

# Vom Gefängnis fabulieren

## Goliarda Sapienzas *L'università di Rebibbia* (1983)

Maddalena Casarini

### 1. Prämisse: Kein bloßes *fait divers*

Man könnte annehmen, dass die Auseinandersetzung der italienischen Autorin Goliarda Sapienza (1924–1996) mit dem Thema ›Gefängnis‹ erst mit jenem *fait divers* begann, in dem sie die Hauptrolle spielte: Am 5. Oktober 1980 meldeten die Zeitungen die Verhaftung der Schriftstellerin. Wie die Berichterstattung bemerkte, hätte Sapienzas Tat und ihre anschließende Inhaftierung einem ihrer Romane entnommen sein können (vgl. De Simone 1980: 19). Nachdem die Autorin den Schmuck einer wohlhabenden Bekannten gestohlen hatte, entwendete sie, um ihn zu verkaufen, den Personalausweis einer weiteren Freundin. Letztere hieß »Modesta«<sup>1</sup> – genauso wie die Protagonistin von Sapienzas letztem, zu dieser Zeit noch unveröffentlichten Roman *L'arte della gioia* (2008, dt. *Die Kunst der Freude*), der die unermüdliche Suche nach politischer und erotischer Freiheit der Hauptfigur in der ersten Hälfte des italienischen Novecento erzählt. Sapienza hatte ein Jahrzehnt lang an diesem Roman gearbeitet und dadurch ihre finanziellen Mittel aufgebraucht (vgl. Amendola u.a. 1994: 26:55–27:15). Doch fand der Roman – anders als ihre ersten beiden autobiografischen Bücher *Lettera Aperta* (1967) und *Il filo di Mezzogiorno* (1969) – keinen Verlag.

Mehr Interesse als für *L'arte della gioia* zeigte der Buchmarkt an dem viel schmaleren Roman, den Sapienza gleich nach ihrer Entlassung aus der Haft geschrieben hatte. Der Text basiert auf ihrer Erfahrung im Römischen Frauengefängnis Rebibbia und erschien 1983 bei Rizzoli unter dem Titel: *L'università di Rebibbia*.<sup>2</sup> Der Untertitel

1 Es handelt sich um den Ausweis der Künstlerin Modesta »Titina« Maselli, der Schwester von Sapienzas Ex-Lebensgefährten, des Regisseurs Citto Maselli (vgl. De Simone 1980: 19; Amendola u.a. 1994: 24:08–24:45).

2 In diesem Beitrag wird der italienische Originaltitel des Buchs zitiert und nicht die 2022 für den Aufbau-Verlag erschienenen Übersetzung von Verena von Koskull, *Tage in Rebibbia. Gefängnistagebuch*, denn die Auslassung des Begriffs der »Universität« sowie der Verweis auf die Form des »Tagebuchs« (die im Original nicht zu finden ist) könnten zu Missverständnissen führen.

der ersten Ausgabe: *La traumatica esperienza carceraria di una donna perbene* (»Die traumatische Gefängnisserfahrung einer anständigen Frau«)<sup>3</sup> (Sapienza 1983; vgl. auch Capraro 2021: 2) machte deutlich, worauf die Verkaufsstrategie des Verlags abzielte: Der Text sollte dem Publikum zum einen als ein rein autobiografischer Bericht präsentiert werden, zum anderen als die skandalträchtige Erzählung vom Aufenthalt einer gutbürgerlichen Frau an einem trostlosen und gefährlichen Ort – im Gefängnis. Dies stand im klaren Widerspruch zur Auffassung der Autorin, die die Inhaftierung als eine notwendige Etappe ihres Lebens betrachtete (z.B. vgl. Sapienza 2022: 122–123). Zugleich zeigte sich Sapienza im Briefwechsel mit Sergio Pautasso, dem Lektor im Verlag Rizzoli, von Anfang an damit einverstanden, aus ihrer Geschichte einen interessanten »caso« zu inszenieren und für die eigene Autorschaft einen »personaggio« zu erschaffen, der die Neugierde der Leserschaft (»la curiosità del lettore«) wecken konnte (Sapienza 2021[21.03.1982]: 372). Zu diesem Zweck schickte sie ihm Informationen und Materialien über ihre Mutter, die Aktivistin Maria Giudice (1880–1953), die mehrmals aus politischen Gründen inhaftiert worden war, und deren Geschichte sie in das *storytelling* zum eigenen Werdegang zu integrieren wünschte (vgl. ebd.).

