



scrittura/lettura/ascolto

## **L'ordine simbolico patriarcale in fiamme: *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza**

GIULIA MURAGLIA

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"  
giuliamuraglia00@gmail.com

**Abstract.** This article proposes an interpretation of Goliarda Sapienza's *L'arte della gioia* focused on a shaded area not analyzed by the criticism yet: the topic of patricide. The latter presents itself as the act of initiation that sets in motion the process of deflagration of patriarchy in order to create a new symbolic order – not related to the maternal order nor to the paternal one – that comes from the ashes of fire which Modesta ignites at the beginning of her existential path.

**Keywords:** patriarchy, rape, fire, patricide, emancipation.

**Riassunto.** Il presente articolo propone una lettura dell'*Arte della gioia* di Goliarda Sapienza focalizzata su una zona d'ombra non ancora analizzata dalla critica, vale a dire il tema del parricidio. Esso si presenta come l'atto iniziatico che mette in moto quel processo di deflagrazione dell'ordine simbolico patriarcale al fine di creare un nuovo ordine – non afferente né alla sfera materna né tantomeno a quella paterna – che si crea dalle ceneri dell'incendio che l'eroina fa divampare all'inizio del suo percorso esistenziale.

**Parole chiave:** patriarcato, stupro, incendio, patricidio, emancipazione.

## I. Il parricidio funzionale di Modesta

L'uccisione del padre – come personaggio letterario – messo in scena da una scrittrice come Goliarda Sapienza è il sintomo di una lotta contro il retaggio della cultura patriarcale, a causa della quale «è una disgrazia nascere femmine, ti viene il sangue e addio salute e pace! Quelli non cercano che il loro piacere, ti squartano da cima a fondo e non si saziano mai».<sup>1</sup> Il personaggio di Modesta dell'*Arte della gioia* assume quell'identità anarchica e gioiosa propria di chi intende opporsi al sistema sociale di disintegrazione degli individui (che prevedrebbe, di norma, un'annichilente omologazione di massa). Tradizionalmente, il padre-padrone è la figura che si allinea in misura maggiore al ruolo di dominazione che è stato predisposto dal potere costituito, e per questa ragione risulta essere la figura cui ci si deve opporre con più veemenza per poter arrivare all'affermazione di un ordine di idee, modi di essere e valori categoricamente differenti.

L'arrivo del padre, o meglio la sua irruzione nella banalità quotidiana della vita di Modesta, segue la logica classica dell'apparizione epifanica:

Scostando il velo nero rimasi impietrita sulla soglia. Proprio davanti a me, come se mi aspettasse, seduto dietro la tavola c'era un uomo alto e robusto, più alto e robusto del padre di Tuzzu. Un gigante con una massa di capelli arruffati sulla fronte e una giacca azzurra di una stoffa che non avevo mai visto, lucida e pelosa; mi fissava sorridendo con gli occhi azzurri come la giacca. I denti erano bianchi come quelli di Tuzzu e di suo padre. (*AdG*, p. 11)

Agli occhi di Modesta questo gigante dallo sguardo azzurro appare come un essere desiderabile per sfuggire alla vacuità e alla miseria dei suoi giorni di silenzio: «Ecco con chi mi aveva generato mia madre! Mi piaceva parlare e ridere con lui. Né la mamma né Tina parlavano mai. Ora con lui avrei parlato [...]. Non volevo muovermi. Volevo stare lì ad ascoltarlo» (*AdG*, p. 11). Si innesca presto il meccanismo che la psicoanalisi junghiana (e in parte freudiana) ha definito “complesso di Elettra”. Ma la tenerezza non si sviluppa minimamente nel padre, che viene rappresentato come un dongiovanni senza alcun senso empatico. Nel rivolgersi alla bambina, l'uomo innesca subito una dinamica che risponde a una logica di ordine sessuale: «Ma guarda un po' che bel tocco di figlia mi ritrovo! Mi fa piacere, proprio piacere! Ero convinto che da tua madre non nascessero che Tine. [...] Pure alta sei, e piena e rossa come una melagrana» (*AdG*, p. 11). Il linguaggio del padre afferisce alla lingua patriarcale del desiderio

<sup>1</sup> G. Sapienza, *L'arte della gioia* [1998], Torino, Einaudi, 2017, p. 15, d'ora in avanti *AdG*.

di possesso, attraverso la cui logica il corpo maschile risulterebbe libero di assoggettare il corpo femminile, e ancor di più quello ancora inviolato, concepito nei termini di un oggetto da contemplare e oltraggiare.<sup>2</sup>

Nonostante il fugace tentativo di opposizione da parte della madre, il padre approfitta immediatamente della distanza affettiva fra la figura materna e la figlia per insinuarsi e portare quest'ultima sotto la sua ala. Il dramma qui sta tutto nel vano tentativo di ribellione da parte della donna, che incarna le vesti di una novella Clitennestra destinata allo scacco. Nel mito, infatti, a prevalere fra i due fu il marito Agamennone che, assetato di potere, dimenticò il proprio ruolo, tanto da accettare il sacrificio della figlia, per salpare alla volta di Troia senza contrarietà degli dèi. In una versione positiva del mito, gli dèi sostituiranno Ifigenia con una cerva, proprio in virtù dell'ubbidienza riservata dalla figlia al padre. Sarà proprio questo immaginario a fondare la tradizione occidentale, mostrando alle piccole donne la via da perseguire: agire nel nome del Padre.

Come afferma Carla Lonzi, «prima di vedere nel rapporto tra madre e figlio una battuta di arresto dell'umanità, ricordiamoci della catena che da sempre li ha oppresi in un legame solo: l'autorità paterna».<sup>3</sup> Dunque, la violenza ai danni di Modesta non sarebbe nata se ci fosse stata un'alleanza viva fra figura materna e bambina; ma la madre, resa schiava dal sistema sociale, non è in grado di difenderla dalla brutalità dell'uomo, che la attrae a sé attraverso la messa in atto di una studiata *captatio benevolentiae*:

- Se fai quello che ti dico ti ci porto. Sta in una grande città con negozi, teatri, fiere... c'è anche un grande porto.
- Se c'è il porto c'è anche il mare, allora?
- Certo che c'è il mare, e le navi anche, i palazzi. [...] Se fai quello che ti dico ti porto con me da lei, e non solo questa tua zia ti faccio conoscere, ti faccio conoscere cose che tu non puoi nemmeno immaginare, cose meravigliose. Vuoi? Vuoi fare felice il tuo papuccio? Se tu fai felice lui, lui dopo fa felice te. (*AdG*, p. 13)

<sup>2</sup> S. De Beauvoir, *Il secondo sesso* [1949], trad. it. di R. Cantini e M. Andreose, Milano, il Saggiatore, 2016, p. 174: «un corpo vergine ha la freschezza delle fonti segrete, il velluto mattutino di una corolla chiusa, l'oriente della perla che il sole non ha mai accarezzata. Grotta, tempio, santuario, giardino nascosto: l'uomo è conquistato come un fanciullo dai luoghi ombrosi e chiusi che nessuna coscienza ha mai animato, che aspettano un'anima; e gli sembra di essere lui a creare ciò che lui solo coglie e penetra. Un altro scopo che si propone il desiderio è quello di consumare l'oggetto bramato fino a distruggerlo. Rompendo l'imene, l'uomo possiede il corpo femminile con maggiore intimità che se lo penetrasse lasciandolo intatto; in questo atto irrimediabile, ne fa un oggetto passivo, afferma la sua conquista».

