

# Critica clandestina?

## Studi letterari femministi in Italia

a cura di

Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta



Collana Convegni 38

STUDI UMANISTICI  
Serie Philologica

# Critica clandestina?

Studi letterari femministi in Italia

Atti del convegno  
Sapienza Università di Roma  
3-4 dicembre 2015

*a cura di*

*Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2017

Copyright © 2017

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-037-8

Pubblicato a novembre 2017



Quest'opera è distribuita  
con licenza Creative Commons 3.0  
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: Johannes Vermeer, *A Lady Writing* (1665), Washington, National Gallery of Art.

# Indice

Introduzione	1
<i>De Bernardis, Perrotta, Sapegno</i>	
LA TEORIA, IL CANONE, LA CRITICA LETTERARIA	
La critica letteraria femminista: dentro o fuori le istituzioni?	11
<i>Maria Serena Sapegno (Sapienza Università di Roma)</i>	
Il salto di Mary Carmichael. Riflessioni su trent'anni di studi e 'revisioni'	21
<i>Adriana Chemello (Università di Padova)</i>	
Studi delle donne e studi di genere: niente salto senza rete	35
<i>Tatiana Crivelli (Università di Zurigo)</i>	
Critica femminista e critica letteraria italiana: il contributo della Società Italiana delle Letterate	47
<i>Laura Fortini (Università di Roma Tor Vergata)</i>	
DALLA TEORIA AI TESTI	
La pagina bianca: riluttanza, inibizione e desiderio di essere autrici	61
<i>Sara De Simone (Scuola Normale Superiore di Pisa)</i>	
Note su Boccaccio e il Decameron	77
<i>Fiammetta Cirilli (Sapienza Università di Roma)</i>	
Formazione mancata o mancanza di formazione? Alla (ri)scoperta del Bildungsroman al femminile	89
<i>Valentina Pinoia (Sapienza Università di Roma)</i>	

Messe alla prova: autrici migranti, trame ricorrenti <i>Anna Belozorovitch (Sapienza Università di Roma)</i>	97
Riflessioni sulle scritture dell'Io fra studi di genere e post-coloniali <i>Cristina Gamberi (Università di Bologna)</i>	107
RACCONTI SCRITTI E ORALI E ANALISI DI GENERE	
Angeliche poco angelicate: le donne ariostesche <i>Sonia Trovato (Università di Verona)</i>	125
Antigone e le donne. Genealogie femminili e disambientazioni di genere <i>Elena Porciani (Seconda Università di Napoli)</i>	139
La cura perturbante <i>Laura Marzi (Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis)</i>	149
“Nacqui, partorita da me stessa”. Performance dell'identità nelle pièce di Goliarda Sapienza <i>Maria Rizzarelli (Università di Catania)</i>	161
Agatuzza e le altre. Donne e racconto orale <i>Marina Sanfilippo (Uned Madrid)</i>	175
LE FORME DELLA TRASMISSIONE: L'UNIVERSITÀ, LA SCUOLA, GLI ALTRI LUOGHI	
Le letterature nel luogo di formazione e ricerca CIRSD <i>Luisa Ricaldone (Università di Torino)</i>	191
Dal carcere alla libertà: percorsi femminili dall'antifascismo al dopoguerra tra fonti archivistiche, storiografia, letteratura e didattica <i>E. Malvestito, S. Contini, M. Nicolo, M. Schettino (Istituto storico della Resistenza e della società contemporanea di Biella e Vercelli)</i>	201
Insegnare la letteratura italiana con uno sguardo di genere <i>Mariagabriella Di Giacomo (Insegnante, Roma), Annalisa Perrotta (Sapienza Università di Roma), Rita D. Toti (Insegnante, Latina)</i>	215
Reti e costellazioni di donne dentro e fuori i libri di testo nel secondo Ottocento <i>Loredana Magazzeni (Università di Bologna)</i>	233
Il sesso dei libri. La dimensione del genere nel lavoro editoriale <i>Martina Volpe (Sapienza Università di Roma)</i>	249

# “Nacqui, partorita da me stessa”.

## Performance dell’identità nelle pièces di Goliarda Sapienza

*Maria Rizzarelli*

Con la pubblicazione di *Tre pièces e soggetti cinematografici* di Goliarda Sapienza nel 2014 si aggiunge un tassello importante all’opera di una scrittrice ingiustamente rimasta nell’ombra fino a poco tempo fa, ma soprattutto si illumina un capitolo fondamentale della sua esperienza artistica. La ‘prima vita’ di Sapienza (così la considera Angelo Pellegrino, curatore del volume per distinguerla dalla ‘seconda’, dedicata alla scrittura) è, infatti, legata alla scena e al grande schermo. Come è ormai noto, la scrittrice aveva lasciato la Sicilia appena sedicenne ed era approdata a Roma per frequentare la Regia Accademia di Arte drammatica. Dal 1942, anno del suo esordio con l’interpretazione del personaggio di Dina in *Così è (se vi pare)*, fino al 1960 Goliarda Sapienza si dedica alla carriera di attrice a teatro e poi al cinema. In quest’ultimo ambito non poca importanza ha per lei l’incontro con Citto Maselli accanto al quale intraprende quell’intensa attività di “cinematografara” (come lei stessa la definisce) che la porta a svolgere ogni ruolo: dal doppiaggio all’interpretazione, dall’intensa (seppur non accreditata) collaborazione alla sceneggiatura all’assistenza alla regia di molti film del compagno<sup>1</sup>. Dagli anni Sessanta in poi, le brevi apparizioni sulla scena hanno soltanto una funzione pratica e il teatro e il cinema diventano invece prevalentemente oggetto della sua scrittura, come le *pièce* e i soggetti cinematografici dimostrano. La carriera di attrice a teatro e al cinema lascia segni profondi anche nella sua seconda stagione artistica, quella dedicata alla letteratura. Nelle pagine dei romanzi, infatti, il palcoscenico e lo schermo continuano ad essere presenti, a nutrire l’immaginario delle protagoniste e ad offrire loro l’orizzonte di fuga dalle prigioni

---

<sup>1</sup> A tal proposito si rimanda a Cardone 2011 e Gobbato 2011.



