

## **« Hors de tous les pouvoirs constitués » Critique de la famille dans l'œuvre de Goliarda Sapienza**

**Beatrice Laghezza**  
**Université Jean Monnet/Saint-Etienne**  
**Post-doctorante EA 3069-CELEC**

Pour pouvoir mesurer le poids spécifique que les mots *famille* et *institution* assument dans l'écriture de Goliarda Sapienza, il semble nécessaire de rappeler que cet auteur naît en Sicile en 1924 et que ses parents sont des militants socialistes, qui cherchent à transformer leur appartement de Catane en un foyer de contre-culture et de résistance au fascisme. La mère de Goliarda, Maria Giudice, a consacré toute sa vie à la politique syndicale : en 1916, elle devient la première femme à diriger la Chambre du Travail de Turin ; en 1919, la direction du Parti Socialiste Italien (PSI) l'envoie en mission en Sicile, où la structure et l'organisation du parti sont particulièrement faibles, pour coordonner l'activité des militants. En Sicile, Maria Giudice fait la connaissance d'un autre membre important du PSI, Giuseppe Sapienza dit « Peppino, l'avocat des pauvres », avec qui elle décide désormais de vivre en union libre, réunissant sous le même toit les dix enfants qu'ils ont eus de leurs liaisons précédentes. Pour Maria et Peppino, comme l'écrit Goliarda Sapienza, « il sale della vita era l'odio e la ribellione<sup>1</sup> » ; dans cette maison que tout le monde considère comme « un posto di perdizione », où « le donne studiano e in scuole pubbliche, anche ! », et que l'écrivain elle-même définit ironiquement comme un « lupanare<sup>2</sup> », la « tribù Sapienza-Giudice » toute entière est élevée de sorte à devenir une armée de petits soldats marxistes<sup>3</sup>. Et Goliarda ? Quels sont les tâches et les honneurs qui lui reviennent dans cette famille-milice ? D'un côté Goliarda, dernière née et femme de surcroît, fait mourir d'envie les enfants de la famille Bruno, qui ont le même âge qu'elle, par son privilège d'avoir « un padre ribelle<sup>4</sup> » et une mère « impareggiabile, intelligente più di un uomo e coraggiosa più di un uomo<sup>5</sup> » ; de l'autre, elle se sent coupable parce qu'elle n'appartient pas à ce monde « dei poveri, umiliati e offesi », dont sa mère lui apprend « le tante magnificenze, la solidarietà, l'apprendimento morale, lo studio di lotta di classe<sup>6</sup> ». Dès lors, Goliarda sait devoir prouver en grandissant qu'elle n'est

---

<sup>1</sup> SAPIENZA G., *Lettera aperta* [1967], Palerme, Sellerio, 1997, p. 36.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>3</sup> SAPIENZA G., *Il vizio di parlare a me stessa*, Turin, Einaudi, 2011, p. 241.

<sup>4</sup> SAPIENZA G., *Io, Jean Gabin*, Turin, Einaudi, 2010, p. 19.

<sup>5</sup> SAPIENZA G., *Lettera aperta*, cit., p. 138.

<sup>6</sup> SAPIENZA G., *Il vizio ...*, cit., p. 223 ; voir *ibid.*, p. 222-223 : « Per nascita ho sempre sentito di appartenere a un'élite che mai sarebbe potuta entrare in contatto con quel mondo che mia madre mi decantava : in altri termini, temo (ma ne sono sicura purtroppo) che la mia coazione a ripetere sia proprio il sogno-retaggio di voler appartenere alla razza degli oppressi, con conseguente disprezzo per il privilegio e tutto quello che ne comporta. »

pas une « donnetta<sup>7</sup> » quelconque, ne sachant rien faire d'autre qu'attendre un mari, mais une « tosta carusa » – nous utilisons à dessein l'épithète qui, dans le roman *L'arte della gioia*, accompagne le personnage de Modesta –, ce qui revient à dire : « un individuo utile alla società<sup>8</sup> » et susceptible, d'après l'exemple de Marx, de « redimere l'umanità<sup>9</sup> ». Sapienza voit l'enfant qu'elle était comme un bouc émissaire, victime sacrificielle portant sur son dos le poids de la révolution qui obsède ses parents ; cette description n'est par ailleurs pas dépourvue d'accents narquois, puisque sa condition – écrit-elle – « non era una grande novità » : Marx lui-même « aveva cominciato a sacrificare i figli, [...] tre o quattro gliene erano morti di fame per scrivere *Il capitale* e dare pane all'operaio ... l'operaio dalla grande bocca spalancata stava lì a ricevere in pasto figli di marxisti e mai si saziava<sup>10</sup>... » (pour une fois, remarquons-le, ce ne sont pas les communistes qui mangent les enfants, mais les enfants des communistes qui sont mangés, et qui plus est, par les ouvriers !). Cependant, l'ironie de la narratrice ne saurait cacher le fait que la petite Goliarda semble consciente des limites de sa conversion au crédo familial ; elle est destinée à rester une hérétique et à subir des années de tortures : « E per me – piccola outsider sempre braccata – la divisa purissima di antifascista, figlia di antifascisti senza macchia, che a forza volevano farmi indossare, fu come un saio di spine che invano, per anni di tetra clausura, cercai di stracciare in cento pezzi e buttare alle ortiche<sup>11</sup>. »

Pour afficher son refus de l'idéologie familiale et sa tentative pénible d'être antifasciste, marxiste et communiste non par droit de naissance mais par un choix délibéré, Sapienza a recours à l'écriture autobiographique. Mais quel type d'autobiographie ? Les romans qui racontent l'enfance et l'adolescence de l'écrivain – *Lettera aperta* et *Io, Jean Gabin*, écrits à quinze années de distance l'un de l'autre : la rédaction du premier commence en 1963, le second date de 1979 – nient la cristallisation de la figure de l'auteur qui caractérise traditionnellement le genre autobiographique. Dans l'autobiographie « classique » les événements de la vie sont rapportés par un auteur qui, parvenu à un âge mûr, se tourne vers le passé pour remettre les choses en ordre, pour attribuer une certaine unité à son expérience existentielle. Au contraire de cela, Sapienza conçoit plutôt l'autobiographie comme une « autobiographie des contradictions » – d'après Angelo Pellegrino, c'est ainsi qu'elle aimait à la désigner –, un genre, en somme, qui serait susceptible de suivre le flux de la vie, de la décrire dans son devenir même, une sorte de mémorial ininterrompu où d'abord l'écrivain,