<sup>3</sup> C. LONZI, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Milano, Et Al, 2010, p. 31.

La promessa del mare, che Modesta va ricercando da che ha memoria di sé, e la possibilità di salvarsi dalla miseria e dall'abbruttimento, unite alla bellezza del grande padre e alla sua parola, sono un movente più che sufficiente per far sì che la bambina scansi la figura materna e si volga, ignara, verso il suo stesso sacrificio. Dopo lo stupro, «suo padre sembrava felice nel sonno. Presto si sarebbe svegliato e sicuramente avrebbe voluto rifarlo quello che l'aveva reso così felice» (*AdG*, p. 15). Ma è proprio in questo punto che la logica del sistema patriarcale si spezza inesorabilmente, perché Modesta compie la prima scelta pericolosa della sua vita: usare il fuoco per liberarsi da quel male che le è stato inflitto, uccidendone la causa, e purificare con le fiamme, a mo' di rito iniziatico, il primo passo verso la liberazione dalla subalternità cui è destinata in quanto donna, per di più povera:

Basta posare la lampada vicino alla porta e togliere il vetro che protegge la fiamma che quella, come il sole, già mi spacca la fronte se non arretro, e subito sguscia rapida sul legno secco d'arsura. Erano mesi che non pioveva. [...] io anche a costo di morire dalla paura per quelle fiamme, per quel fumo che quasi mi strozzava, non avrei chiamato aiuto, né gridato. (*AdG*, p. 15)

La casa dell'infanzia di Modesta è un «buco grande della parete, chiuso solo da un velo nero pieno di mosche» (*AdG*, p. 5), nascosta nella sua oscurità, tanto che quando la bambina esce all'aperto la luce le ferisce gli occhi. Nel momento in cui ha luogo la masturbazione con l'amico Tuzzu, si rende conto della ristrettezza materiale in cui è costretta: «anche ora, fissando quel muro sbilenco che la mamma chiamava casa, sapevo che c'erano altre case grandi, e strade e il mare al di là di quelle montagne lontane che ora sparivano ora riapparivano come gli spiriti dei morti» (*AdG*, p. 10). Ma all'interno di quella casa è il buio ad accecarla, fino all'irruzione epifanica del padre, pronto a sconvolgerne gli equilibri umani, già di per sé precari. Dal suo arrivo in poi dominerà il campo semantico del fuoco che consuma distruttivamente ogni cosa. Come nella Bibbia, l'incendio che divampa è il sintomo manifesto di un peccato innominabile, perché imprigionato dalla società nel tabù; ma nell'*Arte della gioia* questo fuoco oltrepassa la tradizionale simbologia dell'erotismo: la distruzione della casa e delle sue ingombranti figure per mezzo delle fiamme si configura come una necessità rituale di purificazione volta a cancellare le tracce della violenza.

A livello più strettamente narrativo, invece, l'incendio è il meccanismo che permette a Modesta di sottrarsi al destino prefigurato per lei in quanto figlia femmina di una società patriarcale; ed è così che la protagonista riesce a impadronirsi di quell'*agency* essenziale per prendere in mano le

fila della propria esistenza. Per questa ragione Sapienza non intende riproporre l'archetipo di Ifigenia nella figura di Modesta: infatti, se in un primo momento la figlia sembrerebbe rimettersi alla legge paterna, in seguito al suo stesso sacrificio giunge alla consapevolezza della necessità di ribellarsi al padre, facendolo divampare e inseguendo così la sua stessa liberazione.

Dunque, il parricidio che ha luogo nelle prime pagine dell'*Arte della gioia* avrebbe quel valore di *funzionalità* in vista della creazione di un orizzonte altro entro cui far muovere Modesta, che, proprio in virtù della sua anarchia gioiosa, non potrebbe mai scendere a compromessi con la legge di violenza spregiudicata su cui si regge la società patriarcale, e che suo padre, stuprandola, perpetua. L'eroina mette in atto, dunque, il *parricidio funzionale*: uccide il padre con lo scopo precipuo di sfuggire al meccanismo primario di sopraffazione dell'io-donna (la violenza del *pater familias*) per salvarsi e poter raccontare la sua storia. Una volta annientato il padre – annientamento che figurerebbe come atto iniziatico per delineare un nuovo ordine di senso – Modesta può giungere a decostruire l'ordine simbolico-culturale del patriarcato per festeggiarne il sacrificio in nome della sua libertà.

Per il momento, la critica non ha tenuto in considerazione l'idea del parricidio nel romanzo di Goliarda Sapienza, o, quando lo ha fatto, ne ha forse minimizzato la portata. Ma sarebbe opportuno iniziare a riflettere su tale fenomeno in quanto il parricidio sembra offrirsi come il passaggio iniziatico senza il quale l'emancipazione anarchica di Modesta non potrebbe verificarsi così pienamente. Difatti, se la critica si è lungamente espressa sulla questione dei matricidi<sup>4</sup> nell'*Arte della gioia* e sulla loro funzionalità in vista della liberazione della protagonista, il tema del parricidio viene attraversato soltanto in due saggi.

In uno di questi, l'atto di accusa dell'eroina contro la figura paterna è misconosciuto; scrive così Maria Teresa Maenza in *Fuori dall'ordine simbolico della madre*: «Come spiegare allora la reazione di Modesta alla violenza del padre-marinaio? Ci sorprende il fatto che nell'incendio Modesta faccia morire madre e sorella, ci sorprende che non ci sia un pensiero di accusa contro il terribile padre».<sup>5</sup>

<sup>4</sup> In particolar modo, M. Farnetti, «*L'arte della gioia*» e il genio dell'omicidio, in Ead., *Appassionata Sapienza*, Milano, La Tartaruga, 2011, pp. 89-100; G. Scarfone, *Forme dell'alterità e dinamiche del matricidio: Goliarda Sapienza e il pensiero della differenza*, in *Perspectives on Italian Difference. Italian Differences in Perspectives*. Selected Papers of Chiasmi, Harvard-Brown Graduate Conference in Italian Studies, eds. T. Pepe e A. Sartori, Providence, Brown University Center for Digital Scholarship, 2018, pp. 11-29.