(reali o metaforiche) che le tengono rinchiusi. Nella dialettica fra spazi chiusi e desiderio di affrancamento, che si può rintracciare anche se con gradazioni differenti in tutta l'opera narrativa di Sapienza, il teatro e il cinema si offrono come i luoghi in cui tale irriducibile dialettica trova, nella corporeità e nella fisicità del personaggio, la declinazione più ambigua e intrigante.

Pur appartenendo a periodi cronologicamente differenti<sup>2</sup> i testi scritti per il teatro e per il cinema presentano elementi tematici comuni e un impianto drammaturgico molto simile, che permette di analizzare il corpus in funzione della costruzione del personaggio o meglio della 'personaggia'<sup>3</sup> consentendo altresì di evidenziare elementi uniformi e costanti rispetto alla scrittura narrativa di Sapienza.

## 1. Per darci in pasto e divorare

A livello tematico il cinema è il vero tessuto connettivo che lega i vari pezzi che compongono la recente silloge, risultando presente in modo più o meno pervasivo. Se in tre soggetti su quattro (il quarto è, infatti, il progetto teatrale dell'*Università di Rebibbia*) il grande schermo è tautologicamente l'orizzonte in cui si proiettano le parole di Goliarda Sapienza, nelle tre *pièce* il mondo della decima musa è quello dalla cui immaginazione provengono alcuni personaggi e al cui immaginario guardano altri. *La grande bugia* – il primo di questi testi per il teatro, probabilmente<sup>4</sup> – è stato scritto per Anna Magnani che, dopo averlo letto, rifiutò categoricamente di interpretare il ruolo della protagonista. La figura di Anna però, costruita con un sapiente *pastiche* in cui convergono elementi della biografia dell'attrice e della vita di Sapienza, porta con sé tutto il côté da cui giungono i personaggi che la circondano; il suo dramma, quello di una stella sul viale del tramonto,

<sup>2</sup> Riguardo la datazione Angelo Pellegrino, il curatore, dà poche informazioni e bisognerà ancora indagare più a fondo: le prime due *pièces*, *La grande bugia* e *La rivolta dei fratelli*, vengono collocate fra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta; la terza, *Due signore e un cherubino*, alla fine degli anni Ottanta. Delle date di composizione dei soggetti cinematografici nell'introduzione non si dice nulla, ma con ogni probabilità risalgono allo stesso periodo dei testi teatrali.

<sup>3</sup> Si adotta qui il neologismo come una delle categorie critiche di più recente acquisizione per la quale non poco deve aver contato il caso di Goliarda Sapienza: cfr. Mazzanti, Neonato, Sarasini 2016.

<sup>4</sup> Angelo Pellegrino, nell'introduzione alle *pièce*, sostiene che fu scritto "verosimilmente fra la fine della stesura del *Filo di mezzogiorno* e l'inizio dell'*Arte della gioia*, fra il 1966 e il 1967" (Sapienza 2014, p. 11).

è integralmente una storia del cinema e per il cinema. I due atti della *Grande bugia* rappresentano, infatti, la festa che la grande attrice organizza per comunicare alla sua 'famiglia d'elezione' la decisione di ritirarsi dalle scene. L'arrivo del giovane regista Alessandro, che vuole convincerla a interpretare il ruolo della protagonista del suo film, innescava un meccanismo di confessioni, ricordi, rivelazioni dietro alle quali si avverte il tentativo di demistificare e svelare "di che lacrime grondi e di che sangue" il firmamento dello *star system*, anche nella versione provinciale della Hollywood di Cinecittà. Attraverso le parole di Anna, che dichiara la sua volontà di abbandonare "quest'assurdo campo di battaglia pieno di macchine per dimagrire, ceroni per nascondere... la paura, la fame, la timidezza"<sup>5</sup>, Sapienza denuncia in modo molto esplicito il sistema coercitivo e mortificante del mestiere del cinema, il dispositivo cannibalico che tormenta il corpo dell'attrice, che pirandellianamente "vuole uscire dalla fatica della carne e vuole mettersi a 'lato della vita'" (GB, p. 24):

ANNA – [...] ho deciso di mangiare! Mangiare a sazietà e lasciarmi ingrassare.

PIETRO – Che significa?

ANNA – Quello che ho detto: lasciarmi ingrassare così come alla mia età si deve essere, portare gli occhiali, sempre; lasciare che i capelli si mostrino quali sono: bianchi! Mettersi da parte e guardare gli altri. Non studiare e ripetere a pappagallo le battute degli altri. Andare fra la gente solo e quando mi fa piacere e non per rappresentanza. Ho deciso di abbandonare il cinema, il teatro, la televisione! (GB, p. 61).

La decisione di Anna, in realtà, si ripercuote su tutta la sua compagnia che negli anni ha goduto del benessere e del successo della propria *leader*; ma il tentativo della protagonista di sfuggire alla 'prigione' di un lavoro che vuol rubarle la vecchiaia è destinato al fallimento. E non soltanto perché tutti i personaggi la implorano di continuare a lavorare per assicurare gli agi di ognuna delle proprie singole esistenze, ma perché lei stessa si accorge che in fin dei conti le è impossibile rinunciare alla propria vocazione alla recitazione. Raccontando, per esempio, al nuovo arrivato la sua infanzia offre a lui un'ennesima versione della storia della sua famiglia e, di fronte alle proteste del coro

<sup>5</sup> Sapienza 2014, p. 64. D'ora in poi per i testi teatrali di Sapienza si adotteranno le seguenti sigle: GB (*La grande bugia*), RF (*La rivolta dei fratelli*), SC (*Due signore e un cherubino*).

degli amici che ne segnalano la falsità e l'accusano di mentire, Anna risponde indignata: "Io non dico bugie! Invento!" (GB, p. 69).

