitolo di *Se questo è un uomo* di Primo Levi), esperito nell'itinerario labirintico compiuto con l'ingresso a Rebibbia, la protagonista lentamente risale su lungo un cammino compiuto all'insegna della rieducazione emotiva, sotto il cui segno matura lentamente la conversione verso la gioia e l'acquisizione di una nuova forma di libertà compiuta in questa università un po' speciale.

2. L'università della gioia

Anche il parallelismo fra movimento nello spazio carcerario e registrazione della risposta emotiva (riprendendo adesso la correlazione *motion-emotion* indicata da Bruno) viene tematizzato sin dalle prime pagine,

in cui Goliarda reagisce all'iniziale disorientamento dovuto al trattamento che viene riservato, una volta «varcato il grande portone verde cupo», al suo corpo «depositato come pacco di poco conto» (Sapienza 2012: 3), denudato ed ispezionato. Come scriverà, al momento del rilascio, nella lettera a Sergio Pautasso del 27 ottobre 1981, a cui propone la pubblicazione del «resoconto del suo viaggio nel pianeta carcere», lo sguardo della scrittrice si è mosso in quel pianeta come una «macchina da presa che osserva e filma» (Sapienza 2021: 370-371).

L'aspetto più interessante del dispositivo di registrazione percettiva restituito dalla sua scrittura risiede nel doppio obiettivo innestato nel corpo-macchina da presa, orientato a catturare il senso delle reazioni emotive sia delle persone incontrate sul suo cammino, sia della sua stessa persona. Così subito le prime guardie le appaiono come «persone che mi scrutano, e non agenti senza emozioni» e, poche righe oltre, annota:

Quel lungo corridoio largo e basso, rischiarato ogni dieci, quindici metri da fioche lampade verdastre, è così nuovo per le mie emozioni consuete che per un attimo arretro. Anche le due donne si fermano e mi fissano, il loro sguardo dice: non puoi che seguirci. (Sapienza 2012: 4)

Il giorno seguente, dopo il primo approccio abbastanza negativo con una detenuta, Goliarda analizza ciò che del suo aspetto può avere indispettito la donna incontrata durante l'ora d'aria. Sui vestiti, le scarpe, i capelli non può intervenire, sul «modo di muoversi, di gestire sì»; dovrà cioè osservare attentamente come la «guardano e agire di conseguenza», senza abbandonarsi alla corrente delle «emozioni» derivanti dalla «bellezza del cielo e delle nuvole» (*ibid.*: 15). In altri termini, dovrà controllare con attenzione le reazioni emotive sue e altrui nella consapevolezza che «l'esterno [...] dà conto dell'interno» (Bruno 2015: 12). In questa direzione per Sapienza deve aver avuto un peso significativo il ricordo del training attoriale della giovinezza e la lezione di tutta una bibliografia dedicata alla formazione performativa che va dal *Paradoxe sur le comédien* di Diderot ai libri sul 'metodo' scritti da Stanislavskij (*Il lavoro dell'attore su se stesso* e *Il lavoro dell'attore sul personaggio*), che da differenti prospettive propongono un lavoro teso al dominio e all'esame costante del sistema emozionale dell'interprete⁹. Ma al di

⁹ Per questo aspetto, e per un'indagine volta a sondare la puntuale presenza di rimandi all'opera di Diderot e di Stanislavskij e a valutare il loro peso nell'arco dell'intera opera letteraria di Sapienza si rimanda ad un lavoro di approfondi-