<sup>5</sup> M.T. Maenza, *Fuori dall'ordine simbolico della madre*, in «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza. *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, a cura di G. Providenti, Roma, Aracne, 2012, p. 255.

Tuttavia, la questione potrebbe essere considerata sotto una diversa prospettiva. Innanzitutto, la narrazione degli omicidi non è mai resa esplicita dalla narratrice: Modesta, infatti, lascia che siano gli effetti narrativi a spiegare i suoi intenti, come nel caso del dissolvimento brutale del padre. La figura paterna, che tradizionalmente ricopre il vertice del microcosmo familiare per il suo potere indiscusso, non soltanto svanisce come non fosse mai esistita, ma, in seguito, se ne metterà persino in dubbio l'esistenza, oltre che l'autorità: «Incontrai uno che diceva di essere mio padre, ma non ho mai avuto il tempo di chiedergli se avesse il diabete o no» (*AdG*, p. 505).

Inoltre, è evidente la deviazione psicoemotiva da parte di Modesta nei confronti del padre (o pseudo-padre), ossia lo scarto netto nel modo di concepire quest'uomo marinaio venuto da chissà dove a sconvolgere l'equilibrio, già alquanto precario, della bambina. Infatti, se in prima battuta, all'arrivo del padre, Modesta prova verso di lui un sentimento di curiosità affascinata («non volevo muovermi. Volevo stare lì ad ascoltarlo», *AdG*, p. 11), e quasi di volontà emulativa («dovevo essere forte come lui. Se si accorge che ho paura pensa che sono come la mamma e non mi porta lontano», *AdG*, p. 13), subito dopo la violenza carnale il registro della narrazione, affidata proprio all'io-Modesta, cambia repentinamente, afferendo al lessico dello stupro, che ritrae Modesta come la vittima sacrificale di una violenza ineluttabile:

Entrava la lama fra le cosce tremanti dell'agnello – la mano grande affondava nel sangue per dividere, separare – e lei sarebbe rimasta lì sulle tavole del letto, a pezzi.

Non si vedeva niente. Il sole era calato? O lei era già morta, tagliata a pezzi come l'agnello? Il dolore del coltello era ancora lì e saliva su per l'ombelico dentro lo stomaco, su fino al petto che si spaccava. (*AdG*, p. 14)<sup>6</sup>

Nel retaggio della cultura patriarcale, la logica del possesso detenuto dal patriarca fa sì che anche un vincolo familiare passi in secondo piano rispetto alla pressione dell'istinto. Nel rapporto col padre<sup>7</sup> viene manife-

<sup>6</sup> È naturale che, nel brano relativo allo stupro, l'improvvisa eterodiegesi, con il conseguente slittamento oggettivante, sia legata al trauma subito da Modesta, trauma che ha necessità di cauterizzare nella scrittura, senza però scendere nel patetismo e nel vittimismo. Per tale ragione, la strategia più opportuna a Modesta per analizzare i fatti in profondità è quella di prendere distacco da sé e raccontare l'episodio di quella violenza come se fosse toccata a un'altra. Ma ecco che improvvisamente la focalizzazione torna interna nel giro di poche righe: «Con le dita cercai il coltello, era lì attaccato alle spalle. [...] Era meglio restare ferma con gli occhi chiusi e dormire, ma il sole mi spacca la testa e devo aprire gli occhi» (*AdG*, pp. 14-15).

<sup>7</sup> Analizzando questo tipo di legame, Maria Serena Sapegno (*Figlie del padre. Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 13) scrive: «Il rapporto padre-figlia è una figura che parla di rapporti reali, ma anche di ordine simbolico, e ha sempre sullo sfondo, più o meno oscuro, il fantasma dell'incesto. Secondo Lévi-Strauss, del resto, è proprio sul

stata tutta la violenza della costruzione binaria del genere che prevede che l'uomo compia atti di brutalità, inscrivibili nella sua *natura* (o meglio *cultura*) virile, come dei rituali che imprimono, con la loro ferocia, la legge dell'ordine costituito, ossia l'autorità assoluta del padre. Come ha scritto a riguardo Pierre Bourdieu:

Nella lunga serie dei richiami all'ordine muti, i riti di istituzione occupano un posto a parte, per via del loro carattere solenne e straordinario: essi mirano a instaurare, nel nome e in presenza di tutta la collettività mobilitata, una separazione sacralizzante, e non soltanto, come fa pensare la nozione di rito di passaggio, tra coloro che hanno *già* ricevuto il *marchio distintivo* e coloro che *non* l'hanno *ancora* ricevuto, in quanto troppo giovani, ma anche e soprattutto tra coloro che sono socialmente degni di riceverlo e quelle che ne sono *per sempre escluse*, cioè le donne; o, come nel caso della circoncisione, rito di istituzione della mascolinità per eccellenza, tra quelli di cui si consacra la virilità preparandoli simbolicamente a esercitarla e quelle che non sono in condizioni di subire l'iniziazione, e non possono quindi non sentirsi in qualche modo private di ciò che costituisce l'occasione e il supporto del rito di conferma della virilità.<sup>8</sup>

Fra i vari riti figurano quelli di «separazione»,<sup>9</sup> come li definisce Bourdieu, in cui avviene il taglio netto del figlio maschio con l'ordine simbolico della madre, affinché il giovane sia iniziato alla mascolinità dal padre, mentre le figlie femmine restano intrappolate nella subalternità muta della madre. Nel romanzo di Sapienza, attenta osservatrice delle dinamiche sociali, si aggiunge un tassello in più a questa educazione familiare scissa, con il caso culmine in cui il padre insegna con lo stupro chi detiene il potere, e dunque quale sia l'ordine delle cose. Quindi, si può concludere che la denuncia indirizzata alla figura paterna non appaia troppo implicita. In ogni caso, non sarebbe neppure essenziale l'esplicitezza dell'invettiva; quel che conta maggiormente è la sensazione di nausea e di rifiuto assoluto nei confronti del padre-carnefice che il passaggio lascia, e che basta a far sì che il lettore prenda immediatamente le distanze, a livello psicoemotivo nonché morale, dall'agire paterno.

