

Tommaso Dal Monte

Oltre lo stile traumatico  
Goliarda Sapienza prima e dopo *L'arte della gioia*

La produzione autobiografica di Goliarda Sapienza è solitamente suddivisa in due fasi. Alla prima appartengono *Lettera aperta* (1967) e *Il filo di mezzogiorno* (1969); alla seconda *Io, Jean Gabin* (postumo, 2010), *L'università di Rebibbia* (1983) e *Le certezze del dubbio* (1987). L'articolo propone di leggere questa bipartizione alla luce del passaggio da una scrittura segnata dal trauma a una che supera quella condizione e i dispositivi formali che la esprimono. Dopo aver introdotto gli strumenti teorici dei *Trauma Studies*, lo stile delle autobiografie della prima e della seconda fase viene interpretato come indizio della presenza o dell'assenza di un trauma che si manifesta nella scrittura dell'autrice. Il punto di svolta tra i due periodi è individuato nell'*Arte della gioia*, il romanzo in forma autobiografica scritto tra 1967 e 1976. Attraverso il personaggio di Modesta, Sapienza supera le modalità del racconto traumatico riconfigurando il rapporto tra passato e presente secondo un modello riconducibile a quello del racconto iniziatico, che, adottato per la prima volta nell'*Arte della gioia*, passa poi alle autobiografie successive.

*Goliarda Sapienza's autobiographical production is usually divided into two phases. To the first belongs Lettera aperta (1967) and Il filo di mezzogiorno (1969); to the second Io, Jean Gabin (posthumous, 2010), L'università di Rebibbia (1983) and Le certezze del dubbio (1987). The article proposes to read this bipartition in the light of the passage from a writing marked by trauma to one that overcomes that condition and the formal devices that express it. After introducing the theoretical tools of Trauma Studies, the style of the autobiographies of the first and second phases is interpreted as an indication of the presence or absence of trauma in the author's writing. The turning point between the two periods is identified in L'arte della gioia, the novel in autobiographical form written between 1967 and 1976. Through the character of Modesta, Sapienza transcends the modes of the traumatic narrative reconfiguring the relationship between past and present according to a model that can be traced back to that of the initiation novel, which, adopted for the first time in L'arte della gioia, then passes on to subsequent autobiographies.*

1. *Il racconto del trauma: forma è contenuto*

Goliarda Sapienza inizia a scrivere durante una fase tormentata della propria vita. Dopo la morte della madre Maria Giudice nel 1953, si era radicata in lei una profonda malinconia culminata, nella primavera del 1962, nell'assunzione di una dose pericolosa di sonniferi – se l'atto sia stato compiuto con o senza intenzioni suicidarie rimane un mistero. L'intervento immediato del compagno Citto Maselli scongiura esiti fatali, ma dopo questo episodio Sapienza decide di ricoverarsi alla clinica per malattie nervose e mentali dell'Università di Roma. Qui le viene diagnosticata una sindrome depressiva e viene sottoposta a cicli di elettroshock che la lasciano in uno stato confusionario. Mentre è ancora in ospedale e la terapia elettroconvulsivante prosegue, lo psicanalista Ignazio Majore si interessa al suo caso: prende così avvio un

intenso nonché ambiguo percorso di analisi che si interrompe bruscamente nel 1964, quando il medico lascia tutti i pazienti a causa di una crisi personale e professionale. Allo stesso periodo risale anche il secondo e più grave tentativo di suicidio di Sapienza, che finisce in coma per due giorni.<sup>1</sup>

È da questo clima e sotto l'influenza del lavoro introspettivo svolto con Majore che nasceranno i primi capitoli dell'*Autobiografia delle contraddizioni*:<sup>2</sup> *Lettera aperta*, cominciato durante il periodo della psicoanalisi e pubblicato nel 1967, e *Il filo di mezzogiorno*, uscito due anni più tardi. In questi due testi la scrittura autobiografica<sup>3</sup> assume un valore performativo poiché il racconto del passato «ha un impatto sul presente della voce narrante».<sup>4</sup> In particolare, *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno* sono accomunati dal tentativo della scrittrice di rievocare alcuni eventi irrisolti per tentare di elaborarli e integrarli nella propria narrazione di vita: la scrittura acquista così un senso specificamente terapeutico.

I fatti che sembrano aver compromesso maggiormente il benessere di Sapienza riguardano la sfera familiare e quella sessuale. Oltre a una violenza subita da piccola e al rischio di stupro che aleggia su tutta la sua giovinezza,<sup>5</sup> la critica ha enfatizzato la «repressione genitoriale della sua sessualità»,<sup>6</sup> che si concretizza soprattutto nell'episodio degli schiaffi che Goliarda, ancora bambina, riceve dalla madre quando viene scoperta a fare dei giochi erotici con l'amichetta Nica.<sup>7</sup> Ma anche la morte di Maria Giudice, i tentativi di suicidio e l'abbandono di Majore sono presentati come

<sup>1</sup> Cfr. Giovanna Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, 2010, pp. 107, 150-158.

<sup>2</sup> L'espressione «autobiografia delle contraddizioni» è utilizzata da Sapienza in una pagina di diario per indicare l'ipotetico sottotitolo dell'insieme delle sue autobiografie. Dopo che l'espressione si era già imposta tra la critica, nel 2024 Einaudi ha raccolto cinque opere di Sapienza (*Lettera aperta*, *Il filo di mezzogiorno*, *Io*, *Jean Gabin*, *L'università di Rebibbia*, *Le certezze del dubbio*) in un unico volume, intitolandolo proprio *Autobiografia delle contraddizioni*. La raccolta esclude *Appuntamento a Positano*, autobiografia singolare perché incentrata più sul personaggio di Erika che su Sapienza. Nonostante i molteplici punti di contatto con gli altri cinque testi, ho scelto di non considerare *Appuntamento a Positano* nel mio saggio per assecondare il processo di canonizzazione dei testi "minori" di Sapienza – minori rispetto all'*Arte della gioia* – che il volume einaudiano mi sembra promuovere. Del resto, includerlo nel mio ragionamento non avrebbe in nessun modo inficiato la tesi che sostengo.

<sup>3</sup> Non c'è accordo sul genere letterario a cui appartengono i testi di *Autobiografia delle contraddizioni*. Escluse alcune definizioni errate dal punto di vista narratologico (come quella di romanzi autobiografici), il dubbio principale riguarda la scelta tra autobiografia o autofiction. Per un'analisi approfondita delle varie proposte e una presa di posizione in favore dell'autobiografia si veda Gloria Scarfone, *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario*, Massa, Transeuropa, 2018, pp. 25-58. Personalmente concordo con le conclusioni a cui giunge Scarfone, ma tornerò su questo punto alla fine del saggio.

<sup>4</sup> Alberica Bazzoni, *Scrivere la libertà. Corpo, identità e potere in Goliarda Sapienza*, Pisa, ETS, 2021, p. 90. Il libro è l'autotraduzione di *Writing for Freedom: Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative*, Oxford et alii, Peter Lang, 2018.

<sup>5</sup> Cfr. ivi, pp. 40-46. Il racconto della violenza sessuale – un avvocato amico di famiglia mette le mani nelle mutandine di Goliarda per verificare la sua "maturità" sessuale – è in Goliarda Sapienza, *Lettera aperta* [1967], in Ead., *Autobiografia delle contraddizioni*, a cura di Angelo Pellegrino, Torino, Einaudi, 2024, p. 42.

<sup>6</sup> A. Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., p. 55.

<sup>7</sup> L'episodio dello schiaffo si legge in G. Sapienza, *Lettera aperta*, cit., pp. 75-76. Sul valore dello schiaffo come trauma fondativo si veda Maria Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma, Carocci, 2018, p. 58. Sulla centralità del motivo nello schiaffo in tutta la produzione di Sapienza cfr. A. Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., pp. 55-58, 258.

avvenimenti che Sapienza respinge dalla propria coscienza, e che proprio per questo continuano a tormentarla. In tal modo, si configura all'interno dei testi la dinamica tipica dell'evento traumatico: «Trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely not known in the first instance – returns to haunt the survivor later on».<sup>8</sup>

Benché i testi ne manifestino tutta la sintomatologia, Sapienza non si definisce mai traumatizzata né Majore, durante la terapia psicoanalitica ripercorsa nel *Filo di mezzogiorno*, identifica esplicitamente i fatti riportati come traumatici.<sup>9</sup> Tuttavia, al di là di ogni intento attualizzante dettato dalla maggiore sensibilità odierna all'impatto nocivo di certi avvenimenti, ciò che induce a interpretare le due autobiografie in chiave traumatica è il loro stile, inteso come l'insieme dei procedimenti formali e narratologici utilizzati da Sapienza. Come intuito da Anne Whitehead per i romanzi incentrati sul trauma – ma l'osservazione vale anche per le autobiografie –, «trauma, like fiction, occupies an uncertain, but nevertheless productive, site or place between content and form».<sup>10</sup> Nelle due autobiografie di Sapienza avviene quello che di recente Sergio Zatti ha chiamato, in riferimento all'*Orlando furioso*, «la tematizzazione dei procedimenti formali», cioè quel procedimento per cui «non si distingue [...] il contenuto del racconto dal suo modo di raccontarlo».<sup>11</sup> La forma del testo indica una specifica declinazione semantica del contenuto, ed è dunque nello stile di *Lettera aperta* e del *Filo di mezzogiorno* che andranno rintracciati i segni del trauma.

