

Giulia Muraglia
Sapienza Università di Roma

I “muri di lava”:
architetture e tecniche repressive ne *L'arte della gioia*

Abstract

This article is focused on the repressive architectures and techniques adopted by Power in Goliarda Sapienza's *L'arte della gioia* in order to reveal the social content of her poetics. The interpretation of the novel has been influenced by Michel Foucault's and Erving Goffman's theories about institutions and their forms of oppression. But I want to emphasize how Sapienza's heroine Modesta has been represented: she is a fleeing subject who can even escape from subjugation by power, thanks to her anarchic soul, free to take a stand against every form of violence.

1. *Architetture della repressione*

I luoghi non sono mai neutri e neutrali ma, al contrario, risultano portatori di significati semiologicamente rilevanti, che hanno al centro il rapporto che intercorre fra i corpi che li occupano e il potere che li governa. Dunque, la premessa all'analisi delle architetture della repressione ne *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza non può che partire dal pensiero di Michel Foucault, che ha promosso in modo convincente la correlazione imprescindibile fra spazio e pratiche sociali.

In *Sorvegliare e punire*, Foucault (1999, 328) tratta del “grande continuum carcerario”, indicando con questa espressione l'estensione qualitativa della prigione che si va ad applicare ad altre forme istituzionali e organizzative, fra cui anche il convento, prima tappa repressiva dell'esistenza di Modesta. La prigione agisce in profondità sugli apparati statali e “diffonde le tecniche penitenziarie fino alle più innocenti discipline” (Ibid.). Difatti, il filo rosso della repressione, condiviso dalle due architetture del controllo – il convento e la prigione –, si

trova rappresentato narrativamente ne *L'arte della gioia*, dove si tenta (invano) di normalizzare e controllare il corpo di Modesta.

Ed è proprio in convento che la punizione perversa inflittale dalla badessa, ossia l'isolamento in una cella con le grate, si può interpretare come eredità delle tecniche penitenziarie che si diffondono capillarmente in istituzioni che, per loro natura, se ne dovrebbero distanziare. Il risultato è che “la continuità carceraria e la diffusione della forma-prigione permettono di legalizzare, o in ogni caso di legittimare, il potere disciplinare” (Ibid.: 334). Seguendo questo iter, “il potere normalizzatore” (Ibid.: 336) è dilagato in tutte le sfere del controllo sociale, divenendo la funzione privilegiata della società stessa; da qui si comprende il diffondersi di “giudici di normalità”, come madre Leonora, che garantiscono “l'universalità del normativo, e ciascuno nel punto in cui si trova vi sottomette il corpo, i gesti, i comportamenti, le condotte, le attitudini, le prestazioni” (Ibid.).

Il discorso relativo al controllo repressivo delle istituzioni si trova sintetizzato nella categoria foucaultiana di *eterotopia*, ossia quello spazio instabile e disomogeneo in cui agisce il potere e si condensano i saperi, ma di cui non si riesce a narrare (di contro alla definizione ben nota di “utopia”).¹ Nel romanzo di *Sapienza*, le eterotopie occupano un ruolo nevralgico sia a livello narrativo – il convento e la prigione sono tappe necessarie per lo sviluppo identitario di Modesta, volto all'anarchia della gioia –, sia a livello etico, in quanto i luoghi eterotopici che l'eroina attraversa rappresentano la *mise en abyme* di un sistema sociopolitico fondato sul controllo e sulla repressione dei corpi. Per questa ragione, può essere proficuo analizzare gli spazi del romanzo a partire dalle componenti repressive che li fondano, per poi decostruirli attraverso la messa in campo di soggettività che riescono a sfuggire al loro controllo.

1 A questo riguardo, Foucault (1998, 7-8): “Le utopie consolano [...], le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la ‘sintassi’ e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa ‘tenere insieme’ (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi: sono nella direzione giusta del linguaggio, nella dimensione fondamentale della fabula; le eterotopie (come quelle che troviamo tanto frequentemente in Jorge Luis Borges) inaridiscono il discorso, bloccano le parole su sé stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica; dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi”.

Modesta si imbatte in due istituzioni della repressione che tentano di inibirne l'*élan vital*, la gioia innata che la contraddistingue fin dal primo ricordo che offre di sé al lettore.² Dapprima in convento, l'autorità della badessa, madre Leonora, cerca con forza di strapparla dal sentiero peccaminoso dell'erotismo, di fatto inibendo la bambina non soltanto a livello corporeo ma anche a livello verbale, rinchiudendo la sua lingua nella reticenza, per poi gettarla nella disperazione dell'isolamento coatto. Infine, nell'età adulta, in quanto politicamente schierata contro il regime nonché finanziatrice delle forze antifasciste all'estero, Modesta viene reclusa nel carcere dell'isola penitenziaria nei pressi di Palermo, dove entrerà in contatto con la violenza classista e disumana di questo sistema repressivo.

Il tassello ulteriore che Sapienza aggiunge alle premesse teoriche di Foucault è dato proprio dall'attenzione che la scrittrice rivolge all'universo femminile e alle tecniche di controllo e di repressione del corpo della donna, che spesso non coincidono con quelle utilizzate per il controllo dell'uomo. Del resto, come recita una pagina de *L'arte della gioia* “come in convento, leggi, prigionieri” sono “storia edificata dagli uomini” (Sapienza 2017, 265). Presa coscienza di questo aspetto del sistema repressivo, di volta in volta, “la personaggio si sottrae alle carceri variamente proposte e autoimposte dalla geografia della sua esistenza e tenta di resistere al sistema coercitivo della Storia” (Rizzarelli 2018, 96). L'architettura degli spazi che Modesta attraversa gioca quindi un ruolo di prim'ordine nella comprensione del potere e delle sue modalità di controllo, ed è necessario che la letteratura diventi così metafora del mondo per poterne interrogare le ombre.

Per comprendere ancor meglio la natura degli spazi in cui Modesta viene confinata, può essere utile fare ricorso alla strumentazione offerta dall'analisi sociologica di Erving Goffman, dove il focus è immediatamente posto sulla logica inglobante delle “istituzioni totali” (2001, 34), che mettono in atto dei meccanismi di esclusione e di violenza già a partire dalla loro stessa strutturazione. Sia a livello fisico, sia a livello simbolico, queste istituzioni rendono impossibile la comunicazione con la realtà esterna, barricandosi in un mondo chiuso in sé stesso dalle alte mura, dal filo spinato, e, nello spazio microscopico,

2 L'orgasmo di Modesta incastona l'apertura e la chiusura dell'opera. Il romanzo, infatti, si apre all'insegna della scoperta del corpo e del piacere che esso può suscitare: “e fu così che seguendo le mie mani spinte dagli urli scoprii, toccandomi là dove esce la pipì, che si prova un godimento più grande che a mangiare il pane fresco, la frutta” (Sapienza 2017, 5-6).

dalle porte sbarrate. Quella che si può definire, a questo punto, l'*architettura della repressione* è il fulcro delle rappresentazioni dei luoghi eterotopici nel romanzo di Sapienza in quanto riflesso dell'istituzione totale, che verbalizza sin dalla sua presentazione esteriore la manipolazione e il controllo dei corpi che la abitano (o sono costretti ad abitarla).

Fra i diversi tipi di istituzioni totali studiati da Goffman si ergono proprio la prigione e il convento. Il punto di contatto fra queste due diverse realtà consiste innanzitutto nella loro separazione dal fuori attraverso barriere architettoniche, e ancora nell'assenza della possibilità per gli 'internati' (estendendo questo termine, forse parossisticamente, anche ai soggetti che occupano lo spazio del convento) di conservare la propria identità d'espressione formale. L'autrice de *L'arte della gioia* sembra esserne particolarmente consapevole in quanto il *focus* della narrazione all'interno dei sistemi repressivi viene portato proprio sulle tecniche attraverso cui gli istituti occultano l'identità del soggetto, distorcendo la percezione di sé, e ne annientano la personalità a livello psicofisico. Difatti, all'ingresso di questi luoghi, vengono loro sottratti gli effetti personali³ – nel rispetto del principio di “spoliazione” (Ibid.: 49) – e, da quel momento in avanti, saranno le divise peculiari dell'istituzione a rappresentarli, come le bende monastiche che comprimono il corpo di Modesta fino a renderla dimentica di esso. Si aggiunge, poi, anche la privazione dello specchio, e di conseguenza della possibilità di conservare, di giorno in giorno, la propria percezione. Da questo si evince come il corpo – riflesso del sé – venga sin dal primo momento controllato e, in un certo modo, punito nelle architetture della repressione, attraverso una “mutilazione personale che deriva dall'essere privati del corredo per la propria identità” (Ibid.: 51).