In ihren Notizbüchern stellt die Autorin fest, dass sich die in *L'arte della gioia* behandelten Themen am Ende ihres Rebibbia-Aufenthalts als richtig erwiesen hätten: »Am sechsten Tag (der sich hier mindestens wie der sechste Monat anfühlt) war ich mir sicher, dass ich mit all den Aspekten, die ich in *L'arte della gioia* am Gefängnis beleuchtet habe, richtig lag« (Sapienza 2022: 108). Auch wenn ähnliche Inhalte behandelt wurden, ließ sich der Buchmarkt offensichtlich mehr durch den autobiographischen Pakt als durch den langen, rein fiktionalen Roman verführen. Dass der *Rebibbia*-Roman in direkter Kontinuität zum Modesta-Kapitel zu lesen war, machte Sapienza aber immer wieder deutlich. In einem Brief vom 10. Oktober 1980 an einem anonymen Freund schrieb sie: »[G]estern bin ich aus Rebibbia entlassen worden, diesem stets drohendem Unbewussten, das mich seit langer Zeit verfolgt [...]. Mein Gefängnis-Unbewusstes hat sich vor mir geöffnet, und ich konnte nicht anders, als jene Luft selbst einzuhauchen, die meine Mutter – Maria Giudice – in ihrem Leben so oft atmete [...]. Auch die Protagonistin meines Romans – Modesta – war dort, und ich musste sie sehen« (Sapienza 2021[10.10.1980]: 376).

Sapienza hatte sich bereits vor ihrer Inhaftierung ausführlicher mit Gefängnisthemen auseinandergesetzt. Doch wurde der *Rebibbia*-Roman bis heute vor allem im Kontext von ihrer literarischen Produktion *nach* der Inhaftierung gelesen.<sup>4</sup> Dabei

3 Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin, sofern nicht anders angegeben.

4 Untersucht wurde das Verhältnis zum Roman *La certezza del dubbio* (1987), der die Zeit nach ihrer Entlassung thematisiert, zu ihrer journalistischen Tätigkeit und zur geplanten theatralischen Überarbeitung von *L'università di Rebibbia* (vgl. Capraro 2023; Rizzarelli 2021: 172–174; Trevisan 2018; Bazzoni 2017: 229–286; Bichiatti 2012: 181–190).

hat man meistens angenommen, dass die Inhaftierung nicht nur einen Einschnitt in Sapienzas Biografie, sondern auch in ihrer Poetik darstellte (vgl. Rizzarelli 2021: 183). Diese Ansicht ist umso weniger überraschend, da sie von der Autorin selbst vertreten wurde: An einer (programmatischen) Stelle zu Beginn des *Rebibbia*-Romans erklärt die Protagonistin Goliarda einer Mitinsassin, dass ihre Straftat durch das Bedürfnis nach einer Erneuerung der eigenen poetischen Sprache motiviert war: »Ich war zuletzt in ein pseudofreies, pseudoelegantes, pseudo-sonstwas Milieu abgerutscht... ich habe versucht, da rauszukommen, aber selbst meine Sprache war schon verdorben... [...] Also habe ich eine dieser Pseudodamen bestohlen, um sie zu bestrafen. Oder um mich zu bestrafen?« (Sapienza 2024 [1983]: 406). In zwei Interviews erklärt die Autorin, dass sie das Leben im Gefängnis unmittelbar erfahren wollte, um ihr Heimatland besser zu verstehen (»ich wollte den Puls unseres Landes fühlen«) (Sapienza 2024 [1983]: 496) und um die eigene poetische Sprache zu erneuern: »C'è chi sciacqua i propri panni in Arno e chi a Rebibbia« (»Manche waschen ihre ›Kleider‹ im Arno, andere in Rebibbia« – Amendola u.w. 1994: 23:46-23:51).