## 2. Il passato come trauma in *Lettera aperta* e nel *Filo di mezzogiorno*

L'aspetto su cui si concentra la prima produzione di Sapienza è il disagio esistenziale della scrittrice, le cui radici sono rintracciate in un passato segnato dal lutto e da una sofferenza non elaborata. Seppur indirettamente, quindi, Sapienza si confronta con gli stessi interrogativi di coloro che, dopo aver patito un trauma, decidono di raccontarlo:

Certo, io decido di dire “io” e di raccontare quanto mi è occorso, ma che cosa ricorderò di quell'evento traumatico? L'io che narra adesso in condizione post-traumatica in cosa è simile o comparabile all'“io” che è stato attore del trauma? [...] Soprattutto: come posso “io” raccontare un evento il cui effetto indubitabile è stato quello di sopprimermi come “io”?<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore-London, John Hopkins University Press, 1996, p. 4.

<sup>9</sup> Il termine “trauma” (o i verbi e gli aggettivi da esso derivati) non ricorre mai in *Lettera aperta* e solo due volte nel *Filo di mezzogiorno*, dove però non è utilizzato per riferirsi a un evento particolare della vita di Sapienza. Cfr. Goliarda Sapienza, *Il filo di mezzogiorno* [1969], in Ead., *Autobiografia delle contraddizioni*, cit., pp. 201, 267.

<sup>10</sup> Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 162.

<sup>11</sup> Sergio Zatti, *La critica tematica*, in Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti ed Emanuele Zinato (a cura di), *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, p. 277.

<sup>12</sup> Stefano Calabrese, *Trauma e racconto*, in «TestoeSenso», 21, 2020, p. 3, [www.testoesenso.it](http://www.testoesenso.it) [ultimo accesso 30.05.2024].

È a partire da queste domande di carattere retorico-espressivo che Sapienza sperimenta una serie di forme adatte ad esprimere il suo stato emotivo. Già *Destino coatto*, la raccolta di racconti di ispirazione autobiografica scritti presumibilmente tra il 1953 e i primi anni Sessanta, rappresenta un primo tentativo di mettere in scena una soggettività traumatizzata. Mentre *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno* valorizzeranno anche lo sforzo di ricomporre i frammenti dell'io, *Destino coatto* esemplifica una fase di fissazione nel trauma. Tanto i singoli testi quanto la struttura macrotestuale della raccolta, composta da brevi lacerti di lunghezza variabile che insistono spesso sulle stesse immagini, riproducono attraverso mezzi specificamente letterari i meccanismi di frantumazione identitaria e di coazione a ripetere tipici del soggetto traumatizzato.<sup>13</sup> Questa scelta espressiva va ricondotta a una specifica volontà autoriale, ma è anche probabile che il non aver ancora intrapreso la terapia psicoanalitica possa aver privato Sapienza di una visione più organica della propria vita, precludendole di fatto l'adozione di una forma narrativa maggiormente coesa. Come ha spiegato Alberica Bazzoni nella sua analisi della raccolta,

Texts in *Destino coatto* offer a distinctive answer to the question of how trauma can be written. They fragment subjectivity into several characters, which voice their traumatic experiences without restoring any narrative temporalization and without achieving any comprehension of their own trajectories. Instead of narrative development, we have the fleeting apparition of characters fixed and fixated in a moment, a trait, or a gesture. [...] These short texts do not seek explanations nor re-compose the subjects' destinies into meaningful narratives; they are rather theatrical monologues that perform a traumatic state through the subversion and re-semanticization of images of life and death.<sup>14</sup>

Rispetto a *Destino coatto*, i primi due capitoli del ciclo autobiografico adottano una modalità differente di rappresentare il trauma, proponendosi di riordinare<sup>15</sup> o di ripercorrere i momenti dolorosi del passato in vista del loro attraversamento.<sup>16</sup> Che si tratti dell'infanzia e dell'adolescenza catanesi prima della partenza per Roma (*Lettera aperta*) o del percorso psicoanalitico con Majore (*Il filo di mezzogiorno*), il recupero del passato è finalizzato alla sua integrazione nel presente; il risultato è una struttura narrativa più uniforme rispetto a quella di *Destino coatto* – e in questo cambiamento è presumibile che la terapia psicoanalitica abbia giocato un ruolo fondamentale nell'offrire a Sapienza uno sguardo più unitario sulla propria vita. Durante la terapia,

<sup>13</sup> Cfr. A. Whithead, *Trauma Fiction*, cit., p. 86: «One of the key literary strategies in trauma fiction is the device of repetition, which can act at the levels of language, imagery or plot. Repetition mimics the effects of trauma, for it suggests the insistent return of the event and the disruption of narrative chronology or progression».

<sup>14</sup> Alberica Bazzoni, *Death-in-life: Staging, Trauma and Loss in Goliarda Sapienza's Destino Coatto*, in «Quaderni d'italianistica», 43/1, 2022, pp. 165-166.

<sup>15</sup> Cfr. G. Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 5: «Come vi ho detto, questi quarant'anni, o meglio i primi venti anni di questi quarant'anni, a furia di volerli scientemente ignorare, si sono così ingarbugliati che non riesco a districarli, a fare ordine».

<sup>16</sup> Cfr. Eadem, *Il filo di mezzogiorno*, cit., p. 135: «E se Nica mi parla è segno che la mia decisione è giusta, o meglio la mia accettazione di dover tornare indietro per poter andare avanti, è giusta».

infatti, Sapienza acquisisce gradualmente i mezzi cognitivi ed emotivi «per trasformare i propri traumi in narrazioni»:<sup>17</sup> la domanda diventa quindi che forma dare a queste narrazioni.

Nonostante gli stretti legami con il vissuto dell'autrice, sarebbe un'ingenuità credere che *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno* costituiscano uno sfogo privo di una consapevole mediazione estetica. Nel momento della scrittura, infatti, il vissuto personale di Sapienza passa attraverso un filtro espressivo che forgia uno stile appositamente pensato per dar risalto allo statuto esistenziale dell'autrice e ai temi su cui vuole portare l'attenzione del pubblico: il travaglio della memoria; le intermittenze tra passato e presente; il tentativo, attuato sia con la cura psicoanalitica sia con la pratica della scrittura, di rimarginare le ferite del passato per guadagnare un'identità più stabile. Allo stesso tempo, sono proprio i temi a suggerire lo stile adatto a esprimerli, dotando le autobiografie di quei tratti caratteristici che la critica ha ampiamente segnalato: l'accostamento per via analogica di eventi lontani nello spazio e nel tempo; l'alternanza di focalizzazione tra Sapienza-narratrice e Sapienza-personaggio; l'uso dei verbi al presente per riferire episodi del passato.<sup>18</sup> Lo scopo di questi procedimenti stilistici è quello di inscenare uno scivolamento tra i piani temporali che rappresenti il ritorno del passato nel presente, mimando in tal modo la fenomenologia del disturbo post-traumatico.<sup>19</sup> È infatti in questa temporalità spiazzante che si colloca il segno distintivo del trauma, poiché, come ha osservato Cathy Caruth, «what causes, trauma, then, is a shock that appears to work very much like a bodily threat but is in fact a break in the mind's experience of time».<sup>20</sup> A causa di questa gestione delle coordinate temporali, chi legge è costretto a spostarsi continuamente tra passato e presente. Se il movimento che ne deriva è con ogni probabilità ricercato da Sapienza, che attraverso questa modalità narrativa fa sì che il pubblico si immedesima nella sua condizione, è anche vero che la scrittrice offre una serie di indizi per non perdere l'orientamento. In questo senso risultano particolarmente utili i deittici spazio-temporali e certe parti marcate del discorso (esclamazioni e domande retoriche *in primis*) che, comunicando uno stato fisico o emotivo riconducibile a un unico individuo, permettono di stabilire se il soggetto

<sup>17</sup> M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 68.

<sup>18</sup> Cfr. Giuliana Ortu, *Cosa vedono gli occhi di quella bambina. «Lettera aperta»*, in Monica Farnetti (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011, pp. 151-153; Mariagiovanna Andriago, *L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza: stile e contenuti*, in Giovanna Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'essere» di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Roma, Aracne, 2012, pp. 123-125; Anna Langiano, *Lettera aperta: il "dovere di tornare"*, in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'essere»*, cit., p. 138; A. Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., pp. 31-32, 82-93; M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 43-44; G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 34-37.

<sup>19</sup> Le stesse tecniche impiegate da Sapienza ricorrono in molti testi che descrivono la condizione di un individuo traumatizzato. Cfr. A. Whithead, *Trauma Fiction*, cit., pp. 3, 13, 35-36, 86.