Si perseguirà, quindi, lo studio dei due principali luoghi eterotopici de *L'arte della gioia*, che impongono una riflessione sul *continuum* fra le loro architetture e tecniche repressive, in modo da porre all'attenzione la dimensione etico-politica dell'opera di Sapienza che, narrando le trame del Potere, tenta di sfidarne il silenzio coatto.

3 E si pensi al rito – brutale – della rasatura dei capelli per le donne negli istituti religiosi e degli internati in determinati contesti di repressione.

2. *Il convento: tecniche d'occultamento*

“Non ci sono che solitudini, dopo il furto dei corpi” (Morante 2020, 8), recita l'io lirico morantiano de *Il mondo salvato dai ragazzini*, e questo verso sembra centrare proprio la sorte di Modesta nella reclusione presso il convento delle Suore dell'Addolorata, a Sciarascura (Sapienza 2017, 50), in seguito all'incendio con cui aveva distrutto la sua casa.

Poiché lo spazio risulta sempre dalla sintesi fra il punto di vista architettonico e quello politico del potere, è significativa la descrizione del convento come un “inferno di dubbi e bende e muri di lava” (Ibid.: 80), volta a decostruire visivamente – con una descrizione che risente della simbologia infernale dantesca – il luogo che dovrebbe richiamare una dimensione di pace divina. Nella realtà dei fatti, il convento si presenta come una struttura carceraria delle più inaccessibili.

Lo stesso tipo di rappresentazione viene fornito da *Storia di una capinera* di Giovanni Verga, un altro romanzo sulla reclusione coatta,⁴ in cui il convento è rievocato attraverso la sensazione di soffocamento e infinita tristezza evocata proprio dalla barriera architettonica: “quei tristi muri anneriti!” (Verga 2007, 34) rinchiudono Maria in una repressione impenetrabile, dove persino “la brezza non può spirare” nel “recinto chiuso da mura così alte” (Ibid.: 114). La sua solitudine è la stessa che sperimenta Modesta nel convento, acuita dalla presenza di figure fantasmatiche che hanno perduto ogni sembianza umana. L'occultamento del viso delle donne spettrali avviene, a livello microscopico, attraverso il velo e, a livello macroscopico, attraverso delle barriere architettoniche come le gelosie delle celle; questa tecnica della repressione, propria delle

4 L'impatto della Gertrude manzoniana è così importante da determinare nel romanzo moderno italiano una fioritura di opere sulla monacazione forzata, che diviene *topos* letterario a tutti gli effetti, a partire dalla vicenda autobiografica di Enrichetta Caracciolo (2013), passando poi per Verga (2007), e giungendo, infine, alla letteratura contemporanea con Guido Piovene (1978) – che riprende l'architettura epistolare dell'antecedente verghiano – e Giovanni Arpino (2017). In ognuno di questi romanzi ci si sofferma sul tema della monacazione coatta e, dunque, sulla coercizione operata dal potere per piegare la libertà delle donne; ma, mentre gli autori prevedono per le loro eroine un tradizionale epilogo tragico, è bene notare come soltanto nelle autrici, Caracciolo nell'Ottocento e Sapienza nel Novecento, si prenda in considerazione la possibilità di narrare l'effettiva emancipazione femminile dalla repressione claustrale.

istituzioni totali, ha l'obiettivo precipuo di operare un nascondimento identitario, vale a dire una perdita della percezione di sé. Difatti, le mura che cingono il convento inibiscono la vista dall'interno verso l'esterno, segno del fatto che il mondo circostante, comprese la civiltà e la Storia, deve essere dimenticato dalle spose di Dio. Allo stesso modo, si riscontra l'impossibilità di accedere alla vista dall'esterno verso l'interno: i crimini della repressione restano quindi al sicuro nel ciclo storico di sopraffazione del convento, la cui regola impone reticenza – e oblio – sullo scandalo.

L'unico a contravvenire al sistema normativo è il giardiniere, Mimmo In-sanguine, che, per la salvaguardia di Modesta, romperà il silenzio, svelandole il segreto di alcune morti, che avevano gettato nel caos l'ordine coatto di questo 'paradiso':

Ma il medico solamente non sarebbe riuscito [a farti uscire dall'isolamento] se non fosse morta otto o dieci anni fa una novizia più o meno della tua età, e pure lei, come te, protetta da madre Leonora. [...] S'è ammazzata, figlia mia. E chi le poteva dare colpa? Chiusa nella stanza per un mese e più s'era presa di scoraggiamento e si è buttata dalla finestrella. Guarda, quella là. All'alba io l'ho trovata spiacciata in terra. Nessuno aveva sentito niente. *Hanno muri grossi questi conventi, muri a prova di bomba per non sentire né i pianti né le gioie del mondo.* (Sapienza 2017, 33, corsivo mio)

Difatti, uno dei meccanismi di occultamento portati avanti dall'istituto in questione – volti a preservare l'equilibrio del sistema – consiste proprio nell'indurre la ritrosia a parlare del potere e della sua violenza: tutti gli atti più deprecabili dell'autorità vengono occultati dietro il silenzio della parola e la connivenza dei burocrati. Ma, talvolta, accade che degli uomini sovversivi, agendo in piena coscienza, spezzino l'anello di questa catena illimitata di soprusi. Nel caso specifico, il compito di spezzare la catena spetta proprio a Mimmo, una figura oscillante fra l'*insider* e l'*outsider* nel convento (*outsider* in quanto non appartenente alla casta ecclesiastica e non allineato alle regole della disciplina ma, in ogni caso, inserito all'interno della vita nella struttura):

Due, con queste braccia, ne ho ripescate io. Mio padre, ai suoi tempi, un'altra. Mio nonno, pace all'anima sua, chi lo sa quante! Ma lui di stampo antico era, e taceva. Allora si taceva su tutto. Anche in famiglia, col proprio sangue, si taceva. Tempi di muti erano! Ma qualcosa da vent'anni a questa parte si sta smuovendo. Nei paesi giù a valle si comincia a parlare, con cautela, certo, ma si parla. (Ibid.: 35)

Il giardiniere rivoluzionario incarna il vento di mutamento del tempo, e dà voce alle istanze di liberazione portate avanti dal socialismo nella prima metà del Novecento, che passarono, in primo luogo, proprio attraverso il recupero della parola da parte delle classi subalterne con la messa in discussione del potere politico, cui non potevano accedere. Mimmo non ha soltanto la funzione pedagogica di iniziare Modesta alla coscienza della Storia, narrandole dei socialisti come il figlio Giovanni, ma ha un ruolo ben più salvifico a livello di contingenza narrativa, in quanto rappresenta la via di fuga da quell'isola di morte e coercizione; è l'unico a rompere il silenzio quando la giovane si trova confinata nel suo esilio di solitudine, seguito all'aver infranto la logica ipocrita del convento.