Sapienzas Purifikationsprogramm, das Alessandro Manzonis Reinheitsideal sowie jeglichen *purismo linguistico* umkehrte, hat man in der Forschung ernstgenommen. Der *Rebibbia*-Roman wurde als der Beginn einer neuen Phase in Sapienzas Produktion angesehen, die durch die erstmalige Suche nach dokumentarischer »Authentizität« geprägt gewesen war (Capraro 2021: 4) und deren Sprache sich durch folgende Merkmale auszeichne: die Verwendung des Präsens (vgl. Bazzoni 2017: 277); die polyphone Struktur des Textes (vgl. ebd. 283); der »mimetismo linguistico« – eine Nachahmung der Sprechweise und Redewendungen aus anderen Gesellschaftsschichten, vor allem dem Proletariat Roms (Capraro 2021: 4–5; vgl. Bazzoni 2017: 263); das Erlernen eines wortlosen »*linguaggio primo*« (Sapienza 2024 [1983]: 476 [Kursiv im Original]), einer »Ur-Sprache« der Emotionen, die im Gefängnis das Gefühl der Kollektivität ermöglicht und erst durch die physische Anwesenheit der Protagonistin überhaupt erfahrbar sei (vgl. Rizzarelli 2021: 181). Dieser Beitrag soll hingegen hinterfragen, ob die Begriffe der Authentizität und der Augenzeugenschaft dazu ausreichen, die Beschaffenheit einer Erzählung zu erfassen, die von Elementen des früheren fiktionalen Werks durchgedrungen ist, und deren Programm sich nicht in einer bloß faktischen Tatsachendarstellung erschöpft.

## 2. Der dokumentarische Charakter der Fiktion

Ein dokumentarisches Programm liegt bereits der allerersten Gefängniserzählung zugrunde, die Sapienza verfasste. Denn für die literarische Gestaltung von Modestas Gefängnisaufenthalt in *Larte della gioia* griff die Autorin auf die Erzählungen ihrer Eltern zurück. Maria Giudice war als Frauenrechtlerin und Mitglied der Kom-

munistischen Partei Italiens seit Anfang des Jahrhunderts mehrfach inhaftiert worden, vor allem wegen ihrer journalistischen Tätigkeit und ihres politischen Engagements während des Ersten Weltkriegs sowie unter Mussolinis faschistischem Regime (vgl. Bazzoni 2017: 1–2; Santino 2012). Der Vater, Giuseppe »Peppino« Sapienza, Rechtsanwalt und Antifaschist, wurde ebenfalls mehrfach inhaftiert (vgl. Pellegrino 2022: 517); auch besuchte er oft die von ihm vertretenen Angeklagten im Gefängnis und nahm dabei die junge Tochter Goliarda mit (vgl. Sapienza 2024 [1967]: 107). Für die Gestaltung des Romankapitels in *L'arte della gioia*, das Modestas Verhaftung auf Sizilien am Ende des Faschismus erzählt, konnte die Autorin einerseits auf die Geschichten der Eltern zurückgreifen, andererseits auf jene von Genossen und Freunden der Mutter. Ein Beispiel dafür ist Antonio Gramsci, den Maria Giudice gut kannte und dessen Inhaftierungsgeschichte in *L'arte della gioia* erwähnt wird (vgl. Sapienza 2008: 437).<sup>5</sup>

Im Romankapitel wird explizit thematisiert, welche Bedeutung der Weitergabe von Gefängniserfahrungen zukommt. Insbesondere dient die Figur Joyce als Vermittlerin der »esperienza di prigionia« (ebd. 421), so dass Modesta sich die Worte der Freundin in Erinnerung rufen kann, als sie selbst von dem faschistischen Regime als politisch Verdächtige inhaftiert wird (vgl. ebd. 421–423). Dank Joyces Lehre kann sich Modesta im Gefängnis schneller orientieren und ihre im Vergleich zu ihrer Mitgefangenen Nina privilegierte Stellung rasch begreifen. Trotz der unterschiedlichen Behandlung, die die beiden Insassinnen erfahren, gelingt es ihr, Ninas Feindschaft in Freundschaft umzuwandeln. Bald übernimmt die neue Freundin Nina die Funktion einer Beraterin und Lehrerin – jene Rolle, die zunächst Joyce innehatte. Die proletarische Nina bringt der *principessa* Modesta wichtige Überlebensstrategien bei: Nicht nur hilft sie ihr dabei, ihre bürgerlichen Schamgefühle zu überwinden und etwa in ihrem Beisein auf die Toilette zu gehen (vgl. ebd. 424–426). Auch erklärt sie ihr die Wichtigkeit eines (maßvollen) auto- und homoerotischen Lebens (vgl. ebd. 430) und lehrt sie ihr den sparsamen und genussvollen Umgang mit knappen Lebensmitteln wie Zucker (vgl. ebd. 432–432). Außerdem wird Modesta, die sich in der Sprache der Oberschicht ausdrückt, von Nina in die Umgangssprache Roms eingeführt:

5 Laura Fortini legt nah, dass die Darstellung der besonderen Zeit- und Raumwahrnehmung des Gefängnisses in Gramscis Briefen möglicherweise auch Sapienzas *Rebibbia*-Roman geprägt hat (vgl. Fortini 2021: 53).

