

Giacomo Di Muccio

Di generi e di bambole.
Metamorfofi del corpo in *Destino coatto*
di Goliarda Sapienza

RIASSUNTO: La raccolta di prose narrative di *Destino coatto* costituisce un laboratorio narrativo fondamentale per la produzione di Goliarda Sapienza. Attraverso il ricorso a figure come le bambole, i fantocci, le statue, la complessità dei micromondi narrativi sembra prendere forma attraverso una caleidoscopica sfilata di corpi inquietanti, narrati per parti, divisi e ricomposti attraverso il ricorso all'ossessione, alla paranoia, alla follia. In ciascun caso, il gender è coinvolto in quanto elemento identitario mutevole e decostruibile, e con esso ciascuna delle incarnazioni eteronormative della maternità, della coniugalità, dell'eterosessualità. Attraverso la scelta di alcuni dei racconti, il presente contributo intende mettere in luce la funzione degli oggetti antropomorfi quali correlativi oggettivi della finzionalità insita in ciascun ruolo culturalmente connotato, in ciascun destino, coatto dalla rigidità delle norme e delle regole.

PAROLE CHIAVE: Goliarda Sapienza, Scrittura delle donne, Corporeità, Bambole, Orrore.

ABSTRACT: The collection of narrative proeses *Destino coatto* constitutes a fundamental narrative laboratory for the production of Goliarda Sapienza. Using figures such as dolls, puppets, and statues, the complexity of the narrative microworlds seems to take shape through a kaleidoscopic parade of unsettling bodies, narrated in parts, divided, and recomposed through the recourse to obsession, paranoia, and madness. In each case, gender is involved as a mutable and deconstructible identity element, along with each of the heteronormative incarnations of motherhood, marital relationships, and heterosexuality. Through the selection of some of the stories, the contribution aims to highlight the function of anthropomorphic objects as objective correlates of the inherent fictionality in each culturally connoted role, in each destiny coerced by the rigidity of norms and rules.

KEY-WORDS: Goliarda Sapienza, Women's writing, Body, Dolls, Horror.

Introduzione

Goliarda Sapienza è stata al centro di una discussione che solo in tempi recenti ne ha permesso la riscoperta¹: i contributi che nel corso degli ultimi

¹ «Goliarda Sapienza (1924-1996) risulta a tutt'oggi un'autrice decisamente poco nota e, so-

vent'anni hanno sollecitato l'attenzione intorno ai lavori dell'autrice in area dapprima europea e poi italiana si sono rivolti soprattutto all'indagine della sua opera più nota, *L'arte della gioia*, e solo successivamente ad altri testi, in particolare quelli che compongono l'*Autobiografia delle contraddizioni*. Tale scarto è stato rilevato anche da Maria Rizzarelli, la quale nota come a fronte di un interesse sempre crescente verso il testo più importante di Sapienza² stentino ancora ad affermarsi lavori dedicati esclusivamente alle due raccolte rispettivamente di liriche e di prose di *Ancestrale* e *Destino coatto*, entrambi postumi. Le critiche femministe e *queer* hanno dato avvio ad un lavoro fondamentale per la comprensione del funzionamento dei generi e delle identità nella produzione letteraria di Sapienza, operando sia sul piano narrativo che biografico, mediante letture che spesso hanno tentato di comprendere l'uno a partire dall'altro³. La componente autobiografica, infatti, ha svolto sino ad ora un ruolo fondamentale nell'acquisizione dell'opera dell'autrice: a partire dall'*Autobiografia* e dalle numerose testimonianze che della sua vita sono giunte sino a noi, ciò ha permesso il riconoscimento di molteplici elementi "reali" nel novero di una produzione "finzionale", quali il ruolo centrale della figura materna di Maria Giudice e la grande questione del rapporto con la critica freudiana⁴. Nel tentativo di comprendere il funzionamento dei dispo-

prattutto, poco riconosciuta, in particolare dall'accademia italiana. È all'estero, infatti, che è scoppiato il "caso Sapienza" ed è soprattutto all'estero che si è vista crescere negli ultimi anni la fortuna critica di questa scrittrice rimasta in vita pressoché sconosciuta». Cfr. G. Scarfone, *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario*, Massa 2018, p. 13.

² «Questo spiega perché gran parte dell'attenzione critica riservata all'opera di Sapienza si sia concentrata, almeno a partire dalla pubblicazione Einaudi, a buon diritto sul suo capolavoro, nel quale convergono come un fulcro nevralgico la storia intima della vocazione letteraria [...] e la storia, per così dire, "esterna" del suo accidentato percorso editoriale e dell'appassionata scoperta da parte delle lettrici e dei lettori». Cfr. M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*, Roma 2018, p. 75.

³ Cito, oltre al già citato lavoro di Rizzarelli, in particolare i contributi C. Imberty, *Gender e generi letterari: il caso di Goliarda Sapienza*, in «Narrativa. Nuova serie», XXX, 2008, pp. 51-61; C. Ross, *Identità di genere e sessualità nelle opere di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer*, in «Quel sogno d'essere» di Goliarda Sapienza. Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano, a cura di G. Providenti, Roma 2012; A. Trevisan, *Goliarda Sapienza. Una voce intertestuale (1996-2016)*, Milano 2016; A. Bazzoni, *Scrivere la libertà. Corpo, identità e potere in Goliarda Sapienza*, Pisa 2022.

⁴ La discussione sull'argomento è stata e rimane aperta. Intorno all'argomento, mi limito a riportare almeno la proposta di Bazzoni: «Sapienza's works may fruitfully be ascribed to the category of 'autofiction' [...]; it has subsequently been used, especially in the Francophone context, to refer more broadly to autobiographical novels featuring an undecidable boundary between reality and fiction». Cfr. Bazzoni, *Pirandello's legacy in the narrative writings of Goliarda Sapienza*, in «Pirandello Studies», XXXVI, 2016, p. 113.

sitivi identitari – la costruzione del genere, dei corpi, la rappresentazione delle relazioni eterosessuali – all’interno della raccolta, lascerò consapevolmente da parte la vita dell’autrice, pur tenendo doverosamente conto dei precedenti studi al riguardo. La scelta di indagare le prose narrative che compongono *Destino coatto* risiede in un elemento che già Alessandra Trevisan aveva individuato occupandosi del testo: per la produzione di Sapienza, tali sperimentazioni costituiscono un momento in grado di far luce anche sulla produzione successiva della scrittrice⁵. Per tale ragione, ci proponiamo di esplorare *Destino coatto* nel disordine di un laboratorio narrativo e ideale, folle e fantastico, al fine di osservare da vicino alcuni motori e temi legati all’uso, alle rappresentazioni e alle interazioni di e tra corpi, alle identità e alla costruzione di soggetti mutevoli, instabili, in perenne divenire⁶.