<sup>20</sup> C. Caruth, *Unclaimed Experience*, cit., p. 61.

focale sia di volta in volta Sapienza-personaggio o Sapienza-narratrice.<sup>21</sup> Ecco un esempio da *Lettera aperta*:

La droga della religione! Con che orgoglio, credendo di avere il successo che sempre questa parola riscuoteva esclamai così a un mio compagno di banco quando entrò il prete per l'ora di religione. Anzi, secondo le parole del mio compagno, che mi denunciò non appena il prete, dopo la preghiera, alzò gli occhi su di noi, sembra avessi detto: "Ecco, arriva la siringa con la quale ci iniettano la droga della religione". Naturalmente fui cacciata, e passai l'ora a passeggiare su e giù per il corridoio, fino a quando quella siringa nera, uscendo dalla classe, mi disse: "Pentiti! Hai dato grande scandalo! Voglio parlare con tuo padre". "Un grande scandalo!". Doveva essere vero perché nessuno più mi rivolse la parola. Come mai invece del successo di sempre, anche se eravamo così stretti nell'aula, da quel giorno vicino a me ci furono due posti vuoti?<sup>22</sup>

L'esclamazione che apre l'estratto e la domanda che lo chiude riproducono il punto di vista di Goliarda-bambina, la quale è prima eccitata per la nuova espressione che il professor Isaya le ha insegnato e poi dubbiosa circa le cause della sua emarginazione (la narratrice, al contrario, non risulterebbe perplessa, perché, a differenza della bambina, saprebbe che nell'Italia degli anni Trenta non ci si poteva confessare atei impunemente). Nel resto della citazione il punto di vista è invece quello di Goliarda-adulta, che è consapevole della gravità del proprio gesto («Naturalmente fui cacciata») e precisa, con una certa ironia («sembra avessi detto»), le parole esatte che aveva pronunciato.

I mezzi stilistici utilizzati in *Lettera aperta* e nel *Filo di mezzogiorno* sono pressappoco gli stessi, ma tra i due testi emergono alcune differenze che riguardano l'aspetto del passato (traumatico) a cui Sapienza è più interessata e su cui vuole portare il lettore a riflettere.

In *Lettera aperta* la sfida è quella di attribuire agli eventi un significato che non schiacci l'equilibrio raggiunto dalla narratrice. Si prenda il grido disperato di Maria Giudice, «"Non la stuprare!"», rievocato più volte all'interno del testo.<sup>23</sup> Sapienza si dichiara consapevole della persona a cui era indirizzato, ma non vuole accettare il fatto per timore di esserne sovrastata: «"Non la stuprare!". Avevo dimenticato quel grido. A chi gridava così? Cerco ancora oggi di non capire, ma so a chi era rivolto. Non posso mettere ordine. Non voglio riascoltare quel grido: sarei costretta a riconoscere il viso al quale era rivolto».<sup>24</sup> Lo svelamento della verità arriva solo molte pagine più avanti, quando viene costruita una cornice all'interno della quale essa

<sup>21</sup> Bazzoni propone un'interpretazione diversa dei deittici spazio-temporali: «I continui cambiamenti di tempi verbali e di coordinate deittiche disfano la coesione e la linearità degli eventi, annullando la separazione tra spazio-tempo della bambina e spazio-tempo dell'adulta, tra passato e presente» (A. Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., p. 85). L'uso dei deittici per riferirsi ora al presente ora al passato crea senza dubbio disorientamento; tuttavia, poiché i deittici necessitano di far riferimento alla situazione in cui sono prodotti per essere compresi, ogni volta che Sapienza se ne serve deve anche comunicare i riferimenti situazionali, che a loro volta permettono al lettore di capire quale sia il soggetto focale in quel determinato momento.

<sup>22</sup> G. Sapienza, *Lettera aperta*, cit., p. 48.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, pp. 18, 35, 106.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 218.

risulta accettabile. Prima della confessione, infatti, Sapienza aveva rievocato alcune storie di incesto di cui era venuta a conoscenza durante l'infanzia, giungendo a questa conclusione:

Non userò più la parola "incesto": o meglio, la userò per me quando per consuetudine, compassione continuerò a vivere con un uomo che non mi attrae più e che non è più attratto da me. La userò per te quando per pietà, per dovere, abitudine, continuerai a rotolarti nel letto di tua moglie che non ti dice più niente. Questo è il vero incesto dal quale nascono sicuramente mostri, dolori, sventure umilianti.<sup>25</sup>

Dopo che il capitolo 34 si era chiuso su questa riflessione, il capitolo 35 si apre con la verità a lungo rimandata: «Quel grido: "Non la stuprare!" che mia madre ripeteva legata al letto al manicomio, era rivolto a mio padre. *Oggi* riesco ad ascoltarlo ed a capire quello che non volevo accettare».<sup>26</sup> Quell'«oggi» indica la tappa conclusiva di un lungo processo che ha portato Sapienza ad accettare le azioni del padre – Peppino Sapienza aveva tentato di avere un rapporto sessuale con una delle figlie di Maria Giudice – attraverso la rivalutazione semantica ed etica dell'incesto. La memoria dell'accaduto che, respinta, si ripresentava in forma traumatica attraverso il grido della madre, viene così accolta nella narrazione di vita di Sapienza.

Nel *Filo di mezzogiorno*, al problema di interpretare e assimilare gli eventi, si affianca la sfida di ricordarli. Questa nuova declinazione del tema, oltre a riflettere una tappa del percorso di cura dell'autrice, è legata al cambiamento della costruzione narratologica rispetto all'autobiografia precedente. In *Lettera aperta* c'erano solo due livelli narrativi: quello occupato dalla narratrice e quello occupato dal personaggio. Nel *Filo di mezzogiorno* si aggiunge invece un terzo livello diegetico: Sapienza-narratrice (primo livello) ricostruisce la propria storia terapeutica in cui essa, come paziente (secondo livello), rievocava e discuteva insieme al medico alcune vicende del passato (terzo livello). La Sapienza che agisce nel primo livello compare di rado, prendendo la parola soprattutto all'inizio e alla fine del testo. Come in *Lettera aperta*, essa si attribuisce il compito di interpretare ed elaborare i propri traumi così da portare a compimento il «lavoro del lutto»,<sup>27</sup> espressione con cui la scrittrice si riferisce tanto agli strascichi del rapporto con Majore quanto ai contenuti emersi nel corso dell'analisi. Anche la voce della Sapienza del passato, colei che ha vissuto gli eventi ripercorsi durante la terapia, ha poco spazio e la sua prospettiva si percepisce soprattutto nelle memorie allucinate che oscillano tra sogno e immedesimazione nel ricordo. In definitiva, è la Sapienza-paziente la vera protagonista dell'autobiografia, che avanza in modo drammatico più che narrativo attraverso i lunghi dialoghi tra lei e Majore. Ma sia a causa delle amnesie dovute agli elettroshock, sia per la resistenza ad accettare i contenuti che la terapia porta a galla, la paziente non è in pieno possesso

---

<sup>25</sup> Ivi, pp. 104-105.

<sup>26</sup> Ivi, p. 106. Corsivo mio.

<sup>27</sup> G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, cit., pp. 205, 206, 283.

dei propri ricordi e deve cercare di recuperarli: «“Dobbiamo ricordare, signora, riempire questi anni che gli elettroshock hanno cancellato”».<sup>28</sup>

A causa della specifica costruzione narratologica dell'opera, il trauma non è più rappresentato esclusivamente come un elemento ben definito a cui è necessario attribuire significato e collocazione nel proprio racconto di vita, ma anche come un evento rimosso il cui recupero comporta fatica e angoscia.

### 3. *La frattura tra passato e presente nella seconda fase autobiografica di Sapienza*

Come ampiamente notato dalla critica, *Io, Jean Gabin* (pubblicato postumo ma scritto con ogni probabilità alla fine degli anni Settanta), *L'università di Rebibbia* (1983) e *Le certezze del dubbio* (1987) mostrano un netto distacco dallo stile e dai temi delle autobiografie precedenti.<sup>29</sup> Mariagiovanna Andrigo è stata la prima a parlare di due fasi distinte nella scrittura di Sapienza e a definire i caratteri di ognuna, proponendo una bipartizione che ha riscosso molto successo anche negli studi successivi. Secondo Andrigo, la produzione di Sapienza può essere divisa in un periodo «analogico-introspettivo», che va dagli anni Cinquanta al 1980 ed è segnato «da un'autobiografia dell'auto-analisi e dell'auto-ricostruzione, caratterizzata da una rievocazione caleidoscopica del suo mondo passato», e in un periodo «espressionista-interattivo» (dal 1980 in avanti), in cui «il suo *io*, più forte e definito, si inserisce in un ambiente circoscritto e contemporaneo, interagendo e aprendosi al dialogo con voci terze».<sup>30</sup> Il punto di passaggio tra le due fasi è individuato dalla studiosa nell'incarcerazione di Sapienza a Rebibbia (ottobre 1980), mentre *Io, Jean Gabin* e *L'arte della gioia* sarebbero due testi di transizione in cui convivono gli stilemi di entrambi i periodi.<sup>31</sup>

In *Io, Jean Gabin*, in effetti, Sapienza torna sulla propria infanzia catanese, riprendendo la materia di *Lettera aperta*. Lo stile della narrazione, però, è sensibilmente mutato: all'andamento sincopato dovuto all'interazione tra passato e presente si sostituisce una maggiore linearità temporale (e dunque narrativa) e l'alternanza di focalizzazione tra narratrice e personaggio si annulla adottando quasi esclusivamente la prospettiva del secondo. Come ha osservato Bazzoni, in *Io, Jean Gabin* «la narratrice non entra in dialogo con il passato, perché l'atto di ricordare e di narrare non ha più effetto su di lei nel presente».<sup>32</sup> È stato anche detto che la Goliarda di *Io, Jean Gabin* sembra aver ereditato la spavalderia e il coraggio di Modesta,<sup>33</sup> più

<sup>28</sup> Ivi, pp. 185-186.