l'è del valore di questi rimandi intertestuali, quel che appare più importante è che l'intera narrazione si regge proprio sull'«itinerario emotivo» compiuto dalla protagonista, che registra le reazioni corporee sue e altrui lungo tutte le traiettorie sensoriali, percorrendo una via che la conduce gradualmente verso la gioia dell'amicizia. Il passaggio dalla zona dell'isolamento alla «seconda piazza», ovvero al piano delle detenute comuni, è segnato dall'irrompere del «brusio di una grande folla» (*ibid.*: 32) vociante, che ribalta la situazione di inquietante privazione di suoni della prima notte. L'ingresso nella zona dei camerotti è marcato da altre tracce sensoriali olfattive che indicano la vicinanza umana e l'incontro brusco fra il «profumo» di pulito che insospettisce le altre detenute e il «fetore sordido che stagna nell'aria» (*ibid.*: 35) della cella 23 che Goliarda condivide con Marò e Annunziata. «L'acre lezzo stagnante di gabbia dei leoni» (*ibid.*: 35) le accoglie dopo le scorribande ai piani alti delle celle delle detenute politiche, dove viene travolta da «una folla colorata ed elegante, profumata di buon sapone, tabacco di lusso, incenso e qualche scia di haschish» e dove compare il profumo del tè, la cui percezione sinestetica la consola di «giorni e giorni di sapori di plastica» (*ibid.*: 70-71). Anche la 'via del gusto', del resto, accompagna progressivamente la protagonista alla rinascita percettiva che corre parallela alla metamorfosi intersoggettiva che si realizza lungo i camminamenti di *Rebibbia*: il sapore del latte, per esempio, è inizialmente privo di alcuna notazione, il gusto del cibo le appare irrilevante nel momento dell'incontro con la prima amica, Giovannella:

Quanto tempo è che non mangio con qualcuno accanto? Mi sembrano anni ma non me ne importa niente, non voglio guastarmi questa gioia con considerazioni inutili, perché è gioia, gioia vera se mi fa divorare ogni cosa, anche se non ne sento il sapore, come avessi una fame da lupo.

Saziata di cibo, una fame più ansiosa di parole mi spinge a dire: - Sai che cosa ho fatto per finire qui? (*Ibid.*: 20)

La solidarietà e l'amicizia che Goliarda incontra nei corridoi del carcere sembrano rispondere in fin dei conti a questa fame di parole e di storie

mento più ampio, che si colloca dentro al progetto di ricerca (PRIN 2017 *Divagrafie. Drawing a Map of Italian Actresses in writing* || D.A.M.A. | *Divagrafie. Per una mappatura delle attrici italiane che scrivono* || D.A.M.A.) dedicato alla scrittura delle attrici, che è in corso d'opera e all'interno del quale si inserisce anche il presente contributo.

che le detenute reciprocamente si donano, in un misto di tenerezza e di violenza, fino a colpire in profondità la configurazione intima della loro soggettività. Se nell'attraversare l'orlo del carcere si sente avvolta dal buio e dal silenzio, l'itinerario a gironi compiuto dentro «il regno del "tutto possibile"» fa maturare la riconquista della luce e del suono della parola, e così può compiere un vero risveglio relazionale grazie a una serie di incontri decisivi: con Giovannella, la prima detenuta che le racconta la sua storia; con Edda che le impartisce le più elementari brevi lezioni di vita carceraria; fino alla sofferta amicizia nata inspiegabilmente con Marrò e Annunziata e all'approdo nel 'salotto' di Suzie Wong per la cerimonia del tè descritta come vero e proprio rito della rinnovata socialità, e che segna il compimento del suo piano di studi all'Università di Rebibbia.

In questa proposta pedagogica del grado zero dell'apprendistato dell'arte della gioia' la dimensione aptica, visiva e cinestetica (anche qui le coordinate dell'*Atlante delle emozioni* di Bruno appaiono assai feconde)¹⁰ giocano un ruolo decisivo proprio nel loro intreccio fra le maglie del racconto.