---

<sup>7</sup> SAPIENZA G., *Lettera aperta*, cit., p. 83.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>10</sup> SAPIENZA G., *Io, Jean Gabin*, cit., p. 98.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

ensuite tous les personnages qu'elle souhaiterait raconter reviendraient sur la page écrite, au fil des années et des œuvres, pour être témoins des changements incessants dans l'identité et la conscience de l'auteur, mais surtout des inconséquences qui accompagnent inévitablement le cours d'une vie<sup>12</sup>. De plus, le récit autobiographique de Sapienza ne respecte pas toujours la chronologie des événements. En effet, l'évocation des souvenirs obéit souvent à un principe d'association libre des épisodes qui, tantôt apparaît totalement aléatoire, tantôt semble procéder par analogies. Conséquence formelle de ce choix narratif, sur la même page écrite, viennent à coexister des fragments de vie appartenant à des niveaux temporels différents. C'est pourquoi Sapienza avoue, au début de *Lettera aperta*, que sa tentative de faire « un minimo di ordine » dans le désordre de sa mémoire ne lui permettra pas « di arrivare ad un ordine-verità », voire que son « sforzo per non morire soffocata nel disordine, sarà una bella sfilza di bugie<sup>13</sup> ». Par ailleurs, il est indéniable que seule l'autobiographie ainsi conçue était susceptible de recueillir l'enseignement de l'un des premiers maîtres de vie de Sapienza, ce Jean Gabin, icône anarchique du cinéma français des années Trente, avec lequel la petite Goliarda aime à s'identifier : pour l'imiter, elle contrefait sa « camminata piena di autosufficienza virile<sup>14</sup> », fume une cigarette imaginaire qui pend nonchalamment au coin de ses lèvres, et flâne dans le quartier malfamé de Catane où elle a grandi, San Berillo, à l'instar du gangster Pépé, incarné par Gabin, se promenant dans la casbah d'Alger, dans le film *Pépé le Moko* (mis en scène par Julien Duvivier en 1936). Mais qu'apprend-elle de *Pépé* ?

Il lui enseigne, écrit-elle, à vivre « “sempre fuori da tutti i poteri costituiti”, soli, ma con l'orgoglio di sapere la rettitudine che soltanto nell'outsider alligna<sup>15</sup> », car « la vita è lotta, ribellione e sperimentazione [...], questo è il segreto, niente muore, tutto finisce, e tutto ricomincia, solo lo spirito della lotta è immortale, da lui solo sgorga quella che comunemente chiamiamo Vita<sup>16</sup>. » Pépé transmet à Goliarda exactement la même leçon que son père et sa mère essaient chaque jour de lui inculquer ! On devine là le revers de la critique que Sapienza adresse à l'idéologie de ses parents et à l'éducation qu'ils lui ont imposée : derrière le ton polémique se cachent un consensus et un soutien qui touchent à la vénération, mais dont l'écrivain doit nécessairement s'affranchir afin de pouvoir, pour ainsi dire, accoucher d'elle-même, s'extirper de sa famille d'origine et devenir une personne autonome et différenciée. Ce

---

<sup>12</sup> Sur la notion d'« autobiographie des contradictions », voir PELLEGRINO Angelo, « Un'analisi selvaggia », in SAPIENZA G., *Il filo di mezzogiorno* [1969], Milan, La Tartaruga, 2003, p. 5-12 ; « Postfazione alla prima edizione », in SAPIENZA G., *Le certezze del dubbio* [1987], Milan, Rizzoli, 2007, p. 187-189 ; « Postfazione », in SAPIENZA G., *Io, Jean Gabin*, cit., p. 113-124 ; « Goliarda e i suoi taccuini », in SAPIENZA G., *Il vizio ...*, cit., p. V-XI.

<sup>13</sup> SAPIENZA G., *Lettera aperta*, cit., p. 10.

<sup>14</sup> SAPIENZA G., *Io, Jean Gabin*, cit., p. 4.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 110.

n'est qu'à ce prix qu'elle échappera au danger de se faire phagocyter par ceux qui, l'ayant engendrée et élevée, lui ressemblent trop.

Mais ce qui amène Sapienza à renier une institution familiale fondée sur les idéaux d'un marxisme si intransigent, c'est aussi le soupçon que celle-ci recèle les mêmes rapports de pouvoir que la culture « petit bourgeois », voire fasciste, contre laquelle l'idéologie de gauche déchaîne ses foudres. Le roman *Lettera aperta* est émaillé d'allusions qui confirment ce doute inquiétant :

Bisogna scherzare qualche volta, è un modo per tirarsi fuori dagli impicci. Lo scherzo è il sale della mente. [...]. Peccato che di ironia [i miei genitori] non ne sapessero niente. Certo, quando sono vissuti ed hanno lottato, l'ironia era un lusso troppo grande, ma è un peccato lo stesso, perché si sono trovati a lottare il fascismo con la stessa ottusità e retorica del fascismo. Questo li faceva – l'ho scoperto con l'orrore che potete immaginare – un po' fascisti. Ma quello di combattere il nemico con le sue stesse mani mi pare sia un vizio che sarà molto difficile levarci. I miei genitori hanno lottato, certo, sono stati bravi, antifascisti, sindacalisti, ma non a caso mi hanno chiamata Goliarda, non ve l'avevo detto ? Non vi ricorda niente questo nome<sup>17</sup> ?

De là à voir reproduit, dans la relation entre parents et enfants, le rapport qui subsiste entre le patron et l'ouvrier, il n'y a qu'un pas. La distance peut être aisément franchie, même dans une famille qui professe, comme celle de Sapienza, la foi marxiste la plus pure :

Dunque, torniamo a me : non era di altro che vi volevo parlare ; torniamo a me oggetto malleabile e alla mercé per fame. Il bambino è il primo operaio sfruttato, dipende dai grandi e sempre, per un tozzo di pane, si abbassa a « divertire », leccare le mani dei padroni, si lascia accarezzare anche quando non ne ha voglia : così comincia la prostituzione : si lascia sbaciucchiare dagli amici e le amiche, con barbe puzzolenti e rossetti nauseanti, parla con le « vocette » che piacciono tanto alla mamma, esce dalla stanza con « mossette » tanto « aggraziate ». E così anch'io, sbattuta fra tutte quelle mani, come probabilmente lo siete stati voi, [...] conobbi la prostituzione di cantare quando loro volevano, di imitare l'avvocato amico di mio padre, di far finta che loro mi amavano e non pensavano che a me<sup>18</sup>.