<sup>29</sup> Cfr. Angelo Pellegrino, *Postfazione a Goliarda Sapienza, Io, Jean Gabin*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 123-124; A. Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., p. 24; M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 135; G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 26-27, 38-44.

<sup>30</sup> M. Andrigo, *L'evoluzione autobiografica di Goliarda Sapienza*, cit., p. 118. Corsivo nel testo.

<sup>31</sup> Cfr. ivi, pp. 117-130.

<sup>32</sup> A. Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., p. 212.

<sup>33</sup> Cfr. Anita Gensabella, *Lei, Jean Gabin*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*», cit., pp. 175-176.



semplicemente, l'effetto di gioiosa vitalità del testo è dovuto alla quasi totale assenza dello sguardo della narratrice.<sup>34</sup> La stessa vicenda, infatti, se proposta dal punto di vista di chi vive gli eventi o da quello di chi li espone decine di anni più tardi può assumere tratti totalmente differenti: è infatti nel corso del tempo che il trauma emerge e si manifesta con i suoi sintomi intrusivi, non nell'immediatezza dei fatti. Se però la prospettiva del soggetto maturo e potenzialmente traumatizzato è esautorata dalla narrazione, molto difficilmente potrà crearsi un tipo di racconto che mostra i segni del trauma. Da qui la profonda differenza che, a parità di tema, separa *Lettera aperta* e *Io, Jean Gabin*.

La scomparsa del presente della voce narrante si accentua ancora di più nelle autobiografie collegate all'esperienza carceraria. *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio* sono scritti in presa diretta, con una sovrapposizione totale tra colei che narra e colei che agisce: come in *Io, Jean Gabin*, dunque, viene meno quella profondità temporale da cui possono scaturire e affiorare nel testo gli effetti traumatici degli avvenimenti. Nel momento dell'ingresso in carcere, ad esempio, Sapienza registra le proprie impressioni che spaziano dal senso di abbandono («Varcato il grande portone verde cupo, con leggere spinte indifferenti mi rotolano giù dalla macchina, depositandomi come pacco di poco conto»), al timore di fronte all'autorità («Mi rivesto in fretta improvvisamente intimidita come al primo giorno di scuola davanti alla maestra»), alla consapevolezza che la sua vita è cambiata per sempre («A ogni passo senti che vai verso il basso e che non potrai più tornare a essere come prima»).<sup>35</sup> L'uso dei verbi al presente e l'elenco di emozioni disforiche ritraggono un individuo in crisi, ma nulla viene rivelato degli esiti che quelle sensazioni hanno prodotto nell'autrice tra il verificarsi dei fatti e il momento della loro scrittura.

Mentre poi in *Lettera aperta* e nel *Filo di mezzogiorno* Sapienza si rappresentava nell'atto di scrivere e si collocava in uno spazio-tempo definito,<sup>36</sup> nelle autobiografie degli anni Ottanta la figura della scrittrice-narratrice si eclissa dal testo, fino a giungere a esiti stucchevoli. Nelle *Certezze del dubbio* Roberta, ex compagna di carcere e amica di Goliarda, collabora con un gruppo terroristico con il rischio di venire nuovamente arrestata. Fa quindi capire che desidererebbe che la propria storia non andasse perduta, ma che fosse in qualche modo perpetuata; così, quando nelle ultime pagine viene catturata, Goliarda ripensa alla sua richiesta:

<sup>34</sup> Cfr. A. Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., p. 165: «A differenza di *Lettera aperta* e del *Filo di mezzogiorno*, in *Io, Jean Gabin* la rappresentazione del presente della voce narrante è pressoché assente».

<sup>35</sup> Goliarda Sapienza, *L'università di Rebibbia* [1983], in Ead., *Autobiografia delle contraddizioni*, cit., pp. 389, 390, 391.

<sup>36</sup> Cfr. Anna Carta, *Finestre, porte, luoghi reali e spazi immaginari nell'opera di Goliarda Sapienza*, in G. Providenti (a cura di), «*Quel sogno d'essere*», cit., p. 267: «Il tempo-spazio della voce narrante in *Lettera aperta* si colloca nell'oggi di una camera romana [...] tra il 1963 e il 1967». Sia *Lettera aperta* sia *Il filo di mezzogiorno* sono punteggiati da date che indicano con precisione il momento temporale in cui si situa l'autrice, che spesso si ritrae nell'atto di scrivere o ricordare le vicende che leggiamo. Cfr. G. Sapienza, *Lettera aperta*, cit., pp. 35, 118-119; Ead., *Il filo di mezzogiorno*, cit., pp. 174, 205, 247.

Questo Roberta voleva da me? Rinascere letterariamente, personaggio che vive in un libro? Uno smarrimento nuovo ora mi prende. Riuscirò io, privata dalla natura malvagia della gioia di partorire, riuscirò a forgiare dentro di me quel piccolo bozzolo informe di carne di una bambina se non bella né buona, almeno non deforme o mancante di qualche arto? [...] Sarò in grado di superare questo terrore, e prendendo carta e penna accingermi a questo travaglio carnale e mentale che per mesi e mesi dovrò affrontare ogni mattina e forse ogni ora? Non lo so, mi tocca buttarmi nel vuoto riandando a lei, ricordandola.<sup>37</sup>

Queste domande sono retoriche nel senso deterioro del termine: la risposta è ovviamente sì, Sapienza riuscirà a scrivere il libro su Roberta perché è quello che abbiamo appena finito di leggere. Mentre *Lettera aperta* si chiudeva nel momento in cui Sapienza si rappresentava al termine della scrittura («Vi lascio per un po': con questo poco di ordine che sono riuscita a fare intorno a me. Vorrei tacere per qualche tempo, e andarmene a giocare con la terra e con il mio corpo. Arrivederci»)<sup>38</sup> e quindi la fine della lettura corrispondeva idealmente alla fine della scrittura, *Le certezze del dubbio* termina con l'interruzione degli avvenimenti che la narratrice si incaricherà successivamente di scrivere. È chiaro che, fuori dalla strategia narrativa, la fine del libro implica sempre la fine della scrittura; ma nel caso di *Lettera aperta* Sapienza ritrae questo momento all'interno dell'opera, enfatizzando la connessione tra il farsi del testo e la presenza attiva dell'autrice-narratrice. Nelle *Certezze del dubbio*, invece, lo spazio-tempo in cui si trova la scrittrice *adesso*, cioè nel momento della scrittura, è destituito di ogni rilevanza perché gli eventi narrati non hanno alcuna influenza su di lei – o almeno, quell'influenza non viene tematizzata. Questa scelta comporta una serie di conseguenze testuali: maggior linearità narrativa, focalizzazione fissa sul personaggio, narrazione del passato in presa diretta. Ma se l'interpretazione di tipo traumatico di *Lettera aperta* e del *Filo di mezzogiorno* era scaturita da considerazioni formali, il nuovo stile adottato a partire da *Io, Jean Gabin* la preclude del tutto: dal momento che l'essenza del trauma risiede nell'assedio che il passato pone al presente, la barriera che si pone tra essi non permette più quel tipo di lettura.

Non è possibile conoscere cosa risiedesse nell'intimo della scrittrice, né sapere se i fatti raccontati nell'*Università di Rebibbia* e nelle *Certezze del dubbio* avessero prodotto in lei delle sensazioni difficili da integrare nella sua percezione di sé. Ma, per quanto non sia corretto dedurre in maniera univoca uno stato psicologico dalla forma dell'opera, la scelta stilistica risponde a una volontà autoriale: se Sapienza abbandona lo stile traumatico, è lecito pensare che avesse iniziato a ripensare la propria condizione in termini differenti, per cui sceglie una forma più adeguata a comunicarli.

Secondo Bazzoni, una delle ragioni decisive di questo cambiamento va individuata nel percorso autoriale di Sapienza, che dopo la pubblicazione di *Lettera aperta* e del

<sup>37</sup> Ead., *Le certezze del dubbio* [1987], in *Autobiografia delle contraddizioni*, cit., p. 665.

<sup>38</sup> Ead., *Lettera aperta*, cit., p. 131. In *Lettera aperta* l'atto della scrittura è concettualizzato come un parlare al pubblico.