Il percorso delle emozioni tattili si distende lungo le pagine del racconto: prima il lieve tocco delle mani della guardia, che le porge il latte nella prima colazione in carcere e che le restituisce «vigore» (*ibid.*: 9); poi l'affettuoso gesto di Suzie Wong, che vorrebbe cancellare con la mano, come «a scacciare una mosca che si è posata» su Goliarda, il velo di malinconia apparso sul suo volto e riconosciuto soltanto grazie a quell'esercizio costante dell'«arte dell'«attenzione all'altro"» (*ibid.*: 90). Il «corso accelerato di vita» (UR: 49) offerto dall'Università di Rebibbia propone un ciclo preliminare di alfabetizzazione emotiva:

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 inutili mascherature dei veri momenti (ed esigenze) del profondo: questo fa di Rebibbia una grande università cosmopolita, dove chiunque, se vuole, può imparare il *linguaggio primo*. (UR: 90-91)

Si tratta di un itinerario fondato sul riconoscimento reciproco che si svolge anche sull'asse percettivo dello sguardo. Il momento emotivamente più forte, sotto questo aspetto, è segnato dalla testimonianza visiva del

¹⁰ Si veda a tal proposito in particolare la quarta parte dell'*Atlante delle emozioni* dedicato all'*Arte della mappatura* (Bruno 2015: 251-335).

dettaglio di una parete che attesta la condivisione di un immaginario comune. Il muro della «dimora» di Marcella, Barbara e Roberta, dove Goliarda giunge nella parte finale della sua esplorazione del pianeta carcere, è tappezzato di foto e ritagli che ritraggono le star del cinema e del mondo dello spettacolo:

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 Waleswska, sempre in colbacco, e la protagonista del *Dottor Zivago* – come si chiama – anche lei col colbacco. (*Ibid.*: 116-117)

Attraverso questa sorta di atlante warburghiano, che espone un ampio catalogo di figure proiettive che riflettono sogni e aspirazioni, le detenute vorrebbero rubare un po' di luce, cercando nelle storie di celluloidi incarnate nei corpi delle dive una breccia alla reclusione degli occhi e dei pensieri a cui sono sottoposte.

Tale atlante materializza e rende visibile, per mezzo del collage realizzato sulla parete, l'incrocio delle traiettorie degli sguardi che permettono a Goliarda, Marcella e Roberta di riconoscersi. La mappa del tenero di Madeleine Scudery costituisce davvero un modello molto efficace per visualizzare il percorso di reclusione della scrittrice: la protagonista, infatti, in compagnia delle detenute politiche sembra essere approdata dalle 'terre sconosciute' alla regione della 'Nuova amicizia' (la «*Neuvelle amitié*» disegnata nella *Carte du pays de Tendre*), toccando con mano davvero 'la tenerezza della riconoscenza'.

3. Dentro e fuori

Riflettendo a più riprese sulla dimensione *gendered* dell'arte della mappatura e ritornando più volte sulla figura di Madeleine de Scudéry, Giuliana Bruno si sofferma sulla pratica della conversazione mondana, situata geograficamente ed emozionalmente nello spazio del salotto, snodo

centrale della cartografia all'interno del quale individua l'origine di una genealogia di lunga durata delle esperienze creative collettive, fra cui si colloca anche il cinema. Come afferma acutamente Bruno:

La cultura dei salotti – un mondo letterario diretto da donne, consacrato alle donne e interessato alla politica del corpo – attribuiva valore alle relazioni interpersonali e le trasformava in uno spazio pubblico di autorialità femminile. Lo faceva promuovendo imprese creative di gruppo che più tardi si sarebbero meccanizzate in attività d'équipe quali la realizzazione di film. (Bruno 2015: 263)