Di fatto, su Modesta ricade la colpa di aver pronunciato parole di sgomento (che però la narratrice non riporta), dopo aver scoperto madre Leonora intenta all'atto masturbativo nel suo stesso letto. È la verbalizzazione del tabù, e di conseguenza la rottura del protocollo normativo del convento, a determinare le condizioni per una penitenza repressiva. La giovane viene, dunque, isolata in quella stessa cella da cui, anni prima, una novizia si era lasciata precipitare (ragione per cui sono state apposte le inferriate). In sostanza, Modesta si trova ora nella condizione di emarginata, tanto che le donne del convento – nel timore dell'istituzione, come un “gregge di pecore” (Ibid.: 34) conforme alla volontà del dogma – la isolano, fingendo che non esista:

Cominciai a gironzolare per i corridoi, il porticato, il giardino. Mi era sembrato immenso quel giardino quando lo attraversavo di corsa per non perdere una sola parola nuova, un aggettivo, una nota. Ora, come nei sogni, s'era ristretto, in uno spazio misero, affollato. Tutte quelle donne sapevano ma, come per un tacito accordo, anche quando le sfioravo, facevano finta di non vedermi. Esiliata dai loro visi impassibili e duri mi sentivo trasparente: solo le mani e le spalle pesavano, costringendomi a piegare la testa in giù verso terra. Non avevo più fame. Avevo solo nostalgia del sorriso di madre Leonora. (Ibid.: 30)⁵

5 Il bando dalla comunità ricorda da vicino quello subito dalla piccola Gertrude nei *Promessi Sposi*, al momento della sua opposizione al destino coatto: infatti, anche lei viene isolata in una stanzetta, ma con la crudele serva paterna. Le istituzioni totali, difatti, si servono di meccanismi di separazione dalla comunità per piegare gli animi indomiti alla volontà autoritaria, con l'amarezza dell'esilio e la violenza psicofisica. Anche la capinera verghiana subisce un trattamento simile quando devia dalla strada prevista per lei dalla famiglia. Non si tratta soltanto di un *topos* del romanzo moderno nel momento in cui si viene ad affrontare la monacazione coatta; è la letteratura che si pone al servizio della

Nonostante il pentimento esibito di Modesta, madre Leonora è talmente riprovata dall'accaduto – perché così abissale è la vergogna che ha introiettato riguardo l'autoerotismo – che non perdonerà la fanciulla finché questa non si spingerà al tentato suicidio (anch'esso, calcolato ad arte). L'unico modo per ottenere l'assoluzione dalla badessa, e quindi per salvarsi dal purgatorio dell'isolamento, dunque, è l'improvvisazione della morte, come a teatro: “nella mia cella ormai non potevo più né pensare né leggere. Come potevo morire se tutte le finestre erano sbarrate? ‘E caddi come corpo morto cade’. Come potevo apparire perfettamente morta, come diceva il poeta, senza andare a finire veramente fra le braccia odiose della Certa?” (Ibid.: 35).⁶

Il corpo di Modesta non figura soltanto come il portagioie della sua esistenza, ma in casi come questo si pone proprio come via d'uscita da una condizione repressiva. In questo senso, la finzione del suicidio è un esercizio fisico-attoriale a tutti gli effetti, e la consapevolezza che ci sarà Mimmo a vegliare su di lei – l'unico a spronare la prigioniera a non piegarsi al dogma impostole –,⁷ le dà il via per gettarsi nel pozzo del convento. Come in un universo distopico, questo gesto, invece che condurla alla morte, la salva una volta per tutte, sottraendola alla claustrofobia della cella e del silenzio.

società per sviscerare le metodologie della repressione che ogni forma di potere mette in moto per ottenere i propri obiettivi ultimi. Ma la frattura fra il romanzo manzoniano e quello sapienziano si riscontra nell'epilogo: Gertrude, alla fine, cede alla volontà familiare pur di tornare nelle grazie del padre, mentre Modesta finge soltanto di piegarsi al dogma, mentre resta integra nella sua identità. La protagonista mette in atto quello che Maria Rizzarelli ha definito “training attoriale” (2018, 84), funzionale al raggiungimento di uno scopo ben preciso: rientrare nelle grazie delle suore per evadere dall'isolamento coatto. Il finto pentimento è un chiaro segnale dell'incapacità del convento di assorbire all'interno del suo meccanismo omologante l'eroina, nonostante lei si trovi nell'età (quella adolescenziale) che rischia più facilmente di subire l'influenza altrui (come notava lo stesso Manzoni nel X Capitolo, dedicato alla giovane Gertrude).

⁶ Significativo come questo passaggio sembri riecheggiare, per poi superare, un momento chiave della capinera: “vorrei precipitarmi a capo in giù dalla più alta finestra... ma tutte son chiuse dall'inferriata...” (Verga 2007, 133). Modesta, anche in questo caso, figura come la riscrittura, o meglio il superamento strategico, delle eroine letterarie condannate allo scacco tragico.

⁷ Con queste parole Mimmo esorta Modesta: “m'ero un po' preoccupato a vederti girovagare come una sonnambula con le spalle curve. [...] Non è che sei la prima che vedo entrare dentro *questo muro* ragazzina bella dritta come un fuso e che a poco a poco s'incurva come somaro carico” (Sapienza 2017, 32).

Globalmente, quindi, il convento si presenta come una fortezza attornata da un “muro di cinta” (Ibid.: 37) e chiusa su sé stessa, simile a un’isola, i cui segreti devono restare ingabbiati all’interno. Questo dettaglio sembra riecheggiare la riflessione dell’Arturo morantiano riguardo la sua Procida: “la gente, nella mia isola, non ama d’essere spiata nella propria segretezza” (Morante 1995, 14). Infatti, il sistema repressivo possiede occhi ovunque ma, al contempo, ha cura di non essere scorto. Da qui la necessità di avere nel convento celle con inferriate, che, se è vero che tengono il corpo prigioniero, permettono comunque di spiare “dalle imposte socchiuse di tutte quelle finestre del cortile” (Sapienza 2017, 50) i sovversivi, e coglierli in fallo per punirli (secondo il metodo ‘sorvegliare e punire’).

Ed esattamente come ogni sistema coercitivo, l’istituto si appropria del discorso su sé stesso, attraverso le proprie autorità, e lo trasforma in altro da sé: per la badessa, il convento è un’“isola di pace” (Ibid.: 25), nonostante siano così numerosi i segnali che lo rendono il suo esatto contrario. Tuttavia, pur nel mascheramento linguistico della reale natura del convento, il termine “isola” rende puntualmente la segregazione del luogo rispetto al “mondo fatuo” (Ibid.): un’isolabilità resa più concreta dalla barriera architettonica delle alte mura, che rendono il luogo irrimediabilmente scisso dalla realtà.

Il massiccio corpo del convento fa da contrappunto alla deformazione fisica cui sono sottoposte le spose di Dio che lo abitano. Sembrerebbe, infatti, che il dissolvimento corporeo, che le rende simili a spettri senza carne, ricalchi quasi la logica del contrappasso dantesco, scontato nella vita terrena: dal momento in cui le suore accettano il dogma claustrale, fondato sul rifiuto e la demonizzazione del corpo, esse sono costrette a osservare il tragico mutamento di quest’ultimo. Ne è un chiaro esempio la descrizione della deformazione di madre Leonora:

Era diventata piccolissima, come un cencio striminzito dai troppi lavaggi. [...] Non era più lei. Due linee dure agli angoli della bocca le stiravano le labbra in una smorfia affilata. Era per questo che ora la sua voce strideva metallica e non diceva che di peccati, d’inferno, di penitenze e morte? appena andò via, cosa che un tempo mi sarebbe sembrata impossibile, non desiderai più rivederla. (Ibid.: 40)

Dunque, se Modesta è ben consapevole della gioia che si può sprigionare dal corpo, di contro si assiste al dissolvimento fisico delle suore che “non facevano nessun rumore quando ti passavano accanto o entravano e uscivano dalle loro celle: non avevano corpo” (Ibid.: 42). A questo punto, la disumanizza-

zione delle spose di Dio nel convento può dirsi completa; avendo ripudiato la propria consistenza fisica e la propria percezione di sé, esse hanno anticipato la propria morte.

Seguendo questa linea interpretativa, si può leggere il convento come luogo eterotopico per eccellenza, che sta per sé stesso e per altro da sé, per la capacità di rifunzionalizzare e accorpore al suo interno diversi spazi. In effetti, l'eterotopia-convento sembra fondarsi sulla logica architettonica del cimitero, per la sua totale estraneità alla vita civile e per le figure quasi incorporee che lo abitano, ma anche su quella della prigione, per le alte mura che lo attorniano e per l'effettiva condanna cui sono sottoposte diverse novizie dalla disciplina claustrale.