I ricordi della faticosa vita della star (in mezzo alla "polvere marcia di palcoscenici marci; d'estate e d'inverno, sotto il calore delle lampade", GB, p. 78) si intrecciano al discorso sulla consapevolezza di essere "un animale da teatro" e di non potere rinunciare al proprio destino. Da questo punto di vista, la *pièce* di Sapienza appare perfettamente coerente rispetto a una delle categorie di tematizzazione della settima arte nella letteratura messe in evidenza da Emiliano Morreale ed Mariapaola Pierini nell'antologia di *Racconti di cinema* da loro curata. A proposito della percezione del cinema come *Mestieraccio infame* (questo il titolo di una delle quattro sezioni), Pierini evidenzia come la letteratura abbia raccontato spesso non soltanto il processo di fascinazione e di mitizzazione dell'attore, ma anche il dolore, le sofferenze, la fatica che sta dietro la costruzione di un film: "vivere di cinema significa poi lambiccarsi in cerca di un'idea o di una parte, abdicare alla propria esistenza in nome di una vita fittizia, consumarsi dentro un personaggio e, soprattutto, non saper più discernere il confine tra ciò che è reale e ciò che non lo è"<sup>6</sup>. Anna si mostra perfettamente consapevole di inventare la sua vita ogni giorno dinanzi alla platea degli altri, tanto da far emergere attraverso il dispositivo metateatrale all'interno del quale si colloca questa sua ultima (forse) recita un sottile filo pirandelliano in cui l'esistenza non è altro che il grande spettacolo del mondo, o forse semplicemente una 'grande bugia' (come lascia intendere il titolo): "sappiamo di esistere solo perché ci specchiamo negli altri, prendiamo coscienza del nostro valore solo se ci confrontiamo con gli altri; viviamo per darci in pasto e divorare" (GB, p. 66).

Questa idea dell'esistenza offerta in pasto al pubblico, in una continua performance del ruolo della prima donna, si ripropone a distanza di quasi vent'anni<sup>7</sup> in *Due signore e un cherubino*, scritto per una personaggio in carne ossa (Marta Marzotto, che come Anna Magnani rifiutò l'invito a interpretare se stessa) e per Piera degli Esposti (che nella figura dell'amica di Marta, Piera, scrittrice senza grande seguito, lascia trasparire tracce autobiografiche evidenti, anche se esposte attraverso una divertita sfumatura autoironica). In modo molto più lieve rispetto

<sup>6</sup> Morreale, Pierini 2014, p. 216.

<sup>7</sup> Dall'introduzione di Pellegrino (Sapienza 2014, pp. 13-14) apprendiamo che il testo nasce nel 1987, in seguito all'incontro di Goliarda Sapienza con Marta Marzotto che aveva dato un contributo finanziario per la casa editrice Pellicanolibri, che lo stesso anno aveva pubblicato *Le certezze del dubbio*.

alla *Grande bugia*, anche qui la dimensione performativa dell'esistenza si rivela come uno dei materiali per la costruzione delle scene della dolce vita della Roma degli anni Ottanta, che rappresenta lo sfondo su cui si proietta il dramma. Il cinema, del resto, viene esplicitamente evocato in alcune battute<sup>8</sup>, come un ingrediente della quotidianità delle due donne, alla cui conversazione è affidata l'intera *pièce*.

In *La rivolta dei fratelli* il grande schermo si rivela invece un elemento costitutivo dell'immaginario dei protagonisti, che alla fine del primo atto interpretano la propria vicenda proprio attraverso l'analogia con due film del 1970<sup>9</sup>. Poppy sogna "un destino tragico come la grassona di *Killers della Luna di Miele*"; Michele e Ivy recitano la scoperta del loro amore davanti a un pubblico che apprezza la performance e commenta divertito intonando la colonna sonora di *Love Story*:

MICHELE (*la riprende fra le braccia e la bacia una seconda volta*)

ZIA RITA – No, Michele, no!

POPPY (*sempre più entusiasta*) – Oh ragazzi che pacchia, sembra di stare al cinema! E che film di piena soddisfazione! Meno male che sono venuta!

NONNA MIRÒ – Hai ragione Poppy, che filmone di piena soddisfazione! (*canticchia sulla chitarra il motivo di Love Story*)

POPPY – E senza pagare il biglietto! (RF, p. 136).

Il riflesso speculare fra la vita che si vive e quella che si osserva sul grande schermo è un tema dominante in tutta l'opera di Sapienza; del resto, è bene ricordarlo, questa declinazione del cinema costituisce l'asse portante della narrazione in *Io, Jean Gabin*, il cui titolo anticipa già il senso della *Bildung* della protagonista affidata ai giochi di identificazione con l'attore francese.

## 2. Aggiungi un posto a tavola

Come è evidente, dunque, il dispositivo drammaturgico progettato da Sapienza enfatizza la dimensione finzionale dei personaggi che

<sup>8</sup> Il fidanzato di Marta, Marco, che scompare dopo le prime battute, è un regista; la protagonista, inoltre, rimprovera all'amica, come causa del suo insuccesso, di non riuscire a "scrivere di cinema", di non essere in grado di usare, cioè, il linguaggio più adatto ai giovani, ai quali "basta un'immagine, una luce, uno sguardo per capire tutto del procedere del racconto" (ivi, p. 195).