Destino coatto è una raccolta di testi in prosa, pubblicata nel 2002 per i tipi di Empirìa e, in seguito, nel 2011 dalla casa editrice Einaudi. Secondo Trevisan, «Sapienza narra [...] di ossessioni, pulsioni inconse, paranoie, deviazioni psichiche, vicende di ‘ordinaria follia’⁷. I personaggi mettono in scena condizioni e circostanze di vita perturbanti nei confronti delle quali le reazioni dei personaggi appaiono eccessive, folli, orrorifiche, utili a sfuggirvi o ad adattarvisi attraverso inedite modalità comportamentali. E se i temi che popolano i testi sono «riassumibili attraverso alcuni sostantivi specifici: “silenzio”, “morte”, “sangue”, “corpo”, “capelli”, “luce”, “ombra”, “buio”, “madre”, “padre”, “bianco”⁸, non si può fare a meno di notare che a comporre tale sequenza concorrono i due campi semantici principali del corpo e degli elementi che ne connotano le relazioni, ivi comprese quelle con gli spazi che abitano e i soggetti con cui interagiscono. Nei sogni-incubi di *Destino coatto* il corpo umano è cosa tra le cose, smontabile, analizzabile, frangibile e ricomponibile, costituendosi quale elemento nodale, centro attorno al quale gravita ogni altro tema e stilema letterario della produzione di Sapienza. Nella configurazione letteraria dell’autrice, il corpo non solo costituisce il supporto su cui vengono tracciati i molteplici significati dell’esperienza⁹, ma alla luce

⁵ Secondo la studiosa «le peculiarità scritte di Goliarda sono già abbozzate nelle prose di *Destino Coatto*». Cfr. Trevisan 2016, p. 66.

⁶ Di identità come caratteristica in perenne divenire, e dunque mutevole nel tempo, si sono occupati, tra gli altri, E.L. McCallum, M. Tuhkanen, *Queer times, queer becomings*, New York 2011, pp. 1-24; J.E. Muñoz, *Cruising Utopia. L'altrove e l'allora della futurità queer*, Roma 2022.

⁷ Trevisan 2016, p. 73.

⁸ Ivi, 74.

⁹ Bazzoni sottolinea il «ruolo cruciale della dimensione corporea e della radicale opposizione alle strutture normative nel dispiegamento del desiderio». Cfr. Bazzoni, 2022, p. 270; Rizzarelli

della propria capacità metamorfica diviene elemento utile a evidenziare la crisi dell'identità, del genere e del sistema eterosessuale contrapponendo alla rigida costruzione del soggetto un individuo *queer*, fluttuante, conflittuale nei confronti della normatività culturale ed etero-patriarcale. Il suo è un soggetto «fuori dalla norma [...] un sé tutt'altro che monolitico»¹⁰. Se «Sapienza dice e fa corpo e, per questa ragione, lo slittamento verbale-corpo reso è esemplificato attraverso immagini ricorrenti che riguardano l'iperonimo del corpo, strumento attraverso cui esplorare – ancora – se stessi e gli altri»¹¹, non solo questo è mezzo di conoscenza, ma anche di accettazione o rifiuto del proprio destino. I personaggi di *Destino coatto* vedono il proprio corpo mutare, ridursi in parti divisibili e assemblabili, modificabili sino ad una trasformazione profonda che arriva a coinvolgere anche l'aspetto ontologico di ciascuno di essi. In altri casi, ad un corpo conforme alla norma, adeguato alla propria posizione – concetto ricorrente nella raccolta –, ne corrisponde un secondo differente, opposto, i cui comportamenti anomali si esplicano durante le ore notturne oppure nel segreto delle proprie case, lontani dalla vita pubblica. Charlotte Ross, a proposito dell'esperienza dell'autrice, riferendosi a *Lettera aperta* nota come «il comportamento di genere e la biologia sono sì legate, ma in modo *queer*, dal momento che Sapienza sembra convinta che performando il suo genere in modo diverso sarà in grado di alterare il suo corpo fisico e sessuato»¹². Il corpo è specchio di un'identità instabile su cui si riversano i mutamenti identitari del soggetto, i quali ne determinano spesso trasformazioni, metamorfosi, che per atmosfera e tono trovano nell'opera ovidiana forse il modello più prossimo. In ognuna di tali circostanze le parti sessuate dei corpi assumono un ruolo di straordinaria importanza, sono motivo di ossessione o, ancora, di inquiete visioni, oggetto di desiderio o causa di terrore – elementi spesso coincidenti – direttamente legati a un ineliminabile impulso di morte¹³.

sostiene che «Il corpo, in effetti, oltre ad essere il tema per eccellenza del codice drammaturgico e di ogni espressione artistica performativa, appare così centrale in tutta la scrittura di Sapienza». Cfr. Rizzarelli 2018, p. 153.

¹⁰ Ross 2012, p. 224.

¹¹ Trevisan 2016, p. 80.

¹² Ross 2012, p. 228.

¹³ Per una prospettiva psicanalitica sul tema cfr. M. Martín-Clavijo, *Goliarda Sapienza frente a la muerte: los relatos surrealistas de Destino coatto*, in *Nuevas Claves e interpretaciones en la cultura italiana*, a cura di M. Gonzàles de Sande, Madrid 2021, pp. 109-117, in particolare pp. 111-112.

Sul corpo-bambola

I caratteri sinora introdotti assumono narrativamente la forma ricorrente della bambola, variamente interpretata come pupazzo, fantoccio e statua, doppi mimetici della forma umana che nel novero delle circostanze narrative concorrono alla complessità della rappresentazione dei soggetti, in particolare di quelli femminili. A tal proposito, la quarta prosa della raccolta¹⁴ mette a tema la relazione eterosessuale tra due giovani narrata dal punto di vista del soggetto femminile. Il maschile è oggetto di un'infantilizzazione che risemantizza il valore del rapporto sessuale: «Prima andava tutto bene, ma da qualche mese questo ragazzo mi prende i capelli e ci gioca, mi prende le mani e ci gioca... e così col seno e col resto. Sì, ci gioca solamente, come fanno i bambini...»¹⁵. La descrizione della relazione si sviluppa nel segno del mutamento: l'adeguatezza dei comportamenti dell'uomo viene sancita dalla locuzione «andava tutto bene», mentre il fatto inquietante è prodotto dalla trasformazione dei soggetti coinvolti. Se il maschile retrocede temporalmente e si tramuta in infante, il corpo femminile subisce una traslazione ontologica che la rende giocattolo nelle mani del suo fidanzato, bambola appunto, i cui pezzi possono essere toccati, presi ed utilizzati per diletto. Anche i fratelli della protagonista, Guido e Marco, «col sesso in mano, facevano la scherma, e vi assicuro che lo maneggiavano proprio come se fosse una spada»¹⁶. L'atto sessuale viene ricondotto a un gioco da bambini, mentre la sessualità «fantasiosa e senza limiti»¹⁷ che caratterizza la letteratura di Sapienza opera attraverso lo slittamento di senso e di comportamento degli elementi sessuali. In entrambi i casi assistiamo a una reificazione corporea; tuttavia, la differenza di senso è sostanziale: se la protagonista occorre al divertimento di qualcuno, il corpo maschile concorre al proprio. La gerarchia tra generi, così, non si esplica mediante la trasformazione, seppur metaforica, di uno solo dei due, ma è proprio alla luce della metamorfosi di entrambi e dell'uso che fanno delle parti trasformate che si comprende quanto l'autodeterminazione dell'uno corrisponda all'annullamento dell'altra. Secondo Simone de Beauvoir, infatti, mentre «il pene è particolarmente adatto ad assolvere per il ragazzo questa funzione di "doppio": è per lui un oggetto estraneo e nello stesso tempo è lui stesso; è un giocattolo,

¹⁴ Faccio riferimento all'edizione G. Sapienza, *Destino coatto*, a cura di A. Pellegrino, Torino 2011, da cui cito.