*Filo di mezzogiorno*, nonché dopo i dieci anni trascorsi a scrivere e revisionare *L'arte della gioia*, avrebbe conquistato un'identità forte di scrittrice:

*Io, Jean Gabin* segna infatti un'evoluzione significativa verso il distacco dal passato, favorita dall'acquisizione di un senso di sé da parte della narratrice e dalla sua assunzione di un'identità, che consiste nell'attività creativa e nella posizione marginale di un'artista ribelle. [...] Mentre nei primi testi autobiografici la narratrice stessa si trova coinvolta in un processo di soggettivazione portato avanti attraverso l'atto stesso di ricordare e di scrivere, in *Io, Jean Gabin* la voce narrante conosce già l'esito del percorso formativo della sé bambina e può quindi strutturare la propria storia di conseguenza.<sup>39</sup>

Pur riconoscendo che la *Bildung* avvenuta attraverso la scrittura «non implica che il processo formativo da adulta sia giunto al termine»,<sup>40</sup> Bazzoni sostiene che l'immagine in cui Sapienza ormai si riconosce prevede un teleologismo inconciliabile, o quantomeno stridente, con la carica performativa delle prime opere. La tesi è suggestiva ma non spiega alcuni punti: per prima cosa, certi eventi traumatici come lo schiaffo della madre non sembrano collegabili e risolvibili con il rafforzamento del senso di sé come scrittrice; inoltre, la povertà a cui Sapienza si era ridotta per finire *L'arte della gioia* e l'indisponibilità degli editori a pubblicarlo suggeriscono un'identità precaria, che, pur trovando solide basi nella sua auto-percezione, non era supportata da riscontri esterni. Nonostante il ragionamento di Bazzoni sia incentrato sulla figura della narratrice che emerge dai testi più che sull'autrice biograficamente intesa, è indubbio che i due piani siano connessi poiché è grazie ai risultati editoriali effettivamente raggiunti che Sapienza ha potuto maturare una voce narrante forte e consapevole del proprio ruolo. Ma se le ragioni del mutamento stilistico vanno almeno in parte ricercate nella biografia della scrittrice, non si spiegherebbe perché altri eventi potenzialmente traumatici (il periodo di carcerazione al centro dell'*Università di Rebibbia*) o di forte impatto sulla definizione di sé (l'amore lesbico per Roberta nelle *Certezze del dubbio*) non abbiano comportato moti interiori tradottisi in una scrittura più tormentata e vicina a quella delle prime autobiografie.

Proseguendo su questa linea interpretativa, insomma, le domande aperte resterebbero molte; sarà allora opportuno percorrere altre vie per capire i motivi e soprattutto le modalità con cui Sapienza supera lo stile traumatico che aveva caratterizzato le sue prime opere.

#### 4. *Dimenticare o cristallizzare il passato? Modesta in convento e alla Villa del Carmelo*

---

<sup>39</sup> A. Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., p. 166.

<sup>40</sup> Ivi, p. 216.

Il primo e il secondo periodo della produzione autobiografica di Sapienza sono intervallati dalla stesura dell'*Arte della gioia*, ed è nel romanzo che andranno ricercate le ragioni del mutamento stilistico tra le due fasi.

Come è noto, *L'arte della gioia* è un romanzo in forma autobiografica in cui la protagonista Modesta, nata in Sicilia il primo gennaio Millenovecento e ormai ultrasessantenne, scrive retrospettivamente le proprie memorie di vita. La storia è raccontata quasi esclusivamente dal punto di vista del personaggio, mentre la prospettiva della narratrice ulteriore emerge con scarsa frequenza e senza mai farsi portatrice di una superiore consapevolezza sugli accadimenti.<sup>41</sup> Poiché la focalizzazione è fissa sul personaggio, il romanzo si sviluppa lungo un presente *in fieri*, in cui «Modesta non ricorda ma rivive ogni attimo della sua esistenza».<sup>42</sup> Questa gestione della temporalità e della voce narrante allontanano il romanzo dalle soluzioni adottate in *Lettera aperta* e nel *Filo di mezzogiorno*, mentre lo avvicinano alle autobiografie della seconda fase. Come in *Io, Jean Gabin*, *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio* – che dal romanzo ereditano proprio la focalizzazione fissa sul personaggio e l'uso di un presente in divenire – l'aspetto performativo è assente anche nell'*Arte della gioia*. Non che durante la storia la personalità della protagonista non si evolva, ma gli atti di ricordare e scrivere non hanno più implicazioni sul presente della Modesta che sta raccogliendo le proprie memorie. È evidente, quindi, che per lei quel materiale biografico non costituisce un fattore perturbante, né tantomeno un trauma che si impone per esigere un ulteriore confronto.

Eppure, la vita di Modesta è ricca di eventi dall'alto potenziale traumatico: l'abuso sessuale subito dal padre all'età di nove anni; gli omicidi della madre, della sorella e di Madre Leonora che commette quando è ancora minorenne (a cui si aggiunge l'omissione di soccorso a Gaia Brandiforti); il massacro di Carlo Civardi da parte dei fascisti, con il conseguente regolamento di conti; lo sparo di Mattia; la detenzione in carcere; il confino ecc. Non solo questi fatti non impattano più sul presente della protagonista, ma anche nel corso della storia non lasciano su di lei quelle ferite che ci si aspetterebbero. Sapienza sembra insomma aver voluto costruire un personaggio che, a differenza sua, fosse in grado di tenere a distanza il passato, privandolo della possibilità di tornare a ferirlo. Per creare una figura dotata di questa capacità, Sapienza fa confrontare Modesta con due modi speculari di articolare il rapporto tra passato e presente: la visione a cui il personaggio giunge è la sintesi tra queste due modalità.

La prima le viene proposta dalle suore del convento. In seguito allo stupro e alla morte della madre e della sorella, Modesta è trattenuta alcuni giorni in commissariato per essere interrogata. Di fronte alle domande insistenti della polizia, Madre Leonora, la superiora del convento che accoglierà l'orfana, interviene in difesa della bambina:

---

<sup>41</sup> Cfr. G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 142.

<sup>42</sup> Ivi, p. 208. Corsivi nel testo.

«“Ma proprio non ha cuore, maresciallo? La lasci in pace! Ha sentito cos’ha detto il dottor Milazzo? Non si deve ricordarle niente di quella notte d’inferno, niente! La piccola deve dimenticare...”».<sup>43</sup> Modesta, in realtà, ricorda tutto perfettamente, ma è reticente perché teme di rivelare gli omicidi e perdere i benefici che l’aspettano nella nuova vita in convento. L’idea che quella terribile notte debba essere dimentica viene ribadita più volte da Madre Leonora.<sup>44</sup> Questa spinta all’oblio non costituisce però un approccio particolare dovuto al caso straordinario, ma sembra una prassi consolidata insita nella psicologia di tutte le suore. Una volta presi i voti, infatti, esse devono rinunciare alla loro vita precedente, ponendo una cesura netta suggellata dall’assunzione di un altro nome. Così suor Teresa, l’insegnante di musica, a Modesta: «“Il nome [di Madre Leonora] non te lo posso dire perché, come tu sai, noi prendendo i voti non abbiamo più parenti né...”»;<sup>45</sup> e poi suor Costanza: «“Non mi è permesso pronunciare nomi e luoghi mondani, noi non apparteniamo più a quel mondo”».<sup>46</sup> Il comportamento delle suore ha, inoltre, una certa verosimiglianza storica, se confrontato con l’azione pedagogico-assistenziale intrapresa da alcune istituzioni laiche negli stessi anni in cui si svolge l’inizio del romanzo. Dalle ricerche di Annarita Buttafuoco sull’Asilo Mariuccia, un ricovero femminile fondato a Milano nel 1902 che ospitava, tra le altre, bambine vittime di abusi sessuali, emerge come le dirigenti e le operatrici tentassero «di sradicare dalle mente delle “figliole” qualunque ricordo della vita precedente»,<sup>47</sup> secondo l’idea che la memoria di ambienti degradati e la conoscenza sessuale prematura (anche se, evidentemente, inflitta) potessero condannare le bambine a un futuro di prostituzione e miseria. Modesta, tuttavia, rifiuta fin da subito i suggerimenti e le indicazioni delle suore; non tanto perché intuisce come lo stupro e l’omicidio siano impossibili da rimuovere con tanta facilità, quanto perché considera la strada della dimenticanza poco funzionale al suo progetto di mantenere i privilegi guadagnati in convento. Dopo aver accusato Madre Leonora di ipocrisia nella sua condotta sessuale e averne perso il favore, Modesta si interroga su quanto accaduto:

Doveva continuare a studiare le sue azioni e quelle degli altri e non dimenticare niente. Anche il dimenticare era stato un errore. Madre Leonora l’aveva spinta a dimenticare il passato come se questo non potesse tornare più. E invece erano bastate poche parole sbagliate per precipitarla nella solitudine [...]. E decisi che da quel giorno avrei sempre ricordato tutto del passato – le cose belle e le brutte – per averlo sempre presente e per prevenire almeno gli errori che s’erano già fatti.<sup>48</sup>

Per chi si muove senza alcuna protezione in territori ostili, dice Modesta, la storia deve essere una maestra di vita e non ci si può permettere di dimenticare niente.

<sup>43</sup> Goliarda Sapienza, *L’arte della gioia* [1998], Torino, Einaudi, 2008, p. 16.

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, pp. 17, 18.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>47</sup> Annarita Buttafuoco, *Le mariuccine. Storia di un’istituzione laica: l’Asilo Mariuccia*, Milano, Franco Angeli, 1985, p. 17. Cfr. anche pp. 112-113.

<sup>48</sup> G. Sapienza, *L’arte della gioia*, *cit.*, pp. 30-31.

Al paradigma della rimozione del passato si oppone quello della sua cristallizzazione, rigidamente adottato nella Villa del Carmelo. Dopo la morte di Madre Leonora, una Modesta ormai adolescente viene affidata alla nobile famiglia della defunta, affinché sperimenti la vita secolare prima di prendere i voti. Arrivata in casa Brandiforti Modesta conosce Beatrice, nipote della capofamiglia Gaia e figlia illegittima di Madre Leonora. Mentre visita con lei le stanze della villa, nota qualcosa di strano:

Entrai in una stanza nitida, con pochi mobili, ma piena di giocattoli, treni, vapori. Su un tavolo una grande casa quasi costruita coi dadi. Mi guardai in giro, ma vidi solo una sedia da paralitico. Volevo tacere, ma non potei non chiedere:

“È fuori?”