Sapienza conosce molto bene il lavoro di squadra del cinema e non è certo aliena da intense e profonde avventure amicali con donne che hanno accompagnato la sua vita fino all'ingresso a Rebibbia (e anche dopo l'uscita) e che compaiono sempre fra le pagine autobiografiche delle sue opere. Eppure l'esperienza del carcere lascia una traccia molto profonda sulla relazione che la dimensione intersoggettiva sperimentata nello spazio di reclusione imprime sul suo stile. Una parte consistente della narrazione di Rebibbia è occupata dalle storie delle detenute raccontate esibendo una postura testimoniale (attraverso uno sguardo in grado di «osservare e filmare»), che segna una cesura molto netta all'interno della sua scrittura memoriale. Da *L'università di Rebibbia* in poi si assiste a una sorta di decentramento dell'io che fa spazio alle vicende di altre figure¹¹, in particolare a Roberta (pseudonimo di Renata Bruchi), conosciuta appunto nel penitenziario e ritrovata fuori nelle strade di Roma: a lei è dedicato *Le certezze del dubbio*, mentre ad Erica *Appuntamento a Positano* (2015), ultima sua opera postuma.

Nelle pagine del romanzo carcerario su Rebibbia le conversazioni con le detenute occupano gran parte della narrazione, mettendo in scena una originale declinazione del modello del salotto di cui parla Bruno. Le pseudo sedute d'autocoscienza nella cella 27¹² e nel salotto di Suzie Wong dichiarano esplicitamente la presenza di tale pattern di «spazio pubblico di autorialità condivisa», ma in fondo tutte le microstorie ricevute in dono dalle varie compagne d'avventura contribuiscono a dare il senso della coralità diegetica della prigione, che appare in fin dei conti come una grande mac-

¹¹ A tal riguardo si rimanda ai contributi di Mariagiovanna Andrigo (2012 e 2016) sull'evoluzione dello stile autobiografico di Sapienza che individuano proprio nell'Università di Rebibbia uno snodo decisivo.

¹² Sulla pratica femminista dell'autocoscienza nell'università di Rebibbia si rimanda a Barbarulli 2011 e Bazzoni 2018.

china mitopoietica, capace di alternare modalità rappresentative e narrative differenti, in cui convivono *showing* e *telling* (diremmo con Henry James).

Le sfumature della performance quotidiana, cui Goliarda assiste durante la sua breve permanenza in prigione, toccano tutte le corde che vanno dal comico al tragico. Alle note malinconiche del canto notturno della zingara Ramona, che irrompe da solista in mezzo all'«infinita canzone dodecafonica, costante sonora di questo regno», intonata dal coro di voci che gridano «Voglio usci! Voglio usci! Voglio usci!» (Sapienza 2012: 99), si sovrappongono le scene grottesche di rivolta, in cui le detenute sembrano dare libero sfogo agli istinti repressi più brutali. Ma dentro le mura di questo grande dispositivo drammaturgico è la performance del suicidio di Barbara, che si taglia le vene per uscire di galera, a toccare l'acme del tragico (anche per l'alta temperatura emotiva che rappresenta nell'immaginario di Sapienza la declinazione di tale gesto estremo come affermazione di libertà):

Fra l'assordante applauso che continua anche se ormai i protagonisti dello spettacolo devono essere fuori dalla portata di tutti gli sguardi – nello specchio che riflette l'interno della mia cella assisto per pochi secondi a una specie di danza o rito muto così intenso ed essenziale da sembrare ripreso al rallentatore: Barbara s'è sfilata il golfino e tende le braccia a qualcuno, il suo viso pietrificato è rivolto verso l'alto, due donne le serrano la vita. [...]

Ferma con le spalle alla ringhiera assisto alla conclusione di quella scena primordiale: [...] le donne escono furtive disperdendosi lontane... Un'altra, che aspettava fuori tenendo d'occhio la porta, s'incammina rapida dicendo forte: – vado da Barbara a vedere se l'è rimasto del vino, – e appena sparisce nell'interno della cella ne riesce subito urlando come un'ossessa: – S'è svenata, aiuto! Guardiane! Barbara s'è svenata! Aiuto, Barbara sta morendo! [...]

