

Alessandra Trevisan

## Eccentricità, anticonformismo e (anti)militantismo nella biografia e nella scrittura degli anni Ottanta di Goliarda Sapienza

Considerando la vita e l'opera di Goliarda Sapienza nel decennio Ottanta, si presenta un discorso critico che inquadra, in primo luogo, il suo pensiero eccentrico e anticonformista rispetto ai ruoli delle donne in quel momento storico di passaggio al femminismo della differenza. Sono certamente da evidenziare le specifiche matrici di "libertà" che la critica ha già individuato, e i ruoli di alcune figure istituzionali e intellettuali cui lei si avvicinò in quel periodo, compresa Adele Cambria. Un secondo campo di analisi considererà i volumi autobiografici sul carcere pubblicati nel 1983 e 1987, *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio*, definisce con maggiore attenzione il ruolo di Roberta come ex brigatista politica, comparandola ad altri personaggi proposti dalla letteratura e dal cinema negli anni coevi e in tempi più recenti: si pensi al romanzo *Nucleo Zero* di Luce d'Eramo (1981) e ai film *Anni di piombo* di Margarethe von Trotta (1981) e a *Segreti, segreti* di Giuseppe Bertolucci (1984). In particolare, si tenterà di definire anche quali ragioni di contenuto possano aver escluso il romanzo del 1987 da destinazioni editoriali diverse da quella che l'autrice scelse, ossia Pellicanolibri.

*Considering the life and work of Goliarda Sapienza in the 1980s, a critical discourse emerges that contextualizes first her eccentric and nonconformist views on women's roles during the historical transition to difference feminism. The specific matrices of "freedom" that critics have already identified, and the roles of some institutional and intellectual figures she approached during that period, including Adele Cambria, are certainly noteworthy. A second field of analysis will consider the autobiographical prison volumes published in 1983 and 1987, *L'università di Rebibbia* and *Le certezze del dubbio*, with greater attention to defining the role of Roberta as a former political brigatista, comparing her to other characters proposed by literature and cinema in contemporary and more recent years: consider the novel *Nucleo Zero* by Luce d'Eramo (1981) and the films *Marianne and Juliane* by Margarethe von Trotta (1981) and *Segreti, segreti* by Giuseppe Bertolucci (1984). In particular, an attempt will be made to also define the content-related reasons that may have excluded the 1987 novel from editorial destinations different from the one the author arrived at, namely Pellicanolibri.*

### 1. Un contesto deviante

Per l'opera di Goliarda Sapienza, gli anni Settanta sono quasi un decennio muto, ancora da ricostruire nella loro totalità, fatta eccezione per *L'arte della gioia*, concluso nel 1976, e per i *Taccuini* editi, che proprio da quell'anno iniziano. Al contrario il decennio Ottanta segna uno spartiacque biografico e letterario, attraversato non solo dalla reclusione a Rebibbia nell'ottobre 1980 ma anche dai diversi tentativi di pubblicazione del grande romanzo, dalla candidatura nelle liste del PSI nel 1983, dall'uscita di alcuni racconti nell'antologia *Un grande amore e altre storie* a cura di Angelo Gaccione (Milano, La Spiga, 1984) poi confluiti in *Destino*

*coatto* (Roma, Empiria, 2002), dal contatto e sostegno al Partito Radicale, dalla frequentazione del Gruppo scrittura (1987-1992) e dall'avvicinamento a molti soggetti del mondo delle istituzioni e della cultura: da Armanda Guiducci ad Anna del Bo Boffino, da Adele Faccio ed Elena Marinucci fino ad Adele Cambria e Elena Gianini Belotti. Non è un caso, come ha evidenziato Stefania Lucamante, che due 'viaggi' aprano e chiudano decenni contigui con i rispettivi «diari di bordo»: sulla Transiberiana, nel 1978, e in Nord Europa nel 1989,<sup>1</sup> come a creare una cornice cronologica obbligatoria. Il passaggio tra questi decenni riveste inoltre un momento cruciale in cui tenta di promuovere il proprio teatro, riuscendoci in parte.<sup>2</sup> L'orizzonte, a ben vedere, è abitato da numerosi volti di donna, alcuni dei quali restano in primo piano. Tra le già nominate ci sono le 'Amiche' più care, come le ha indicate Serena Todesco,<sup>3</sup> ma anche altre voci che animano un universo di presenze-assenze tra l'epistolario, il carcere e la post-detenzione, dunque tra mondo privato, spazio pubblico e immaginario letterario, costellati da una continua sottrazione sul piano dell'appartenenza. È in prevalenza il «lato ribelle»<sup>4</sup> a emergere, o l'autodichiarazione d'essere «almeno anticonformista»,<sup>5</sup> pronunciata una sola volta nelle scritture private in una lettera a Piera Degli Esposti. Un 'controconformismo' ellittico sul cui perimetro individuamo le diverse esperienze che Sapienza affronta, compresa la vittoria del Premio Minerva per la letteratura, conferito nel 1986 dall'omonima rivista fondata pochi anni prima da Anna Maria Mammoliti e per la quale ha scritto dal 1984 al 1988, secondo una nuova periodizzazione. Il tempo della scrittura di *L'università di Rebibbia*, *Le certezze del dubbio*, *Appuntamento a Positano* – e anche di *Due signore e un cherubino*, seguendo una cronologia – è quello in cui Sapienza differisce continuamente dal centro e prosegue nel costruire quello che Stefania Arcara ha individuato essere un personale rapporto «con i femminismi»,<sup>6</sup> problematizzato e conflittuale già in *AdG* e nuovamente riformulato in questi libri, nei *Taccuini* e in altri testi: proprio su «Quotidiano Donna», nel 1981,<sup>7</sup> Goliarda avanzava, per la prima volta, il concetto di autocoscienza tra donne negli anni Sessanta. D'altronde per un'*Anarchica*, come ricorda Stefania Mazzone,<sup>8</sup> il percorso appare sempre destrutturato e in divenire ma leggibile su assi che amplificano nuovamente la sua voce autoriale.