“No, è morto. Solo che secondo il testamento del principe, mio padre, tutte le stanze devono restare intatte, affinché volendo, chi se n'è andato possa ritornare”.<sup>49</sup>

Se è vero che proprio in una di quelle stanze Modesta legge i primi libri fondamentali per la sua formazione intellettuale, segno di una tradizione che fertilizza e arricchisce il presente,<sup>50</sup> la cristallizzazione del passato implica comunque un arresto di qualsiasi sviluppo storico e individuale. Quando arriva la notizia della fine della Prima guerra mondiale, Gaia reagisce con rabbia alla felicità dei braccianti e dei familiari perché per lei, dopo la morte del nipote Ignazio in seguito alle ferite riportate in combattimento, la Storia si è fermata – e dunque deve fermarsi anche per tutti i suoi sottoposti:

“Per noi la guerra non è finita. Con la morte di Ignazio per me la guerra non finirà mai. E mai permetterò che si insinuino il contrario. Non ci muoveremo da qui. Lo vedo dai vostri occhi, lo vedo, che questo avevate sperato! Mai accetterò di tornare a Catania o a Palermo, dove l'ho visto camminare forte e sano. E quando anch'io me ne andrò voi resterete qua a curare la mia stanza, come se io potessi sempre tornare”.<sup>51</sup>

Attraverso le minacce di Gaia, l'intrusione della morte nello spazio della vita mostra tutta la sua forza ricattatoria. Antitetica al modello appreso e respinto in convento, anche questa articolazione del rapporto tra passato e presente non è funzionale ai piani della protagonista, che, diventata principessa Brandiforti attraverso il matrimonio con il primogenito Ippolito, vuole godere della libertà connessa alla sua nuova posizione sociale. La negazione della prospettiva di Gaia si consuma nel più esplicito dei modi: Modesta la lascia morire non dandole una medicina e distrugge il testamento che vincolava la riscossione dell'eredità alla permanenza nella Villa del Carmelo.

Modesta matura il proprio modo di rapportarsi al passato mediando tra le sue esigenze e i due esempi che le sono proposti; il risultato a cui giunge non si esprime tanto in dichiarazioni programmatiche, quanto nel modo in cui struttura la propria autobiografia – cioè, fuori dalla finzione narrativa, nel romanzo che leggiamo. Il

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 61.

<sup>50</sup> Cfr. M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 87.

<sup>51</sup> G. Sapienza, *L'arte della gioia*, cit., p. 112.

rifiuto della visione delle suore è intrinseco alla scrittura stessa: se interiorizzato, il principio della rimozione non avrebbe prodotto testo. Allo stesso tempo, però, il racconto di Modesta avanza secondo una progressività che non permette di fossilizzarsi sui singoli avvenimenti; sebbene permanga l'idea che il passato non debba essere dimenticato, allo stesso tempo non può mai fissarsi nel presente di chi vive né sotto forma di nostalgia,<sup>52</sup> né tantomeno come presenza minacciosa e incontrollabile.

A mimare la fenomenologia post-traumatica rimangono nell'*Arte della gioia* solo pochi tratti formali, il tenue lascito della strategia organica dispiegata da Sapienza nelle autobiografie degli anni Sessanta. Nelle pagine strazianti in cui Modesta rievoca l'abuso sessuale, il contatto con la peluria bionda del padre le ricorda i campi di segale distrutti da un incendio in cui lei e la sorella si erano salvate grazie all'intervento di Tuzzu.<sup>53</sup> L'accostamento analogico e il balzo all'indietro dove però si anticipa proletticamente il rogo in cui moriranno la madre e la sorella sono i segni della temporalità sfasata che caratterizza il racconto traumatico, qui evocato per riflettere lo stato di spaesamento e pericolo in cui si trova la bambina nei momenti che precedono lo stupro. Se questo procedimento compare raramente, un tratto stilistico presente lungo tutto il romanzo è invece l'alternanza tra prima e terza persona. Verrebbe da pensare che tale «ginnastica pronominale»,<sup>54</sup> come l'ha definita Domenico Scarpa, possa essere un meccanismo per evocare il senso di spossamento e dissociazione in cui tuttora vive Modesta, e la cui funzione sarebbe accostabile all'alternanza di focalizzazione tra narratrice e personaggio di *Lettera aperta* e del *Filo di mezzogiorno*. Nonostante potrebbe prestarsi a un'interpretazione sul modello traumatico, il passaggio da prima a terza persona ricorre in modo così rapsodico e in momenti tanto diversi della narrazione che il testo non ne autorizza una lettura univoca. È comunque molto probabile che questo espediente sia il lascito dei mezzi espressivi con cui, nelle autobiografie, Sapienza rappresentava la condizione della narratrice traumatizzata, obbligata a entrare e uscire da sé stessa per lasciar spazio alla voce del personaggio.

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 206: «La nostalgia di quelle trecce sempre minacciate dalle forbici del convento mi spinge a rivederle. Cavallina allora le aveva conservate in qualche cassetto... Eccole lì, lunghe, folte di un colore così vivo che per poco il cuore trasale dalla paura di toccarle. Ma appena prese in mano, un disgusto per quella parte di me morta me le fa scaraventare nel cestino. Non si torna indietro».

<sup>53</sup> Cfr. ivi, pp. 13-14: «Non avevo mai visto un uomo nudo. Senza la giacca azzurra le spalle sembravano le rocce bianche della fiumara al tempo delle ceusa, quando il sole alto restava inchiodato in mezzo al cielo per giorni e giorni e mesi. [...] Le rocce vicino a me si muovevano ora lentamente. Scottava e la peluria leggera e bionda come un prato di segala saliva dai polsi alle spalle. La segala incendiava. Quando era stato? Con la mamma raccoglievamo ceusa e Tina rideva sotto l'albero di fico quando un pezzo di quel sole alto e immobile era caduto e come un serpente di fuoco aveva cominciato a scivolare bruciando tutto intorno. Bruciavano i peli biondi, i papaveri, i panni che la mamma aveva steso ad asciugare, le gonne di Tina, il fumo di quei peli bruciati soffocava anche me. [...] La segala bionda bruciava e il serpente di fumo strangolava la gola, doveva scappare. Doveva scappare e arrampicarsi sul fico e gridare come quella volta. Ai suoi gridi Tuzzu sarebbe venuto e l'avrebbe presa in braccio. Come fu che mi salvasti dal fuoco, Tuzzu? Sotto un'ascella tu e sotto l'altra la povera Tina, tutta abbruciacchiata che sembrava un tozzetto di legna quando si fa il carbone. E perché non l'hai lasciata lì a bruciare?»

<sup>54</sup> Domenico Scarpa, *Senza alterare niente. Postfazione* a G. Sapienza, *L'arte della gioia*, cit., p. 518.

Un passaggio in cui il ritorno minaccioso del passato è tematizzato in forma esplicita è invece quello in cui Modesta esce di nascosto da villa Brandiforti per incontrare Carmela, una povera contadina che si prostituiva con Ippolito. Secondo Gloria Scarfone, questa circostanza «è per la ragazza un evento traumatico»<sup>55</sup> perché la costringe a confrontarsi con il mondo di miseria umana ed esistenziale che condivideva con la madre e la sorella. In effetti, soprattutto nella *Parte prima* del romanzo, il cammino di Modesta si sviluppa attraverso una serie di fratture, collegate a un cambiamento irreversibile dei luoghi, che non permette di rivolgersi indietro a elaborare pienamente quanto accaduto. Dal tugurio dove viveva con la famiglia al convento, dalla Villa del Carmelo alla casa di Catania, Modesta procede in linea retta senza ritorni, fisici ed emotivi, alla vita precedente. Quando è costretta per la prima volta a reimmergersi nel suo vecchio *milieu*, percepisce il rischio di esserne assorbita, ma anziché lasciarsene travolgere prende immediatamente – e l'avverbio non è casuale, poiché il trauma si radica proprio quando l'evento non è assimilato nell'immediato – le contromisure:

Non dovevo cercare, come avevo pensato scappando dalla casa di Carmela, di dimenticare il passato, ma anzi ricordarlo sempre tutto, così da tenerlo sotto controllo [...]. Quella sortita mi aveva fatto crescere solo a condizione di avere sempre presente che quella bambina, con le sue paure inconsulte, poteva essere risuscitata in me da uno sguardo, un muro, una luce, un viso. E col suo terrore portare alla rovina tutti i miei piani e la mia salute di diciottenne.<sup>56</sup>

Modesta riconosce la propria fragilità e il pericolo insito nel ritorno del passato, ma si impone di tenerlo sotto controllo. La cosa stupefacente è che ci riesca tramite un puro atto di volontà, senza passare per un lungo percorso di prove e fallimenti. Né si può ipotizzare che Modesta abbia assimilato la lezione freudiana sul ruolo della memoria tanto in profondità da far sì che tutta la sua autobiografia ne sia permeata: l'entusiasmo che prova quando Joyce le introduce il pensiero di Freud<sup>57</sup> ha infatti vita breve, e la considerazione per il metodo psicoanalitico è subito ridimensionata.<sup>58</sup> È esclusivamente la determinazione a permettere a Modesta di non lasciarsi travolgere

<sup>55</sup> G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 126.