¹⁵ Sapienza 2011, p. 9.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ross 2012, p. 225.

una bambola, ed è carne sua»¹⁸, per il femminile «la bambola raffigura il corpo nella sua totalità, [...] è un oggetto passivo. In tal modo, la fanciulla viene spinta ad alienarsi nell'insieme del proprio corpo e a considerarlo come un dato inerte»¹⁹. Il maschile asseconda i propri desideri giocando con il proprio corpo, mettendo in atto una cosciente reificazione parziale del sé, mentre il femminile ne diviene il doppio negativo; da una parte la reciprocità, dall'altra l'inerzia di un soggetto la cui immobilità concorre alla definizione dell'altro fino a sovrapporsi ad esso:

il mio desiderio era di diventare lui, entrare in lui, pensieri, corpo, tutto. [...] Poi ha cominciato ad abbracciarmi in modo diverso. Non so come dire... ecco, sì: come se abbracciasse se stesso guardandosi allo specchio. E ora? Ora non fa più all'amore con me ma con se stesso. È colpa mia, lo so, ma il desiderio di essere dentro di lui era così forte che non ho potuto evitarlo. E anche ora piango, sola, ma so che non lo potevo evitare. Come posso, ditemi come posso, ora riprendermi da lui, staccarmi, farmi vedere, toccare, come?²⁰

Dalla prospettiva di Sapienza, il desiderio non solo riguarda l'identità e la sua mutabilità, ma narrativamente assume il ruolo centrale di motore fantastico della trasformazione. La protagonista desidera modificare la propria condizione di subalternità attraverso la ridefinizione del proprio statuto identitario e la sovrapposizione con un altro individuo che – nella dialettica bambino/giocattolo – corrisponde a colui che ne manipola il corpo. L'identità di genere e, in senso più ampio, gli elementi costitutivi dell'identità divengono malleabili tanto da potersi confondere con quelli di un altro individuo. Così, il dispositivo identitario è oggetto del desiderio e trappola, anelito alla vita da parte di un soggetto inerte nelle proprie relazioni con l'alterità e spazio di reclusione neutralizzante da cui è impossibile fuggire. E in una simile visione, anche il rapporto sessuale perde la propria funzione riproduttiva e relazionale sino a tramutarsi nel desiderio per sé stessi messo in scena dal personaggio maschile.

Una simile metamorfosi in bambola coinvolge la protagonista di un altro testo della raccolta: «Quand'ero piccola avevo tanti capelli. Mia sorella Zoe me li pettinava sempre. Era la sua delizia [...]. Non mi piaceva stare ferma, impalata, con le mani al seggiolino per resistere al tormento, ma non

¹⁸ S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Milano 2016, p. 68.

¹⁹ Ivi, p. 279.

²⁰ Sapienza 2011, p. 9.

mi sottraevo»²¹. Come nel caso precedente, la metamorfosi in oggetto atto a soddisfare il desiderio di chi lo utilizza è prodotta dalla manipolazione di un corpo da parte di un altro, attraverso la risignificazione attuata dalle azioni. E una bambola è presente anche in una prosa successiva:

Poteva mettersi le scarpe blu: trentotto, nove centimetri di tacco. Piedi ben fatti e normali. Liquidazione. Trentotto, il piede di milioni di donne. Tremila lire invece di dieci. Piede normale. Eserciti di trentotto. Era fortunata. Anche perché le caviglie, sul tacco alto, erano più sottili del normale. Tacchi di vetro blu. Caviglie di vetro. «Ho sempre paura che ti si spezzino». No. Non si erano mai spezzate. Il naso sì, se l'era fracassato sugli scogli a fior d'acqua e poi ancora cadendo dal settimino. Sette cassetti aperti a scala e poi su e giù fino a quando era caduta fra cassetti, specchi, spazzole, bottoni²².

Le immagini del fantoccio, dell'oggetto umanizzato o dell'umano reificato, contribuiscono a rendere più complessa la modalità attraverso cui Sapienza mette in scena il genere. Da una parte, infatti, la caduta tra «cassetti, specchi, spazzole, bottoni» rimanda alla normatività dell'ambiente domestico cui il femminile è tradizionalmente legato; dall'altra la descrizione della casa e delle cadute, cinematograficamente evocate attraverso un gioco di dimensioni, tramutano la protagonista in oggetto minuto in balia dei pericoli dell'arredo, il cui naso può essere infinitamente «rappezzato» e dunque modificato. A partire dal dato umano della misura di scarpe, il corpo si trasforma, le caviglie gradualmente si assottigliano e diventano di vetro. Il mutamento investe lo sguardo della protagonista, la quale osserva lo spazio domestico trasformarsi in una casa delle bambole in cui mettersi «a cavalcioni e lasciarsi scivolare giù dal passamano di legno» o «fare l'equilibrista sulla testiera del letto»²³. Il corpo vivo muta in fantoccio divisibile in «pezzi» che «qualcuno [...] avrebbe raccattato e rimesso insieme»²⁴, modificabile, fruibile, utilizzabile per gioco. Lo sguardo, strumento in grado di conoscere e riconoscere le identità e gli elementi esterni al sé dando loro significato²⁵, permette al lettore, così come alla protagonista, di osservare la gradualità della metamorfosi e, con essa,

²¹ Ivi, p. 21.

²² Ivi, p. 32.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano 1997, pp. 15-26.

il progressivo mutamento semantico che investe gli elementi normativi del femminile. Goliarda Sapienza rimodella il tradizionale binarismo che associa il maschile alla mente e il femminile al corpo²⁶, mettendo in scena non solo il rifiuto di tale convenzione, ma anche il suo eccesso, determinando la traslazione della donna da prevalentemente a totalmente corporale, da umano a cosa, sostituendo all'identità cartesiana un soggetto ibrido²⁷, la cui natura incerta diviene elemento costitutivo del sé.

Tale eccesso assume la sua forma più compiuta nel corpo di una donna, il quale raggiunge una perfezione tale da non essere più umano e tramutarsi in statua, la cui bellezza magnetica deve essere contemplata da tutti coloro che gli sono innanzi²⁸. Il corpo della protagonista del tredicesimo testo, infatti, è oggetto di un'altra importante metamorfosi: dapprima «troppo magro»²⁹ per essere bello, si approssima alla forma ideale della statua attraverso una graduale trasformazione che investe e corregge gli elementi «difettosi» del suo corpo. Alla bruttezza iniziale corrisponde la perfezione finale tanto che il suo aspetto risulta «più giovane di quando aveva cominciato». Il corpo, come una cosa, è aggiustato e normalizzato per addizione, mediante «una matita rossa per correggere» l'imperfezione di un labbro cui manca «un po' di carne», poi attraverso «venti parrucche». La professione attoriale è metafora dell'umanità, della recita della vita e, come per lo spettacolo, l'aspetto deve mutare in base alle necessità del palco e della storia. Tale sovrapposizione tra vita e teatro giustifica la metamorfosi del soggetto in oggetto: quando in scena la donna dovrebbe parlare, tace; il silenzio permette la contemplazione da parte degli spettatori che attendono un suono, un grido, cui corrisponde narrativamente l'inerzia di una donna «pallida: come cera», con «le mani sulle guance» e «un

²⁶ Per l'argomento cfr. J. Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione delle identità*, Bari-Roma 2017, in particolare pp. 20-26; De Beauvoir 2016, pp. 96-97; P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, Milano 1998; M. Wittig, *Il pensiero eterosessuale*, a cura di F. Zappino, Verona 2019.