<sup>1</sup> Stefania Lucamante, *Viaggi*, in Maria Rizzarelli (a cura di), *Sapienza A-Z*, Milano, Electa, 2024, pp. 235-238.

<sup>2</sup> Nel 1971 ottiene, infatti, un riconoscimento di merito al Premio Vallecorsi per un'opera teatrale di Pistoia, ed. XXI, con la pièce inedita *Ricordo la mia gioia dalla gioia dell'alba*; nel 1980 arriva in finale al Premio teatrale Fondi-La Pastora, IV edizione, 15–20–22 luglio, con l'opera *La rivolta dei fratelli* edita in *Tre pièces e soggetti cinematografici*, Milano, La Vita Felice, 2014.

<sup>3</sup> Serena Todesco, *Amiche*, in Maria Rizzarelli (a cura di), *Sapienza A-Z*, cit., pp. 16-18.

<sup>4</sup> Goliarda Sapienza, *Scrittura dell'anima nuda*, Torino, Einaudi, 2022, p. 12, ebook. L'appunto risale ad agosto '76.

<sup>5</sup> Ead., *Lettere e biglietti*, Milano, La nave di Teseo, 2021, p. 139, ebook. Databile *post quem* 2 ottobre 1977.

<sup>6</sup> Stefania Arcara, *Femminismo*, in Maria Rizzarelli (a cura di), *Sapienza A-Z*, cit., pp. 77-80. Cfr. Alessandra Trevisan, *Goliarda Sapienza atipica giornalista militante*, in «Italianistica Debreceniensis», 24, 2018, pp. 198-214.

<sup>7</sup> Alessandra Trevisan, *Giornali*, in Maria Rizzarelli (a cura di), *Sapienza A-Z*, cit., pp. 104-106.

<sup>8</sup> Stefania Mazzone, *Anarchica*, in Maria Rizzarelli (a cura di), *Sapienza A-Z*, cit., pp. 19-21.

La scrittura ha per lei due dimensioni, autobiograficamente e liricamente narrate nel secondo romanzo carcerario, quando Goliarda comunica a Roberta, la co-protagonista, terrorista e tossicodipendente, perché scrive: «Per stonarmi – esattamente come per te l’eroina – solo questo mi fa mordere la vita»<sup>9</sup> e aggiunge una seconda ragione: «raccontare agli altri – non credo che si scriva per se stessi – i visi, le persone che ho amato e così, lo so che può sembrare sentimentale e ingenuo ma me ne frego, e così – dicevo – allungare di qualche attimo la loro esistenza e forse anche la mia»<sup>10</sup> come dimostra il lavoro sulla madre Maria Giudice nell’inedito *Amore sotto il fascismo*, composto proprio in quegli anni.

Il contesto in cui Sapienza si muove, tuttavia, sembra sottendere direzioni attese da altri senza portare alla costruzione di un percorso ufficiale da lei accettato. È, in questo senso, deviante poiché si contrappone a formule più trasparenti che la parola-chiave ‘diversione’, ad esempio, introdotta da Luce d’Eramo in un suo libro del 1974 dal titolo *Cruciverba politico*, identifica, con uno sguardo largo e militante sugli anni Settanta.

## 2. Tutti i fuochi dell’ellisse

Gli anni Ottanta segnano un passo diverso anche nel linguaggio e nei personaggi di Sapienza, almeno nei romanzi pubblicati, nati da prove di diario, abbozzi e materiali che l’Archivio Sapienza-Pellegrino conserva. Mara Capraro ha analizzato alcune pagine inedite espunte, secondo la sua interpretazione, dal lavoro di scrittura dei romanzi carcerari e legate a doppio filo con l’elaborazione di *Appuntamento a Positano* del 1984.<sup>11</sup> Se è chiaro che l’intertestualità fa parte di un processo creativo necessario non soltanto nel *corpus* di questa scrittrice, è pur vero che la struttura dell’*Autobiografia delle contraddizioni* resta puntellata di romanzi incompleti, prove ed esperimenti di nuove stesure tra i due fuochi dell’ellisse, ossia la Storia e la performance, intese proprio come i due punti equidistanti e fissi di questo luogo geometrico della scrittura. Non dimentichiamo che per lei esiste un piano dell’opera, che è questo suo narrarsi *in progress* esplicitato nelle pagine dei *Taccuini* di gennaio

<sup>9</sup> Goliarda Sapienza, *Le certezze del dubbio*, Torino, Einaudi, 2013 [1987], p. 123.

<sup>10</sup> Ivi, p. 124.