Nella rappresentazione del convento come ambiente cimiteriale,⁸ in virtù dei suoi spazi irreali (e infernali) e della presenza di creature incorporee, simili a spettri dal colorito mortifero – “E dopo aver ingoiato quel pane e latte molle e senza sapore, fra tutti quei visi bianchi flaccidi, e sfido! che altro colore potevano prendere tutte quelle future spose di Dio?” (Ibid.: 46) –, si può scorgere una chiara condanna della voce narrante al meccanismo di disintegrazione del corpo e della mente messo in atto dall'istituto totale. Ma Modesta si tiene separata dalle figure fantasmatiche nascoste dal velo nero e si disallinea dal dogma claustrale: “non volevo diventare trasparente come loro. E ora che avevo ritro-

⁸ Interessante, a questo proposito, che Verga si avvalga delle stesse immagini per la rappresentazione del convento, architettonicamente e simbolicamente più simile a un cimitero che al paradiso terreno. A corroborare quest'idea c'è poi l'ingresso di Maria descritto quasi nei termini dell'attraversamento di un varco infernale: “Si prova uno sgomento invincibile entrando qui, sentendosi chiudere alle spalle quella porta, vedendosi mancare ad un tratto l'aria, la luce, sotto questi corridoi, fra questo silenzio di tomba e il suono monotono di queste preci. Tutto rattrista il cuore e lo spaurisce: quelle fantasime nere che si veggono passare sotto la fioca luce della lampada che arde dinanzi al crocifisso, che s'incontrano senza parlarsi, che camminano senza far rumore come se fossero spettri, i fiori che intristiscono nel giardino, il sole che tenta invano di oltrepassare i vetri opachi delle finestre, le grate di ferro, le cortine di saia bruna. Si ode il mondo turbinare al di fuori e i suoi rumori vengono ad estinguersi su queste mura come un sospiro. [...] Son sola in mezzo a cento altre derelitte. [...] Non restano che fantasmi che si parlano attraverso le gelosie” (Verga 2007, 91). E ancora: “Quest'immenso sepolcreto si anima soltanto allorché si spalanca per un'altra vittima” (Ibid.: 101). Altresì, le suore di Verga appaiono, nella dimensione mortifera della clausura, quali sono quelle osservate da Modesta, vale a dire come figure spettrali senza più slanci vitali. Riguardo il tema del convento come sepolcreto terrestre cfr. anche Tarabotti (2005) e Rullo (2019).

vato l'intensità del mio piacere, mai più mi sarei abbandonata alla rinuncia e all'umiliazione che loro tanto predicavano" (Ibid.: 42).

L'antitesi fra Modesta e le spose di Dio è fondata proprio sul loro rapporto con il corpo normativo: se la prima – sebbene, come loro, immersa nel sistema repressivo del convento – veglia coscientemente sul proprio io, le seconde si trovano ormai ad aver perduto la propria identità psicofisica in nome della regola claustrale, ma non tanto per una reale aderenza alle sue logiche, quanto più per il timore superstizioso della pena eterna. Al contrario, Modesta assume la posizione di sfida nei confronti di questa logica coercitiva, riappropriandosi di sé stessa:

Strappandomi il grembiule e la camicia, le mie mani trovarono quelle fasce strette «perché il seno non si mostrasse», che fino a quel momento erano state come una seconda pelle per me. Una pelle dall'apparenza morbida che mi legava col suo biancore rassicurante. Presi le forbici e le tagliai a pezzi. Dovevo respirare. E finalmente nuda – quanto era che non sentivo il mio corpo nudo? anche il bagno con la camicia si doveva fare – ritrovo la mia carne. Il seno libero esplose sotto le mie palme e mi accarezzo lì in terra godendo delle mie carezze che quella parola magica aveva liberato. (Ibid.: 41)

E dopo questo rito erotico-liberatorio, Modesta raggiunge la consapevolezza del fatto che la superstizione non è che una fiaba attraverso cui è possibile sottomettere e normare i soggetti:

Nessun fulmine cadde sulla mia testa mentre la pioggia fuori continuava a battere sui vetri della finestra. Il mio corpo nudo, accaldato dal piacere, la sentiva scendere lieve. Dolce pioggia d'aprile fra i seni, le anche spalancate ad accogliere quella frescura di primavera. Avevo ritrovato il mio corpo. In quei mesi d'esilio, chiusa in quella corazza di dolore, non mi ero più accarezzata. Accecata dal terrore avevo dimenticato di avere il seno, il ventre, le gambe. (Ibid.: 41-42)

Il risorgere della primavera coincide, specularmente, con la rinascita del corpo di Modesta dopo l'inverno dell'esilio e con l'appropriazione di una coscienza antidogmatica, che si contrappone decisamente ai tabù dei sistemi repressivi. La sua concretezza fisica è garantita, oltre che dal gesto sovversivo dello strapparsi di dosso la gabbia claustrale, soprattutto dalla liberazione della lingua da ogni proibizione di ordine morale:

Ormai la odiavo. Impensatamente quell'emozione di odio – che loro dicevano peccato – mi diede una sferzata di gioia così forte che dovetti stringere i pugni e le labbra per non metter-

mi a cantare e a correre. Appena mi sentii più calma, timidamente dissi a bassa voce: la odio, per vedere se l’effetto si ripeteva o se un fulmine si abbatteva sulla mia testa. Fuori pioveva. La mia voce mi colpì come un vento fresco che mi liberava la fronte e il petto dal timore e dalla malinconia. Come poteva essere che quella parola proibita mi dava tanta energia? Ci avrei pensato dopo. Adesso dovevo solo ripeterla ad alta voce, che non mi sfuggisse più, e: la odio, la odio, la odio, gridai dopo essermi assicurata che la porta fosse ben chiusa. La corazza di malinconia si staccava a pezzi dal mio corpo, il torace si allargava scosso dall’energia di quel sentimento. (Ibid.: 41)

Il sistema claustrale non poggia soltanto sull’umiliazione del corpo, sul timore di Dio, sul terrore della dannazione eterna, ma, in primo luogo, su quello che si potrebbe definire un indottrinamento linguistico a tutti gli effetti. Difatti, tanto quanto le logiche linguistiche dei regimi, la lingua del convento si basa su due principi proibitivi, vale a dire la reticenza e il tabù: essi hanno l’effetto di gettare ombra sul mondo civile e, conseguentemente, di generare un’incapacità, nei soggetti sottoposti all’indottrinamento, di pensare al di fuori dei concetti indotti. Forzando l’adozione di un linguaggio oppositivo e irrealistico rispetto a quello della società civile, il convento recide, in modo calcolato, ogni legame residuo con la società e la Storia: si tratta del cosiddetto “gergo istituzionale” (Goffmann 2001, 81), e questa non è che l’ennesima tecnica di occultamento del reale messa in atto dall’istituto.

A questo proposito, si pensi alle parole di suor Costanza: “non mi è permesso pronunciare nomi e luoghi mondani, noi non apparteniamo più a quel mondo” (Sapienza 2017, 48). La lingua claustrale, epurata da termini e concetti afferenti alla sfera sociale – e questo fenomeno ricorda, da un certo punto di vista, l’effetto della campagna di purismo durante il regime fascista e della propaganda sull’abnegazione cui gli italiani dovettero sottoporsi –,⁹ occlude la mente di Modesta. Non avendo contezza della lingua civile, la giovane non è in grado di pensare al di fuori degli schemi retorici di “male, inferno, ubbidienza, peccato” (Ibid.: 21). Infatti, pur appropriandosi del concetto bandito di “odio”, in ogni caso la sua comunicazione rimane incatenata alle dicotomie di bene e male, santi e peccatori, propuginate dalla logica del convento, e ogni possibilità di fuga si configurerebbe come uno scacco, data la sua distanza abissale rispetto alla realtà, definibile come “disculturazione” (Sommer 1959; Goffman 2001):

⁹ Si rimanda alla lettura dei seguenti testi sull’argomento: Raffaelli 1983; Klein 1986; Foresti 2003.