La marea di donne [...], che prima applaudiva, ora comincia a urlare solidarietà, consigli, congratulazioni. Barbara, sorretta dalle braccia di quattro energumene, compunta e ispirata nello sguardo, sembra il corpo di una santa portata in processione e trionfo. (*Ibid.*: 128-129)

La ritualità performativa dell'atto di Barbara resta impressa nella memoria di Sapienza, così che nel *progetto teatrale del romanzo*, scritto anni dopo, sarà uno dei pochi ad essere ripreso¹³. Nelle pagine scarse confluite nella

¹³ Cfr. Sapienza 2014: 325-9. A proposito dell'importante ripresa del racconto carcerario nel progetto teatrale ha scritto pagine molto acute Mara Capraro (2021).

raccolta delle pièce e dei soggetti cinematografici, la scrittrice immagina di tradurre sul palcoscenico il romanzo carcerario costruendo la figura della Mariuola (che incarna e condensa molte personagge di *Rebibbia*: Barbara, Ramona, e tutte le donne che raccontano la propria storia), per mettere in scena l'estremo gesto «liberante» di ogni detenuta.

La proteiforme natura della narrazione romanzesca lascia convivere divergenti paradigmi libertari, come si è in parte già mostrato, e così perfino nel luogo repressivo per antonomasia c'è spazio per la gioia e la rinascita emotiva. Di fronte alla 'mappa del tenero' messa in evidenza grazie alla lente interpretativa bruniana, la geometrica coercizione dell'architettura degli spazi dell'*Università di Rebibbia* pare crollare su se stessa nel contatto con l'umanità che la abita, ed è in questo contatto che si inverte e si rende immaginabile la coesistenza di due concezioni antitetiche di libertà (quella foucaultiana dell'ordine dominante e quella paradossale di Sapienza):

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 mondo di fuori. Infatti quando metti il piede nel lido del "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 materia incustodibile. (Sapienza 2012: 81)

Il ribaltamento del rapporto dentro-fuori si compie in modo palese nelle ultime pagine del romanzo. La sintonia bruniana fra interno ed esterno descrive bene la geografia intima del racconto, ma in verità – lungo tutto il testo – le categorie topiche sono sottoposte a una continua risemantizzazione. Goliarda afferma chiaramente, ad un certo momento, di aver voluto «esserci col corpo», per sottoporre a verifica correlazioni e simmetrie fra il carcere e il mondo che sta all'esterno:

Volevo solo, entrando qua, tastare il polso del nostro paese, sapere a che punto stanno le cose. Il carcere è sempre stato e sempre sarà la febbre che rivela la malattia del corpo sociale: continuare a ignorarlo può portarci a ripetere il comportamento del buon cittadino tedesco che ebbe l'avventura di esistere nel non lontano regime nazista. (*Ibid.*: 110-111)

Tale presunto sistema di corrispondenze fra microcosmo carcerario e macrocosmo del paese e della città rivela, al compimento dell'itinerario emotivo dentro Rebibbia, tutta la sua fallacia perché in fondo la percezione autentica della libertà può riscoprirsi proprio nel luogo della sua massima interdizione; di fronte alla subdola negazione di ogni forma di autodeterminazione nello spazio apparentemente aperto e senza confini della metropoli romana, l'Italia non può che essere definita come un'«immensa colonia penale» (*ibid.*: 71).