²⁷ Il soggetto cartesiano fonda la propria essenza sulla certezza della propria identità la quale è razionale, unica e determinata. Al contrario, i *queer* e *posthuman studies* hanno opposto a tale visione quella di un soggetto policentrico, la cui mobilità si oppone alla stabilità di una visione essenzialista dei sessi e dei generi. Nella vasta bibliografia che se ne è occupata cfr. a D. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano 2018; R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Bologna 2020, p. 7; E.A.G. Arfini, C. Lo Iacono, *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, Pisa 2012, pp. 21-22.

²⁸ Sulla fortuna del tema dell'agalmatofilia cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, 1992; V.I. Stoichita, A. Pino, B. Sforza, *L'effetto Pignalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano 2006; K. Gross, *The dream of the moving statue*, Pennsylvania 2006; G.L. Hersey, *Falling in love with statues*, Chicago 2009; L. Bossi, *De l'agalmatophilie*, Paris 2012;

²⁹ Sapienza 2011, p. 19.

silenzio nella [...] mente». Il femminile supera ed eccede la norma della compiutezza estetica fino a giungere alla trasmutazione della materia:

Il viso era freddo, di cera, le mani di cera, fredde, si erano attaccate alle ciglia. Non poteva staccarle. C'era il buio [...], le mani attaccate al viso: sapeva che erano esili e che la vita e le spalle avevano una grazia straordinaria in quella posizione assorta. Doveva apparire una statua stupenda. Era una statua stupenda, di cera. Adesso la trasportavano nel suo camerino, e dopo l'avrebbero esposta nell'atrio nel suo vestito di pizzo grigio argentato che la faceva più pallida e fragile, immobile, perfetta³⁰.

Sapienza recupera dalla tradizione letteraria stereotipi del corpo femminile e li cristallizza nell'emblema della perfezione, la statua, che è posta in uno spazio dai toni tesi, cupi, connotato da persone che iniziano a «bisbigliare»³¹, da qualcuno che «gridava vicino a lei», mentre, nella fantasia di chi è ormai mutata in «statua stupenda», il silenzio che si annida nella mente si fa rifiuto della relazione con gli altri. La duplicazione narrativa del soggetto crea da una parte un corpo che tende ad un modello la cui forma narrativa assume le sembianze del feticcio, dall'altra un'interiorità indipendente dalla sostanza fisica. La donna, così, è fruita dal pubblico non più in quanto soggetto dotato di una propria volontà, ma in quanto opera d'arte il cui potere attrattivo risiede nella fragilità e nell'irrealtà del proprio corpo. Così, la fortuna letteraria delle bambole vive, di cui l'Olimpia di Ernst Hoffman è forse il più noto degli esempi, permette alla scrittura di Sapienza di creare personaggi che incarnino i propri ruoli mettendo contemporaneamente in scena la tragicità della vita *coatta* e la ricerca di una via di fuga da tale coazione.

La maternità e l'eterosessualità

L'immagine della bambola ricorre anche nella rappresentazione del materno in una vicenda particolarmente utile per la comprensione del tema all'interno della raccolta: «La bambola era incinta anche lei come la mamma e, come la mamma le aveva detto, il bambino stava dentro la pancia, e lei doveva fare come papà»³². Un corpo-oggetto, secondo la narrazione, non può che svolge-

³⁰ Ivi, p. 20.

³¹ *Ibidem*.

³² Sapienza 2011, p. 33.

re funzioni anch'esse reificate. La bambola, come la madre, è incinta, e l'atto eterosessuale osservato dagli occhi di chi narra subisce una trasformazione quando il corpo materno e quello del pupazzo si gonfiano simultaneamente. La protagonista ridetermina l'atto sessuale e, «come papà [...] metteva della bambagia sotto la gonna della madre», così essa decide di fare con il suo giocattolo. Il racconto presenta una doppia gravidanza – reale e finzionale – e le unità riproduttive sono incarnate dalla coppia genitoriale eterosessuale e da quella composta dalla bambola e dalla bambina-padre, che performa un ruolo maschile e riproduttivo nei confronti di un corpo inerte, metafora di quello femminile. La figlia ricrea il proprio genere non a partire dalle altre donne, ma imita la figura paterna acquisendone e riproponendone comportamenti che investono la sfera sessuale e riproduttiva³³. Il binarismo di genere diviene infinitamente performabile, fraintendibile e rinnovabile attraverso atti metaforici in forte antitesi con l'impianto eterosessuale e normativo. Il corpo della donna incinta si tramuta in oggetto «gonfiato»³⁴ da cui i bambini possono uscire attraverso «l'ombelico», ricreando assieme al dato culturale anche l'anatomia del corpo femminile. Ed il frutto di tale doppia creazione non può che essere l'ennesimo pupazzo: il bambino «sembrava quel pupazzo vecchio e sporco che Olga le aveva regalato, era orribile, doveva andare su in soffitta a vedere se anche quello era uscito dall'ombelico della bambola. Ma non lo avrebbe tenuto in braccio [...] lo avrebbe buttato nel cesso». La funzione di cura materna viene sostituita dal rifiuto e il neonato si tramuta in oggetto liso, segnato dal tempo già a partire dalla nascita. L'infante subisce un'improvvisa accelerazione temporale³⁵ che lo rende «vecchio e sporco», lo-

³³ Secondo Judith Butler il genere, come l'orientamento sessuale, è in grado di sopravvivere attraverso processi di imitazione che coinvolgono ogni soggetto compreso in un gruppo sociale. Così, la consapevolezza di appartenere ad un genere corrisponderebbe al tentativo di ricercare nei comportamenti di coloro che già appartengono a quel genere gli elementi e i comportamenti da imitare. Cfr. Butler, *Imitation and gender insubordination*, in *Lesbian and gay studies reader*, a cura di H. Ablove, M. Barale, D. Halperlin, New York 1993, pp. 307-320. Sui ruoli di genere quali elementi acquisiti e non innati, Sapienza si pronuncia anche nell'*Arte della gioia* in un dialogo tra Modesta e Mattia: «A me hanno insegnato che nell'anima di un uomo non c'è posto per dubitare. – Questo vi insegnano per chiudervi, carusi, in una corazza di doveri e false certezze. Come a noi donne, Mattia: altri doveri, altre corazze di seta, ma è lo stesso»: cfr. Sapienza, *L'arte della gioia*, Torino 2015, p. 343.

³⁴ L'immagine del corpo gonfiato ricorre anche, sottoforma di lievitazione, in Sapienza 2011, p. 100.