---

tabù dell'incesto padre-figlia che si fonda l'imposizione sociale dell'esogamia per la quale il padre dà (è costretto a dare) la figlia in matrimonio al di fuori della famiglia: la "cultura umana" in opposizione alla "natura". Quel rapporto parla cioè dell'autorità e dei limiti del Potere, del rapporto tra natura e cultura, della legge e della morale. E, attraverso diverse figure di figlie ribelli come Eva, Antigone, Cordelia ecc., parla di resistenza all'autorità, di trasgressione, di *altre leggi*».

<sup>8</sup> P. Bourdieu, *Il dominio maschile* [1998], trad. it. di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 34.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 35.

Il secondo saggio che riflette sul tema del parricidio è quello di Laura Fortini, *L'arte della gioia e il genio dell'omicidio mancato*; tuttavia, l'autrice arriva alla conclusione che l'omicidio maschile, nell'economia narrativa dell'opera, risulti sostanzialmente inconsistente rispetto ai matricidi:

Non è quello che accade agli uomini nel romanzo, anche quando essi compiono il crimine più grande, quello dello stupro da parte del padre sulla propria figlia, come è narrato mirabilmente nella prima parte de *L'arte della gioia*: anche in questo caso, descritto con infinita orrida crudeltà e verità, Modesta non uccide il padre, di cui si ritroverà la giacchetta blu di lana pelosa, non il corpo. Cancellerà la figura paterna dalla propria memoria al punto di dichiararsi nelle pagine conclusive del romanzo senza padre, ma non lo uccide, né di fatto né metaforicamente – se non in forma di cancellazione – nel corso della narrazione.<sup>10</sup>

In seguito, Fortini giunge ad analizzare la figura maschile tradizionalmente più rilevante, ovvero quella paterna. Per l'autrice il fatto che, dopo l'incendio, non si ritrovi il corpo del padre indurrebbe a pensare che il parricidio non sia mai avvenuto nella realtà narrativa: «del padre, e della violenza subita, nulla, se non quella giacca, pure bella. Di quell'ordine patriarcale così violento nei confronti della sua stessa carne nemmeno una parola, tanto che Modesta a un certo punto si dirà senza padre».<sup>11</sup>

Sembra fare sistema con quanto detto finora il fatto che nel primo romanzo sapienziano, *Lettera aperta* (1967), l'io Goliarda, alla notizia dello stupro commesso dal padre, prenda immediatamente congedo da lui, disconoscendolo: «Dovevo uccidere l'avvocato. [...] Non uccisi mio padre, ma da quella notte lo chiamai sempre l'avvocato. Lo odiavo».<sup>12</sup> Se quindi il personaggio di Goliarda non ha il coraggio di annientarlo fisicamente – anche se ne contesta il ruolo paterno –, Modesta nell'*Arte della gioia*, figurando come la sua *alter ego* finzionale, è in grado di soddisfare i suoi desideri psichici, non conciliabili con la realtà.

Fortini continua ad argomentare, sottolineandola con il termine “mancato”, l'insostenibilità dell'ipotesi del parricidio:

Rispetto alla tradizione, quindi, e a un ordine simbolico patriarcale, Goliarda Sapienza dimostra non solo di possedere il genio dell'omicidio compiuto ma anche di quello mancato. [...] perché vi sia omicidio occorre infatti che vi sia un corpo, un soggetto/oggetto che si uccide; mentre qui

<sup>10</sup> L. Fortini, *Le molte voci di Modesta*, in *L'invenzione delle personagge*, a cura di R. Mazzanti, S. Neonato, B. Saras, Roma, Iacobelli, 2016, p. 179.

<sup>11</sup> Ead., *«L'arte della gioia» e l'omicidio mancato*, in M. Farnetti, *Appassionata Sapienza* cit., p. 109.

<sup>12</sup> G. Sapienza, *Lettera aperta* [1967], Palermo, Sellerio, 1997, p. 16.



siamo di fronte ad altro, a un omicidio mancato per il fatto che [...] non v'è motivo di uccidere il padre quando questi ha perso ogni componente paterna.<sup>13</sup>

Ma forse il testo di Sapienza sottende qualcosa di diverso. In fin dei conti, non risulta decisivo se il padre alla fine dell'episodio muoia oppure no. Quel che conta maggiormente è l'azione del personaggio di Modesta nei confronti di quei muri che la piccola donna incontra agli albori del proprio percorso esistenziale: il muro del padre e della cultura patriarcale, che si trasformano presto in leggi dettate da uomini. Il mondo che si viene a delineare non è creato a immagine e somiglianza delle donne, ma nel nome del Padre. Di fatto, è innegabile che la volontà di Modesta, cresciuta nel degrado di «quel muro sbilenco che la mamma chiamava casa» (*AdG*, p. 10), sia quella di annientare con le fiamme – oltre che la madre e la sorella, complici della violenza subita – soprattutto il padre: «quell'uomo nudo che dormiva ora accanto a lei» (*AdG*, p. 15), in atteggiamento del tutto incurante rispetto all'azione brutale compiuta poco prima. Quindi, anche se la morte dell'uomo non è certa né certificata (verrà ritrovata soltanto la sua giacca azzurra, ma non il corpo carbonizzato), resta il fatto che in Modesta si sia innescato quel moto distruttivo proprio a causa della crudeltà patita dal padre. Perciò, così come esiste il desiderio psicotico del matricidio nella volontà di Modesta, allo stesso modo esiste anche l'idea del *parricidio funzionale*. Anzi, forse non è errato affermare che il parricidio assuma una rilevanza maggiore proprio in virtù del fatto che la volontà di incendiare la casa si origina a partire dal tempo della violenza carnale:

Il dolore ora non c'era più e suo padre sembrava felice nel sonno. Presto si sarebbe svegliato e sicuramente avrebbe voluto rifare quello che l'aveva reso così felice. [...] Io prima ero una bambina, ma ora sono diventata femmina e devo stare attenta: quello già si muove. Devo scappare. Ma dove? Fuori è buio. (*AdG*, p. 15)

Di fronte all'impossibilità di fuga, e soprattutto all'ineluttabilità della violenza che si sarebbe ripetuta, la morte del padre – data la considerazione carnale che ha della figlia, che ai suoi occhi diventa quasi un manichino del desiderio incestuoso – figura come l'unico atto di sopravvivenza perseguibile da parte di Modesta. Per questa ragione, la volontà di compiere il parricidio non può passare in secondo piano, nell'economia critica del testo, rispetto ai matricidi, e risulta altresì necessaria un'analisi di quest'impulso distruttivo.

<sup>13</sup> L. Fortini, «*L'arte della gioia*» e *l'omicidio mancato* cit., pp. 125-126.