<sup>11</sup> Cfr. Mara Capraro, «È stata una lezione di letteratura». *Formes et significations de la prison dans l’oeuvre narrative de Goliarda Sapienza*, Thèse de doctorat en Etudes italiennes, Direction de Enzo Neppi et Catherine Mariette-Clot, Université Grenoble Alpes, École doctorale langues, littératures et sciences humaines, Soutenance: le 11/12/2023, pp. 528-549. In particolare si legga: «Il s’agit très probablement d’un extrait du roman *Les Certitudes du doute* rejeté avant la publication ou bien un texte autonome conçu pour faire le pont entre *L’Université de Rebibbia* et ce dernier récit. Une lecture approfondie du texte suggère l’hypothèse d’une rédaction chronologiquement proche du roman *Rendez-vous à Positano*, avec lequel il partage un lexique et des connaissances géographiques importants» (p. 528). Si può specificare che il dattiloscritto di *Le certezze del dubbio* giunse nelle mani di Beppe Costa attraverso Adele Cambria e Dario Bellezza, direttore della collana Inediti rari e diversi per Pellicanolibri, e fu stampato in tutta fretta senza correzioni, come ha indicato l’editore in una conversazione trascritta in Alessandra Trevisan, «Nel mio baule mentale»: per una ricerca sugli inediti di Goliarda Sapienza, Roma, Aracne, 2020, pp. 406-409.

1990 (SAN 141). Il ciclo si intitola *Le certezze del dubbio*, come il secondo romanzo su Rebibbia: un titolo originale che propone una costante (ma nessuna ‘coerenza’, parola odiata da Sapienza) con il suo pensiero e con l’impronta lirica presente negli altri libri editi in vita. Soprattutto è un titolo generante, a partire da quanto spiega in una lettera ad Annie e Serge Reggiani nell’ottobre 1966: «L’incertezza e i dubbi sono gli occhi sensibili per capire gli altri e se stessi, sono la nostra ricchezza. La sicurezza è quasi sempre conformismo e tracotanza, vigliaccheria di leggersi chiaramente e, scusa la parola caduta di moda, mancanza di sensibilità» (LB, p. 102). Ciò sarà ribadito nel terzo tomo incompleto che seguiva i primi due romanzi Garzanti: *Lettera aperta III* o *L’arte del dubbio*. Curioso come il cardine del suo narrare resti ben visibile davanti a sé, cartesianamente sorretto da una prospettiva che riguarda il processo dello scrivere ancora enunciato alla fine degli anni Settanta: «Il dogma del dubbio. Solo nel dubbio c’è ricerca», appunta in un diario di maggio ’79 (SAN, p. 55), un dogma vivo anche nel decennio seguente.

Ci troviamo di fronte ad alcune scelte precise: Sapienza evita una postura militante e impegnata poiché non lo è lei stessa – tanto che nelle riviste su cui scrive si affaccia come autrice e ‘atipica giornalista militante’ dentro una Storia che spesso scansa restando ai margini del discorso, mimetizzandosi, apparendo defilata, sempre ‘ai bordi’. Non è, dunque, una delle interpreti principali di una stagione nutrita da voci del femminismo della differenza e da altri soggetti ma l’esperienza la rende un’interprete comunque presente. La sua lingua non si disarticola in espressioni politiche pure, nemmeno nei tre romanzi in cui la Storia e la performance, risemantizzate, partecipano alla costruzione narrativa, soprattutto attraverso i suoi personaggi, reali o irreali, eccentrici nell’*embodiment* come si vedrà. Durante gli *Anni di piombo*, così definiti dopo l’uscita dell’omonimo film di Margarethe Von Trotta nel 1981, i due fuochi di Sapienza restano accesi perché la conoscenza del palcoscenico e la carcerazione si riconoscono come due punti fermi di una vita da *outsider*, anti-militante, alla maniera del suo Jean Gabin: sono i nodi di una biografia che si esprime, quasi esclusivamente, sul piano letterario secondo modalità testimoniali e autofittive, e così va letta. L’editoria – terzo fuoco, fuori dall’ellisse – pur ostacolandola, pare invece favorire la sua poetica. Capraro ha svelato, in alcune lettere inedite contenute nell’Archivio Sapienza-Pellegrino, un carteggio con Sergio Pautasso di Rizzoli in cui *Ritratto di una terrorista*, primo titolo de *Le certezze del dubbio*, viene da lui rifiutato, come del resto il progetto del romanzo stesso.<sup>12</sup> È proprio attorno a questi tentativi falliti di pubblicazione che pare giocare, per la nostra, un’‘eccentricità editoriale’ in un momento in cui l’editoria femminista non soltanto non recepisce *L’arte della gioia*<sup>13</sup> ma non accoglie nemmeno un volume come questo, in cui la co-protagonista Roberta è una ragazza divisa tra andate e

<sup>12</sup> Mara Capraro, «È stata una lezione di letteratura», cit., p. 468. Il carteggio con Pautasso si snoda tra l’82 e il 1985. È poi chiaro che l’intervento di Cambria, Bellezza e Costa è stato risolutivo per il romanzo, il cui titolo secondo doveva essere *La ragazza di Rebibbia* secondo la postfazione di Angelo Pellegrino all’edizione Pellicanolibri dell’87.

<sup>13</sup> Cfr. Alessandra Trevisan, «Nel mio baule mentale», cit., pp. 463-491.

ritorni dal carcere, lotta armata e dipendenza dall'eroina.<sup>14</sup> Un personaggio femminile in dialogo con Goliarda-personaggio, antierico e singolare, espressione quasi univoca in anni in cui il dibattito sul tema è in corso e il rapporto delle donne con la violenza terroristica deve ancora essere storicizzato. *L'università di Rebibbia* si inserisce nel genere della letteratura carceraria che incontra un segmento di mercato favorevole secondo Rizzoli.<sup>15</sup> Il terrorismo, invece, è quella fiamma nella storia che gli intellettuali percepiscono come un incendio alimentato in fasi diverse tante quante sono le variabili interne a esso; così il terrorismo rosso è ugualmente problematico, da comprendere e da narrare ma anche da collocare editorialmente.