³⁵ A proposito di *Destino coatto*, Bazzoni ha notato come la temporalità dei personaggi sia «shattered» e «interrupted», volta verso un trauma che si duplica infinitamente nelle molteplici sfaccettature dell'ossessione e del sogno che investono i personaggi presenti nel testo. La scrittura di Sapienza pone in posizione eccentrica gli oggetti di cui delinea i profili inserendo le identità

goro e logorato, oggetto di cui vergognarsi e sbarazzarsi. La maternità, lungi dall'essere lo spazio in cui concepire e accudire, assume note distruttive in cui i bambini sono ornamenti necessari a determinare lo statuto di prestigio di chi li "possiede", pena la distruzione³⁶. Come gran parte della scrittura femminile novecentesca, Sapienza rimodula lo stereotipo del materno ottocentesco³⁷: intrappolato nella funzione di cura per l'altro e dimentico di sé stesso, per l'autrice il parto e l'accudimento si tramutano in una farsa. Un'altra bambola, non più fantoccio ma figlia, è destinataria dell'ennesimo gioco di travestimenti e mutamenti che trasla la funzione di cura insita nell'unione coniugale eterosessuale sul piano della follia e del grottesco. In un altro testo, infatti, una donna che ricopre una «posizione, molto stimata» di giorno, si occupa di notte della cucitura di uno strano corredo:

Sono sola. Se non fossi sola, se avessi un padre, un marito che mi mantenesse, potrei anche prendermi il lusso di confidarmi, di raccontare le mie cose... [...]. E non lo dite a nessuno che la sera, quando ho chiuso la porta e sono sicura che nessuno mi vede (voi sapete che vivo sola) faccio le costruzioni coi dadi, sì, le costruzioni. [...] Quello che soprattutto mi piace, e veramente non dovrei

di ciascuno in un tempo illogico, irrazionale poiché contro-normativo; Sapienza contrappone al tempo lineare quello di un soggetto, anch'esso mutevole e disordinato. Cfr. A. Bazzoni, *The Interrupted Temporality of Trauma in Elena Ferrante's The Days of Abandonment and Goliarda Sapienza's Compulsory Destiny*, in *Trauma and Women Writers: A Transnational and Italian Perspective* a cura di T. de Rogatis e K. Wehling-Giorgi, Roma 2022, pp. 211-235, in particolare pp. 222-230.

³⁶ Edelman nota come l'ordine sociale basi le proprie fondamenta sull'idea di un bambino ideale, *telos* delle azioni dei soggetti, il cui compito è di consegnare ad esso un futuro migliore se comparato al proprio presente. Tradire tale visione della cura parentale e della riproduzione permette a Sapienza di incrinare non solo lo statuto normativo familiare, ma anche l'ordine sociale di cui esso fa parte. Cfr. L. Edelman, *No future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham 2004, p. 11.

³⁷ Sul ruolo del materno nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento cfr. M. d'Amelia, *La mamma*, Bologna 2005; O. Frau, *Fatte per essere madri? Il rifiuto della maternità nella letteratura femminile fra Otto e Novecento*, in «Anuario de Letras Modernas», XVI, 2011, pp. 35-47; M.C. Storini, *Non solo madri: figurazioni letterarie e narrazione in Grazia Deledda, Fausta Cialente e Anna Banti*, in *M/Other. Scansioni di alterità*, a cura di C. Giorcelli, M. Morbiducci, Napoli 2015, pp. 133-147; Storini, *Figurazioni del materno e voci narranti nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, in *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, a cura di D. Brogi et alii, Napoli 2017, pp. 109-127. Per una lettura del tema nella scrittura di Goliarda Sapienza, C. Emmi, *La figura della madre e le rinascite nell'opera di Goliarda Sapienza*, in *Madri: figure e figurazioni nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di L. Lombard, Napoli 2014, pp. 191-216; A. di Rollo, *Reforging the Maternal Bond: Motherhood, Mother-Daughter Relationships, and Female Relationality in Goliarda Sapienza's L'arte della gioia*, in *Goliarda Sapienza in Context. Intertextual Relationships with Italian and European Culture*, a cura di Bazzoni, E. Bond, Wehling-Giorgi, Vancouver 2016, pp. 33-46; S. Scarparo, Di Rollo, *Mothers, daughters and family in goliarda sapienza's l'arte della gioia*, in «The Italianist», XXXV, 2015, pp. 91-106.

dirlo, è tagliare e cucire il corredo da sposa per la bambola che Carlo mi ha regalato; credo che presto si sposerà e ho tanto da fare, capirete, dodici di tutto...³⁸.

«L'allocuzione a chi legge, così come declinata nei testi di Sapienza, è insomma un dispositivo essenziale della retorica della sincerità»³⁹, e, proprio alla luce della verità che trasmette al lettore, la narrazione acuisce il senso di turbamento legato ad un'azione fuori dalla norma. Inoltre, attraverso l'ambiguità su chi sia il destinatario del corredo – non è chiaro quale sia il soggetto di riferimento dell'ultimo enunciato –, la condizione umana si sovrappone a quella degli oggetti inanimati antropomorfi, svelandone l'artificiosità dei comportamenti. La performatività di genere, per dirla con Butler, diviene mezzo attraverso cui è mostrata la follia: l'eccesso che caratterizza il femminile assume fattezze inquietanti e perturbanti. La doppia natura del soggetto che narra, da una parte stimata lavoratrice, dall'altra sarta notturna, connota un personaggio la cui identità è disintegrata. Gli stereotipi di genere, in particolare l'elemento della tessitura, concorrono così non più a descrivere una femminilità conforme alla norma, ma deviante, poiché priva della relazionalità necessaria a definire la funzione di tale stereotipo.

Nell'estremo rifiuto dell'eteronormatività⁴⁰, Sapienza trasforma la funzione pubblica del corpo femminile – relazionale, riproduttiva, accudente – in privata, e depotenzia l'attrazione che esercita sugli uomini distruggendone l'unità e riducendolo in pezzi. Così, i capelli, straordinari agenti d'amore sin dalla tradizione letteraria medievale, divengono ostacolo per la relazione coniugale, «mio marito si deve convincere: i capelli li ho persi»⁴¹, e sono sostituiti dal doppio posticcio, che può assumere la forma del «teschio ben modellato e lucido con una parrucca rossa smagliante»⁴². Di diversa natura appare l'ossessione di Maria che, in un'esplicita riformulazione del mito di Narciso, «si è innamorata della sua immagine. [...] è lì chiusa nella sua stanza, seduta davanti allo specchio e si pettina e parla sottovoce»⁴³. Così, la sola circostan-

³⁸ Sapienza 2011, p. 16.

³⁹ Scarfone 2018, p. 48.

⁴⁰ Il termine viene utilizzato per la prima volta da Michael Warner nel 1991 per sottolineare la posizione egemonica dell'eterosessualità nell'immaginario sociale e culturale rispetto ad altri modi di intendere e praticare la sessualità. Cfr. M. Warner, *Introduction: Fear of a Queer Planet*, in «Social Text», XXIX, 1991, pp. 3-17. Il concetto, tuttavia, era già stato precedentemente espresso in A. Rich, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, in «Signs», V, 4, 1980, pp. 631-660.

⁴¹ Sapienza 2011, p. 22.

⁴² Ivi, p. 24.