[...] loro erano i padroni, e [...] mi avrebbero sfamata e amata solo se me li fossi guadagnati questo pane e questo affetto<sup>19</sup>.

« Questa lotta, o contrasto, tra i figli e l'autorità della coppia che li ha messi al mondo » est, à son tour, le reflet de la tyrannie par laquelle le mâle s'arroge « il diritto (legale) della proprietà dei figli senza avere provato i dolori del parto » :

Tutto quello che l'uomo fa – dopo il parto – per la donna si profila come un sopruso o un'ingiustizia, fosse anche il suo uomo il migliore degli uomini : non sfugge ad essere un vile

---

<sup>17</sup> SAPIENZA G., *Lettera aperta*, cit., p. 36.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 70.

perché al momento della sua lotta con la morte e la vita, con lo strazio che solo lei sa, era assente<sup>20</sup>.

C'est l'auteur des *Taccuini* qui parle ici, les *Taccuini*, c'est-à-dire cette écriture strictement privée que Sapienza n'entreprend qu'en 1976, lorsqu'elle a désormais cinquante-deux ans et qu'elle s'est sans doute délivrée de ce préjugé qui considère les journaux intimes comme une forme d'expression narcissique pour demoiselles bourgeoises (sa mère, Maria Giudice, la révolutionnaire, toujours en train d'écrire des textes pour des meetings électoraux ou des éditoriaux politiques, n'est évidemment pas le genre de femme qui tient un journal intime ...). Mais une fois de plus, il est indispensable de préciser quel type de mémoires écrit Sapienza. En effet, s'il est vrai que les *Taccuini* racontent souvent de menus épisodes de son quotidien et qu'ils affichent la liberté caractéristique des écritures qui ne sont pas destinées à la lecture – une sélection, allant de 1976 à 1989, de ces notes personnelles a été publiée en 2011 par Einaudi – il est tout aussi indiscutable que Sapienza, lorsqu'elle écrit sur elle-même, saisit toutes les opportunités de formuler des remarques sur la politique, la société civile, la culture, les mœurs de l'Italie moderne. C'est précisément la lecture des *Taccuini* qui nous a suggéré de voir dans le rapport complexe entre l'écrivain et sa famille la genèse d'un contrat relationnel très singulier, que Sapienza finit par reproduire chaque fois qu'elle se sent intégrée dans un système dont elle partage les principes, mais qu'elle soumet à son habitude « ginnastica del dubbio<sup>21</sup> ». En d'autres termes, les rapports entre homme et femme, entre père et mère, entre parents et enfants, à l'intérieur de la société parentale, nous semblent être les archétypes à travers lesquels Sapienza interprète sa relation, voire sa confrontation, avec toutes les institutions, avec les autres « familles » au sein desquelles grandissent et mûrissent les différentes formes d'anarchie que sa pensée et son écriture conçoivent, que sa vie conçoit également. Ces institutions, que, pour filer la métaphore, nous appellerons les « familles acquises » de Sapienza, deviennent autant d'incarnations d'une institution primordiale à l'intérieur de laquelle se déroule le combat entre des expériences fusionnelles d'origine narcissique et des instances libératrices de séparation. Dans ses romans autobiographiques, le personnage de Goliarda se sent orgueilleusement une partie de cette armée qu'est sa famille, et elle ne tolère ni l'hypothèse d'en être exclue, ni l'éventualité de se découvrir une fille bâtarde pour la simple raison qu'elle n'a pas encore reçu par Marx la « Rivelazione » d'« essere "utile"<sup>22</sup> ». Paradoxalement, toutefois, Sapienza ne supporte pas non plus l'idée de *ne pas* être une exclue et s'obstine à participer à la vie du microcosme domestique sous

---

<sup>20</sup> SAPIENZA G., *Il vizio ...*, cit., p. 207.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>22</sup> SAPIENZA G., *Lettera aperta*, cit., p. 91.

réserve d'une critique radicale – la « gymnastique du doute » – qui lui permet d'intégrer le corps familial en gardant cependant sa position de non-appartenance. Or, comme nous venons de le dire, l'écrivain semble appliquer ce système de relations à toutes les institutions avec lesquelles son « moi », et par conséquent son écriture, entrent en contact. Quelles sont ces institutions ? ces familles par lesquelles Goliarda accepte de se faire adopter, auxquelles elle se rebelle fatalement, sans pour autant renier ou méconnaître le rôle et la valeur qu'elles ont eues dans sa vie ?

La première d'entre elles est sans aucun doute le théâtre, puisqu'à l'âge de dix-sept ans, Sapienza obtient une bourse d'étude pour l'Accademia d'Arte Drammatica de Rome, où elle va faire ses études de comédienne. Dans *Lettera aperta*, elle raconte qu'elle a cherché en vain, pendant des années, le métier qui la rendrait utile aux autres : c'est ainsi qu'elle souhaite devenir un brigand au cœur noble, qui volerait aux riches pour donner aux pauvres, ou alors une religieuse dévouée à son prochain, une femme au foyer qui se consacrerait toute entière à sa famille, ou encore une canneuse de chaises à l'habileté manuelle extraordinaire. Elle s'aperçut enfin qu'elle n'était pas « capace di lavorare », mais qu'elle était, en revanche, très douée pour « scrivere poesie, cantare, ballare<sup>23</sup> », c'est pourquoi elle décida d'embrasser la vocation d'actrice. Ce ne fut sans doute pas un choix facile à défendre ; son père ne lui avait-il pas dit qu'imiter Charlot « non era una cosa seria : a che cosa era utile far ridere<sup>24</sup> ? ». Mais la décision est prise, et cela « in piena libertà, da persona ormai cresciuta, irriducibile<sup>25</sup> » : Goliarda dit adieu à sa famille d'origine pour devenir l'enfant de l'art dramatique. Au début, elle ne se rend pas compte qu'au fond de cette deuxième famille, se dissimule « il tranello della sicurezza » :