<sup>56</sup> G. Sapienza, *L'arte della gioia*, cit., pp. 105-106.

<sup>57</sup> Cfr. *ivi*, p. 312: «Joyce dipana con la sua voce melodiosa ogni ostacolo, rivelando un mondo impensato di parole rinnovate, di miti rivisitati, emozioni, fatti, passioni radicalmente strappati alla vecchia cultura e fatti scivolare sotto il limpido vetro scientifico dell'analisi freudiana... La memoria come chiave della nuova visione diviene ora il mezzo primo per consentire il viaggio a ritroso nei boschi sotterranei dei ricordi apparentemente dimenticati, ma che riportati alla luce, riordinati, liberati da muffe e croste rivelano mosaici di gemme splendenti per la comprensione della vita propria e degli altri. Modesta, delusa dall'antico assetto idealistico e dal più giovane ma già decrepito positivismo, non può non sentire la novità e verità che Joyce ha portato nell'isola».

<sup>58</sup> Si veda il dialogo tra Modesta (la prima interlocutrice nella citazione riportata) e Joyce: *ivi*, p. 314: «“Trentasei anni! Sembra ieri che sono tornata da Catania con tutti quei libri di Freud, ti ricordi? Che paura avevo tornando di non trovarti più.” | “E invece mi hai trovata.” | “Sì, sì, ma io ho sempre paura.” | “Dipende dalla tua infanzia, non da me.” | “Forse, ma non sono così sicura Jò, non sono più così sicura delle teorie di voi psicoanalisti. Non ti arrabbiare, ma tante cose non tornano, e non solo con me”».



dagli eventi, ma questo la rende un personaggio psicologicamente poco verosimile.<sup>59</sup> Per lei non esistono rimpianti, nostalgia, lutto o senso di colpa perché ogni cosa ha seguito esattamente il suo corso; come afferma quando è ancora adolescente con un pragmatismo spiazzante: «Guardiamo la realtà: quello che è stato è stato e non poteva essere diversamente».<sup>60</sup> Il passato, in altri termini, non pregiudica il presente, che si svincola da ogni determinismo ed è ricondotto alla volontà. Mentre riferendosi a Inès, l'infermiera che prima assiste e poi ha una relazione con Ippolito, Modesta ammette che «“ognuno di noi è il risultato di un passato preciso e di un'educazione”»,<sup>61</sup> essa si considera in grado di svincolarsi da ogni meccanicismo familiare e ambientale, cioè di sottrarsi al proprio destino inteso come «una volontà inconsapevole di continuare quella che per anni ci hanno insinuato, imposto, ripetuto essere la sola giusta strada da seguire».<sup>62</sup> Il destino, insomma, non è più coatto: da questo punto di vista Modesta è il contraltare dell'immagine di sé che Sapienza aveva costruito nelle proprie autobiografie.

Attraverso *L'arte della gioia*, Sapienza non solo supera lo stile traumatico di *Lettera aperta* e del *Filo di mezzogiorno*, ma riscrive anche alcuni episodi fondativi della propria infanzia, come lo schiaffo materno. Modesta scopre per caso Bambolina e Mela – rispettivamente sua nipote e sua figlia adottiva, entrambe preadolescenti – che amoreggiano in un capanno. Tornata a casa piena di felicità (lei stessa, da giovane, si intratteneva così con Beatrice), descrive l'accaduto a Joyce, che, nonostante abbia una relazione sessuale e affettiva con lei, reagisce in modo scandalizzato e richiede un suo intervento. Modesta, tuttavia, fa valere la propria posizione:

“Secondo te dovrei allontanare Mela, no?”

“Non...”

“Così hai detto. Ma non capisci che con questo atto farei sentire a quelle bambine che peccano? Le marchierei, io che rappresento, sono, la società per loro, come dice il tuo Freud?”.<sup>63</sup>

Ponendo Modesta nel ruolo di madre e facendone quindi una controfigura di Maria Giudice, Sapienza sventa lo schiaffo e i suoi esiti traumatici secondo una modalità risarcitoria rispetto alla sua esperienza biografica.

Assunzione del punto di vista di un personaggio psicologicamente poco verosimile e riscrittura dei propri traumi infantili: è grazie a queste risorse della parola romanzesca che Sapienza riesce a riconfigurare il rapporto tra passato e presente, superando il modello traumatico che si era imposto nelle sue prime autobiografie.

<sup>59</sup> Cfr. G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 116-117, 169; Alberica Bazzoni, *Gli anni e le stagioni: prospettive su femminismo, politica e storia ne L'arte della gioia*, in G. Providenti (a cura di), *«Quel sogno d'essere»*, cit., p. 46. Bazzoni sostiene che non è tanto la psicologia di Modesta, quanto la sua parabola esistenziale ad appartenere a uno spazio simbolico, perché il personaggio non subisce le sanzioni sociali che spettano a coloro che infrangono le norme di una comunità.

<sup>60</sup> G. Sapienza, *L'arte della gioia*, cit., p. 28.

<sup>61</sup> Ivi, p. 394.

<sup>62</sup> Ivi, pp. 122-123.

<sup>63</sup> Ivi, p. 348.

### 5. Il rapporto tra vita e morte nel trauma e nella prova iniziatica

Se *L'arte della gioia* non ammette un'interpretazione in chiave traumatica, un modello narrativo che sembra più adatto a descrivere il percorso di Modesta è quello del racconto di iniziazione. Secondo Franco Moretti, «la prova iniziatica consiste giusto nell'accettare che il tempo si fermi, e la propria identità dilegui: consiste nell'accettare di *morire*, al fine di poter *rinascere*». <sup>64</sup> Per Moretti, inoltre, sarebbero proprio la salienza di un unico momento e la concentrazione prismatica del tempo, caratteristici della prova iniziatica, a essere inconciliabili con la struttura del *Bildungsroman* – e non è un caso che già Scarfone, sulla base di altre considerazioni, abbia rilevato come la struttura dell'*Arte della gioia* non sia equiparabile a quella del romanzo di formazione. <sup>65</sup>

Il percorso di Modesta sembra a tutti gli effetti articolarsi attraverso una serie di prove iniziatiche: ad ogni passaggio subentra una nuova identità a cui corrisponde spesso una nuova posizione sociale. Quando da bambina viene abusata dal padre e rischia di morire nell'incendio, quando in convento si getta nel pozzo, o ancora quando mette a repentaglio i privilegi ottenuti uccidendo Madre Leonora e Gaia, Modesta si confronta con il pericolo di una morte reale o simbolica per poter rinascere in una nuova condizione. Il modello iniziatico si percepisce più distintamente nella *Parte prima* del romanzo, che termina con l'arrivo di Modesta a Catania come principessa Brandiforti: da questo momento essa si fa più cauta perché, a differenza di quando era un'orfana senza nulla da perdere, adesso ha una posizione privilegiata e un nucleo familiare da salvaguardare. Tuttavia, nonostante la diminuzione delle scene ad alto contenuto patetico, Modesta continua a concettualizzare il proprio stato come il rinnovarsi della vita dalla morte, in una dinamica che non prevede più il superamento di un ostacolo pericoloso, ma che si diluisce nella quotidianità. Un indizio di questa nuova condizione è il fatto che Modesta dorme per giorni interi – fenomeno fisiologicamente impossibile, che ricorda una morte parziale – per poi tornare alla vita di sempre.

Ricordando il tentato omicidio da parte di Mattia, Modesta dà questa definizione di sé stessa:

Lei aveva cercato la sua morte affrontando Mattia quella notte, ormai lo sapeva, e forse solo chi è stato così vicino alla morte può dimenticare e poi rinascere come Modesta rinasce giorno per giorno [...]. Rinasce Modesta partorita dal suo corpo, sradicata da quella di prima che tutto voleva, e il dubbio di sé e degli altri non sapeva sostenere. <sup>66</sup>

<sup>64</sup> Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 49. Corsivo nel testo. Il saggio è stato originariamente pubblicato in inglese con il titolo *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 1987.

<sup>65</sup> Cfr. G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., pp. 137-138.

<sup>66</sup> G. Sapienza, *L'arte della gioia*, cit., p. 265.

Queste considerazioni sono notevoli perché Modesta, oltre a rivendicare un ruolo attivo nello scontro con Mattia, definisce il rapporto tra passato e presente in termini di *sradicamento*: ogni rinascita – diventata appunto quotidiana: «Modesta rinasce giorno per giorno» – implica una cesura che segmenta la vita in parti discrete. Come ha osservato Scarfone, «a una temporalità lineare articolata in momenti non ripetibili che hanno senso solo l'uno in funzione dell'altro» si sostituisce «un'esistenza fondata su *attimi* che abbiano in sé pienezza di senso». <sup>67</sup> Tra un attimo e l'altro si dischiude un'identità irriducibile a quella precedente e che, pur provenendo inevitabilmente dal passato, non deve guardarlo con malinconia o paura. Testimonia questa concezione del tempo e dell'identità il fatto che il tentato omicidio di Modesta da parte di Mattia non si fissi nella sua memoria in modo traumatico, ma sia anzi ritenuto così poco importante da non essere nemmeno comunicato a Joyce:

“Non mi avevi parlato di questo amante, Modesta”.