⁴³ Ivi, p. 31.

za in cui i capelli svolgono la propria funzione erotica prevede l'alienazione dall'esterno del soggetto femminile, ennesimo rifiuto dello statuto relazionale: «Io la chiamo. Ma non mi sente». L'ossessione corrisponde alla fuga da un sistema normativo chiaro alle donne sin dall'infanzia, che riguarda il corpo e le sue modalità di agire nel mondo: «Lei aveva sempre saputo tutto quello che la vita le avrebbe dato. Sapeva fin da bambina, era facile, che era carina e che sarebbe diventata una bellissima donna. Sapeva che avrebbe avuto un marito ricco e dei figli»⁴⁴. Col cadere dei denti⁴⁵, che segna la scansione temporale del mutamento, la donna finisce per perdere la stima e il rispetto di tutti, giungendo all'estrema conseguenza di perdere anche lo statuto corporeo fino a tramutarsi in discorso, nell'argomento di un pettegolezzo: «È veramente terribile, ma hai visto come si è ridotta? Una vecchia, e solo in un anno, una vecchia», «parlavano di lei»⁴⁶. Il destino è coatto poiché legato a un corpo normato – bello, armonioso e integro – atto a svolgere pacificamente i compiti riservati al femminile. Tale predestinazione può essere evitata unicamente attraverso comportamenti eslege, smodati:

Nella nostra famiglia tutte le donne nascono così, con grande volontà. I maschi no. Bravi, lavoratori, ma senza volontà nelle piccole e nelle grandi cose. [...] Noi siamo di paese e lì, quando ero ragazza io «le donne tutte a casa a cucire e fare l'uncinetto». Io ho lavorato. Lavoro ancora adesso, sono direttrice adesso. E tutti mi stimano e mi rispettano. Forse è per questo che quando Vanni mi lasciò e io mi buttai dalla finestra per fargliela pagare – e l'ha pagata cara, anche se sono rimasta con una gamba paralizzata e devo sempre portare un busto ortopedico – sono serena e lavoro di più e meglio di prima. Mi piace alzarmi la mattina, entrare nel cortile della scuola [...] e constatare come tutti, qualsiasi cosa stiano facendo, ammutoliscono e mi salutano lasciandomi il passo con grande rispetto⁴⁷.

L'azione di lanciarsi nel vuoto per vendetta non solo ricalca la «volontà» con cui il testo si apre, ma ha la funzione di procurare al soggetto il timore e il rispetto di coloro che lo incontrano. La prosa sincopata, confessionale, determina un tono inquietante ottenuto da una voce narrante che oscilla tra la frenesia e la quiete. Il motore dell'azione è la relazione eterosessuale e il

⁴⁴ Ivi, p. 10.

⁴⁵ Il tema ricorre anche Ivi, p. 71.

⁴⁶ Ivi, p. 10.

⁴⁷ Ivi, p. 13.

desiderio di farla “pagare cara” a chi vi ha posto fine. Il femminile, assumendo connotati tradizionalmente maschili, diviene genere attivo, confermando nella voce di Sapienza la forte «critica dei discorsi normativi e di genere»⁴⁸. Piuttosto che il comportamento delle donne «tutte a casa»⁴⁹, la protagonista decide di imitare, ancora una volta, quello dei maschi «lavoratori». Così, viene prodotta una commistione identitaria che mescola e rivede i caratteri tipici del binarismo eterosessuale: alla volontà, presentata nel testo come tipica del femminile, si accosta non solo il lavoro, ma anche il lessico che rimanda al campo semantico della vendetta, del rispetto, del silenzio, tipico della maschilità. Aderire a canoni tradizionalmente maschili significa anzitutto ricoprire un ruolo di potere; tuttavia, l’annullamento e la totale aderenza all’altro polo del binarismo non può essere una via efficacemente praticabile. Secondo Alberica Bazzoni «Sapienza rifiuta di lasciarsi costringere in un ruolo di genere normativo, ma non trova soluzione alla frattura della propria identità in quanto donna, perché la soluzione non risiede in una risposta individuale di accettazione o di devianza, ma in una negoziazione collettiva che si situa in un contesto materiale»⁵⁰. Il tentativo di trovare una strada per tale negoziazione è ravvisabile nella vicenda di una donna che vive in una famiglia in cui ogni sorella porta, per volontà paterna, il nome di un fiore, mentre l’unico figlio maschio quello di suo nonno⁵¹. In una gerarchia familiare rigida, la fuga è praticabile unicamente attraverso il desiderio e la fantasia: «Franca sembra un uomo», e ancora, «Mi piacerebbe chiamarmi Anna. È bionda e non ha paura delle lucertole. [...] Le ho chiesto di regalarmi il suo nome e di prendersi il mio, ma non ha voluto, dice che non si può fare». Il desiderio della protagonista è di porsi in un terzo spazio, di far deflagrare il sistema binario per aprire la strada ad ulteriori possibilità inedite⁵². E se ogni donna «che sia una donna deve sapere che colore di capelli le sta bene»⁵³, alla norma si sostituisce la fantasia che ne rigetta la rigidità e produce la necessità di creare nuovi spazi, nuovi soggetti e nuove identità non rigide ma negoziabili

⁴⁸ Ross 2012, p. 234.

⁴⁹ La distinzione tra due tipologie di femminile, uno domestico-tradizionale e uno indipendente, accostato spesso narrativamente ai canoni della maschilità, appare anche in *Lettera aperta* in cui, rimandando alle parole di sua madre, Maria Giudice, Sapienza ricorda: «Sono donnette che non sanno fare altro che aspettare un marito e anche aveva detto “Tu Goliarda non sei una donnetta”». Cfr Sapienza, *Lettera aperta*, Palermo 1996, p. 101.

⁵⁰ Bazzoni 2022, p. 49.

⁵¹ Sapienza 2011, p. 117.

⁵² Per un ottimo approfondimento del tema cfr. Ross 2012, pp. 225-228.

⁵³ Sapienza 2011, p. 91.

nei propri tratti peculiari. Sapienza mette in scena non solo le alternative, ma anche gli eccessi dalla norma.

Si è messo in luce come per Sapienza il genere sia tutt'altro che una categoria stabile; esso appare quale dispositivo mutevole che assume, come in un moto oscillatorio, il ruolo dell'*exemplum* di una dimensione culturale rigida, assurdo nondimeno a strumento della rappresentazione della sua instabilità. Così, dopo aver osservato il funzionamento del corpo femminile, è necessario notare come le rappresentazioni dei rapporti sessuali, non numerose a dire il vero, si inseriscano nei racconti contribuendo a rendere ancora più complessa la dialettica e le costruzioni identitarie. L'eteronormatività, l'impossibilità a sottrarsi al "dovere coniugale", assumono le sembianze dell'incubo: «Anche con mio marito la notte, lui entra in convulsioni e si dimena su di me, e io conto. Conto fino a quando lui urla e allora so che posso dormire»⁵⁴. La descrizione del corpo maschile è legata al disordine di un movimento in cui l'atto sessuale è narrato attraverso il lessico della crisi nevrotica. Il corpo si dimena, assume posizioni e movimenti convulsi, i quali rimandano ai toni oscuri dell'orrore. L'atto sessuale è privato del piacere e del desiderio, motore fondamentale nelle prose di *Destino coatto*. Da atto relazionale si trasforma in evento individuale durante il quale ciascuno opera azioni singolari e indipendenti dall'altro. Il corpo femminile si sottrae al rapporto e si rifugia nello spazio immaginario della fantasia ossessiva, contrapponendo al movimento del maschile un pensiero ordinato, quello del calcolo e dei numeri. Un suono segna la fine dell'atto sessuale: il grido dell'uomo corrisponde al sonno della donna. Il distacco dal corpo viene ottenuto attraverso un'enumerazione astratta che può essere interrotta unicamente da un segno noto, sonoro, che esula dalla carnalità e riporta il femminile ad uno stato di coscienza. I contatti eterosessuali si caricano, così, di tratti perturbanti:

Il fatto è che soffro il solletico, e così ogni volta che un uomo ha cercato di abbracciarmi mi è venuto da ridere. Questo gli uomini non lo sopportano. Anche ieri, finita la lezione, il professor Giulio viene nella mia classe, mi si avvicina, mi prende per il polso: «Correggiamo insieme i suoi compiti?» dice serio e io giù a ridere. Mi ha guardato spaventato e io giù a ridere fino a quando la porta ha sbattuto con violenza dietro di lui. [...] poi mi sono ricordata della sua faccia e giù a ridere tanto che ancora adesso ho mal di pancia⁵⁵.