### 3. Breviario editoriale e autrici negli anni di piombo

Le periodizzazioni di scritture diverse determinate da Raffaele Donnarumma indicano uno spartiacque critico nel decennio 1971-1981, con la chiusura di una prima fase della produzione italiana che «coincide con la volontà della letteratura di affermarsi come campo distinto dalla comunicazione di massa»<sup>16</sup> e, come rimarca Gabriele Vitello, con il linguaggio della televisione.<sup>17</sup> È in questo varco che i due critici riconoscono il comparire del genere noir nelle narrazioni legate al terrorismo e di giovani autori sul mercato (Tondelli, ad esempio, che con il tema della droga avrà a che fare nei suoi libri), tuttavia «dai primissimi anni Ottanta fino alla fine degli anni Novanta, il tema degli anni di piombo s'incontra raramente nella letteratura».<sup>18</sup> Il rigetto di *L'università di Rebibbia* da parte di Bompiani, Mondadori e Adelphi, di cui Sapienza parla in un'intervista a Gianni Infusino nel 1983, sembra coerente perché Rizzoli copre una fascia di quel mercato mentre, ad esempio, una diversa ipotesi può essere fatta per *Le certezze del dubbio*. Nel 1980 Rizzoli pubblica *Il Vomere* di Attilio Veraldi, secondo Vitello primo noir del terrorismo italiano nella collana La Scala. Sapienza, invece, non scrive un libro noir: il suo è un romanzo tra testimonianza e autofiction, che Costa & Nolan di Genova, ad esempio, avrebbe potuto pubblicare. Lì, nell'87, esce *Armi e bagagli. Un diario dalle Brigate rosse* di Enrico Fenzi. Il fattore sede, tuttavia, conta: Milano e Genova non sono Roma. *Nucleo Zero* di Luce d'Eramo, in cui si racconta la vicenda di una banda armata dall'interno, viene pubblicato da Mondadori nel 1981. Un'invenzione, la sua, in linea con le richieste dell'editoria di una nota casa editrice e una narrazione che rispetta,

<sup>14</sup> Un tratto che sembra necessariamente essere escludente anche dal punto di vista editoriale, secondo quanto postulato da Irene Palladini, che ringrazio per il prezioso suggerimento.

<sup>15</sup> Che imposta una campagna stampa importante, anche grazie alla quarta firmata da una giornalista in vista, attiva nella casa editrice, quale è Anna Del Bo Boffino. Cfr. Alessandra Trevisan, «Nel mio baule mentale», cit., pp. 325-354; Mara Capraro, *Carcere*, in Maria Rizzarelli (a cura di), *Sapienza A-Z*, cit., pp. 43-45.

<sup>16</sup> Raffaele Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in Pietro Cataldi (a cura di), *Per Romano Luperini*, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 439-465.

<sup>17</sup> Gabriele Vitello, *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2014.

<sup>18</sup> Ivi, p. 12.

tuttavia, un «impianto strutturale basato sulla logica dell'immedesimazione, del mettersi al posto dell'altro per capirlo nei suoi più reconditi meccanismi interiori e ideologici».<sup>19</sup> In effetti la scrittrice dominata dall'«incertezza kantiana», come notano Maria Pia De Paulis, Corinne Lucas Fiorato e Ada Tosatti, ha una prossimità con il «dubbio» di Sapienza. Pochissimo spazio, ancora, è riservato alle scrittrici che si occupano di terrorismo nel tempo in cui Sapienza scrive, ma dobbiamo sottolineare come l'esempio deramiano metta in scena un personaggio femminile, quello di Lorenza Vallo, che sarà incarnato da molte altre in modo verosimile e ciò si può leggere in alcune pubblicazioni autobiografiche più tarde, nelle quali Adriana Faranda, Anna Laura Braghetti e Barbara Balzerani racconteranno il loro trascorso come brigatiste.<sup>20</sup> Il cinema, inoltre, narrerà i volti di Giulia in *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana (2003) o di Susanna Ronconi in *La prima linea* di Renato De Maria (2009) ma anche nei film dedicati all'omicidio di Aldo Moro usciti più di recente, tra cui *Esterno notte* di Marco Bellocchio (2022), con personaggi costruiti su figure realmente esistite. Il panorama dell'editoria degli anni Ottanta più specificamente si popolerà di altri temi e messaggi, di autrici con altre posture – Francesca Sanvitale, Clara Sereni, Gina Lagorio, Rosetta Loy – sulla scia dei romanzi testimoniali e di famiglia, con Einaudi, Mondadori, Garzanti e Rizzoli come principali case editrici, mentre per le irregolari, quali Anna Maria Ortese, sarà Adelphi il riferimento. Siamo sempre a Milano. Roma, altra città-fulcro per il brigatismo (insieme a Torino, Genova, Trento e Padova) resta fuori dal centro nevralgico del sistema editoriale che pubblica testi sull'argomento.