Di fuggire non se ne parlava nemmeno. Dove poteva andare? Anche riuscendo a varcare, e non era facile, quella muraglia di lava che circondava il convento, a piedi Mimmo diceva che cinque, sei ore di marcia ci volevano per raggiungere quel paese... Come si chiamava? Con terrore si accorse che in tutti quegli anni aveva studiato, sì, anche il latino, il francese, ma non aveva parlato con nessuno che non fosse una suora o un prete. Lo sentiva che era diverso quel linguaggio da quello che si doveva parlare fuori, nel mondo. (Sapienza 2017, 44)

Malgrado l'avvenuta riappropriazione del sé mediante lo svincolamento dalle bende claustrali e il godimento fisico, il corpo di Modesta è sottoposto a una nuova sottomissione. L'*auctoritas* di madre Leonora non si placa, ma anzi continua ad esercitare più di quanto non facesse in precedenza il suo intervento castrante per vincere, attraverso il fiaccamento della volontà della fanciulla, la sua renitenza:

Ti spaventi perché ancora non sai la dolcezza paradisiaca della rinuncia e dell'umiltà. La tua fibra giovane è ancora troppo piena di vitalità animale, di salute. Anzi, ne ho parlato con suor Costanza, ci faresti una grazia se riducessi il cibo, almeno la sera. Ormai sei adulta e sana. Qualche rinuncia alla tavola non potrà che aiutarti nella preghiera. Da domani cenerai con pane e latte come le converse. (Ibid.: 43)

Ancora una volta, Mimmo la risveglia dal torpore psicofisico cui si stava lasciando andare nella repressione – “Non s'abbandoni così alle lusinghe del sole, principessa, essere poveri è un veleno che indebolisce. La mancanza di cibo anebbia il cervello” (Ibid.: 45) – e a fornirle, nolente o volente, la chiave per la salvezza: “Voscenza mi perdoni, madre Leonora, se ho l'ardire di contraddirla. Per una volta ascolti un vecchio che, anche se ignorante, ne sa di queste cose: quella balaustra sulla quale lei la notte s'appoggia, marcia è. Bisogna cambiarla” (Ibid.). La via di fuga dalla prigionia claustrale verrà individuata da Modesta proprio nella manomissione della balaustra, con la conseguente morte di madre Leonora, che precipiterà dalla torretta dell'osservatorio astronomico; la si ritroverà con “il corpo [...] tutto sfracellato, ma il viso intatto [...] bello e sereno. Il viso di una santa” (Ibid.: 48).

È qui che una lettura mediata dal contrappasso dantesco potrebbe essere utile a intuire la condanna morale della voce narrante ai danni della badessa. Questo tipo di interpretazione sembrerebbe corroborata anche dalla vicinanza con una vistosa ripresa dantesca – “E caddi come corpo morto cade, dice il poeta e maestro di vita” (Ibid.: 47) – che non può essere casuale. Di fatto, così

come Leonora in vita dispreggiò il suo corpo a tal punto da rinchiudersi in un'isola di sofferenze, pur di non ascoltare i richiami della gioia, allo stesso modo in morte si ritrovò il corpo deprecato, andando incontro a quella fine violenta che lei stessa aveva causato a sua volta ad una novizia anni prima. Resta soltanto l'apparenza di santità nel volto serafico, quando il corpo verbalizza ben altro.

Soltanto con l'omicidio della sua aguzzina, l'*auctoritas* per eccellenza del sistema di disintegrazione claustrale, Modesta può finalmente prendere il largo verso la dimensione della gioia, e la sottrazione al rito crudele della rasatura si presenta senz'altro come sintomo di un inizio favorevole: “Le trecce grosse e forti erano lì, appena in tempo sfuggite alle dita aguzze come forbici di Suor Costanza” (Ibid.: 52). La preservazione della chioma presuppone simbolicamente una conquista, quella dell'integrità corporea, che il convento non può più negarle. Una volta ritrovata la sua dimensione umana, a Modesta non resterà dell'architettura repressiva che un ricordo offuscato: “Grandi nuvole ammassate all'orizzonte chiudevano il nostro sguardo come un muro alto di lava. Avevo dimenticato quel muro” (Ibid.: 81).¹⁰

3. La prigione: tecniche d'annientamento

Il collegamento fra le due istituzioni repressive è operato in maniera particolarmente consapevole dalla narratrice, che le pone in richiamo nel tessuto narrativo. Infatti, che la prigione si colleghi intrinsecamente al convento appare subito evidente nel momento in cui Modesta viene arrestata per spionaggio e portata nella stanza dell'interrogatorio: “Questa voce – la sentite? – non è dolce come quella di madre Leonora, ma la devo ascoltare e fare solo quello che mi suggerisce” (Ibid.: 420); e ancora: “Dietro la grata buia del confessionale la voce sottile di quel prete di Palermo avvolgeva come un serpente e faceva tremare di ribrezzo e paura più dei gridi di madre Leonora e di quest'ufficiale che da tre ore mi gira intorno nella stanza urlando forsennato” (Ibid.: 421).

Il motivo di questo richiamo esibito è di natura logica: le due architetture della repressione poggiano sullo stesso *continuum* di violenza, ma anche sulla loro

10 Forse non è un caso l'ennesima coincidenza, seppur rovesciata nel senso, con una citazione verghiana: “Il convento! Mio Dio!... Ecco la sola nube che offuschi cotesto ridente orizzonte” (Verga 2007, 44-45).

dipendenza dalla struttura societaria, segno del fatto che è il medesimo Potere a regolarne il funzionamento. A questo proposito, ne *L'arte della gioia* si può notare come il classismo non si limiti a muovere le trame della vita civile, ma dilaghi anche nel convento e nella prigione, luoghi che apparentemente dovrebbero essere esenti da qualsivoglia distinzione. Nella realtà dei fatti, sin dall'ingresso di Modesta nella struttura carceraria, la differenza degli individui, e in questo caso delle individue, resta fondante come all'interno della società. Mentre alla protagonista ci si rivolge con il suo titolo nobiliare, la compagna di cella, Nina, "una sovversiva comunista", viene addirittura reificata: "principessa, principessa, vo-scenza abbia la grazia per stanotte di dormire qui. Può chiudere questa tenda di separazione. Così non vede *quella...*" (Ibid.: 420, corsivo mio). Ma non è soltanto a livello verbale che Nina viene sottoposta a un trattamento differente rispetto alla sua compagna; la discriminazione si iscrive ancor di più a livello corporeo:

Che t'hanno fatto in viso? sembri una grattugia.

[...]

Niente, si sono divertiti con la lametta, lo sai, scherzi casarecci...e fosse stato solo quello principessa!

E che altro Nina, per carità?

[...]

Fatti 'na ragione, parlando di scherzi da uomini in divisa che ponno fa' d'altro per ridurti un colabrodo davanti e di dietro, eh? [...] Ho l'impressione che fossero tre – sai com'è nella confusione – ma giurerei che un reggimento m'è passato addosso, un reggimento con sciabole e fanfare! (Ibid.: 423-424)

Il corpo della donna è oggetto di una doppia violenza: quella che convenzionalmente (o meglio, secondo una norma disumana) spetta ai soggetti confinati negli apparati di repressione; e quella della subalternità del soggetto femminile imposta dal potere. Anche Goffman (2001) si sofferma su quei riti di passaggio che le donne sono costrette a subire al loro ingresso nelle architetture della repressione, vale a dire quei cerimoniali di sopraffazione totale, in cui l'obiettivo è spogliare, fisicamente e simbolicamente, il soggetto della propria identità. È sintomatico del retaggio patriarcale il fatto che questo tipo di rituale, a cui è sottoposta, ad esempio, la novizia per divenire monaca, non si riscontri per l'uomo che deve accedere al potere religioso.

Ma Nina non è sottoposta a un trattamento brutale soltanto in virtù del suo essere una prigioniera – per di più donna –; lo è anche per la sua estrazione

sociale. S'intende molto chiaramente che il frazionamento che divide la società in livelli stratificati viene conservato intatto anche nelle istituzioni totali, dove è ancora la classe a determinare il trattamento che il soggetto, divenuto oggetto di repressione, riceve.