A Roma con la borsa di studio fra le mani, che mi dava la prova tangibile che ero diventata grande, senza capire che quei soldi erano il prezzo che paga la società per prepararci a passare dalla parte dei guardiani del campo, entrai nel compromesso, mi rattrappii nel servaggio di avere successo ai loro occhi, di piacere. Credevo alla loro serietà e alla mia, e per venti anni rimasi anchilosata a servirli, a dire parole ambigue. A fare finta di non avere paura e a non dormire per paura dei loro atti, delle loro decisioni che, come una volta, subivo. Con la sola differenza di agire come se le capissi e approvassi incondizionatamente (come giuste e ragionevoli), mentre l'antico terrore annidato nel mio sangue ancora bambino gridava la notte svegliandomi. Riuscii a farlo tacere, ad imporgli la mia volontà di adulta : e cominciò una lotta di venti anni fra questo bambino e il grande conformista nascosto nelle mie vene, nel mio intestino, riducendomi a una agonia che mi invadeva piano piano le gambe, le mani, i pensieri, spingendomi alla morte vera, in clinica<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> SAPIENZA G., *Io, Jean Gabin*, cit., p. 91.

<sup>24</sup> SAPIENZA G., *Lettera aperta*, cit., p. 89.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 158-159.

En 1952, Sapienza interrompt une carrière de comédienne à succès, pour ne pas se compromettre avec ce monde du théâtre et du spectacle qu'elle décrira plus tard, dans les *Taccuini* de 1989, comme « un “regno”, o un sistema a struttura assolutamente verticale, esattamente come una dittatura o monarchia del passato <sup>27</sup> ».

Pour sauver Sapienza de l'état de grave dépression dans lequel elle tombe au fil des ans, arrive alors Sigmund Freud qui, dans la peau ou sous la blouse du docteur M., accepte de la soigner à partir de 1962. Le mémorial de sa thérapie que rédige Sapienza a été publié par Garzanti, en 1969, sous le titre *Il filo di Mezzogiorno* : ces pages font émerger au grand jour la dette de reconnaissance de l'écrivain envers le médecin qui l'a prise en charge, et envers la science vers laquelle elle s'est tournée. Par ailleurs, la gratitude de Sapienza – qui est bien consciente de l'enrichissement formidable que représente pour tout écrivain l'expérience de la psychanalyse – est un défi lancé aux préjugés responsables, comme l'a montré Michel David, « del curioso rifiuto opposto dalla cultura italiana all'insieme dei concetti e tecniche che vanno [...] sotto l'etichetta generale di Psicoanalisi<sup>28</sup> ». Les forces qui entravent la diffusion de la psychanalyse dans la culture italienne sont nombreuses et variées : les mêmes manifestations d'hostilité ou d'indifférence se retrouvent du côté de l'idéalisme historiciste de Benedetto Croce et Giovanni Gentile, dans le régime fasciste aussi bien que dans l'opposition communiste, dans les milieux catholiques, mais aussi universitaires et cliniques. Il ne faut cependant pas oublier, comme l'écrit David dans l'appendice de la deuxième édition de son étude, que vers la moitié des années Soixante – ce sont, justement, les années où Sapienza se soumet à sa thérapie –, les théories et les pratiques psychanalytiques se répandent en Italie aussi, jusqu'à ce qu'elles assument « l'aspetto di una moda culturale » ; il devient dès lors « difficile discernere quello che è di Freud da quello che non lo è nelle esplosioni di psicoanalisi selvaggia<sup>29</sup> ». Quant à la patiente du docteur M., elle transfère dans la relation avec son « analista selvaggio<sup>30</sup> » le conflit irrésolu avec sa mère et, souhaitant à tout prix sa guérison, elle accepte le diagnostic du médecin en se laissant convaincre de tuer cette image de perfection maternelle qui l'aurait empêchée d'être affectivement indépendante des autres, notamment des nombreuses femmes qu'elle a pour amies et qui sont autant d'incarnations de sa génitrice. Néanmoins, et malgré la confiance qu'elle accorde au psychanalyste, Goliarda ne saurait cacher son impatience à l'égard d'une science qui lui semble parfois aussi dogmatique qu'une religion, telle « un'illuminazione mistica » qui voudrait tout expliquer « con quattro

---

<sup>27</sup> SAPIENZA G., *Il vizio ...*, cit., p. 160.

<sup>28</sup> DAVID M., *La psicoanalisi nella cultura italiana* [1966], prefazione di C. L. Musatti, Turin, Einaudi, 1970, p. 4.

<sup>29</sup> DAVID M., *Epilogo e giunte alla seconda edizione*, *ibid.*, p. 593.

<sup>30</sup> SAPIENZA G., *Il vizio ...*, cit., p. 165.

regole accomodanti » et qui délivre des brevets de folie pour peu qu'on ne rentre pas tout à fait dans les bornes de la normalité :

[...] in questo secolo di religiosità scientifico-tecnica, l'emozione, l'amore, la scelta morale, la fedeltà e finanche la memoria cadono in sospetto di malattia. [...]. Ma [...] se siamo morbosi, malati, pazzi, a noi va bene così. Lasciateci la nostra pazzia e la nostra memoria : lasciateci la nostra memoria e i nostri morti. I morti e i pazzi sono sotto la nostra protezione<sup>31</sup>.

Dans les pages finales de son autobiographie « analytique », face à la découverte bouleversante que le docteur M. est devenu fou, qu'il a abandonné sa profession et renié la psychanalyse, Sapienza explique à son lecteur les raisons l'ayant amenée à coucher par écrit le psychodrame d'une thérapie qui s'est soldée par le désaveu de l'institution psychanalytique, à la fois par le psychanalyste et par le sujet psychanalysé :

Cominciai questa mia lettera [...] per rientrare in possesso del diritto alla mia morte che quell'uomo nella sua autorità di grande medico mi ha tolto<sup>32</sup>.

[...] non posso né morire né vivere se non rientro in possesso di questo diritto che è il primo diritto dell'uomo e che nessuna religione, legge morale o scientifica, gli possono togliere [...]. Ogni individuo ha il suo segreto che porta chiuso in sé fin dalla nascita, [...] segreto sempre diverso sempre nuovo unico irripetibile [...]<sup>33</sup>.