Sapienza scrive sulla soglia della prima periodizzazione di Donnarumma e pubblica nella seconda (1982-2002) ma non per questo può essere esclusa da una possibile genealogia. I suoi libri sul carcere scattano una polaroid situandosi in *medias res*: riconoscono, cioè, un'esigenza tematica che il mercato desidera captare ma non rispecchiano un'adesione editoriale tout court, perciò la leggibilità in quel presente, soprattutto per chi come lei si è allontanata dal mondo editoriale per un decennio (dal 1969 al 1983) registrando una discontinuità in tutti gli ambienti, risulta complessa nonostante la copertura della stampa, la visibilità e le recensioni.<sup>21</sup> Non basta, infatti, nemmeno la spinta di Mimma De Leo che inserisce i libri di Goliarda tra le «scritture della differenza»<sup>22</sup> a dimostrare un certo sostegno a quei testi, a produrre un «canone diverso» istituito da figure che partecipavano al dibattito culturale femminista. Sotterraneamente si perpetua una certa esclusione che resta, purtroppo, evidente sebbene *Le certezze del dubbio*, grazie a Dario Bellezza, fosse entrato nella rosa dei

<sup>19</sup> Cfr. Maria Pia De Paulis, Corinne Lucas Fiorato, Ada Tosatti (a cura di), *Luce d'Eramo. Un'opera plurale crocevia dei saperi*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019, p. 6.

<sup>20</sup> Di Anna Braghetti e Paola Tavella menzioniamo *Il prigioniero*, Milano, Feltrinelli, 2003; di Faranda *Il volo della farfalla*, Milano, Rizzoli, 2006 e di Balzerani, *Perché io, perché non tu*, Roma, DeriveApprodi, 2009.

<sup>21</sup> A proposito di quelle su *Le certezze del dubbio* si rimanda ad Alessandra Trevisan, «Nel mio baule mentale», cit., pp. 357, 363-367, 393-394. Cfr. Mimma De Leo, *Il femminismo degli anni Settanta e la scrittura*, in «Minerva: l'altra metà dell'informazione», V, 4, aprile 1988, p. 32.

<sup>22</sup> Cfr. Mimma De Leo, *I libri del 1987*, in Maria Rosa Cutrufelli (a cura di), *Scritture, scrittrici. Almanacco di Firmato Donna*, Milano, Longanesi, 1988, p. 164.

primi trenta candidati del Premio Rapallo-Premio Letterario Nazionale per la Donna Scrittrice, edizione 1988, senza arrivare in finale.

#### 4. *Queer, estroversione ed eccentricità*

*L'università di Rebibbia* è un romanzo in cui si manifesta, secondo Maria Rizzarelli, il «paradosso della libertà»,<sup>23</sup> in una sorta di «*mise en abyme* dell'intero libro»<sup>24</sup> da leggersi nel progetto della 'Rebibbia University' come rivelato nel «progetto teatrale del romanzo».<sup>25</sup> Rizzarelli legge già in questo testo un impianto teatrale e cinematografico che i personaggi restituiscono all'interno della prigione, come coro greco, baccanti e talune con una posa che dialoga con le pièce che Sapienza scrive tra gli anni Sessanta e Ottanta. Le compagne di cella di Sapienza – Marcella, Renata, Suzie, Marrò, Barbara, Roberta – sono figure in prova in una 'comune urbana' sotto sorveglianza speciale, sperimentatrici inconsapevoli di una «famiglia Queer: una famiglia ibrida, fondata sullo *ius voluntatis*, sul diritto della volontà»<sup>26</sup> che loro malgrado devono far valere dentro il contesto della reclusione. La 'volontà' è una parola che apre il testo: «Come allora, nel primo giorno di scuola, sto cadendo in preda alla sensazione panica di dover entrare in un luogo misterioso e potente del quale non so niente, e dove niente ormai dipenderà più dalla mia volontà».<sup>27</sup> Qui il corpo-luogo di Sapienza si abbandona apoliticamente alla volontà che dovrà subire per rimettere al mondo una nuova libertà, ancestrale e arendtiana.

Rebibbia è lo spazio in cui stare per scrivere 'quel sogno d'essere', dentro una stanza tutta per sé già creata ai tempi di *Lettera aperta*, nelle pagine che l'editing di Enzo Siciliano ha eliminato. È un 'luogo delle emozioni' sempre secondo Rizzarelli, in cui né la Chiesa – per Sapienza, atea per nascita – né lo Stato possono intervenire. È uno spazio non neutro in cui ripensare al proprio sé ed è anche uno spazio performativo come il palcoscenico e il set che conosce bene. Le detenute qui mettono in scena se stesse, estrovertono il fuori che non le accredita come soggetti da difendere. Anche lei si cala in questo ruolo, con un interesse prevalente verso le comuni e uno sguardo inquisitorio nei confronti delle brigatiste fatta eccezione per Roberta, la «terribile terrorista»,<sup>28</sup> naturale comparsa in quel mondo obliquo e anomalo di 'amicizie narrative', come le ha definite Capraro mutuando da Adriana Cavarero.<sup>29</sup> La «decostruzione [e] l'intento di umanizzare questa figura»<sup>30</sup> proseguono le intenzioni

<sup>23</sup> Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018, p. 145.

<sup>24</sup> Ivi, p. 147.

<sup>25</sup> Ivi, p. 145.

<sup>26</sup> Michela Murgia, *Famiglia Queer. Neologismi*, in «Vocabolario Treccani», 2023, [https://www.treccani.it/vocabolario/neo-famiglia-queer\\_\(Neologismi\)/>](https://www.treccani.it/vocabolario/neo-famiglia-queer_(Neologismi)/>) [ultimo accesso 23/04/2024].