Si può notare come ne *L'arte della gioia* si assista a una prefigurazione dell'analisi che condurrà Sapienza in carcere¹¹, incentrata sulla differenziazione classista nei sistemi di confinamento. Come scriverà più tardi ne *L'università di Rebibbia*: “la differenza di classe vige qui come fuori, insormontabile: il carcere è lo spettro o l'ombra della società che lo produce, è noto” (Sapienza 2006, 156). E a distanza di anni ricorderà di aver ritrovato, all'ingresso di Rebibbia, la conferma delle storie umane che la madre, Maria Giudice, aveva osservato nei suoi anni di prigionia:

Mi torna in mente Rebibbia e il fatto che, appena vi fui rinchiusa, quel posto mi disse molte cose. L'entusiasmo di cui ho più volte parlato si manifestava specialmente nei tre giorni di cella d'isolamento, in una pace e soddisfazione etica indicibile, come qualcuno che finalmente ha rimesso piede nel suo paese d'origine, da cui un evento nemico lo aveva sradicato; questo paese era quello dei poveri, umiliati e offesi, di cui mia madre – raccontandomi dei suoi soggiorni in carcere e le storie del brigante Musolino – mi illustrava le tante magnificenze, la solidarietà, l'apprendimento morale, lo studio di lotta di classe. (Sapienza 2022, 233)

Il differente trattamento è messo in atto, nel romanzo di Modesta, persino da suor Giuliana, che, almeno in linea teorica, dovrebbe incarnare l'esempio di carità cristiana ed essere esente da atteggiamenti di favoritismo. La suora, invece, si

11 L'autrice viene arrestata nell'ottobre del 1980 per un furto di gioielli e, di seguito, scontata la pena nel carcere di Rebibbia. Il suo “gesto dostoevskiano” (Pellegrino 2022, 47), come lo definì Elsa Morante, fu l'esito di una volontà precisa di scendere con la propria carne negli abissi dello Stato, inseguendo le memorie della madre. Nei suoi taccuini annotò: “so perché ho voluto tutto questo! Dovevo riaffrontare il mio inconscio che taceva. Far rivivere emozioni, visi e altro della mia infanzia vera, e di quella fantastica nutrita dai racconti di carceri e confini” (Sapienza 2022, 109). Questa interpretazione è avvalorata da una lettera al giornalista Costanzo Contini, datata 16 ottobre 1980: “Come tu dici, ho dovuto andare là, rivedere posti a me noti attraverso mia madre, sentire gli odori, le passioni che lei ha vissuto, intravedere visi che lei ha visto. Tutto era come lei raccontava. Ho riconosciuto tutto, e tutto mi ha fatto molto bene. C'è una realtà così assoluta in quel posto così lontano da noi, eppure così vicino geograficamente che lava i pensieri e le ansie (e anche il linguaggio)” (Sapienza 2021, 377).

rivolge a Nina come alla donna più infima della prigionia, scusandosi con Modesta, in un discorso svenevole, per la situazione delle celle che la costringe ad avere la sua occupata da un soggetto del genere: “Zitta tu screanzata e giù le mani! Oh, principessa, è un’indecenza! L’ho fatto presente alla superiora, un’indecenza tenervi qua con questa, ma è tutto pieno, tutte le stanze piene!” (Sapienza 2017, 427). Si tratta di un potente attacco di Sapienza all’ipocrisia del ceto ecclesiastico, oltre che al classismo che imperversa nel mondo civile così come nelle istituzioni totali. Modesta penserà, a questo riguardo: “anche in prigionia le principesse e i capi vengono trattati diversamente” (Ibid.: 420), ricordando altresì le parole con cui Joyce l’aveva messa al corrente di quanto avveniva dietro le sbarre:

«Eh, cara Modesta, la mia scoperta fu terribile e più terribile la mia decisione. È agghiacciante stare in una cella e vedere tornare quelle povere donne picchiate, stuprate, e capire con raccapriccio che tu, privilegiata, resti sana coi tuoi vestiti intatti. Certo, usano le parole come armi con i capi, ma c’è poco da vantarsi: le parole non tagliano la carne come le lamette da barba che spesso usano».

«Eh tu?»

«Dopo un mese capii che avrei perso ogni autorità con quelle compagne contadine e operaie. Per farmi fare questi ricami, come tu poeticamente li chiami, ho dovuto insultarli in tutti i modi e personalmente. Solo così dopo giorni e giorni potei tornare in cella a testa alta. È incredibile lottare per farsi torturare, ma gli sguardi di sospetto finalmente cessarono e tornammo unite». (Ibid.: 422)

Proprio la figura di Joyce, in questa quarta e ultima sezione del romanzo, diviene nevralgica per due ragioni. In primo luogo, perché assume la funzione di voce-guida che Modesta deve recuperare dalla memoria per avere accesso alla conoscenza dell’istituzione totale in cui è confinata: la sua passata amante, da dissidente antifascista, ha sperimentato in prima persona la vita della prigionia. In seconda battuta, Joyce va a incarnare l’ipocrisia di quella categoria di intellettuali e attivisti che, alla fine della guerra, dimenticarono gli obiettivi della Resistenza e ne lasciarono morire i valori. Infatti, nel dopoguerra viene ritratta “sintetizzata in un’immagine astratta di solitudine mortuaria” (Ibid.: 470), allineata al sistema propagandistico, di cui ha ormai assorbito il linguaggio conservatore e populista:

Vedi, Modesta, non puoi a ogni comizio ritornare sempre a quell’Aleksandra Kollontay... La Balabanoff, dici? Maria Giudice? Ma su, Modesta, sono personaggi difficili, non allineati, bombe più che altro, almeno per il momento. Quando abbiamo saputo che Maria si è

ammalata, sono franca con te, è stato un sollievo per tutti. È brutto dirlo, ma non creava che confusione. Non si può improvvisamente parlare di libero amore, di aborto, di divorzio, bisogna andare per gradi, come dice il compagno Giorgio. [...] Dobbiamo rassicurare l’opinione pubblica, dobbiamo dimostrare al paese che siamo persone rispettabili in tutti i sensi e non i senzaglegge rossi, la canaglia rossa, ecc., come si legge sui muri nelle campagne. (Ibid.: 469-470)

Questo discorso risulta particolarmente emblematico, quanto ossimorico, se si riavvolge il filo della narrazione di qualche pagina e si torna al periodo precedente all’incarceramento di Modesta, che vede Joyce nella disperazione più cupa a causa della morte di compagni come Antonio Gramsci, consunto dalla prigionia:

Anche Gramsci è morto. Stiamo perdendo tutto. L’Europa è in bilico fra la guerra e una pace più atroce di tutte le guerre, e noi due qui a crogiolarci in questa gabbia dorata. [...] Io non ce la faccio più a restare qui impotente mentre i compagni marciscono nelle prigioni o si battono a morte. La fine di Gramsci mi appare come il simbolo del nostro destino. Marcire! Marcire nell’impotenza!... Era marcio in quella fotografia, più che un caduto nella lotta, era marcio. (Ibid.: 356)

A proposito della prigionia e del tentativo, da parte del sistema, di reprimere le forze intellettuali, un personaggio centrale in questo senso ne *L’arte della gioia* è proprio Antonio Gramsci, che si affaccia nella narrazione soltanto indirettamente, ma in maniera significativa. La sua presenza è garantita, innanzitutto, dal ricordo di Carlo Civaldi che, senza l’incontro con l’intellettuale sardo, non avrebbe mai raggiunto una consapevolezza politica e probabilmente non si sarebbe unito alla lotta al fascismo, essendo stato educato dal padre al disprezzo per i socialisti poiché “timorati di Dio” (Ibid.: 155):

mai e poi mai me ne sarei interessato [alla politica] se non avessi incontrato a Torino un nano come me che...eh sì, a ripensarci lo ascoltai, oltre che per l’intelligenza e la bontà che il suo viso ispiravano, perché finalmente potevo guardare negli occhi qualcuno. [...] È vivo e vegeto, per fortuna. Si chiama Antonio Gramsci. (Ibid.)