⁵⁴ Sapienza 2011, p. 23.

⁵⁵ Ivi, p. 74.

Il riso, canonicamente precluso al genere femminile⁵⁶, è prodotto dalla reazione al contatto col maschile. Lontana dalla narrazione del sogno d'amore⁵⁷, l'autrice si inserisce nel grottesco delle risate incontenibili. Infatti, la voce narrante introduce la vicenda «comica» legando all'impulso corporeo del solletico la repulsione psicologica per ogni contatto con l'altro sesso. L'aspettativa del professor Giulio non corrisponde a ciò che vede, così la sorpresa per la risata genera in lui terrore. Il divertimento ottenuto grazie a una reazione anatomica concorre a depotenziare il maschile, che nell'opera di Goliarda Sapienza coincide di volta in volta con poteri differenti e che, nel caso particolare, si lega a quello accademico di chi ricopre una carica intellettuale, così come la paura dei «poliziotti»⁵⁸ corrisponde, in un altro testo, al potere statale. Il femminile negozia i propri spazi attraverso gesti che eccedono la norma, gettandosi dalla finestra per vendetta, rimanendo incantata dalla propria immagine o, ancora, scoppiando a ridere davanti all'inizio della recita dell'eterosessualità⁵⁹.

Il posizionamento maschile

Il maschile, così, è costretto a modificare il proprio desiderio attraverso l'azione della fantasia reindirizzandolo verso altri oggetti o rifiutando la propria posizione culturale che lo costringe all'eterosessualità. Da tale punto di vista, l'analisi di due testi salienti della raccolta rivelerà quanto l'instabilità fondativa dell'identità non si limiti a coinvolgere i soli soggetti femminili, ma coinvolga ognuno secondo modalità narrativamente riconoscibili. In una dimensione culturale in cui il binarismo di genere sembra rifiutato e scardinato dai comportamenti delle donne, gli uomini, nondimeno, concorrono a tale riformulazione fornendo soluzioni, atteggiamenti e comportamenti altrettanto ai margini della norma. Le voci di Goliarda Sapienza, indipendentemente dal sesso e dal genere cui appartengono, presentano caratteristiche simili: da una parte, infatti, ricostruisce fantasticamente il proprio desiderio, dall'altra, attraverso la nevrosi, rifiuta la propria posizione culturale e il funzionamento del proprio corpo.

⁵⁶ Sull'argomento cfr. M. Forcina, *Ironia e saperi femminili. Relazioni nella differenza*, Milano 1995; Storini, *Scritture femminili. Teorie, narrazioni, ipotesi per il Terzo Millennio*, Roma 2021, pp. 166-181.

⁵⁷ L. Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, Milano 1988.

⁵⁸ Sapienza 2011, p. 15.

⁵⁹ Butler 1993.

Libero trasla il proprio amore su un corpo femminile diverso da quello umano nella sostanza, ma non nella forma, presentando agli altri personaggi la sua fidanzata di neve:

«Vieni, ti presento la mia fidanzata. Non ti meravigliare se è un po' fredda, ma è tanto buona e servizievole». Assuntina rideva vicino a quella donna bianca che Libero aveva modellato nella neve. Una donna immensa, grande come una grande, nuda. Con i seni luccicanti al sole. Dove aveva visto Libero una donna nuda, sembrava vera. «Su vieni che te la presento. È un po' silenziosa ma vedrai che è simpatica». «Cucina bene?» «Lo dai un bacio allo scultore?»⁶⁰.

Rimodellare il mito di Pigmalione permette a Sapienza di riproporre alcune caratteristiche del femminile narrativamente situate quali emanazione della prospettiva eterosessuale: «fredda», «buona», «servizievole», «donna bianca», «nuda», con i «seni luccicanti», «silenziosa» e, soprattutto, simile al vero. Ognuno degli elementi citati ricorre nella raccolta come marcatore di significato. Libero ricostruisce un corpo perfetto, silenzioso ma simpatico, non solo in quanto inanimato, ma perché «modellato» dalle mani di chi ne fruirà. La perfezione del corpo è confermata dal sintagma nominale «statua di neve»⁶¹ per mezzo del quale viene definito successivamente. La statua, dunque, ricorre ancora una volta a definire lo statuto di un corpo femminile coinvolto, nel caso specifico, in una relazione immaginaria – esplicitamente trattata dai personaggi del testo come un gioco su cui scherzare – con un uomo. Da un punto di vista temporale, poi, la materia di cui il corpo è formato concorre a creare un senso di straniamento dato dalla stagione in cui esso si situa: un inverno «caldo e umido»⁶², in uno spazio in cui «non nevica mai», illuminato dal sole che «era caldo» e dalla scomparsa della neve⁶³. La relazione ludica tra Libero e la sua statua è segnata dalla caducità della materia; il corpo di chi dovrebbe assurgere al ruolo di moglie è destinato a sciogliersi, segnato dunque da una temporalità specifica e limitata. Posto in uno spazio dominato da un calore fuori stagione, la resistenza del pupazzo di neve contribuisce all'esitazione todorovianamente fantastica del lettore: a tenere "vivo" il corpo inerte, infatti, non è l'ambiente, ma la volontà di colui che l'ha creato. Ciò che conta è che il corpo esiste in quanto oggetto del desiderio di qualcuno, un

⁶⁰ Sapienza 2011, p. 67.

⁶¹ Ivi. p. 68.

⁶² Ivi. p. 66.

⁶³ Ivi. p. 69.

uomo, ma che grazie alla propria caducità ontologica non possa concorrere a definirne per lungo tempo lo statuto relazionale. Così, i «seni luccicanti», marcatore anatomico del sesso dell'oggetto, incarnano la stessa identità rifiutata dalla quasi totalità dei personaggi di *Destino coatto* che attendono, alienati, la propria fine. Il maschile è costretto a inventare un nuovo genere, uno che sia del tutto simile a quello umano, ma stagionalmente definito dallo statuto dalla materia di cui è composto. Lo sguardo egemonico perde il potere di definire l'identità di chi è oggetto del suo sguardo, ma riconquista quello di forgiare nella materia una forma di cui innamorarsi, rinunciando però alla componente magica del mito che ne permetterebbe la tramutazione in essere vivo e, dunque, la resistenza. Libero, scultore, non ha più funzione coercitiva, non può dare vita al corpo di cui si innamora, ma deve limitarsi, per gioco o per nevrosi, a contemplarne la forma, consapevole che prima o poi la propria opera si scioglierà.