<sup>27</sup> Goliarda Sapienza, *L'università di Rebibbia*, Torino, Einaudi, 2016 [1983], p. 4.

<sup>28</sup> Ivi, p. 124.

<sup>29</sup> Mara Capraro, *Roberta*, in Maria Rizzarelli (a cura di), *Sapienza A-Z*, cit., pp. 206-207.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

narratologiche e autofinzionali di Sapienza anche nel romanzo del 1987, attraverso una rinascita letteraria di questo personaggio.

Il «queer love» che caratterizza la relazione tra Roberta e Goliarda secondo Bazzoni<sup>31</sup> è più estensivamente un rapporto che investe anche, in *Le certezze del dubbio*, il personaggio di Barbara nella scena in cui le tre fanno la doccia insieme. Qui emerge, secondo Ross, un «desiderio omoerotico represso». <sup>32</sup> Tutte loro diventano antesignani «‘soggetti eccentrici’, marginalizzati, [che] si sostengono a vicenda, forgiando rapporti e legami affettivi ed erotici che vanno oltre il modello normativo, riconosciuto dalla famiglia legittima». <sup>33</sup> Si scelgono e contrattano rapporti e conflitti, approssimazioni e lontananze. Roma è invece uno spazio urbano di piombo in cui lo spaesamento post-carcerario si reitera fino all’ultima pagina ma i luoghi chiusi della città sono ‘spazi-volontà’, in cui mettere in scena, ancora una volta il carcere, rassicurante e familiare. Se Sapienza sembra cogliere osmoticamente e psicanaliticamente la ridefinizione del *genere* – per Rizzarelli ancora di più nei suoi testi teatrali – è probabile che le radici di queste interpretazioni rimandino al piano artistico della performance che nella narrazione assume un significato sconfinante e pseudo-autobiografico. Il dispositivo carcerario come *comfort zone* è continuamente ricercato anche all’esterno sia da Sapienza sia dalle compagne ma con modalità performative. Roberta è un personaggio filmico che Goliarda avvicina ad alcune dive del cinema, come ha già notato Rizzarelli:

È magnifica lì nella piena luce di aprile, in quel bellissimo vestito attillato di seta nera, con un filo di perle al collo e un fiore di stoffa rosso, verde e rosa in un angolo della vita. Sembra un’attrice, Clara Calamai, Alida Valli, Lucia Bosé, che controlla il trucco prima di affrontare le luci del set. <sup>34</sup>

Per ben sei volte viene definita ‘ballerina’:

Goliarda: sai bene che quell’uno e sessanta è la misura ideale per una ballerina classica. E per un attimo aspetto con ansia che quella ballerina cominci finalmente il suo assolo, che sarebbe stato stupendo, lo giuro, se il taxi non fosse già arrivato e se Peppino non ci aprisse già lo sportello. La ballerina manda un leggero bacio volante che raccolto sulle labbra dai polpastrelli di rosa viene scagliato nell’aere verso la folla plaudente. Dove ha imparato quel gesto primo Novecento la mia ballerinetta? Informazione cinetelevisiva sotto il cui fuoco continuo è cresciuta? O memoria ancestrale? <sup>35</sup>

Roberta non è un’austera esecutrice ma una donna contemporanea che si connota per il suo lato umano e performativo da palco, con una postura *in between* tra la terrorista politica e un soggetto alla ricerca di una propria identità:

<sup>31</sup> Alberica Bazzoni, *Writing for freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza’s Narrative*, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 266-277.

<sup>32</sup> Charlotte Ross, *Queer*, in Maria Rizzarelli (a cura di), *Sapienza A-Z*, cit., pp. 196-198.

<sup>33</sup> *Ibidem*. D’altronde sono gli anni (il 1987 in particolare) in cui de Lauretis elabora la sua teoria sui ‘soggetti eccentrici’. Cfr. Teresa de Lauretis, *Eccentric subjects: feminist theory and historical consciousness*, in «Feminist Studies», 16 (1), 1990, pp. 115-150.

<sup>34</sup> Goliarda Sapienza, *Le certezze del dubbio*, cit., p. 27.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

Non è di tutti i giorni incontrare una prima ballerina ubriaca vestita di tutto punto per la scena in mezzo a una folla di vestitini per bene da pomeriggio, jeans, magliette americane e semplici grembiuloni comodi per le faccende di casa e per fare la spesa. Alla mia risata lei si ferma e mettendosi le mani sui fianchi esclama: – Ridi, ridi su 'sto cazzo! Io soffro come un cane e lei ride la stronza, oh! Come a Rebibbia!<sup>36</sup>

Figura del varietà o sguaiata ed eccentrica come un personaggio di Pina Bausch, che in quegli anni sfidava gli spettatori con il suo Tanztheater.<sup>37</sup> Roberta risignifica il suo posizionamento teatrale (e filmico) sulla scena del romanzo: la vediamo fuori dal palco e poi sul palco per sfondare la quarta parete attraverso la voce che l'autrice le dà. L'«eccentrico posizionamento» dell'attore secondo Vittorio Gallese,<sup>38</sup> è superato dall'azione della danzatrice, per sua natura muta sul palcoscenico e con il solo corpo in azione: Roberta è in azione nel luogo del testo in cui il personaggio trova origine, in una dimensione performativa che non si può dire fino in fondo con la letteratura, che è arte visiva. Sapienza gareggia consapevolmente con queste arti proprio perché le conosce, il teatro specialmente, e le affronta fuori dal loro centro.