Quando il fuoco viene appiccato, il padre dorme nudo e soddisfatto sul letto, dopo aver violato il corpo della figlia. Dunque, se anche si fosse salvato per miracolo dalle fiamme – da cui, con tutta certezza, si salva soltanto Modesta –, l'intento della protagonista, nell'atto di bruciare tutto, sarebbe rimasto quello di ridurre in cenere, come avviene nei roghi, i due ordini simbolici tradizionali, quello maschile-paterno e quello femminile-materno, con la rispettiva componente di dominazione e subalternità che storicamente tali ordini trascinano con sé.

Non conta tanto l'effetto dell'incendio, vale a dire quello che avviene in seguito all'esplosione delle fiamme che giungono a distruggere il buco nero dove abita la famiglia di Modesta. Il fulcro dell'episodio resta nella volontà di lotta totale da parte della protagonista contro la pulsione distruttiva incarnata dal padre, in quanto portatore di valori annichilenti per la propria soggettività, incline invece alla gioia esistenziale: «proprio perché non c'è soluzione di continuità tra pulsioni di vita e tensione (auto) aggressiva, l'atto inaugurale della vita è anche un atto di morte».<sup>14</sup>

## II. Il sacrificio dell'ordine patriarcale

Dunque, il parricidio – simbolico o effettivo che sia –, collocato proprio nelle pagine incipitarie del romanzo, assume una rilevanza assolutamente centrale. Seguendo la fisica dell'*effetto farfalla* nella teoria del caos, è come se dalla brusca variazione del microcosmo famigliare di Modesta si propagasse un nuovo ordine valoriale. In termini più chiari, si può leggere la volontà di distruggere la figura paterna e il conseguente incendio come l'innesco di una miccia che conflagra e pervade l'opera di Sapienza.

Dalla scomparsa dell'uomo, e quindi proprio a partire dalla distruzione dell'ordine simbolico del padre, si genera la possibilità di un cambiamento di rotta: Modesta potrà vivere davvero (e *non* sopravvivere) all'insegna della gioia soltanto se sarà in grado di compiere il sacrificio della cultura patriarcale, che entrambi i genitori, con l'adesione al ruolo per loro prestabilito, hanno introiettato. Quindi, se la tradizione occidentale, come si è detto, costruisce il suo immaginario sul sacrificio di Ifigenia, Modesta, abbandonato questo archetipo, abbraccia la sovversiva Antigone, nel contravvenire alla norma patriarcale basata sull'ordine repressivo,<sup>15</sup>

<sup>14</sup> G. Scarfone, *Goliarda Sapienza. Un'attrice ai margini del sistema letterario*, Massa, Transeuropa, 2018, p. 188.

<sup>15</sup> Una lettura particolarmente significativa dell'Antigone sofoclea è quella di Luce Irigaray in *Speculum* ma anche in *Essere due* (1994), dove la personaggio sembra sfidare intrinsecamente l'ordine sociale relativo al genere, in quanto persino il re Creonte entra in crisi di fronte alla sua audacia "virile", tanto da arrivare a temerla come potrebbe temere un altro uomo di pote-

alla ricerca di leggi più aderenti al proprio io. E sulla conclusione del dramma familiare, la protagonista insegue un finale diverso da quello delle eroine che la precedono, in quanto sceglie di non immolarsi, e, così facendo, afferma con determinazione il proprio diritto di esistere. Con la sua biografia finzionale, rende giustizia a secoli protagoniste sacrificate in nome della norma del patriarca.<sup>16</sup>

Di fatto, facendo dire al maresciallo che «quell'uomo che si spacciava per suo padre» (*AdG*, p. 16) non è stato trovato, Modesta decentralizza e mina le fondamenta dell'autorità paterna, non riconoscendone neppure l'autenticità. È come se il padre, dopo questa affermazione della figlia nonché dopo la sua fine ignota, non fosse mai esistito: esiste soltanto per un giro di pagine, dalla sua comparsa epifanica fino allo stupro, e poi si eclissa, come un'ombra di cui non resta che il soprabito. Quella giacca azzurra, ultima traccia della violenza patriarcale, assume la forma simbolica di un monito che guiderà d'ora in avanti l'agire dell'eroina.

In questa maniera, il romanzo testimonia la crisi in cui è sprofondata la figura autoritaria del Padre dopo la sua messa in discussione critica nelle teorie novecentesche sulla liberazione delle soggettività:<sup>17</sup> se per secoli è stato il simbolo del potere incontrovertibile, alla cui legge deve obbedire l'intera istituzione familiare, – e che conta eroiche rappresentazioni letterarie, divenute ormai archetipiche – nell'universo finzionale di Sapienza, al contrario, si consuma il suo stesso sacrificio.

Smantellati i due ordini simbolici prevalenti nella tradizione occidentale, quello del padre e quello della madre, Modesta non può che ricominciare da sé, autogenerandosi per costruire il proprio, diverso, ordine simbolico. La protagonista dell'*Arte della gioia* ha così intravisto negli omicidi funzionali la possibilità di attuare, con la demolizione della famiglia, quell'«indebolimento di questa persistenza degli aggregati» che, secondo Pareto (attraversato dalla lente critica di Marcuse), «minaccia diretta-

---

re: l'unico mezzo di salvezza per il suo governo è la repressione della ribelle. Antigone rappresenta, dunque, un archetipo indefinibile una volta per tutte, una donna con il potere dell'uomo, incapace di piegarsi alla legge della violenza, e, invece, assolutamente capace di minacciare l'ordine sociale costituito (Irigaray sottolinea come tutti, schiavi compresi, le avrebbero dato sostegno nella sua lotta contro l'ingiusta legge autocratica se non avessero temuto le ripercussioni per sé stessi).

<sup>16</sup> Fra i tanti esempi, viene in mente la tragedia in versi che Percy Shelley compose fra Roma e Livorno nel 1819, *The Cenci*, in cui l'eroina, Beatrice Cenci, si offre al sacrificio della pubblica esecuzione dopo aver fatto uccidere il padre: il parricidio, dunque, si compie, riscattando così – o almeno così sembrerebbe – la violenza carnale subita dalla figura paterna; ma è solo un'apparenza perché anche lei nell'epilogo muore (non importa che l'autore la faccia avanzare verso il patibolo coraggiosamente). E la sua morte sarà compiuta affinché tutto possa rientrare nel coercitivo ordine delle cose.