<sup>9</sup> "La favola si svolge nel lontano 1969" (RF, p. 102) – avverte Sapienza nella pagina iniziale, in coda all'elenco dei personaggi, ma la citazione dei due film offre un indizio per spostare al 1970 il termine *ante quem* per la datazione del pezzo.

recitano 'a soggetto' il proprio ruolo e la propria esistenza, di fronte a un pubblico spesso presente sulla stessa scena. L'altro polo di questo modello di teatro è rappresentato dal coro, dal gruppo da cui emerge e si stacca la figura in primo piano, pur rimanendo avvinta nella rete dei legami da cui proviene. Al centro di ognuna delle *pièce* c'è infatti sempre, più o meno sovraesposta e rappresentata sul palcoscenico, la macchina della tortura dei rapporti familiari. Non si tratta di legami di sangue bensì di 'famiglie psichiche': quella che vive nella comune in cui è ambientata *La rivolta dei fratelli*, o la famiglia "di elezione" (GB, p. 50) che si stringe attorno ad Anna nella *Grande bugia*, o infine il 'gruppo di famiglia in un interno' che un po' casualmente si raccoglie nel finale a casa di Marta e Piera in *Due signore e un cherubino*. Da questo punto di vista *La rivolta dei fratelli* esibisce sin dal titolo la centralità del tema che, nelle battute dei dialoghi dei due atti, viene declinato in tutta la sua complessità e ambivalenza. I giovani capelloni che vivono nella villa diroccata, in cui il lusso di soffitti affrescati traspare dietro al degrado dei muri scrostati, sono approdati alla fondazione della comune per fuggire dalle prigioni delle rispettive famiglie. Il loro gesto eversivo sembra, però, riproporre, seppur con significative varianti, lo schema oppressivo da cui sono scappati via. "Questa povera famiglia inventata" (RF, p. 108) si regge su un regolamento ben preciso, su rituali rigidamente codificati che determinano le condizioni di appartenenza e, soprattutto, su una divisione di ruoli che riproduce quelli della famiglia tradizionale. "Ero scappato da una prigione, ma solo per cadere in una trappola" (RF, p. 109), ammette sin dall'inizio Zia Rita, eppure i fondatori della comune sembrano consapevoli della difficile scommessa su cui è fondata la loro convivenza: "usare i termini della famiglia tradizionale vivendo in modo non tradizionale, una sfida che valeva tentare" (RF, p. 158). Si direbbe che, solo sovvertendo e forzando i ruoli di genere e di parentela, l'esperimento possa avere qualche possibilità di riuscita, solo cioè recitando e inventando le proprie 'parti' si può sperare di ridare significato alle parole 'madre', 'padre', 'figlio', 'figlia'. Sembra anzi che i legami familiari più usurati possano riacquistare senso soltanto nella consapevolezza di una reinterpretazione in chiave finzionale e creativa che può anche capovolgere lo *status quo*. La rigidità dei ruoli codificati e la disciplina del regolamento viene bilanciata e pareggiata dalla libertà d'invenzione delle relazioni di parentela. Alessandro, il nuovo arrivato, introdotto nel gruppo da Zia Rita e sottoposto al "rituale della presentazione" (RF, p. 147), è accolto come

figlio da Mammy Tony, che ha abortito diverse volte dichiarando la volontà di non essere madre e che però, dentro la comune, si ritrova a prendersi cura di numerosi figli "inventati":

MAMMY TONY – [...] Tu non mi piaci, ma anche un figlio che non piace lo si allatta lo stesso... Io non sono una buona madre. Mi hanno dato questo ruolo perché avevo abortito più di una volta. E tutti questi figli che loro mi hanno dato, (indica il gruppo) mi hanno, non solo compensato, ma anche fatto capire che i figli si inventano e che forse quelli inventati sono gli unici per i quali si possa fare qualcosa (RF, p. 156).

Dentro questa prospettiva, cura e procreazione, responsabilità inscindibili e imprescindibili di una femminilità concepita dentro l'ordine patriarcale, possono essere declinate e riformulate per la fondazione di un esperimento di vita associata. Se la complessità e l'ambiguità di una possibile nuova concezione della maternità vengono esposte e rappresentate esplicitamente nella *Rivolta dei fratelli*, nelle altre due pièce appaiono con evidenza soltanto in alcuni momenti culminanti dell'azione scenica. Un'azione costruita secondo il paradigma dionisiaco dell'ospite<sup>10</sup>, cioè secondo uno schema che si ripresenta in modo analogo nei tre testi per il teatro, all'interno del quale irrompe sempre un estraneo, capace di innescare un gioco di rivelazioni e smascheramenti fra i vari personaggi. Nella *Grande bugia* e in *Due signore e un cherubino*, dopo un'iniziale condizione di rifiuto da parte delle rispettive protagoniste, l'ospite viene gradualmente accolto in un abbraccio materno che ne enfatizza il ruolo e ne stigmatizza la rappresentazione visuale. A sancire l'inclusione dell'estraneo nella famiglia inventata di cui costituisce il cardine fondativo, Anna stringe al seno Alessandro, in una sorta di *cliffhanger* che anticipa la conclusione del dramma.

Anna (prendendolo tra le braccia) – [...] io farò per te tutto quello che si deve fare. [...] (Anna passa il braccio attorno al collo di Alessandro proprio come si fa con un neonato: la mano decisa e tenera a sostenere la nuca. Lo avvicina al seno. Alessandro sorride beato. Con gesto da contadina si tira fuori un seno – bellissimo e pieno – e lo porge ad Alessandro che lo succhierà chiudendo gli occhi) (silenzio di tutti, immobili, esterrefatti) (GB, p. 89)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Per un approfondimento del tema, che si rimanda ad altra occasione, cfr. almeno Fusillo 2006, pp. 15-80.

<sup>11</sup> In *Due signore e un cherubino* una scena analoga e speculare vede Eutimio (il cherubino) che "si butta sul seno di Marta e le infila una mano nella scollatura"

Il colpo di teatro con cui Anna passa dal rifiuto e dall'antipatia per Alessandro all'abbraccio materno è enfatizzato dal ruolo di quest'ultimo (aspirante regista che vuol girare un film) e dalla caricata dimensione metadrammatica delle *pièce*, cosicché l'accoglienza dell'ospite nella famiglia d'elezione della *Grande bugia* è festeggiata come una nuova nascita e, al tempo stesso, come una resa alla vocazione attoriale della protagonista: "Tu nasci oggi. Un figlio in vecchiaia. Che bella parte! Un figlio in vecchiaia può uccidere, ma è sicuramente l'unica cura di bellezza che possa ringiovanire" (GB, p. 89). La nascita del nuovo figlio ha come correlazione implicita il rinnovamento dell'esperienza materna, che però sembra complicarsi per le allusioni all'ambivalente relazione regista-star, all'interno della quale il processo creativo pare rimbalzare fra le due figure.