L’ultima apparizione indiretta del personaggio di Gramsci si manifesterà proprio durante il periodo d’incarcerazione di Modesta. Attraverso la sua rievocazione nel duro discorso di Nina, Sapienza decostruisce *ex post* la narrazione ufficiale tramandata dai funzionari dei partiti di sinistra, in cui sveltavano i

concetti retorici di eroismo e fratellanza. In questo senso, l'invettiva dell'anarchica illumina le questioni torbide del potere, per il cui mantenimento vengono meno la fratellanza e persino la divisione in fazioni: "Sono stufa di parlare pulito e di leggere libri pieni di sogni. Tu fai presto a dire, ma a me l'uomo della mia vita in Spagna l'hanno ammazzato i compagni comunisti! [...] Lo sai anche tu che al momento giusto hanno fatto fuori tutti gli anarchici, e non solo loro" (Ibid.: 436-437). Poi, con un tono ancora più pungente:

e quand'è che ci decidiamo a farlo un vero piccolo passo avanti, eh principessa dei miei stivali? E il vostro Gramsci? Voi l'avete condannato! Arminio l'ha visto, mio fratello, oh! Sempre solo in cella, e all'aria isolato dai compagni e disprezzato. E i secondini hanno avuto mano libera. [...] Allora Antonio soffriva di insonnia e quelli ogni ora a suonare le sbarre per svegliarlo. Si è spacciati in carcere se i compagni ti abbandonano. «Loro» l'hanno ucciso! (Ibid.: 437)

Attraverso le parole di Nina, Sapienza lancia un brutale *j'accuse* nei confronti degli esponenti del Partito Comunista, le cui responsabilità sono sottolineate non troppo implicitamente dalle lettere dal carcere dello stesso Gramsci: "potevo preventivare i colpi degli avversari che combattevo, non potevo preventivare che dei colpi mi sarebbero arrivati anche da altre parti, da dove meno potevo sospettare" (1971, 126).¹² Questi 'compagni' ricalcano accuratamente la figura degli asserviti al potere ritratta nei saggi contro la bomba atomica di Elsa Morante: "propagandisti contro la bomba, mentre, nei fatti, sono i suoi fervidi campioni. Fra loro, si ritroveranno i peggiori nemici dello scrittore, capaci addirittura, in punti estremi di crisi, di consegnarlo ai guardiani dei lager" (2013, 112).

È significativo, dunque, che Sapienza dedichi questo spazio a Gramsci e alle vicende poco tramandate – perché scomode – del potere, soprattutto in una sezione del testo, la quarta, così politicamente rilevante, nonché intesa a indagare ricordi della propria storia familiare. Difatti, si avverte tutta l'influenza che le narrazioni di Maria Giudice ebbero sulla mente della figlia

12 L'autore riporta poi uno spezzone di lettera ricevuta dal giudice istruttore: "onorevole Gramsci, lei ha degli amici che certamente desiderano che lei rimanga un pezzo in galera" (1971, 251), e poi commenta scrivendo: "ebbe ragione di dirmi che pareva proprio i miei amici collaborassero a mantenermi il più a lungo possibile in carcere" (Ibid.: 271-272). Gramsci si riferisce al commento che il giudice istruttore aveva fatto riguardo la lettera inviatagli dal dirigente comunista Ruggero Grieco da Mosca, il 10 febbraio 1928.

Goliarda, fin da piccola ascoltatrice interessata alle avventure politiche dei genitori. Le narrazioni materne, circa le proprie esperienze in prigione, vengono rielaborate in questa sezione di testo, in cui il dato rilevante è assunto proprio dall'analisi di genere e classe all'interno della vita politica e, poi, dell'istituzione di confinamento.

Innanzitutto, si assiste ad una contronarrazione rispetto al dogma narrativo – che confinava le donne nel ruolo di angeli del focolare, ritenendo fuori questione la loro partecipazione alla vita attiva nella società – nella costruzione di personaggi come Nina e Modesta, che non soltanto possiedono un'intelligenza politica molto spiccata, ma sono anche in grado di continuare la loro lotta d'opposizione all'interno delle strutture repressive. In quest'ottica, il discorso della guardia carceraria – incarnante il dogma – suona fortemente parodico, quando insinua che dietro l'azione politica di Modesta ci sia un burattinaio (uomo naturalmente):

Perché, principessa, mi costringete a questo tavolo? Io ne soffro più di voi, mi dovete credere! Sotto questa divisa c'è un uomo che soffre a vedervi così stanca, ma purtroppo è il mio dovere. Vi prego ancora una volta: cercate di ricordare qualcosa di preciso. Che forse qualcuno s'è voluto vendicare coinvolgendovi in *cose da uomini*? Un innamorato respinto? Col fascino vostro non ci sarebbe da meravigliarsi! A volte gli uomini respinti possono divenire implacabili... Cercate di ricordare, ci bastano due nomi, tre. Li consegniamo alla giustizia e voi ve ne tornate a casa in quattro e quattr'otto! (Sapienza 2017, 421, corsivo mio)

Il passaggio testimonia un modo di condurre il discorso apparentemente ossimorico rispetto al contesto carcerario: si tratta della tecnica tipica della lingua inglese, l'*understatement*, volta a smorzare la tragicità degli enunciati per far apparire la realtà nella sua forma più concreta. Ma a incarnare la voce ironica per eccellenza non è Modesta – che si potrebbe definire un'eroina tragico-cinica – bensì Nina, che con il dialetto romanesco e il “parlare schietto” (Ibid.: 424) abbassa il livello lessicale e retorico, restituendo un sorriso (piuttosto acre): “A casa per mio padre eravamo tutti uguali... e infatti, ammazzalo se aveva ragione! Tutti morti o in galera, donne e uomini!” (Ibid.: 441). La dimensione tragica delle loro sorti – la morte e il patimento brutale inflitto dal sistema carcerario – viene però smorzata dal dialetto, che rende più vivido l'eloquio di Nina e stempera il dramma, lasciando però nel testo un'amarezza irrisolta.

È ancora Nina a introdurre Modesta (che è sì rivoluzionaria, ma anche borghese, come lei stessa ammetterà) a Giocchino Belli, poeta romano, romane-

sco ed eretico: “Che or’è? cche or’è? È una cosa che tt’accora. Nu le sentite, sposa, le campane? Lo sapete che or’è, ssora siggnora? È ll’ora che le donne sò pputtane...”, “te lo faccio conoscere io il grande poeta blasfemo” (Ibid.: 426). L’euforia gioiosa dell’eloquio di Nina contrasta con l’ambiente spettrale del carcere, la cella con il “lumicino blu da purgatorio” (Ibid.: 423) che non permette né di poter vedere bene, né di avere la garanzia del buio per riposare in pace: attraverso questa tecnica, il sistema carcerario mira ad avere il controllo del corpo e a privarlo persino dei suoi ritmi biologici, per annientare i dissidenti.