De nombreuses années plus tard, dans les *Taccuini* de 1989, la défense du malaise psychique assumera le ton d'un véritable éloge de la dépression, qui deviendra alors la condition inévitable d'un esprit en cours de construction, contraint d'« interrarsi in vita per essere in grado di crescere<sup>34</sup> » :

Aveva ragione Freud, pioniere di una scienza nuova, che ci ha dato almeno la dignità di questa sofferenza, prima di lui definita vigliaccheria, debolezza, maledizione divina biasimata dal mondo degli adulti (all'epoca solo gli adulti dettavano le leggi del vivere ; povero dottor Freud bambino : il primo che ebbe il coraggio di alzare la voce contro quei barbuti padroni !) Ma una volta interiorizzata la sua lezione e acquisita la dignità del soffrire, impari a capire che questa sofferenza è dolore di crescere e divenire altro (non solo nei primi anni dello « stampo » delle regole familiari) : è insita nel meccanismo mutante della biologia, e nessuna medicina-pillola o parola ti potrà guarire.

Pensavo agli amici e non sto divagando, volevo proprio arrivare a questo : solo gli amici (utopia carnale di una società amicale !) possono alleviare il tuo travaglio di mutazione, con l'unica tipologia di medicina valida che il mondo degli umani conosca : la parola, lo sguardo, la carezza ora fisica ora delegata a un leggero bagliore dello sguardo<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> SAPIENZA G., *Il filo di mezzogiorno*, cit., p. 60.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 185. Voir *ibid.*, p. 126 : « [...] scusi dottore... ma oltre ai nostri transfert, compensi, esiste anche l'individuo che ci si presenta con il suo peso, che si staglia nell'aria sempre in modo diverso da chiunque e che suscita emozioni diverse da chiunque altro [...] ».

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 185.



Sapienza espérait peut-être trouver dans le Parti Communiste Italien (PCI) une « società amicale<sup>36</sup> » destinée à apaiser les injustices de l'existence humaine, mais cette famille-là se révèle bâtie, tout comme celle que Maria et Peppino ont créée par leur union, sur les « ali menzognere della ragione, delle teorie, delle utopie a tutto tondo, perfette delle più crudeli delle perfezioni<sup>37</sup> ». Après un voyage en Chine et en Russie que Sapienza fait en 1978, et qui lui fait toucher du doigt « la bugia che sospettav[a] si celasse sotto l'espressione “comunismo applicato<sup>38</sup>” », l'écrivain est las des mensonges idéologiques et des omissions du passé ; elle n'a plus envie de censurer ses propres réserves à l'égard du parti et tout en étant bien consciente du danger de passer, aux yeux de ses compagnons de route, pour une *qualunquista*, elle décide de réaliser par son écriture une sorte d'auto-expulsion symbolique du PCI :

Basta con questa storia, ho fatto male anche solo a prestare ascolto alla parola « comunismo »<sup>39</sup>.

Oggi so perché non ho mai potuto aderire al comunismo di questi poppanti : erano e sono troppo ignoranti, e molti di loro anche così poco intelligenti da fare paura. E la mia era paura sana, che mi ha salvato dall'orrore di aver preso parte – anche se solo con le parole – ai vari massacri, fisici in Russia e mentali in Italia, fino a questa grande mattanza tra fratelli cinesi che mi fa – lo confesso – piangere e tremare<sup>40</sup>.

Certo l'ho pagata con un'emarginazione di trent'anni, emarginazione che ha voluto dire indigenza, e non successo personale, ma – come sapevo – ne valeva la pena : la coscienza di non aver contribuito nemmeno con un piccolo pensiero ai delitti perpetrati e aver – come si poteva in Italia – detto a tutti la mia non adesione a quei fatti mi dà una pace che non credevo si potesse mai provare<sup>41</sup>.

En 1980, le désir de s'évader de l'« inferno della società italiana<sup>42</sup> » de ces années-là et le besoin qu'elle ressent de mourir à l'état civil pour « ritrovare la sua integrità perduta<sup>43</sup> » poussent Sapienza à commettre un vol dans la maison d'une amie de condition aisée. *L'università di Rebibbia*, *Le certezze del dubbio* et les *Taccuini* racontent le « corso accelerato di vita<sup>44</sup> » que Sapienza se retrouve à suivre pendant la courte période de sa détention dans le centre pénitentiaire de Rebibbia. En prison, l'écrivain découvre que « quella che ci ostiniamo ancora a chiamare prigionie [...] in realtà non è che un territorio chiuso o riserva di minoranze destinato a ingrandirsi in questa nostra era di omologazione totale<sup>45</sup> ». Les détenues dont

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 213. Le désaveu du crédo communiste par Sapienza ne débouche cependant jamais sur une condamnation ; voir *ibid.*, p. 214-215 : « Sto ricordando tutto questo non per condannare, ma per capire e amare, anche nel caso di divergenza assoluta del mio pensiero da loro : purtroppo questa impossibilità di condannare è tipica del mio fondo anarchico. Come diceva zio Nunzio : “L'anarchico uccide per difendersi e difendere i poveri, ma non può condannare al momento che lo mettono a sedere su uno scanno di potere, posizione sempre bugiarda perché regolarizzata dal vincitore del momento” ».

<sup>42</sup> SAPIENZA G., *L'università di Rebibbia* [1983, 2006], Turin, Einaudi, 2012, p. 20.

<sup>43</sup> SAPIENZA G., *Le certezze del dubbio*, cit., p. 136.

<sup>44</sup> SAPIENZA G., *L'università di Rebibbia*, cit., p. 49.

<sup>45</sup> SAPIENZA G., *Le certezze del dubbio*, cit., p. 67.

Sapienza fait la connaissance et avec lesquelles elle se lie d'amitié sont décrites par elle comme des « individus eccezionali [...] che solo perché dissentono nei modi che da sempre sono stati quelli primari di dissentire, vengono segregati<sup>46</sup> », des « bucanieri » qui expient en prison leur refus de se plier « ad accettare le leggi ingiuste del privilegio<sup>47</sup> ». Aux yeux de Goliarda, Rebibbia est surtout « una grande università cosmopolita dove chiunque, se vuole, può imparare il *linguaggio primo*<sup>48</sup> », « [il] linguaggio profondo e semplice delle emozioni<sup>49</sup> ». Dans ce microcosme ou « piccola collettività<sup>50</sup> », chacun a son rôle et les actions de chacun sont toujours reconnues, contrairement à ce qui se passe dehors, où l'on est libre mais aussi seul. C'est là que le mot *famille* se superpose, une fois de plus, au mot *institution* :

Sono caduta in una famiglia invece che in una prigione ? Resto lì talmente imbambolata a constatare l'implacabile vitalità di questa istituzione [...]<sup>51</sup>.