Al di là degli sviluppi e della moltiplicazione dei sovrasensi che la coppia Anna-Alessandro assume nella *Grande bugia*, nel piccolo corpus teatrale di Sapienza la figura dell'ospite è sempre presente e si rivela il vero motore dell'azione drammatica, attivando con il suo ingresso perturbante una serie di confessioni e svelamenti. I protagonisti sono chiamati così a raccontare la propria storia e, nel contempo, a indossare e nascondere la propria maschera, a interrogare e decostruire la propria identità.

### 3. Segreti e bugie

Un altro elemento comune presente nei testi teatrali di Sapienza è la concezione della scena come "sala operatoria" (GB, p. 76) in cui si porta allo scoperto, si illumina e si tenta di estirpare il cancro della menzogna che ammorbida i rapporti umani, anche se ciascuno dei personaggi e delle personagge vive nell'invenzione di sé e della sua storia messa in atto nella performance. Forse allora la "sala operatoria" (a cui allude esplicitamente più volte Sapienza nella *Grande bugia*) è anche e soprattutto una sala parto (per restare nella metafora), in cui la bugia si rivela invenzione creativa e creatrice.

Nella *Rivolta dei fratelli* la cerimonia di accoglienza di Alessandro (l'ospite delle due *pièce* ha significativamente lo stesso nome) risponde a un regolamento preciso che obbliga i membri della comune a raccon-

---

(SC, p. 266). Del resto anche nell'*Arte della gioia* Modesta sperimenta entrambe le modalità dell'essere madre, quella biologica di Prando e quella 'inventata' di Jacopo.

tare la propria storia e a dare corpo, al tempo stesso, al proprio personaggio. Il rito di (ri)nascita, che nella *Grande bugia* sembra riservato alle sole figure principali e alle loro relazioni, qui interessa un po' tutti. Il memoriale della fondazione della famiglia viene interrotto dall'irruzione della polizia, che enfatizza, con un breve intermezzo in cui vengono richieste le generalità di alcuni 'fratelli', il processo identitario in corso e anticipa di poco il colpo di scena finale. Durante tutti e due gli atti i personaggi hanno parlato di papà Massimiliano, la figura dominante equivalente a quella di Anna e Marta, che però in questa *pièce* costituisce il perno della comunità pur essendo apparentemente assente. In realtà Massimiliano è morto, giace nella stanza accanto, e il suicidio viene scoperto solo nelle ultime scene. Il suo corpo nudo, su cui è scritta numerose volte la parola "vergogna", sembra sancire il fallimento della sua vita e di quella dei suoi figli. Il gesto plateale che chiude la commedia pare l'ultimo atto dello svelamento identitario a cui sono sottoposti i personaggi; il tragico *coming out* di papà Massimiliano (non importa se si riferisca alla sua omosessualità o alla sua tossicodipendenza) viene interpretato dal coro come il verdetto sull'esperimento della famiglia inventata. Luca (la bisnonna Lu – dopo il ritrovamento del corpo del 'padre', una didascalia avverte che i personaggi depongono la maschera dei loro pseudonimi e vengono indicati con il loro nomi), afferma:

Noi abbiamo cominciato a stare insieme come fratelli: volevamo essere una società di fratelli senza padre né madre e dovevamo, come fratelli, condividere tutti le responsabilità psichiche e finanziarie del gruppo. Poi la parola padre saltò fuori e l'errore... (RF, p. 174).

E Michele gli fa eco, manifestando tutto il proprio risentimento nei confronti di Massimiliano:

Abbiamo cominciato come fratelli e siamo diventati un gregge con a capo un dittatore che ci dava tutto per appagare il suo narcisismo. Per essere indispensabile ha dovuto fare compromessi su compromessi, col mondo. E a furia di compromessi si è vergognato: si è vergognato perché ha capito che l'esperimento è fallito. Di questo si è vergognato! Siamo stati dei pazzi illusi, non si fa un'isola pura in un mare di impurità (RF, p. 175).

Salvador, il *deus ex machina* che compare sulla scena con le ultime battute, sembra però ribaltare la situazione. L'angelico ospite, che somiglia molto al giovane suicida, "*immagine onirica [...] che dice di mare, di lontananza*" (RF, p. 181), entra nella villa con una lettera di raccoman-



dazione di Massimiliano che invita la propria famiglia ad accogliere il nuovo arrivato. L'apparizione di quest'ultimo arresta la diaspora e determina la ricomposizione del gruppo, proprio un attimo prima della sua disintegrazione. Il rito si chiude con un rinnovato atto di fede: "Massimiliano ci ha lasciati per rivelarci uno all'altro, ora sappiamo, allo specchio della sua assenza, le nostre debolezze, i nostri vizi, e questo ci legherà e ancor più saldamente ai muri di questa casa", afferma Luca, "riprendendo il suo ruolo di bisnonna" (RF, p. 183). Il sipario cala sulla famiglia riunita attorno a Poppy che dorme come il bambino in un "presepe colorato, inconsueto smagliante" (RF, p. 183).

La dialettica fra vita, morte e rinascita che nelle due *pièce* degli anni Settanta presenta una declinazione seria e a tratti tragica, in *Due signore e un cherubino* assume toni quasi comici, in perfetta coerenza con la cifra dissacratoria e autoironica di tutta l'opera. Il sistema dei personaggi si condensa e si restringe, rispetto agli altri testi<sup>12</sup>; i legami familiari (ad eccezione del finale) vengono limitati alla dimensione mononucleare delle due signore, ma in questo processo di riduzione a due di tutti i possibili rapporti familiari la riscrittura di genere, già presente nella Rivolta<sup>13</sup>, risulta ancor più evidente. Lo scambio di ruolo nella relazione madre-figlia, per esempio, nel passaggio da una battuta all'altra mette in evidenza la dimensione performativa di quelle identità.