### 5. *Terrorista-diva, sul palco di Roma*

Abbiamo già dichiarato come la dimensione della parola sia fondamentale per Goliarda Sapienza, che quasi non si azzarda a servirsi, nei due libri sul carcere, di un linguaggio politico, pur non mancando di avanzare qualche riflessione sul passato: «Gli anni Cinquanta, Roberta! Anni di autoplagio, autocensura, autoriduttivismo, autotutto... per noi piccoli *Candide* della sinistra!».<sup>39</sup> In *Appuntamento a Positano*, dove alcuni passaggi richiamano l'impronta argomentativa dei Taccuini, la nostra «costruisce un doppio racconto femminile reinscrivendo dentro un ambiente mediterraneo sia spazi ed esperienze traumatici sia un'idea di libertà, desiderio e creatività del tutto femminili» come ha notato Stiliana Milkova parlando del rapporto

<sup>36</sup> Ivi, p. 30.

<sup>37</sup> Per quanto riguarda la definizione di «eccentric characters» in Bausch si veda Jenny Roche e Stephanie Burrige, *Choreography. The Basics*, London, Routledge, 2002.

<sup>38</sup> Che si rifà alla teorizzazione del filosofo e sociologo Helmuth Plessner, che Sapienza poteva aver letto: cfr. Helmuth Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006 [1928]. Si veda anche Helmuth Plessner, *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, Milano, Bompiani, 2007 [1940]. Scrive Gallese: «Interrogarsi sul teatro e sulla performance attoriale significa interrogarsi su noi stessi e sulla nostra natura di esseri eminentemente sociali. Essere 'attore' significa forse spingere al massimo grado la caratteristica che secondo la prospettiva dell'antropologia filosofica di Plessner definisce la peculiarità della condizione umana, cioè la sua posizione di eccentricità tra mente e corpo. Il corpo umano si oltrepassa in quanto corpo dinamico, attivo sempre mutevole e altro rispetto a ciò che appare. Essere posizionati eccentricamente significa avere un corpo, oltre a essere un corpo. L'eccentricità plessneriana è concepita come la possibilità che abbiamo, unici tra le specie viventi, di rapportarci a noi stessi da una prospettiva 'da dietro le spalle'. L'attore, secondo Plessner, mediante i suoi gesti, la sua mimica, la sua voce è in grado di creare per sé e per gli altri l'illusione della profondità cui tali atti corrispondono. La mimesi espressiva dell'attore si configura quindi come una declinazione estrema della generale propensione dell'essere umano di essere e aversi al tempo stesso» in Vittorio Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in «Culture Teatrali», 16, 2007, pp. 13-38.

<sup>39</sup> Goliarda Sapienza, *Le certezze del dubbio*, cit., p. 18.

tra Goliarda, la co-protagonista Erica e il luogo.<sup>40</sup> Anche Roberta fa da specchio a Goliarda, molte volte e in diversi modi.

La terrorista, ballerina muta, parla di politica: è una viva interprete di quel tempo, anomala perché apparentemente svagata – ricordiamo che è vittima dell'eroina –, ma perfettamente centrata nelle sue esternazioni, come quando parla del suo primo amore, Marco, con cui ha affrontato il Sessantotto ma che non è sopravvissuto, come lei, al carcere. Oppure l'incontro con Paolo, da cui vuole divorziare:

il carcere toglie e dona esattamente come la vita, e fu così che mi fece incontrare per lettera, ancora una volta, l'amore. Purtroppo il mio amore non sfuggirà all'ergastolo, essendo un capo Br. Ed è proprio per questo che l'ho voluto sposare, capisci no? Per dargli forza e prima o poi farò un figlio con lui che gridi a tutti la mostruosità della società in cui viviamo e quanto è forte la nostra volontà di rivolta...

la fine del mio rapporto con Paolo: non volevo accettare che il mio dio di un tempo non era che un uomo, sempre straordinario sì, ma solo un uomo. Probabilmente sognavo che la sua supremazia su me restasse sempre all'altezza dei primi anni, quando io – ignorante e giovane – mi mangiavo le sue lettere, e i libri che le sue lettere mi indicavano, con la fame di conoscenza che avevo. Ma si cresce! E ora da qualche anno temo di essere ormai alla sua altezza, e come se non bastasse, con la tragedia della «biforcazione delle strade» che spesso avviene fra due individui che hanno avuto la stessa formazione: lui diviene sempre più rigido nel suo credo marxista-leninista, io ho incontrato i libri di Raul Vaneigem, e questo comporta non una piccola sfumatura di differenza ideologica fra noi, ma l'assoluta diversità, perché se per assurdo puoi unire una cattolica a un leninista, mai potrai fare la stessa operazione fra un leninista e un'anarchica...<sup>41</sup>

Parlando d'amore, Roberta, in queste pagine, parla di politica a Goliarda e Barbara, menzionando un autore legato all'Internazionale Situazionista vicino all'anarchismo. Forse una lettura che cela Goliarda Sapienza in Roberta. La sua postura non è mai irrigidita dalla dimensione politica, tutt'altro: l'umanità la accompagna attraverso una rara spontaneità e, per certi versi, si contrappone alla figura analitica di Goliarda, demarcando la distanza generazionale.