<sup>17</sup> Da Wilhelm Reich e i pensatori della Scuola di Francoforte, come Herbert Marcuse ed Erich Fromm, fino ad arrivare a Michel Foucault e Carla Lonzi.

mente la stabilità del dominio sociale». <sup>18</sup> Difatti, come scriverà Carla Lonzi negli anni Settanta, «la famiglia è il caposaldo dell'ordine patriarcale: essa è fondata non solo negli interessi economici, ma nei meccanismi psichici dell'uomo che in ogni epoca ha avuto la donna come oggetto di dominio». <sup>19</sup> Soltanto dando alle fiamme l'istituzione repressiva fondata sulla violenza dell'autorità paterna, a cui è riconosciuto il diritto naturalizzato di sopraffazione, Modesta sarà in grado di dirigersi autonomamente verso l'edificazione del proprio ecosistema sovversivo della gioia: «io ho ucciso per necessità mia» (*AdG*, p. 385).

L'uscita di scena del padre – e in generale di entrambi i genitori, vittime e carnefici al tempo stesso del sistema coercitivo della società, che prescrive e incasella i generi in ruoli e comportamenti prestabiliti – è significativa nell'ordine alternativo che Sapienza ricrea attraverso la figura della protagonista. Modesta dovrà affrontare una sorta di viaggio nei regni terreni della costrizione e del dolore, dal convento delle Suore dell'Addolorata, per poi giungere nella città di Catania, a misura d'uomo (non di donna), e infine nel carcere; tutti luoghi legati da un medesimo filo rosso, che si riscontra nella loro norma accuratamente repressiva con cui il Potere si fa garante del suo ordine costituito.

Il romanzo è disseminato di opinioni in controtendenza rispetto alla dominante cultura borghese del secondo Novecento, che scardina, a uno a uno, gli inganni discorsivi su cui per secoli si è costruita la narrazione della società occidentale, che ha posto le sue basi su crepacci mascherati da tradizione e buon senso. Se per smentire l'ipotesi del parricidio, Laura Fortini, andando a far coincidere giustamente la figura paterna con la cultura patriarcale, scrive che «non vi è niente da uccidere, essendo la tradizione ormai [...] senza corpo. [...] Non vi è bisogno di uccidere la tradizione se non ve ne è necessità per la propria sopravvivenza», <sup>20</sup> in realtà nell'*Arte della gioia* si assiste incessantemente all'irruzione di una tradizione ancora troppo ingombrante per permettere a un soggetto di diventare chi desidera essere. Un passaggio particolarmente eloquente a questo riguardo recita:

Il male sta nelle parole che la tradizione ha voluto assolute, nei significati snaturati che le parole continuano a rivestire. Mentiva la parola amore, esattamente come la parola morte. Mentivano molte parole, mentivano quasi tutte. Ecco che cosa dovevo fare: studiare le parole esattamente come si studiano le piante, gli animali... E poi, ripulirle dalla muffa, liberarle

<sup>18</sup> H. Marcuse, *L'autorità e la famiglia. Introduzione storica al problema*, trad. it. di A. Marietti Solmi, Torino, Einaudi, 1977, p. 132.

<sup>19</sup> C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel e altri scritti cit.*, p. 25.

<sup>20</sup> L. Fortini, «*L'arte della gioia*» e *l'omicidio mancato cit.*, p. 126.

dalle incrostazioni di secoli di tradizione, inventarne delle nuove, e soprattutto scartare per non servirsi più di quelle che l'uso quotidiano adopera con maggiore frequenza, le più marce, come: sublime, dovere, tradizione, abnegazione, umiltà, anima, pudore, cuore, eroismo, sentimento, pietà, sacrificio, rassegnazione.

Imparai a leggere i libri in un altro modo. (*AdG*, pp. 134-135)

Perciò, il passo decisivo verso la liberazione di Modesta consiste anche nello studio discorsivo delle parole e dei sistemi di controllo sociale che esse veicolano. Di tutte quelle parole che, in tempo di guerra, avevano spinto gli uomini a scendere in campo e a immolarsi, facendo leva sull'eroismo e sul coraggio da dimostrare per il bene della patria, di tutte quelle parole che, tramandate di bocca in bocca, avevano rinchiuso le donne nel ruolo di angeli del focolare, adesso viene fatto un falò grazie alla pratica decostruttiva della protagonista, che ne avverte tutta la minaccia. In definitiva, esse non sono che un'arma del potere costituito attraverso cui è possibile placare o sobillare le masse al momento opportuno.

Questa scoperta epifanica sarà per Modesta la miccia necessaria verso l'emancipazione di sé dalle insidie sociali, spacciate per moralità: «in quel primo tentativo di individuare la bugia nascosta dietro le parole anche per me suggestive, mi accorsi di quante di esse e quindi di quanti falsi concetti ero stata vittima. E il mio odio crebbe giorno per giorno: l'odio di scoprirsi ingannati» (*AdG*, p. 135). Dopo la riappropriazione delle parole decostruite, si può incedere con più consapevolezza verso la creazione del proprio ecosistema sovversivo.

Oltre alla scoperta del meccanismo di decostruzione delle parole, e di conseguenza della tradizione che le ha portate avanti, un ulteriore cambiamento a livello di consapevolezza è reso possibile grazie al contatto con la cultura rivoluzionaria, attraverso la biblioteca di un anarchico non più in vita, Jacopo. Difatti, Modesta scopre da Beatrice (il suo primo amore, nonché la nipote di Jacopo) che «ci sono solo libri scandalosi. È proibito leggerli. Io ho sempre avuto tanta curiosità, ma non ho mai osato prenderne uno, anche se la chiave è lì nel vaso dove lui l'ha lasciata...» (*AdG*, p. 63). Sono libri eretici, perché per Jacopo «l'invenzione di Dio è una spiegazione troppo facile [...] per spiegare tutta la bellezza e il mistero delle farfalle» (*ibidem*).

La stanza di Jacopo si configura come un *limen*, il varco per accedere a una conoscenza seppellita dentro Modesta, ma ancora da verbalizzare, proprio per mezzo di quei libri proibiti che Beatrice non aveva avuto neppure il coraggio di toccare. L'epifania della ribellione eretica è descritta come il canto delle Sirene omeriche: «Finalmente avevo trovato un altro eretico. Quei libri che ammiccavano nella penombra mi attiravano più

della voce carezzevole e rapida di Beatrice» (*AdG*, p. 64). L'oscurità dell'atmosfera sembra fare eco visiva alla frase di Diderot, tratta dall'*Interpretazione della natura*, che Jacopo aveva sottolineato: «c'è un tipo di oscurità che potremmo definire l'affettazione dei grandi maestri. È un velo che a essi piace stendere fra il popolo e la natura...» (*AdG*, p. 91). E non è casuale che vicino alla sottolineatura venga citato anche Marx. Come sostiene Rizzarelli, la biblioteca di Jacopo «offre a Modesta una costellazione di autori (da Voltaire a Diderot a Marx e Bebel) che dà fondamento alla costruzione della propria genealogia libertina», tale per cui «Jacopo è la "figura di precettore" più importante in questa fase della *Bildung* di Modesta, ai fini dell'elaborazione di un modello culturale, ideologico e politico a cui resterà fedele nel corso di tutta la sua lunga vita».<sup>21</sup>

Infatti, dopo aver scoperto la biblioteca di Jacopo, Modesta viene attratta dalle sue ceneri, comprendendone la valenza rivoluzionaria, perché esse rendono evidente che Jacopo «non credeva in nessun dio e che era morto senza paura» (*AdG*, p. 91). La laicità anarchica dello zio di Beatrice – secondo cui «ricamare rincretiniva le donne» (*AdG*, p. 63) – sarà lo strumento utilizzato dalla protagonista per liberarsi dell'idea di Dio (il Padre per eccellenza) che il convento aveva tentato di imprimerle.