Benché la raccolta presenti quantitativamente un numero esiguo di testi narrati in prima persona esplicitamente da uomini – soprattutto quando commisurati a quelli narrati dalle voci delle donne –, Sapienza non evidenzia esclusivamente le modalità di esercizio del potere culturali e sociali dominanti, ma dà voce a un personaggio attraverso le parole del quale è possibile cogliere il medesimo disagio delle controparti femminili sinora analizzate. In ciò, l'autrice sembra anticipare le istanze foucaultiane, le quali considerano il potere non solo come strumento nelle mani di pochi, quanto piuttosto come elemento sotteso ad ogni scambio, ad ogni azione che preveda il coinvolgimento di più soggetti⁶⁴. Il necessario adeguamento alla virilità, a comportamenti tradizionalmente maschili, e il conseguente rifiuto di tale norma è il tema centrale del cinquantottesimo testo della raccolta:

Certo è incredibile quante bugie ci raccontano in casa, gli amici, i parenti. Per non parlare dei cinema, i romanzi. Quante ne scrivono! «L'uomo ha bisogno della donna», «l'uomo non può vivere senza l'amore», «se sei un uomo tutte le donne ti devono piacere» e già! E io come un babbeo ci credevo. Ci credevo tanto che ho buttato più soldi ed energia appresso a questi strani esseri che non rassomigliano né a un uomo né a un bambino che... lasciamo stare! E se io preferivo passare una serata a parlare con un amico che sia, loro subito: «non è normale», «non sei virile», «non sei un uomo»... beh! Non ne parliamo! Per fortuna che io le cose, poi, anche se in ritardo, le capisco e [...],

⁶⁴ M. Foucault, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, Torino 2014, p. 30.

passando per il Tritone, ti vedo una brunetta molto aggraziata [...] «se sei un uomo e vedi un bocconcino così tenero». «L'uomo è cacciatore» la imbarco in macchina e poi su, a casa⁶⁵.

Sapienza pone la propria attenzione su almeno due elementi fondamentali per la stabilizzazione delle norme: i discorsi, diffusi attraverso pratiche private-individuali e collettive-culturali, e la frequenza con cui questi si manifestano nella vita di coloro che ne sono destinatari. Il testo alterna al soliloquio del personaggio il ricordo dei giudizi intorno ai propri comportamenti; così, l'enumerazione di caratteristiche negative – «non è normale», «non sei virile», «non sei un uomo» – permette di comprendere come l'identità non sia insita nel soggetto, e dunque ente da intendersi in senso essenzialista, quanto piuttosto come essa si definisca attraverso le azioni. Il protagonista è oggetto di una definizione per difetto, in cui il testo si sofferma su ciò che non è, senza riuscire a definire chi esso effettivamente sia.

Il protagonista dovrebbe comprendere la necessaria presenza «della donna» e «dell'amore», e dunque dell'eterosessualità, al fine di legittimare il proprio statuto identitario di uomo. La voce narrante rifiuta la normatività eterosessuale, preferendo trascorrere le serate con gli amici piuttosto che con le donne. La finalità del testo è lo svelamento delle «bugie» riguardo ai comportamenti «normali» del maschile: «Vi volevo dire, agli uomini naturalmente: non ci credete e non fatevi spillare soldi ed energia⁶⁶; il lettore e interlocutore ideale rappresenta idealmente ogni essere di sesso maschile. Sapienza, anticipando istanze culturali e politiche che sarebbero entrate nel successivo dibattito femminista, coglie e tematizza il problema di un sistema di poteri che vede nel sesso biologico l'unico elemento atto a definire gli individui, i quali risultano accorpati in categorie stabili secondo una prospettiva neutralizzante. Così, gli elementi stereotipici del maschile si tramutano in funzioni coercitive per la maschilità stessa, impossibilitata a valicare gli obblighi della propria sfera culturale e dedicarsi ad azioni legate ai propri desideri. Se nei precedenti racconti il femminile ricercava uno spazio differente, emancipato dal binarismo sessuale, alla luce di tale ricerca lo sguardo maschile perde la capacità di decodificarne lo statuto, riuscendone a notare solo la stranezza poiché dissimili dai bambini e dagli uomini. La distruzione di un'identità unica e coesa impedisce l'attuazione dell'eterosessualità, la quale non può incarnarsi nella forma del matrimonio – il protagonista riferisce di sua moglie

⁶⁵ Sapienza 2011, p. 79.

⁶⁶ *Ibidem*.

che, di notte, ha abbandonato il tetto coniugale – né in quella dei rapporti sessuali a pagamento: «certo che si sono ripulite da quando hanno chiuso i casini»⁶⁷. La prostituta gli appare identica alla sua «sottomessa e dolce mogliettina tutta grazia e femminilità»⁶⁸. La farsa dell'«uomo cacciatore» davanti ad un insieme indistinto di esseri tutti simili e indecifrabili, proprio come la studentessa che soffre il solletico, non può che finire in una «bella risata»⁶⁹. Liberarsi dall'ossessione della sessualità corrisponde ad una libertà «di mente» che può essere garantita dal solo abbandono di un desiderio imposto da un discorso che prolifera nelle vite di ognuna e di ognuno.

Conclusioni

Le vicende attraversate hanno dimostrato come l'impianto eterosessuale subisca un netto ridimensionamento alla luce del rifiuto o dell'alienazione che le donne attuano nei confronti dei propri corpi. Le prose che compongono *Destino coatto* sono certamente da ricondurre alla «dimensione nevrotico-sognante»⁷⁰ di cui ha parlato Trevisan, ma tale dimensione rappresenta più del mero dato patologico testuale e biografico dell'autrice. La follia scaturisce per Sapienza dalla coazione, dalla necessità di aderire a canoni che il soggetto rifiuta, ma contro cui si infrange; d'altra parte, l'onirismo dei testi è la via di fuga dal reale che permette la sopravvivenza, pur nevrotica, di coloro che ne popolano le pagine. L'atto di ridisegnare la realtà attraverso la fantasia garantisce al mondo esteriore del sé di assumere qualsiasi forma, di superare le leggi biologiche, le tradizioni e le norme: all'integrità – morale e corporea – Sapienza contrappone la disomogeneità, all'interezza logica e rassicurante di un corpo, la sua dissezione in pezzi. Le descrizioni crude, spesso orrifiche, concorrono a svelare i modi in cui il potere e i poteri inserendosi sui corpi ne connotano i comportamenti sino a spingerli al delirio. E se, come ha sostenuto Bazzoni, «L'esplorazione di una soggettività radicata nell'esperienza di un corpo vivo e desiderante, impegnata nella lotta per la libertà e intesa in senso radicalmente anti-essenzialista, avvicina la scrittura di Sapienza al pensiero nomade – materialista, vitalistico, femminista – di Braidotti»⁷¹, *Destino coatto*

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ivi*, p. 80.

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ Trevisan 2016, p. 36.

⁷¹ Bazzoni 2022, p. 269.

si situa nello spazio del nomadismo, composto da prose inserite nel perenne divenire di un'identità molteplice che investe la comprensione del mondo e che attraverso la scrittura svela le sue finzioni. Sapienza trasla il maggiore tra gli enti essenzialisti – il sesso biologico – dal piano fisico al piano culturale riducendolo, anticipando un pensiero butleriano, allo stesso livello del genere⁷², permettendo la decostruzione non solo della cultura, ma anche dei corpi che la (per)formano. Mostrare la recita della vita, il mestiere di vivere, significa mostrare la cassetta degli attrezzi del lavorante, i tasselli del mosaico che compongono lo statuto della persona e che permettono ad essa di essere ciò che deve a scapito di ciò che desidera. Sapienza mette in scena l'ossessione della fissità in favore della mobilità del fantastico e del fantasmatico, proponendo un soggetto non solo nomade, ma metamorfico, in cui il corpo riflette l'esperienza che lo modifica come una bambola in un gioco da bambini.

⁷² Butler 2017, pp. 11-13.