Ma Sapienza, da un certo tempo della narrazione in poi, non sembra voler incedere ulteriormente nella trattazione della violenza; al contrario, il suo obiettivo diviene la ricerca di una via di fuga anarchica dalla repressione attuata dal sistema. Narrativamente è l’utopia del sogno e del desiderio erotico a costituirsi come *fil rouge* dell’intero impianto etico de *L’arte della gioia*, che dilaga e si mostra come possibilità alternativa alle logiche della prigione. Dapprima, si assiste al superamento della scissione di classe attraverso la denudazione che Modesta e Nina mettono in atto, consegnandosi reciprocamente le proprie memorie e il proprio corpo, nella volontà di resistere insieme all’istituzione totale. Quest’unione sororale parrebbe la trascrizione narrativa, sebbene qui interpretata in chiave omoerotica, del pensiero che esprimeva Natalia Ginzburg nel 1948:

Due donne infatti si capiscono molto bene quando si mettono a parlare del pozzo oscuro in cui cadono e possono scambiarsi molte impressioni sui pozzi e sull’assoluta incapacità di comunicare con gli altri e di combinare qualcosa di serio che si sente allora e sugli annaspamenti per tornare a galla. (Ginzburg 1948, 106)

Ecco che si fa largo il valore costitutivo dell’ecosistema della gioia che Modesta tenta di ricreare persino nel contesto eterotopico della reclusione: “Non ho mai sentito che in prigione si possa trovare tanta gioia. [...] È proprio gioia perché quando la porta sbatte e finalmente posso abbandonarmi al riso non esistono più i muri marci, le misere brande, il bugliolo, ma solo il viso rosso di Nina” (Sapienza 2017, 429). La forza delle due sta nel rendersi l’una lo specchio dell’altra e, in definitiva, l’una custode dell’identità dell’altra: “Io sono il tuo specchio, ti puoi fidare. Sono l’unico specchio veritiero” (Ibid.: 432). Questo passaggio risulta nevralgico rispetto all’architettura valoriale del testo, in particolare se si torna a riflettere sui meccanismi messi in atto dalle istituzioni totali, a partire dalla privazione di effetti personali e specchi, onde evitare che sia possibile intrattenere con il proprio sé un rapporto dialettico. A testimonianza di

questo, in una lettera alla moglie Giulia del 24 ottobre 1932, Gramsci scriverà: "Adesso ho molti capelli bianchi e la mancanza dei denti deve aver molto modificato i miei lineamenti (non posso giudicare esattamente, perché da 4 anni e mezzo non mi sono visto nello specchio e proprio in questi anni mi devo essere molto modificato)" (1971, 246), per poi arrivare, nel gennaio del 1936, a rifuggire il suo stesso riflesso a causa dello straniamento derivante da esso. Il sistema carcerario gli aveva strappato la possibilità di preservare il riflesso della sua identità, mentre lo trasfigurava con strumenti di violenza inaudita:

Da dieci anni sono tagliato dal mondo (che impressione terribile ho provato in treno, dopo sei anni che non vedevo che gli stessi tetti, le stesse muraglie, le stesse facce torve, nel vedere che durante questo tempo il vasto mondo aveva continuato ad esistere coi suoi prati, i suoi boschi, la gente comune, le frotte di ragazzi, certi alberi, certi orti, – ma specialmente che impressione ho avuto nel vedermi allo specchio dopo tanto tempo: sono ritornato subito vicino ai carabinieri). (Ibid.: 283)

È per questa ragione che risulta vitale la preservazione dell'identità reciproca, mediante il reciproco sostegno, rendendosi – Nina e Modesta – l'una lo specchio dell'altra; una "fraternizzazione" (Goffman 2001, 83) che supera le barriere sociali e si configura come atto di ribellione contro l'isolamento della cella. Inoltre, qui, l'erotismo affettivo diviene lo strumento umano più efficace contro la brutalità del sistema, con i suoi interrogatori asfissianti e ulteriori vessazioni:

- Se la finisco, tu quando torno mi baci?

- E certo, ma con prudenza, non ci dobbiamo sfinire.

Con quella promessa sicura che canta alla mente, ora le grida di quei signori non feriscono più le mie orecchie e «conversare» diventa giorno per giorno più facile. Così facile che a volte ammutoliscono stupiti nelle loro divise unte, cucite male... Ora dopo luci accecanti e urla e silenzi ritorno sicura nel buio della cella, stendo le mani e so, questione di secondi, che troverò due braccia calde, aperte, e un seno nel quale affondare la testa senza più pensieri. (Sapienza 2017, 430-431)

Anche il corpo di Nina sembra rigenerarsi attraverso l'amore di Modesta, tanto che i segni delle violenze iniziano a dissolversi: "Sorridente Nina, e la mia ammirazione la rende più bella. Ora per ora il mascherone di cicatrici rimarginate si dissolve anche in virtù delle mie carezze e del mio fiato" (Ibid.: 431).

Di fatto, la dimensione utopica resta la cifra distintiva de *L'arte della gioia*: lo slancio vitale verso la gioia si può realizzare soltanto nell'immaginazione e

nella sua proiezione nel reale. In questa dimensione finzionale ci si può salvare dalle eterotopie e da quei sistemi di potere che segregano e tentano con ogni mezzo di annientare la diversità di pensiero, nonché l'identità personale. Nella malattia della prigione, Nina invita Modesta a immaginare di essere altrove; la loro passeggiata mentale – mentre fisicamente le due sono costrette a seguire il percorso repressivo che si snoda da un muro all'altro della struttura – può avvenire finalmente nel luogo della gioia: “in riva al mare Nina, è tanto che non lo vedo, portami al mare questa volta. Camminiamo sulla lingua lunga della sabbia che non finisce mai [...] questo non è il muro...qui cominciano gli scogli” (Ibid.: 432-433). La gioia inseguita dalle compagne realizza il sogno della loro scrittrice: “necessità di utopia, bisogno di trasgressione” (Sapienza 2021, 386).

Bibliografia

- Arpino, Giovanni. 2017 (1959). *La suora giovane*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Caracciolo, Enrichetta. 2013 (1864). *Misteri del chiostro napoletano*. Siena: Barbera.
- Foresti, Fabio. 2003. *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico del Ventennio*. Bologna: Pendragon.
- Foucault, Michel. 1998. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli.
- Foucault, Michel. 1999. *Sorvegliare e punire*. Torino: Einaudi.
- Ginzburg, Natalia. 1948. “Discorso sulle donne”. *Mercurio*, no. 36-39: 105-110.
- Goffman, Erving. 2001 (1961). *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*. Torino: Edizioni di Comunità.
- Gramsci, Antonio. 1971 (1947). *Lettere dal carcere*. Torino: Einaudi.
- Klein, Gabriella. 1986. *La politica linguistica del fascismo*. Bologna: il Mulino.
- Manzoni, Alessandro. 2014 (1840-1842). *I promessi sposi*, a cura di Francesco de Cristofaro. Milano: BUR.
- Morante, Elsa. 1995 (1957). *L'isola di Arturo*. Torino: Einaudi.
- Morante, Elsa. 2013. *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*. Milano: Adelphi.
- Morante, Elsa. 2020 (1968). *Il mondo salvato dai ragazzini*. Torino: Einaudi.
- Pellegrino, Angelo. 2022. *Goliarda*. Torino: Einaudi.
- Piovene, Guido. 1978 (1941). *Lettere di una novizia*. Milano: Bompiani.
- Raffaelli, Sergio. 1983. *Le parole proibite. Purismo di Stato e regolamentazione della pubblicità in Italia (1812-1945)*. Bologna: il Mulino.
- Rizzarelli, Maria. 2018. *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Roma: Carocci editore.
- Rullo, Sara. 2019. *Le sepolte vive. Il tema della monacazione forzata nella letteratura d'Ottocento*. Reggio Calabria: Leonida.

- Sapienza, Goliarda. 2006 (1983). *L'università di Rebibbia*. Milano: Rizzoli.
- Sapienza, Goliarda. 2017. *L'arte della gioia*. Torino: Einaudi.
- Sapienza, Goliarda. 2021. *Lettere e biglietti*. Milano: La nave di Teseo.
- Sapienza, Goliarda. 2022. *Scrittura dell'anima nuda. Taccuini 1976-1992*. Torino: Einaudi.
- Sommer, Robert. 1959. "Patients Who Grow Old in a Mental Hospital". *Geriatrics*, no 14: 581-590.
- Tarabotti, Arcangela. 2005. *Lettere familiari e di complimento*, a cura di Meredith Kennedy Ray e Lynn Lara Westwater. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Verga, Giovanni. 2007 (1871). *Storia di una capinera*. Roma: Newton Compton.

Giulia Muraglia si è laureata in Filologia moderna presso Sapienza Università di Roma nel settembre 2023, con una tesi volta a indagare l'ecosistema della gioia nell'opera di Goliarda Sapienza. Sempre alla scrittrice ha dedicato un saggio – sul tema del parricidio ne *L'arte della gioia* – che è in corso di pubblicazione. Nel 2022, è stata pubblicata la sua silloge poetica d'esordio, *L'addio*, con L'Erudita di Giulio Perrone editore. Collabora con blog e riviste accademiche, tra cui Oblio, presso cui sono uscite alcune recensioni.