Significativamente in seguito alla scoperta di Bebel («la nuova bibbia delle donne di domani», *AdG*, p. 436) e del socialismo che predicava in modo così sovversivo l'uguaglianza dei generi, Modesta si lascia andare ad una riflessione sull'educazione delle donne che coglie l'origine della loro subordinazione:

Tutti quei libri spaventosi che parlavano d'amore! Erano belli a leggersi, ma le passioni che trattavano erano fanatiche, avrebbe detto Voltaire, come la passione della religione. Eppoi chissà perché erano sempre le donne che ci rimettevano... Jacopo diceva che il motivo era che le donne vengono educate soltanto all'amore... Doveva guardarsi da Beatrice e pensare alla sua vita. (*AdG*, p. 94)

Modesta si rende ben presto conto, a questo punto della sua controformazione anarchica, del potere dell'educazione: le donne vengono educate all'amore attraverso una letteratura fortemente distorta rispetto alla realtà, nella proposta di un'immagine dei generi fuorviante. Inoltre, questo tipo di rappresentazione asfittica colpisce la coscienza delle donne, che introiettano così il desiderio del matrimonio e la subordinazione al futuro marito. Si tratta di quel meccanismo che Pierre Bourdieu ha

<sup>21</sup> M. Rizzarelli, *Goliarda Sapienza* cit., p. 87.

definito «*somatizzazione dei rapporti sociali di dominio*»,<sup>22</sup> che si attua mediante una continua «azione pedagogica», volta a esprimere e reiterare «un ordine fisico e sociale completamente organizzato secondo il principio di divisione androcentrico»,<sup>23</sup> un ordine che non colpisce soltanto le donne. Infatti, vittime del sistema patriarcale sono anche gli uomini che, non potendosi confrontare con l'altro da sé (a causa dei tabù, il confronto diviene pressoché impossibile e si finisce per incamerare passivamente i valori della mascolinità tossica che la cultura e gli uomini più adulti insegnano), non sono in grado, in definitiva, di confrontarsi con una soggettività femminile differente dallo schema letterario che hanno appreso. Ne è un esempio lampante il ritratto di Carlo Civaldi, il medico socialista con cui Modesta ha una relazione; nonostante la sua preparazione culturale, l'uomo è rimasto vittima degli stereotipi di genere, l'unica lente distorta attraverso cui è in grado di guardare all'universo femminile. La risposta di Modesta alla sua manchevole visione del mondo è la provocazione, tutta giocata sulla messa in ridicolo dei valori veicolati da una letteratura decrepita rispetto all'innovazione dei tempi, o forse rispetto alla maturazione quasi preveggenze dell'eroina:

O forse ti piaceva pensare che mi avessero sacrificata? Non rispondi? Adesso capisco: ti eri fatta una tua santa un po' dantesca da amare. O preferisci Petrarca, come credo? Allora hai fatto di me la tua pura e santa *Laura*. Poveri ragazzi! A noi *Madame Bovary* e a voi *Laura*. Ma dai, Carlo, siamo nel millenovecentoventuno! (*AdG*, p. 165)

Ma Carlo, pur nella consapevolezza della sua ignoranza in fatto di donne,<sup>24</sup> è soltanto una pedina narrativa per porre sotto inchiesta il dilagare degli stereotipi ricorsivi che la letteratura – elevata a strumento di emancipazione civile – porta avanti. Ed è vitale, ragionando in quest'ottica, il monologo di Modesta sulla potenza delle parole, che celano dietro la loro naturalezza dei meccanismi insidiosi attraverso cui si può esercitare il controllo sulla coscienza di chi quelle parole le fa proprie.

Tuttavia, l'attacco di Sapienza alla reativa cultura patriarcale non colpisce soltanto i personaggi maschili che hanno introiettato la divisione di genere e sono stati educati al maschilismo tossico dai propri famigliari. Una

<sup>22</sup> P. Bourdieu, *Il dominio maschile* cit., p. 33, corsivo dell'originale. L'espressione è ricordata, a questo proposito, già da G. Scarfone, *Forme dell'alterità e dinamiche del matricidio* cit., p. 16.

<sup>23</sup> P. Bourdieu, *Il dominio maschile* cit., p. 33.

<sup>24</sup> «Tu non lo sai, Modesta, che cosa sono gli uomini che ho conosciuto fin da piccolo, gli uomini che mi hanno formato. Non sai la loro solitudine, la loro ignoranza delle donne di cui credono di sapere tutto fin dalla prima prostituta da cui hanno avuto il coraggio d'andare» (*AdG*, p. 169).

delle polemiche più interessanti nel romanzo è quella rivolta a una donna amata da Modesta, Joyce (l'attivista impegnata nella lotta al nazifascismo), caduta nel tranello sociale del patriarcato, introiettato a tal punto da giungere all'odio per sé stessa.<sup>25</sup> Alla luce del dato sociologico, è bene osservare come Sapienza proietti sul personaggio di Joyce la problematicità di un femminile che intrattiene con la propria natura un rapporto conflittuale.