PIERA – Ti dico la verità, Marta, tu sei stata nella mia infanzia la sorella che non ho avuto, oggi la figlia che non ho potuto avere. A volte una piccola figlia assennata e dolce che ti cura, a volte una forte e attiva ragazzina che con poche telefonate ti leva dai guai nei quali la sua mamma sventata s'è cacciata, a volte la piccola bimba buffoncella che t'intrattiene con scherzi e moine [...]

MARTA (piano, cocciuta e dolce, proprio come la bimba che Piera ha descritto)

– Sììì... e intanto però non ti sono mai piaciuta eroticamente...

PIERA – Ma per fortuna, Marta! Pensa che banalità amarsi come Paolo e Francesca e finire poi come una coppia qualsiasi oppressa dalla noia della ripetizione.

[...]

<sup>12</sup> La scelta di limitare l'azione a tre soli personaggi pare dettata dalla speranza che i bassi costi potessero favorire la messa in scena: cfr. l'introduzione di Pellegrino, in Sapienza 2014, p. 14.

<sup>13</sup> Zia Rita è Mario, Bisnonna Lu è Luca, ecc. A tal proposito cfr. il capitolo intitolato *La parentela è già da sempre eterosessuale?*, in Butler 2014, pp. 165-203.

MARTA (*abbracciandola stretta stretta*) – Oh, cara, cara, povera mia piccola Piera...

PIERA (*cambiando ruolo, lasciandosi a sua volta prendere fra le braccia e accarezzare come una bambina*) – Vedi com'è bello tutto questo? E tu lo scam-bieresti per una banale cotta erotica che finisce in quattro e quattr'otto lasciando solo l'amaro in bocca? (SC, pp. 220-221).

Le 'questioni di genere', presenti anche nelle altre *pièce*, qui vengono messe a fuoco e discusse con più insistenza, soprattutto dal secondo atto, con l'ingresso in scena di un ospite che nel suo corpo e nella sua storia porta con sé le contraddizioni e le ambiguità di ogni discorso identitario<sup>14</sup>. Questa volta la presenza dell'estraneo fa esplodere tutte le contraddizioni puntando lo sguardo sui *gender troubles* di cui si fa portatore il suo desiderio di transizione. Eutimio si sente "una donna nascosta sotto questa massa di muscoli che l'opprime come una prigioniera" (SC, p. 252) e vuole morire perché non può realizzare la sua aspirazione alla transessualità. L'invito che Marta rivolge ad Eutimio a vivere con libertà la sua androginia, il suo essere "un uomo e una donna allo stesso tempo" (SC, p. 274), ricorda la rivendicazione della identità ibrida di Modesta ("mezzo caruso e mezza maredda"<sup>15</sup>, cioè mezzo ragazzo e mezza ragazza), il suo rifiuto deciso opposto alle alternative del binarismo eteronormativo. Le sfumature *queer* di molti "soggetti eccentrici"<sup>16</sup> presenti nei drammi (come nei progetti di film) trovano origine nel bisogno di affermare la libertà da ogni tipo di categorizzazione, come del resto era già emerso nelle opere più strettamente letterarie. Il palcoscenico e il grande schermo per Sapienza si offrono, dunque in ultima analisi, come spazi alternativi al foglio bianco a cui affidare, quasi senza soluzione di continuità, l'inconfondibile vocazione performativa della sua scrittura. La proiezione drammaturgica del-

<sup>14</sup> Si veda, a tal riguardo, la tesi di Judith Butler espressa a proposito del valore parodico delle pratiche culturali del *drag* e del travestitismo nei confronti della nozione di identità di genere originaria, e il relativo potenziale critico e decostruttivo di quelle pratiche discorsive: Butler 2013, pp. 194 e ss. Anche i tre soggetti cinematografici, del resto, presentano una profonda coerenza tematica con i risvolti *queer* dell'opera di Sapienza. Ne *Le amazzoni*, per esempio, le due protagoniste dell'omonima commedia respingono, come la Modesta dell'*Arte della gioia*, ogni etichetta che incaselli la propria identità di genere e ogni definizione che dia pace alla loro inquieta ricerca nel mare magnum delle preferenze sessuali. Data la complessità del discorso, si rimanda ad altra occasione un approfondimento del tema.

<sup>15</sup> Sapienza 2008, p. 201. A tal proposito cfr. Bazzoni 2012, pp. 40-41 e Ross 2012, pp. 225 e ss.

<sup>16</sup> Cfr. de Lauretis 1999, pp. 11-57.

la sua parola, volta ad abbattere le barriere di generi e forme, sembra trovare nella scena il luogo più felice per trasbordare quella incessante e drammatica *quête* dell'identità per la quale, a volte, sembra risultare troppo stretta persino la proteiforme architettura del romanzo. Il teatro e il cinema si rivelano allora a tutti gli effetti delle eterotopie, nel senso dato da Foucault a questa categoria<sup>17</sup>: spazi altri, contro luoghi, che si offrono a Sapienza come le dimensioni più adeguate alla messa in scena delle aspirazioni anarchiche e delle affermazioni di libertà delle sue personagge, dei loro scarti dalla norma del vivere civile canonico ed eteronormativo, dei loro riti identitari di morte e rinascita, dei parti e delle resurrezioni dei racconti della sua scrittura.

## Bibliografia

- A. BAZZONI, *Gli anni e le stagioni: prospettive sul femminismo, politica e storia ne L'arte della gioia*, in Providenti 2012, pp. 33-52.
- J. BUTLER, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. it. S. Adamo, Bari 2013.
- J. BUTLER, *Fare e disfare il genere*, a cura di F. Zappino, trad. it. F. Zappino, Milano 2014, pp. 165-203.
- L. CARDONE, S. FILIPPELLI (a cura di), *Cinema e scritture femminili*, Albano Laziale (Roma) 2011.
- L. CARDONE, *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in Farnetti 2011, pp. 31-61.
- A. M. CRISPINO (a cura di), *Oltre canone. Generi, genealogie, tradizioni*, Guidonia (Roma) 2014.
- T. DE LAURETIS, *Soggetti eccentrici*, Milano 1999.
- M. FARNETTI (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano 2011.
- M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, trad. it. S. Vaccaro, T. Villani, P. Tripodi, Milano 2011.
- M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna 2006.
- E. GOBBATO, *Non accreditata. Goliarda Sapienza invisibile protagonista del cinema italiano*, in Cardone, Filippelli 2011, pp. 106-118.
- E. GOBBATO, *Goliarda insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia*, in Farnetti 2011, pp. 62-68.