Nell'ultima porzione del testo le due si recano a una riunione con i familiari di alcuni reclusi per banda armata:

Molti si sono affollati intorno a Roberta accogliendola con calore e ammirazione, esattamente come avviene nel camerino della prima attrice alla fine di una prima riuscita.

La «diva» elargisce senza presunzione sorrisi, qualche raro bacio, anticipazioni sui suoi progetti futuri... Dietro di lei, a ravvivare il muro spoglio, il poster della Ensslin a colori troneggia sorridente... Distolgo gli occhi da quel visetto patetico di vittima designata. Lungo i muri: convocazioni, qualche manifesto di passate manifestazioni che appare più antico della grande fotografia di Marx accostata a quella di Bakunin... Di Che Guevara, ex divo dei tempi di Feltrinelli, non si ha più memoria lungo quelle pareti arabesche da esoterici fiori carnacei che solo «mastro umido» sa comporre.<sup>42</sup>

L'immagine di Gundrun Ensslin della Rote Armee Fraktion (RAF) è un chiaro rimando meta-filmico proprio ad *Anni di piombo*, che si ispira alla vicenda di questa

<sup>40</sup> Stiliana Milkova, *Positano*, in Maria Rizzarelli (a cura di), *Sapienza A-Z*, cit., pp. 186-188.

<sup>41</sup> Goliarda Sapienza, *Le certezze del dubbio*, cit., pp. 40-41.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 84-85.

figura morta suicida nella prigione di Stoccarda nel 1977. Goliarda, tuttavia, è scettica rispetto a lei; Roberta, cui Ensslin si contrappone, è invece una ‘diva’ carismatica. Non è cinica né calcolatrice come la Marianne di Von Trotta (ispirata a Ensellin) né pragmatica come Lorenza Vallo, personaggio femminile di *Nucleo Zero*. Non lo è perché è modulata su canoni reali, dunque è veritiera la sua presenza su carta ma decentrata rispetto alla norma degli anni del terrorismo. Roberta non è una figura che uccide, almeno per quanto ne sappiamo. Non deve perciò fare i conti con quanto Ruth Glynn ha definito l’«amnesia difensiva»<sup>43</sup> di quel periodo, né con lo stigma con cui le memorie delle terroriste espressesi nei decenni successivi si sono dovute confrontare, quello che ancora Glynn ha identificato in questi termini: «the involvement of women in the political violence of *anni di piombo* constitutes a particular kind of wound in the collective psyche» dal momento che «women terrorists overturn the largely accepted social norm in which women are victim of violent men. With women terrorists, instead, we find that perpetrators are female, their victims almost exclusively male».<sup>44</sup> Non delineandosi come memoria traumatica, quella di Roberta risulta una rappresentazione esterna a ogni esperimento individuale e collettivo di trascrizione del vissuto, oppure si configura come un’appendice che, dentro una storia personale, include anche la Storia di un trauma. Lei non uccide come fa Laura (Lina Sastri) nel film *Segreti, segreti* di Giuseppe Bertolucci (1984), che narra la vita di sei donne che si incontrano al crocevia di varie vicissitudini, tra esperienze private e pubbliche. Roberta sembra però instaurare una parentela con Laura, se non altro per la vitalità e l’intensità con cui entrambe affrontano il rapporto con le altre donne che compaiono nelle rispettive trame. Nel lungometraggio, in un gioco prospettico, l’incontro tra la tata Gina (interpretata da Alida Valli) e Laura mette in scena un «confronto generazionale tematizzato, così come è tematizzata la dinamica relazionale del materno – e della maternità vicaria, in questo caso – ovvero uno dei fili rossi che percorrono l’intero film».<sup>45</sup> Allo stesso modo Roberta, in *Le certezze del dubbio*, si rapporta a Goliarda venendo paragonata a una figura materna, un doppio di Maria Giudice, come il carcere è un doppio dell’utero materno. Sapienza squaderna una verità che resta sua e di una compagna – sotto il cui nome si nasconde quello reale di Renata Bruschi. Risitua pertanto, nei termini delineati, il proprio anti-militantismo. Non abbisogna di quella pratica di «controeredità» di cui parla Anna Bravo<sup>46</sup> a proposito del confronto con la violenza degli anni di piombo ma inventa una difforme eredità che ancora oggi ci parla.

<sup>43</sup> Ruth Glynn, *Trauma on the Line: Terrorism and Testimony in the anni di piombo*, in «Italianistica Ultraiectina», 1, 2006, pp. 317-335. Cfr. Ruth Glynn, *Women, Terrorism and Trauma in Italian Culture*, London, Palgrave Macmillan, 2013.

<sup>44</sup> Ead., *Through the Lens of Trauma: The Figure of the Female Terrorist in Il prigioniero and Buongiorno notte*, in Pierpaolo Antonello e Alan O’Leary (a cura di), *Imagining Terrorism: the Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, Leeds, Legenda, 2009, p. 65.

<sup>45</sup> Mariapaola Pierini, «Dare la parola a un cast di attrici». *Segreti segreti e la recitazione del femminile tra storia italiana e memoria del cinema*, in Franco Prono e Gabriele Rigola (a cura di), *Il dolce rumore della vita. Giuseppe Bertolucci tra cinema, teatro, televisione e poesia*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2021, pp. 117-129.

<sup>46</sup> Anna Bravo, *Noi e la violenza, trent’anni per pensarci*, in «Genesis», 1, III, 2004, pp. 17-56.