Il punto è che, esattamente come alcuni uomini incamerano la sicurezza della loro superiorità sulla base della potenza virile, su cui agisce il discorso dominante trasmesso dall'educazione familiare, scolastica, mediatica e così via, alcune donne prestano fede alla narrazione che le vede ritratte come subalterne e quasi mutilate – si pensi alla tesi freudiana riguardo l'invidia del pene che genera nelle bambine un complesso di castrazione – rispetto alla pienezza dell'essere uomo. Di conseguenza, accade che si sviluppi, in reazione al senso di impotenza, la misoginia femminile: «L'oggetto della misoginia femminile, insomma, sembra essere la donna che identifica, deliberatamente o inconsapevolmente, il suo sesso con il considerarsi perdente, svantaggiata o giustificata di ogni sua pochezza umana».<sup>26</sup> Joyce, infatti, sembra aver introiettato il dogma patriarcale a tal punto da reputare assolutamente privo di logica e naturalità<sup>27</sup> l'amore, anche a livello sessuale, con un'altra donna. La repulsione della propria omosessualità deriva proprio dalle letture di Freud – si pensi a quanto la cultura produca significato tanto da spingere a rinnegare la propria individualità – e dall'analisi psicoterapeutica, attraverso cui Joyce costruisce la percezione del proprio io come devianza rispetto alla moltitudine eteronormata: «Non sono una donna, sono un essere deviato» (*AdG*, p. 349). Questo è esattamente l'effetto che la produzione discorsiva induce: Joyce, interiorizzando l'eterosessualità come norma, e viceversa l'omosessualità come malattia, nel timore della reclusione e della marginalizzazione nel suo mondo relazionale, arriva a tradire sé stessa e l'amore che naturalmente la

<sup>25</sup> L'argomento è affrontato esplicitamente da P. Bourdieu, *Il dominio maschile* cit., p. 22: «le donne, per esempio, possono fondarsi sugli schemi di percezione dominanti [...], che le portano a farsi una rappresentazione molto negativa del loro stesso sesso». Inoltre, come ricorda Monica Farnetti (*Appassionata Sapienza* cit., p. 92), anche Luisa Muraro aveva affrontato l'argomento dell'odio di una donna per il suo stesso genere, asserendo che si tratta di «una specie di piega mentale che si forma nella vicinanza con qualcosa che la mente si rifiuta di assimilare» (L. Muraro, *Le ragioni che una donna può avere di odiare la sua simile*, in P. Highsmith, *Piccoli racconti di misoginia* [1975], trad. it. di M. Caramella, Mialno, La Tartaruga, 1984, p. 96).

<sup>26</sup> L. Muraro, *Le ragioni che una donna può avere di odiare la sua simile* cit., p. 102.

<sup>27</sup> Riguardo il concetto di “naturale” e “logico” utilizzato dalle pratiche discorsive del Potere per dirigere l'orientamento del corpo sociale, al fine di creare una norma e una sua evasione, a causa della quale si creano dei soggetti esclusi dalla socialità, si vedano gli studi di Michel Foucault, da *Le parole e le cose* (1966) fino ai quattro volumi di *Storia della sessualità* (1976-2018; è, infatti, uscito postumo l'ultimo volume, *Le confessioni della carne*).



unisce a Modesta, pensando a loro come donne perdute rispetto alla «normalità, alle leggi di natura» (*AdG*, p. 347). La risposta della protagonista sembra incarnare tutto lo spirito del discorso foucaultiano: «Ma che dici, Jò? Chi conosce la natura? Chi ha stabilito queste leggi? Il dio dei cristiani? O Rousseau? Rispondi, Rousseau che ha spostato Dio dai cieli per infilarlo nell'albero?» (*ibidem*). Ed è proprio in un passaggio come questo che si condensa la forza del decostruzionismo sapienziano, per il tramite di Modesta che, giunta all'acme del suo percorso di emancipazione, tenta di ricucire le spaccature identitarie di un altro da sé mutilato, causate dall'incameramento incosciente del dogma, che in questo specifico caso è incarnato nel Freud delle «regole sane della natura» (*AdG*, p. 349). Ma neppure il tentativo di accompagnarla con la logica verso l'unità dell'io sarà sufficiente: Joyce, non riuscendo a percepirsi intera e donna come vorrebbe Modesta, finirà come il «fantasma» (*AdG*, p. 470) di sé stessa ad allargare le fila dell'ordine costituito nell'immediato dopoguerra, e, una volta ripudiato ogni suo tratto identitario, incamererà «quel sorriso accattivante, democratico, proprio dei divi e dei politici d'oltreoceano» (*ibidem*). Osservando quella donna-fantoccio che ora esercita la censura sugli articoli contestatori, Modesta penserà, rivolgendo la mente alle nuove generazioni:

Non è l'uomo che vi ha tradite, ma queste donne ex schiave che hanno volutamente dimenticato la loro servitù e, rinnegandovi, si affiancano agli uomini nei vari poteri. [...] attente, voi, privilegiate dalla cultura e dalla libertà, a non seguire l'esempio di queste negre perfettamente allineate. Al posto delle mani tagliuzzate dalla varecchina, per voi si preparano anni di cupo esercizio mascolino nel legare alla catena di montaggio le più povere, e l'atroce notte insonne dell'efficienza a tutti i costi. E fra venti anni di questo esercizio vi troverete chiuse in gesti e pensieri distorti come questa larva che sorride per dovere d'ufficio – materializzazione né maschile né femminile –, inchiodate davanti al vuoto e al rimpianto della vostra identità perduta. (*AdG*, pp. 470-471)

Le donne allineate al potere patriarcale, e quindi a quell'ordine simbolico del padre che Modesta ha dato alle fiamme durante la sua infanzia, sacrificano così la propria complessità identitaria e si fanno carnefici nel perpetuare la catena di sopraffazione sociale delle elette nei confronti di coloro che non hanno avuto i mezzi per emanciparsi. Le Joyce e gli uomini che sacrificheranno sé stessi al dogmatico sistema sociale faranno la fine degli I.M. (Infelici Molti) di Elsa Morante: «TUTTI MARCIARE UNITI / SOTTO LA SIGLA I.T. VERSO L'ESTREMO DÌ / E LÌ / COMPATTI E ISTUPIDITI / CREPARE».<sup>28</sup>

<sup>28</sup> E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini* [1968], Torino, Einaudi, 2020, p. 129.

*L'arte della gioia* di Sapienza, per tutte le ragioni etiche di messa in discussione dell'ordine costituito – in sintesi, dell'ordine simbolico patriarcale – indagate finora, offre un formulario critico del dubbio, attraverso la sua pratica di decostruzione del dato socioculturale presentato dal Potere come naturale. La tradizione continua tuttora ad avere il suo peso, incidendo fortemente sulla marginalizzazione di scrittrici come Goliarda Sapienza, che con la sua penna non allineata ha creato una personaggio<sup>29</sup> *sui generis* come Modesta. Senza l'atto iniziatico del parricidio, non si potrebbe verificare quel processo di deflagrazione che la donna compie nei riguardi della tradizione patriarcale e di quel corpo sociale che ha introiettato e poi trasmesso passivamente le pratiche di repressione e subalternità, secondo la Legge del Padre.

<sup>29</sup> Cfr. R. Mazzanti, S. Neonato, *Introduzione*, in *L'invenzione delle personagge* cit., pp. 7-17.