La fluidità della dialettica dentro-fuori non resta confinata tra le pagine de *L'Università di Rebibbia* ma torna a circolare ne *Le certezze del dubbio*, nel quale si assiste al rovesciamento della polarizzazione fra spazio coercitivo (quello dove è stata «sbattuta fuori» - come recita l'incipit), e spazio della libertà (quello delle celle in cui ha ritrovato la gioia dell'amicizia e per le quali si strugge di nostalgia). Ma al di là della marcatura della instabilità del binarismo dentro-fuori, ciò che appare più interessante nei testi composti dopo Rebibbia, in particolare nelle lettere o nell'inchiesta sul carcere di Voghera, è la tenace volontà di mantenere viva e di rendere visibile la rete di scambi epistolari che gettano un ponte fra i due mondi, provando ad infrangere i confini fra dentro e fuori. *L'Università di Rebibbia* si chiude con Roberta che prende la penna in mano e scrive una lettera teorizzando la necessità di quel gesto («devo assolutamente scrivere due lettere»), e Goliarda la segue («anch'io prendo carta e penna. È necessario», *ibid.*: 138). Nelle pagine de *Le certezze del dubbio* Goliarda e Roberta, una volta ritrovatesi fuori, lavorano a un progetto che mira alla sensibilizzazione dell'opinione pubblica in merito alle tematiche carcerarie raccogliendo le testimonianze delle detenute. Nell'epistolario appena pubblicato dalla Nave di Teseo, le missive inviate a Renata Bruchi (alias Roberta) confermano l'esistenza di questo progetto e accennano all'idea della scrittura di un libro a quattro mani (*Sapienza* 2021: 380-3).

L'articolo sul carcere di Voghera, come ha evidenziato Alessandra Trevisan (2018: 37-57), apre una parentesi militante nell'opera di Sapienza, e si inserisce probabilmente all'interno di tale programma di scrittura collettiva. In quelle pagine però, in realtà, Goliarda racconta di non essere riuscita ad ottenere l'autorizzazione ad entrare dentro. La sua 'inchiesta' molto speciale si svolge nel colloquio con un'ex detenuta, che avrebbe dovuto guidarla come «un'esile e bionda Arianna nel dedalo carcerario» (*Sapienza* 1983), e con la quale percorre il perimetro lungo il muro esterno, discutendo delle condizioni delle ottanta prigioniere rinchiusse all'interno, di cui entrambe hanno notizie proprio grazie alla rete della «trasmissione orale» e scritta che è giunta fino a loro. Nella conversazione con la sua

accompagnatrice, a cui si aggiunge poi una donna che viene fuori dopo una visita alle detenute e che porta altre notizie dall'interno, vengono tratteggiati i caratteri di questo nuovo modello carcerario sperimentato a Voghera, con i muri bianchi, la messa impartita dal cappellano attraverso lo schermo televisivo, i cancelli automatici e i semafori. Nel rinnovato circolo fra *motion* ed *emotion*, che riattiva memorie comuni che si sciolgono in una muta «passeggiata-preghiera», si fronteggiano nostalgicamente due modelli di prigione. Nell'«era della rimozione» incarnata dall'architettura asettica e quasi invisibile di Voghera, il romanzo di Rebibbia (a cui si fa cenno nelle ultime battute del dialogo) si conferma come un atto necessario per ricordare, che Sapienza rivendica come «unica testimonianza di quando le nostre carceri, e con esse la nostra società, erano umane». È importante ricordare che il libro sta per essere pubblicato e la scrittrice in questo articolo lo riconosce come l'espressione di un'autorialità collettiva condivisa («per questo ho dovuto scrivere quel libro insieme a voi»), che tenta dunque di indicare una nuova strada nella propria personale 'mappa del tenero', capace di mettere in comunicazione i due territori, al di là di ogni muro e di ogni più invisibile confine tracciato dal conformismo e dalla rimozione pubblica del «grande carcere» del mondo di fuori.