Sono da così poco sfuggita dall'immensa colonia penale che vige fuori, ergastolo sociale distribuito nelle rigide sezioni delle professioni, del ceto, dell'età, che questo improvviso poter essere insieme – cittadine di tutti gli stati sociali, cultura, nazionalità – non può non apparirmi una libertà pazzesca, impensata.

Un'altra cosa che avevo intuito fin dalle prime ore di galera, e che ora trova conferma davanti a questa piccola folla, è che perfino la « cella dell'anagrafe », che fuori vige più dura di tutte le celle di isolamento, qui non esiste. Vedo fra le giovani due belle donne anziane partecipare ai discorsi con una foga, un calore giovanile da lasciare di stucco qualsiasi « ergastolano della metropoli » che si trovasse a passare per caso da queste parti.

Fra queste mura, inconsapevolmente, si sta tentando qualcosa di veramente nuovo : la fusione dell'esperienza con l'utopia attraverso il contatto fra i pochi vecchi che hanno saputo capire la propria vita e i giovani che anelano a sapere, la congiunzione del cerchio biologico che racchiude il passato col presente senza fratture di morte. Si insinua nella mente una speranza, speranza incerta, forse menzognera ma viva : in questo luogo arriva – anche se per vie traverse – l'unico potenziale rivoluzionario che ancora sopravvive all'appiattimento e alla banalizzazione quasi totale che trionfa fuori<sup>52</sup>.

Les femmes que Sapienza rencontre en prison incarnent ce modèle positif de l'identité féminine que l'écrivain n'arrive pas à reconnaître au sein des mouvements féministes et lesbiens, lesquels, en insistant « sempre con toni luttuosi su eventi luttuosi<sup>53</sup> », mènent droit à l'homologation des sexes et à la nécessité de se défendre des femmes de même qu'on se défend des hommes<sup>54</sup>. Sapienza partage sans doute avec ces mouvements la cause de la libération et de l'émancipation de la femme, mais elle ne saurait y adhérer sans manifester sa crainte que la femme ne perde, à travers un combat féministe mené par ces moyens et avec

---

<sup>46</sup> SAPIENZA G., *L'università di Rebibbia*, cit., p. 111.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 71-72.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>54</sup> Sur ce point, voir SAPIENZA G., *Il vizio ...*, cit., p. 75-76.

ces objectifs, sa propre spécificité identitaire. C'est pourquoi, pour revenir à l'exemple de la femme détenue, il est évident que, d'un côté, l'état de coercition et de régression à l'enfance expérimenté par la femme en prison n'est que le « proseguimento del suo essere di sempre : donna di casa o bambina [...] alla quale è sempre stato evitato di avere [...] contatto diretto con la realtà del mondo<sup>55</sup> », de l'autre, si les femmes résistent à la détention mieux que les hommes, c'est parce qu'elles peuvent exploiter à leur avantage toutes les « qualità » qu'elles ont développées pendant leur « passato di schiave », tous ces « lati "femminili" » que le féminisme cherche à « seppellire » et à « affossare<sup>56</sup> », avec le résultat que la femme, pour s'affranchir du regard masculin et des règles patriarcales de la société actuelle, falsifie et réprime l'intégrité et la plénitude de son genre.

L'utopie que Sapienza poursuit, faire la « rivoluzione » en tant que femme<sup>57</sup>, consiste, au contraire, à « contraddire con la salute, la gioia e la sua "serenità diversa" » l'« ordine costituito<sup>58</sup> » : Sapienza veut, en somme, se débarrasser « di tutte le angoscie-insicurezze-fragilità che l'essere donna porta con sé anche oggi », « senza tradire il suo essere donna<sup>59</sup> ». C'est probablement l'impulsion qu'elle ressent, de donner un corps et une identité à cet exemplaire féminin idéal, qui encourage l'écrivaine à créer le personnage de Modesta, protagoniste du roman *L'arte della gioia*. En s'opposant à la destinée de soumission qu'elle porte inscrite dans son prénom, Modesta « ha scelto di essere felice » avec « un atto di volontà<sup>60</sup> ». Elle apprend dès lors « la gioia della rivoluzione<sup>61</sup> » et aime tant l'homme que la femme, en vertu d'un érotisme qui est à la fois hétéro et homosexuel, car sa sexualité est pour ainsi dire une sexualité de la connaissance qui, moyennant l'« intelligenza della carne », l'« intelligenza profonda della materia... del tatto, dello sguardo, del palato<sup>62</sup> », acquière « la coscienza del come godere, toccare, guardare<sup>63</sup> ». « Modesta non ha padroni<sup>64</sup> », car elle possède un « corpo padrone di se stesso<sup>65</sup> » et une éthique anarchique qui nie, pour les réinventer à sa façon, toutes les formes de l'existence susceptibles de se faire piéger par les lois d'une institution quelconque, peu importe qu'il s'agisse de la famille ou du parti politique, de l'église ou de la patrie, voire du sexe et de l'amitié lorsqu'ils cessent d'être vécus dans le respect de la liberté de l'individu. Mais pour devenir la femme qu'elle est, Modesta a

---

<sup>55</sup> SAPIENZA G., *L'università di Rebibbia*, cit., p. 53.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>57</sup> SAPIENZA G., *Il vizio ...*, cit., p. 53.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>60</sup> SAPIENZA G., *L'arte della gioia* [1998, 2003], Turin, Einaudi, 2008, p. 302.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 482.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 483.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 482.