“L'avevo dimenticato come tanti altri. Ti ho raccontato solo quello che conta, il resto è superfluo: episodi forse futili ma non necessari”.

“Episodi! Sei straordinaria, un colpo di pistola che poteva ucciderti lo chiami un episodio?” <sup>68</sup>

Nello schema iniziatico, insomma, la prova costituisce un momento culminante in cui la vita deve confrontarsi con la morte; ma una volta superata, il soggetto acquisisce una nuova identità del tutto libera dal pensiero intrusivo del pericolo insito nella prova.

Anche il trauma coinvolge il rapporto tra vita e morte, ma struttura il loro legame in termini affatto differenti. Secondo Caruth,

Trauma is not simply an effect of destruction but also, fundamentally, an enigma of survival. It is only by recognizing traumatic experience as a paradoxical relation between destructiveness and survival that we can also recognize the legacy of incomprehensibility at the heart of catastrophic experience. <sup>69</sup>

Caruth suggerisce che l'impatto dell'evento traumatico è tale che il soggetto, anche dopo aver scongiurato il pericolo immediato, è costretto a confrontarsi ossessivamente. Se dunque nel modello iniziatico il rischio insito nella prova vale come uno spartiacque che, una volta oltrepassato, non incombe più sulla vita dell'iniziato, nel modello traumatico la minaccia della distruzione torna in modo intrusivo e incontrollato a interpellare il sopravvissuto. Il tempo del trauma è quindi un tempo circolare, dove tra il passato in cui il trauma si è generato e il presente che ne mostra gli effetti si crea un collegamento inscindibile, che il testo letterario ritrae attraverso appositi procedimenti stilistici; il tempo della prova iniziatica è invece un tempo lineare, sempre proiettato in avanti. Non c'è dubbio che tra queste due

<sup>67</sup> G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 208.

<sup>68</sup> G. Sapienza, *L'arte della gioia*, cit., p. 307.

<sup>69</sup> C. Caruth, *Unclaimed Experience*, cit., p. 58.

concezioni temporali, che anche Bazzoni ravvisa nel romanzo,<sup>70</sup> Modesta appartenga alla seconda; è vero che morte e rinascita descrivono una circolarità naturale, ma Modesta rinasce sempre diversa e sradicata dal proprio passato, delineando un moto che non prevede alcuna ricorsività. *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno* evidenziavano al contrario una temporalità soffertamente ciclica, dove il passato tornava contro il volere del soggetto e non ne permetteva lo sviluppo. Soltanto nel finale del *Filo di mezzogiorno* il rapporto tra vita e morte, principale oggetto di negoziazione tra il medico e la paziente dopo il tentato suicidio, si indirizzava verso il superamento del paradigma traumatico:

Ogni individuo ha il suo diritto al suo segreto e 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... [...] E se camminando nel bosco sconosciuto della vita avrò voglia di correre e morirò schiantata da una corsa felice nel sole, controvento... se morirò per la sorpresa di qualche nuovo viso-incontro nascosto dietro un albero in attesa, se morirò fulminata dal fulmine della gioia, soffocata da un abbraccio troppo forte, annegata in una tempesta di emozioni trascianti verso un mare che invisibile attende dietro la notte, se morirò svenata dalle ferite aperte di un amore perduto non più richiuse, se morirò pugnalata dalla lama affilata di uno sguardo crudele vi chiedo solo questo: non cercate di spiegarvi la mia morte, non la sezionate, non la catalogate per vostra tranquillità, per paura della vostra morte, ma al massimo pensate – non lo dite forte la parola tradisce – non lo dite forte ma pensate dentro di voi: è morta perché ha vissuto.<sup>71</sup>

Riappropriarsi della morte e funzionalizzarla a un progetto di vita è ciò che Sapienza compirà attraverso Modesta, prima di riuscire a calare questa visione anche nelle proprie autobiografie.

## 6. La svolta romanzesca nella scrittura autobiografica di Sapienza

Dal punto di vista narratologico e formale, *Io, Jean Gabin*, *L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio* sono molto più vicini al romanzo di Modesta che non a *Lettera aperta* e al *Filo di mezzogiorno*. Oltre alla scomparsa dell'io narrante dal testo, alla focalizzazione fissa sul personaggio e all'utilizzo del presente *in fieri*, il loro modo di concettualizzare gli eventi del passato supera lo schema traumatico in favore di quello iniziatico. Iniziatico non perché Sapienza si soffermi su momenti salienti come nell'*Arte della gioia* (anche se la carcerazione a Rebibbia ha quella densità drammatica), ma perché il passato non agisce più sul presente della narratrice. Sapienza sceglie di concentrarsi sui singoli momenti del passato piuttosto che sulle loro conseguenze, adottando un modello che, pur non equivalente a quello iniziatico, ne eredita la concezione temporale lineare anziché ciclica.

A differenza delle tesi di Andriago e Bazzoni, per cui la suddivisione tra una prima e una seconda fase nella produzione autobiografica sarebbe segnata rispettivamente

<sup>70</sup> Cfr. A. Bazzoni, *Gli anni e le stagioni*, cit., pp. 36, 47-48. Bazzoni riflette sulla compresenza della concezione storicista e antistoricista nell'*Arte della gioia*: lo storicismo implica una visione lineare della Storia, l'antistoricismo una visione circolare.

<sup>71</sup> G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, cit., pp. 283-284.

dall'incarcerazione e dalla coscienza dell'identità di artista che Sapienza matura nel tempo, propongo di individuare la cesura tra le due fasi nella scrittura dell'*Arte della gioia* e, nello specifico, nel modo in cui vi si ripensa il rapporto tra passato e presente. La nuova configurazione temporale sperimentata nel romanzo trasmigra poi nelle autobiografie, tracciando una paradossale svolta romanzesca alla produzione autobiografica.

Dico paradossale perché *Io, Jean Gabin, L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio* sono i testi più vicini alla forma tradizionale dell'autobiografia, quella in cui «il passato si dà come concluso, staccato dal presente e offerto nella sua esemplarità». <sup>72</sup> Nonostante ci siano evidenti differenze tra le autobiografie di Sapienza e le opere canoniche di Sant'Agostino, Rousseau, Goethe o Alfieri <sup>73</sup> (manca del tutto l'esemplarità, ad esempio), questi testi condividono la distanza tra il passato raccontato e il presente di chi racconta, così come l'assenza di riferimenti al travaglio della memoria. È proprio la vicinanza ad archetipi ormai datati che fa risultare romanzesca la seconda produzione autobiografica di Sapienza perché, come ha spiegato Scarfone, «sarebbe alquanto anacronistica oggi – dopo l'era del sospetto e il Leitmotiv postmoderno della finzionalizzazione universale – la sicurezza con cui Rousseau rivendicava la capacità di “essere esatto e fedele” nel racconto della sua vita». <sup>74</sup> Un'autobiografia tradizionale suona oggi sospetta o, per meglio dire, romanzesca poiché la pretesa di affidabilità della parola autobiografica è ormai minata da molteplici ragioni filosofiche e letterarie di provenienza più remota (il relativismo della verità, la stratificazione e la complessità dell'Io) o prossima (l'affermazione del paradigma del trauma con i suoi fenomeni di dissociazione e *belatedness*; la diffusione di un genere ambiguo come l'autofiction). Inoltre, il modello iniziatico adottato nel romanzo era cucito su un personaggio psicologicamente poco verosimile e che sembrava muoversi in uno spazio simbolico più che reale.

Quando le caratteristiche di Modesta e il suo modo di dar forma all'esperienza si trasferiscono su Sapienza l'effetto è stridente, perché l'autobiografia odierna, a differenza delle maggiori concessioni accordate al romanzo, guarda con cautela a protagonisti così stabili e definiti, poco inclini a farsi muovere dagli eventi e a rappresentarne i turbamenti. *Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno*, che si concentravano sulle contraddizioni del soggetto, sul suo dolore e sulle intermittenze del tempo restituivano un'autobiografia più autentica, o almeno una che oggi percepiamo come tale. È infatti doveroso riconoscere una certa distorsione nello sguardo del lettore (e del critico) contemporaneo, che è immerso in un immaginario traumatico <sup>75</sup> ed è portato a trovare veritiero solo il racconto che si rifà a quel paradigma. Davanti a una narrazione autobiografica vicina al modello tradizionale, il

<sup>72</sup> A. Bazzoni, *Scrivere la libertà*, cit., p. 84.

<sup>73</sup> Cfr. *Ibidem*. Sono i modelli del genere autobiografico citati da Bazzoni.

<sup>74</sup> G. Scarfone, *Goliarda Sapienza*, cit., p. 42.

<sup>75</sup> Cfr. Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

sospetto è quello di star leggendo un romanzo in cui l'autore o l'autrice esercita un controllo superiore sulle vicende, senza esporre il suo io ad alcun rischio; laddove invece il testo adotta forme di rappresentazione che si fanno portatrici di un disagio esistenziale percepiamo l'eco di una voce che sta raccontando *davvero* la propria storia, e lo stile che ho definito traumatico si fa garante di questa presunta autenticità.