Bibliografia

- Andrigo, Mariagiovanna, “L’evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza: stile e contenuti”, «*Quel sogno d’essere*» di Goliarda Sapienza. *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Ed. Giovanna Providenti, Roma, Aracne, 2012: 117-30.
- Ead., “Goliarda Sapienza’s Permanent Autobiography”, *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, Eds. Alberica Bazzoni, Emma Bond, Katrin Wehling-Giorgi, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, kindle edition, chapter 1.
- Barbarulli, Clotilde, “Essere o avere il corpo. «L’università di Rebibbia»”, *Appassionata Sapienza*, Farnetti 2011: 132-47.
- Bazzoni, Alberica, *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza’s Narrative*, Bern, Peter Lang, 2018.
- Bazzoni, Alberica – Bond, Emma – Wehling-Giorgi, Katrin (eds.), *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, Fairleigh New Jersey, Dickinson University Press, 2016, Kindle edition.
- Bruno, Giuliana, *Athlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film* (2002), trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Ed. Maria Nadotti, Milano, Johan & Levi, 2015.
- Capraro, Mara, “Le narrazioni del carcere di Goliarda Sapienza: una commistione di pratiche, generi e codici”, *Cahiers d’études italiennes*, 32 (2021), <https://journals.openedition.org/cei/9090>, (ultimo accesso 24/11/2021).
- Cardone, Lucia, “Vita e cinema. La grande bugia di Goliarda Sapienza”, *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*, Ed. Stefania Rimini – Maria Rizzarelli, Lentini (SR), Duetredue edizioni, 2018: 119-36.
- Catalano, Maria Pia, “Goliarda Sapienza e le «libere donne» di Rebibbia”, *Carceri vere e d’invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Atti del Convegno internazionale di Ragusa-Comiso (14-15-16 novembre 2017), Eds. Giuseppe Traina – Nunzio Zago, Roma, Bonanno, 2009.
- Farnetti, Monica (ed.), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011.
- Foucault, Michel, *Les hétérotopies* (2004), trad. it. *Utopie eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Napoli, Cronopio, 2014.
- Id., *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Ed. Alceste Tarchetti, Einaudi, Torino, 2015.
- Genet, Jean, *Miracle de la rose* (1951), trad. it. *Miracolo della rosa*, Ed. Alberto Capatti, prefazione e trad. di Dario Gibelli, Milano, il Saggiatore, 2019.
- Guglielmi, Marina – Iacoli, Giulio (eds.), *Piani sul mondo. Le mappe dell’immaginazione letteraria*, Quodlibet, Macerata, 2013.

- Morelli, Maria, "The Heterotopic Space of the (Female) Prison in Goliarda Sapienza's and Dacia Maraini's Narratives", Bazzoni – Bond – Wehling-Giorgi 2016: Kindle edition, chapter 13.
- Rizzarelli, Maria, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018.
- Sapienza, Goliarda, *L'università di Rebibbia* (1983), Torino, Einaudi, 2012.
- Ead., "Atrofia e vertigine bianca per le detenute di Voghera", *Quotidiano Donna*, inserto speciale di *Paese Sera*, 8 marzo 1983.
- Ead., *Le certezze del dubbio* (1987), Torino, Einaudi, 2013.
- Ead., *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, Ed. G. Rispoli, prefazione di Angelo Pellegrino, Torino, Einaudi, 2013.
- Ead., "L'università di Rebibbia. Progetto teatrale dal romanzo omonimo", *Tre pièces e soggetti cinematografici*, Ed. e intr. di Angelo Pellegrino, Milano, La Vita Felice, 2014, pp. 225-9.
- Ead., *Lettere e biglietti*, Ed. Angelo Pellegrino, Milano, La nave di Teseo, 2021.
- Trevisan, Alessandra, "«Fermare la fantasia»: leggere "L'università di Rebibbia" di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti", *Diacritica*, 24 (2018): 37-57, <https://diacritica.it/letture-critiche/fermare-la-fantasia-leggere-luniversita-di-rebibbia-di-goliarda-sapienza-at-traverso-lettere-e-documenti-inediti.html> (ultimo accesso 24/11/2021).

L'autrice

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

L'articolo

Data invio: 30/05/2021

Data accettazione: 20/10/2021

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Rizzarelli, Maria, “«Un presentimento di “quasi libertà”». *Rebibbia secondo Goliarda Sapienza*”, *Spazi chiusi. Prigioni, manicomi, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 171-190, www.betweenjournal.it