<sup>17</sup> Per il concetto di 'eterotopia' si rimanda a Foucault 2011, pp. 23 e 28, che oltretutto annovera fra gli esempi di "contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate" il cinema e il teatro proprio per la possibilità che essi offrono di giustapporre dimensioni spaziali apparentemente inconciliabili. Per l'applicazione della categoria di eterotopia alle questioni di genere messe in campo da Sapienza cfr. Ross 2012.

- F. LUSSANA, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Roma 2012.
- R. MAZZANTI, S. NEONATO, B. SARASINI (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, Roma 2016.
- M. MORREALE e M. PIERINI (a cura di), *Racconti di cinema*, Torino 2014.
- G. PROVIDENTI, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, Valverde (Catania) 2010.
- G. PROVIDENTI (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza, Roma 2012.
- C. ROSS, *Identità di genere e sessualità nell'opera di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer*, in Providenti 2012, pp. 232-242.
- C. ROSS, *Goliarda Sapienza's Eccentric Interruptions: Multiple Selves, Gender Ambiguities and Disrupted Desires*, in «*altrelettere*» (2012).
- M. S. SAPEGNO (a cura di), *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, Milano 2011.
- G. SAPIENZA, *L'arte della gioia*, prefazione di A. Pellegrino, postfazione di D. Scarpa, Torino 2008.
- G. SAPIENZA, *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, a cura di G. Rispoli, Torino 2011.
- G. SAPIENZA, *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, a cura di G. Rispoli, Torino 2013.
- G. SAPIENZA, *Tre pièces e soggetti cinematografici*, introduzione e cura di A. Pellegrino, Milano 2014.
- N. SETTI, *Personaggia, personagge*, «*Altra modernità*», 12, 11 (2014), pp. 204-213.



COMITATO EDITORIALE  
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

*Coordinatore*

FRANCESCA BERNARDINI

*Membri*

GAETANO AZZARITI

ANDREA BAIOCCHI

MAURIZIO DEL MONTE

GIUSEPPE FAMILIARI

VITTORIO LINGIARDI

CAMILLA MIGLIO

COMITATO SCIENTIFICO  
MACROAREA E

*Coordinatrice*

CAMILLA MIGLIO

*Membri*

VICENÇ BELTRAN

MASSIMO BIANCHI

ALBIO CESARE CASSIO

EMMA CONDELLO

FRANCO D'INTINO

GIAN LUCA GREGORI

ANTONIO IACOBINI

SABINE KOESTERS

EUGENIO LA ROCCA

ALESSANDRO LUPO

LUIGI MARINELLI

MATILDE MASTRANGELO

ARIANNA PUNZI

EMIDIO SPINELLI

STEFANO VELOTTI

CLAUDIO ZAMBIANCHI

COMITATO SCIENTIFICO  
SERIE PHILOLOGICA

*Responsabili*

VICENÇ BELTRAN, FRANCO D'INTINO, ARIANNA PUNZI (Roma, Sapienza)

*Membri*

FABIO FINOTTI (Pennsylvania)

LEONARDO FUNES (Buenos Aires)

SABINE KOESTERS (Roma, Sapienza)

LUIGI MARINELLI (Roma, Sapienza)

SNEŽANA MILINKOVIC (Beograd)

RYSZARD NYCZ (UJ Cracovia)

JUAN PAREDES (Granada)

PAOLO TORTONESE (Paris III)

JAMES VIGUS (London, Queen Mary)

FABIO ZINELLI (Paris, Ecole pratique des hautes études)

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

## COLLANA CONVEGNI

1. Problemi di campionamento nella ricerca sociale  
*Enrica Aureli Cutillo*
2. L'identità culturale di Roma all'inizio del terzo millennio  
*Romano Bettini*
3. Look Homeward and Forward  
*A. Lombardo, M. Faraone, M. Melloni, I. Tattoni*
4. Living in the city  
*Eugenio Sonnino*
5. Applicazioni di analisi statistica dei dati testuali  
*Enrica Aureli Cutillo, Sergio Bolasco*
6. Raffaello Morghen e la storiografia del Novecento  
*Ludovico Gatto, Eleonora Plebani*
7. Rome and New York City  
Comparative Urban Problems at the End of 20<sup>th</sup> Century  
*Victor Goldsmith, Eugenio Sonnino*
8. L'Italia Restaura  
Restauro dei Monumenti e Recupero Urbano in Italia e in Cina  
*Luigi Gazzola*
9. Celestino V. Cultura e società  
*Ludovico Gatto, Eleonora Plebani*
10. Dal diritto di voto alla cittadinanza piena  
*Marisa Ferrari Occhionero*
11. Giornate Europee della Facoltà di Economia  
*Donatella Strangio*
12. Mercato del lavoro e protezione sociale nell'Unione Europea  
*Giuseppe Burgio, Marina Capparucci, Giuseppe Sancetta ed Enrico Todisco*
13. Coesione sociale e sostenibilità nell'Unione Europea  
*Giuseppe Burgio, Marina Capparucci, Giuseppe Sancetta ed Enrico Todisco*
14. La Politica Agricola Comune (PAC) e la gestione dei disastri ambientali  
Il ruolo dell'agricoltura  
*Giuseppe Burgio e Simone Vieri*
15. Alla maniera di... Convegno in ricordo di Maria Teresa Lucidi  
*Pierfrancesco Fedi, Chiara Silvi Antonini, Paola Mortari Vergara Caffarelli,  
Alida Alabiso, Daniela Sadun, Francesco Noci e Tullio Aurizi*
16. Una storia delle scienze per i nuovi saperi. Discussioni e ricerche  
*Guglielmo Rinziavillo*