dû se révolter contre « quella che per anni ci hanno insinuato, imposto, ripetuto essere la sola giusta strada da seguire » : en d'autres termes, elle a dû s'insurger contre le destin<sup>66</sup> qui lui était promis de rester pour toujours « una donnetta » et de ne jamais devenir « una donna forte e volitiva<sup>67</sup> ». Pour ce faire, elle s'est même trouvée dans la nécessité de tuer. Dans la première partie du roman, en effet, Modesta exécute, sans éprouver le moindre remords, quatre femmes qui ont essayé d'entraver son chemin vers l'émancipation : sa mère, sa sœur trisomique, sœur Leonarda, qui l'a accueillie dans son couvent, et la princesse Gaia, dans la famille de laquelle Modesta s'est réfugiée. Monica Farnetti a proposé d'interpréter ces homicides comme des « esercizi di "misoginia" amorosa<sup>68</sup> » permettant au personnage de Sapienza d'écarter de son horizon existentiel ces femmes qui, dans leur passivité et leur soumission, « incarna[no] malamente l'ideale altissimo che Modesta ha del suo genere<sup>69</sup> ». Dans un article paru en 2008 dans la revue « Narrativa », Claude Imberty s'est interrogé lui aussi sur les assassinats de Modesta, auxquels il a attribué une signification métalittéraire. Sapienza utilise, dans la première partie de *L'arte della gioia*, des modules narratifs tirés du roman d'apprentissage, du roman sentimental et du roman gothique, or ces trois genres ont en commun la même vision de la femme : n'étant jamais maîtresse de son destin, celle-ci s'en remet, pour protéger sa vertu, à l'autorité d'un protecteur qui, selon les cas, est un père, un mari, un amant, une institution laïque ou religieuse. En revendiquant l'indépendance de son personnage, qui parvient toujours, quitte à accomplir personnellement des actions violentes, à se libérer toute seule de ses oppresseurs, Sapienza, comme l'explique Imberty, renie « alcuni secoli di letteratura che insegnano che il posto della donna è fra le mura di un convento o le pareti invisibili che limitano la sua libertà e la sua facoltà di agire<sup>70</sup> ». A partir de cette réflexion d'Imberty, on pourrait penser que les trois autres parties du roman *L'arte della gioia* expriment aussi un rapport problématique avec l'institution littéraire : Sapienza est prête à intégrer sa propre production narrative à l'intérieur de celle-ci à condition qu'elle puisse rester, en tant qu'auteur, en dehors de l'institution, au nom de la supériorité ontologique sur l'art dont la politique peut se vanter, et de la vie sur la littérature. Les romans autobiographiques de Sapienza témoignent du fait que l'écrivain a toujours vécu sa vocation artistique comme une trahison de l'engagement politique : « invece di scrivere per la causa del

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 122-123.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>68</sup> FARNETTI M., « *L'arte della gioia* e il genio dell'omicidio », in *Eadem* (éd.), *Appassionata Sapienza*, Milan, La Tartaruga, 2011, p. 92.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>70</sup> IMBERTY C., « Gender e generi letterari : il caso di Goliarda Sapienza », in CONTARINI S. (éd.), *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, Paris, CRIX, Université Paris-Ouest-Nanterre, « Narrativa » n° 30 (2008), p. 60.

proletariato », elle écrit « del privato<sup>71</sup> », en découvrant ainsi que l'« amore sacro » pour le peuple, qui lui avait été inculqué par sa famille, abritait « una indifferenza [...] piccolo-borghese<sup>72</sup> ». Dans les *Taccuini* de 1989, elle écrit qu'elle a été « bersagliata di continuo da due messaggi così divergenti come : “Fai l'artista e resta fuori dal resto” [...] e : “Chi non si occupa di politica è una persona senza etica [...]”<sup>73</sup> ».

Cette incompatibilité présumée entre la vie artistique et la vie politique nous semble responsable, dans *L'arte della gioia*, du changement de perspective qui, à partir de la deuxième section du roman, amène l'auteur à transformer le récit autobiographique de son personnage<sup>74</sup> en un roman historique sur l'Italie de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et à multiplier les développements consacrés à la vie politique, sociale, culturelle, intellectuelle de son pays (et par ricochet, de l'Europe aussi). On peut regretter que, de temps en temps, ses tirades finissent par ralentir le rythme de la narration, alourdissant avec leur ton emphatique la légèreté romanesque qui caractérise, au contraire, la première partie du livre. Nous croyons qu'il faudrait lire cette ampleur collective que le texte assume petit à petit – ainsi que la nécessité soudaine que l'écrivain ressent de conjuguer micro- et macro-histoire – en termes de stratégie narrative : elle vise à compenser l'embarras de l'auteur face à un récit qui menaçait de s'aplatir au seul plan de l'expérience intime d'un personnage unique. Mais la supériorité ontologique de la vie politique sur la vie artistique dépend en réalité de cette supériorité que la vie, dans sa totalité et dans sa plénitude, peut revendiquer sur l'art. Les dernières pages du roman enregistrent à plusieurs reprises la « faim de vie » qui obsède le personnage principal : Modesta avoue à son lecteur que la tâche de fixer par écrit cet art de la joie qu'elle a appris pendant les cinquante années de son existence devient pour elle de plus en plus difficile et pénible, car, écrit-elle en répétant sans cesse la même formule, avec de petites variations, « la vita non si ferma<sup>75</sup> », « la vita scorre rapidamente [...], chiama e [si] dev[e] andare. La vita non si può arrestare<sup>76</sup> », « la vita continua<sup>77</sup> ». Au seuil de ses trente ans, en effet, Modesta a déjà failli tomber « nella condanna mistica di diventare un poeta, un'artista [sic]<sup>78</sup> » ; « l'ossatura del [suo] scheletro saldata dalla gioia » a failli être rongée par le « topo dell'estetica<sup>79</sup> ».

---

<sup>71</sup> SAPIENZA G., *Il vizio ...*, cit., p. 117.

<sup>72</sup> SAPIENZA G., *Lettera aperta*, cit., p. 66.

<sup>73</sup> SAPIENZA G., *Il vizio ...*, cit., p. 210.

<sup>74</sup> Dans le récit autobiographique de Modesta, notamment dans la première partie, on trouve souvent des glissements soudains de la première à la troisième personne de la narration, qui représentent à mon avis un indice linguistique important de la nécessité que Sapienza ressent de se distancier, avec sa propre histoire strictement personnelle, du personnage de Modesta.

<sup>75</sup> SAPIENZA G., *L'arte della gioia*, cit., p. 483.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 501.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 270.