17. Evolution, Equations and Materials with Memory  
*Daniele Andreucci, Sandra Carillo, Mauro Fabrizio, Paola Loreti, Daniela Sforza*
18. Education and Research without Borders  
*Benedetta Cassani and Federica Mazzarelli*
19. Glimpses of Indian History and Art  
Reflections on the Past, Perspectives for the Future  
*Tiziana Lorenzetti and Fabio Scialpi*
20. Giorgio Bazzichelli. L'uomo e lo scienziato  
*Autori vari*
21. Attuazione e sostenibilità del diritto alla salute  
*Roberto Nania*
22. Épicurisme et Scepticisme  
*Stéphane Marchand & Francesco Verde*
23. I musei di chimica e la chimica nei musei della scienza  
*Luigi Campanella e Valentina Domenici*
24. Digital Humanities  
Progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare  
*Fabio Ciotti*
25. Atti della Giornata in ricordo di Federico Caffè  
*Mario Tiberi*
26. Information Technologies for Epigraphy and Cultural Heritage  
Proceedings of the First EAGLE International Conference  
*Silvia Orlandi, Raffaella Santucci, Vittore Casarosa, Pietro Maria Liuzzo*
27. Oltre i confini  
Studi in onore di Giuseppe Burgio  
*Raimondo Cagiano de Azevedo, Claudio Cecchi, Angela Magistro  
Giorgio Milanetti, Giuseppe Sancetta, Donatella Strangio*
28. Novità nella ricerca archeologica a Veio  
Dagli studi di John Ward-Perkins alle ultime scoperte  
*Roberta Cascino, Ugo Fusco, Christopher Smith*
29. La letteratura e il male  
Atti del Convegno di Francoforte, 7-8 febbraio 2014  
*Gianluca Cinelli e Patrizia Piredda*
30. La Facoltà di Scienze dell'Università di Roma  
dall'Unità alla prima guerra mondiale  
Giornata di lavoro e discussione  
*Enrico Rogora*



31. Paul Celan in Italia  
Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014  
Atti del convegno (Roma, 27-28 gennaio 2014)  
*Diletta D'Eredità, Camilla Miglio, Francesca Zimarri*
32. Per un *corpus* dei pavimenti di Roma e del Lazio  
Atti della Giornata di Studi, Roma 24 novembre 2014  
Sapienza Università di Roma  
*Claudia Angelelli e Stefano Tortorella*
33. Europa Concentrica  
Soggetti, città, istituzioni fra processi federativi e integrazione politica  
dal XVIII al XXI secolo  
*Alessandro Guerra e Andrea Marchili*
34. Edizioni Critiche Digitali/Digital Critical Editions  
Edizioni a confronto/Comparing Editions  
*Paola Italia e Claudia Bonsi*
35. La famiglia da concepire  
Il benessere dei bambini e delle bambine con genitori gay e lesbiche  
*Roberto Baiocco, Nicola Carone, Vittorio Lingiardi*
36. Digital and Traditional Epigraphy in Context  
Proceedings of the EAGLE 2016 International Conference  
*Silvia Orlandi, Raffaella Santucci, Francesco Mambrini, Pietro Maria Liuzzo*
37. I Filosofi del diritto alla 'Sapienza' tra le due Guerre  
Atti del Convegno Internazionale Roma, 21 e 22 ottobre 2014  
*Gianpaolo Bartoli*
38. Critica clandestina?  
Studi letterari femministi in Italia  
Atti del convegno - Sapienza Università di Roma, 3-4 dicembre 2015  
*Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta*

Questo volume pone una domanda provocatoria, chiama in causa l'idea di clandestinità almeno in due diverse accezioni: una clandestinità subita, nel mancato riconoscimento di legittimità istituzionale e una clandestinità cercata ed esibita, nel rifiuto programmatico di riconoscere all'istituzione un potere legittimante.

In entrambi i casi si tratta di un dialogo mancato, che ormai mostra i suoi limiti e i danni provocati, una peculiarità italiana che configura un grave ritardo rispetto agli altri paesi europei ed extraeuropei.

Soprattutto nella distanza tra una tradizione e una pratica di studi ricca e consolidata, la critica femminista e di genere in Italianistica, e la sua presenza e visibilità istituzionale nei luoghi di formazione e di ricerca.

Le studiose che contribuiscono al volume – attive nei diversi centri universitari italiani (Roma, Bari, Torino, Padova, Venezia, Catania, Pisa, Bologna, Napoli) e stranieri (Barcellona, Zurigo, Madrid, Parigi) – offrono contributi originali, di respiro internazionale e frutto di una competenza ed esperienza pluriennale nel vasto campo degli studi di genere e del femminismo, ad ulteriore testimonianza concreta della maturità di questi studi.

**Maria Serena Sapegno** insegna Letteratura italiana e Studi di genere presso la Sapienza Università di Roma. La sua ricerca si centra soprattutto sulla letteratura del Rinascimento, la scrittura politica e utopica, i testi delle donne e la costruzione della tradizione nazionale. È tra le fondatrici del Laboratorio di Studi femministi "Sguardi sulle differenze" della Sapienza.

**Annalisa Perrotta** è ricercatrice di Letteratura italiana presso la Sapienza Università di Roma. Si occupa di letteratura cavalleresca del Medioevo e del Rinascimento, di Studi di genere e di didattica della letteratura. È tra le organizzatrici del Laboratorio di Studi femministi "Sguardi sulle differenze" della Sapienza.

**Ilenia De Bernardis** è ricercatrice di Letteratura italiana presso l'Università IULM di Milano. I suoi interessi di ricerca sono rivolti prevalentemente alla letteratura italiana del Settecento nei suoi rapporti con le letterature europee, alle origini del romanzo moderno, alla critica letteraria in una prospettiva di genere e alla scrittura delle donne.

ISBN 978-88-9377-037-8



9 788893 770378