Heureusement pour elle, elle s'est enfin délivrée de ce talent<sup>80</sup> littéraire qui n'aurait fait que l'expulser « fuori dalla realtà in preda a quella parola “artista”, droga più potente della morfina e della religione<sup>81</sup> » ; elle peut désormais se jurer à elle-même qu'« a [lei] le parole scritte servono solo per giocare<sup>82</sup> » : « Non avrei più ripreso quella ricerca di poesia finché non avessi avuto la prova da me stessa che era un gioco e solo un gioco [...]»<sup>83</sup>. »

Modesta craint que faire de la littérature ne signifie sortir de la réalité pour emprisonner celle-ci dans l'enceinte de l'art, alors qu'il faut au contraire « essere liberi, approfittare di ogni attimo, sperimentare ogni passo di quella passeggiata che chiamiamo vita<sup>84</sup> ». Mais les préjugés et les réserves que Modesta nourrit au sujet de la littérature appartiennent également à son auteur, Sapienza, qui, comme nous l'avons dit par rapport aux écrits autobiographiques, a toujours senti qu'elle devait choisir entre l'écriture et la vie. Or la seule manière que l'auteur de l'*Arte della gioia* a su trouver pour précisément *ne pas* choisir entre l'écriture et la vie, a été d'entrer avec sa vie dans l'écriture. Bien que Sapienza ait explicitement déclaré qu'elle ne ressemblait en rien à son personnage, il est indéniable que le récit de la vie de l'auteur s'inscrit dans le récit de la vie de Modesta : comme le confirme Domenico Scarpa dans sa postface à l'édition Einaudi du roman, le livre « formicola d'interferenze tra la finzione romanzesca e la cronaca reale dei fatti di famiglia<sup>85</sup> ». En même temps, nous pensons qu'il serait réducteur de parler simplement d'autobiographie à propos de l'*Arte della gioia*, car ce roman met en scène un auteur hypertrophique, encombrant, qui refuse de s'éclipser, de disparaître derrière son texte comme l'ont prôné, pendant des décennies, les théories structuralistes et post-structuralistes sur la mort de l'auteur. L'institution à laquelle le roman de Sapienza semble jeter son défi métalittéraire est, en substance, celle qui impose de séparer rigoureusement l'auteur en tant que figure historique et biographique de la fonction abstraite et immanente au texte, qui garantit le bon fonctionnement des processus de signification. D'après Carla Benedetti, la croisade que les critiques structuralistes lancent contre l'auteur vers la moitié des années Soixante – précisément au moment où Sapienza rédige son roman –, a eu le mérite de déblayer le terrain, affranchissant les études littéraires de ces interprétations psychologiques ou psychologues qui réduisaient les œuvres à des symptômes de l'inconscient de l'auteur. Cependant, ce mythe de la mort de l'auteur, typique de la modernité finissante, a produit aussi, comme l'écrit encore Benedetti, « una cultura assuefatta all'idea

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 519.

che la responsabilità dell'artiste sia exclusivement de tipo estetico, cioè tutta interna al recinto deputato all'arte, che ripara gli artisti da un contatto rischioso con il mondo<sup>86</sup> ». Benedetti oppose à cette « funzione-autore » – inscrite dans le texte en tant que « “macchina testuale” » et responsable uniquement du « sens » de l'œuvre – une « funzione-autore » qui entre dans le texte « in quanto opera d'arte » et en vertu de laquelle l'œuvre garde, imprimée dans sa forme même, l'image de celui qui l'a conçue<sup>87</sup>. En l'occurrence, comme cela arrive dans l'art performatif ou dans le *body art*, l'auteur deviendrait partie intégrante de l'œuvre, de telle sorte qu'il serait impossible de lire celle-ci comme un texte autosuffisant, susceptible d'être interprété sans faire référence à la personne de l'auteur lui-même. Or la « fonction-autore » que l'on trouve dans *L'arte della gioia* semble adhérer parfaitement aux coordonnées théoriques élaborées par Benedetti et justifier, en même temps, le compromis adopté par Sapienza pour se livrer totalement dans la littérature *comme si* elle le faisait dans la vie. Cette modalité particulière de la création poétique lui permet à la fois de sortir de la réalité pour entrer dans la littérature, et d'entrer avec la réalité dans la littérature, puisqu'à l'intérieur de l'œuvre la figure de l'auteur n'apparaît jamais comme quelque chose d'abstrait ou d'indépendant de l'identité historique et biographique de Sapienza, mais justement comme « auteur réel », en chair et en os (« stupita, [Modesta] scopre il significato dell'arte che *il suo corpo* s'è conquistato in quel lungo, breve tragitto dei suoi cinquant'anni<sup>88</sup> »). D'où la provocation que le personnage de Modesta lance à ses lecteurs dans la première partie du roman : tandis qu'eux se limitent à lire son histoire, elle la vit, est *encore* en train de la vivre : « Il fatto è che voi la leggete questa storia [...], mentre io la vivo, la vivo ancora<sup>89</sup> ». Cet « encore » sur lequel insiste l'intonation de la phrase est là pour signifier qu'au moment où Sapienza met fin, en 1976, à la rédaction de son roman, Modesta continue toujours à vivre dans la vie réelle de Goliarda, tout comme Goliarda, maintenant que l'« auteur est mort », vit « encore » dans la vie littéraire de Modesta<sup>90</sup>.

---

<sup>86</sup> BENEDETTI C., *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milan, Feltrinelli, 1999, p. 66.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>88</sup> SAPIENZA G., *L'arte della gioia*, cit., p. 482-483 ; c'est nous qui soulignons.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>90</sup> Dans *Le certezze del dubbio*, Goliarda révèle à son amie Roberta que l'une des raisons pour lesquelles elle écrit est de « raccontare agli altri [...] i visi, le persone che [ha] amato e così [...] allungare di qualche attimo la loro esistenza e forse anche la [sua] » (*Op. cit.*, p. 139-140 ; Sapienza revient sur cette question p. 185-186) ; à la fin de *L'arte della gioia*, Carlo avoue à sa grand-mère Modesta qu'il veut saisir son image en concevant une enfant qui lui ressemble ou bien un roman qui la contienne toute entière : « un grande romanzo dove ci sarai tutta » (*Op. cit.*, p. 501). Le projet de Carlo est celui que l'écrivain a essayé de réaliser, bâtissant avec *L'arte della gioia* un roman à l'intérieur duquel l'auteur Goliarda Sapienza est totalement présent – *c'è tutta*.