- Che bello quando parli, Nina!  
 - Eh sapessi, fijetta, quanto me piace de parlà!  
 Come al padre mio ch'era anarchico e ci ha  
 insegnato il parlare schietto e a non venerare i  
 falsi profeti.  
 (ebd. 424)-

- Wie schön, wenn du sprichst, Nina!  
 - Ach, wenn du wüsstest, mein Kind, wie gern  
 ich rede! Genau wie mein Vater, der Anarchist  
 war und uns beigebracht hat, offen zu reden  
 und keine falschen Propheten anzubeten.

Obwohl man mit dem *romanesco* den dokumentarischen Charakter des *Rebibbia*-Romans verbunden hat, zeigt sich hier, dass Modesta noch vor Goliarda der ›reinigenden‹ Kraft dieser Sprachvarietät im Gefängnis begegnet ist.

Mit dem Dialekt des *popolo* Roms ist die ethische Haltung der ehrlichen Rede verbunden – des *parlare schietto*. Dafür gibt es literarische Vorbilder: »Ma quale Dante! Il Belli, il nostro poeta!« (»Doch nicht Dante! Belli, das ist unserer Dichter!«) (ebd. 426). Nicht die florentinische Sprache des Trecento, sondern die *poesia romanesca* von Giuseppe Gioacchino Belli (1791–1863) bildet Ninas poetisches Universum. Die Insassin rezitiert vor der überraschten Modesta die ersten Verse von Bellis »Che or'è?« (1833), einem der *Sonetti romaneschi*. Das Gedicht antwortet auf die Frage nach der Uhrzeit mit einer Reihe von derben Formulierungen im römischen Dialekt: »È l'ora che le donne sò puttane« (»Es ist die Stunde, in der die Frauen Huren sind«); zugleich vermittelt es das Gefühl einer bedrückenden, immergleich wiederkehrenden Zeitlichkeit. Bei Belli selbst lauten die nachfolgenden Verse: »È ll'ora istessa de jjeri a cquest'ora,/e cche ssarà ppe mmorte settimane« (»Es ist die gleiche Stunde wie gestern um diese Stunde,/und so wird es für viele Wochen sein«) (Belli 1975: 847). In der Sprache des römischen Proletariats scheint der Zustand der Unterdrückung besser zum Ausdruck zu kommen als in Dantes Italienisch.

Der Roman operiert somit auf zwei Ebenen. Zum einen thematisiert er das Wissen über das Gefängnis, etwa in dem (proleptischen) Dialog zwischen Modesta und der Nichte Bambù im Vorfeld der Inhaftierung: »Joyce hat Erfahrung mit Gefängnissen; man sollte aufpassen, wenn sie darüber redet – es könnte nützlich sein. ›Man weiß nie, Bambù‹« (421). Zum anderen führt er diesen Akt der Wissensvermittlung performativ auf. Der Text ähnelt aufgrund der fortlaufenden direkten Rede einem Theaterstück und scheint somit nicht nur Modesta, sondern auch der Leserschaft Überlebensstipps für das Gefängnis geradezu zu diktieren, wie zum Beispiel in der Szene, in der Nina Modesta zum Stuhlgang auffordert: »[N]on ti trattenere, si può morire di blocco intestinale. Non ti trattenere!« (»[H]alte dich nicht zurück, man kann sonst an Darmverschluss sterben. Halte dich nicht zurück!«: 426).

### 3. Die Fiktion als Blaupause der Autobiographie

Mit all dem, was Modesta im Gefängnis lernen muss, wird auch Goliarda in *L'università di Rebibbia* konfrontiert. Ein erster intertextueller Bezug zwischen den beiden Romanen ist die Beschreibung der Inhaftierung, die das Incipit der Gefängniserzählung bildet. In beiden Fällen wird die Protagonistin von zwei männlichen Vertretern der Staatsgewalt ins Auto geführt. Modesta bemerkt, dass die Uniform die Polizisten größer erscheinen lässt; als sie die Arme der Männer abtastet, wirken ihre Muskeln jedoch wie ein bloßer optischer Effekt der Uniform (vgl. ebd.: 417). Im *Rebibbia*-Roman tragen die Carabinieri, die die Protagonistin verhaften, keine Uniform, strahlen aber eine bedrohliche körperliche Kraft aus. Die Stelle enthält den Hinweis auf eine frühere Verhaftung der Protagonistin zur Zeit der Nazi-Besatzung: »Un'altra volta ho provato quel terrore d'essere fra uomini ostili. [...] Era difficile associarli ai tedeschi questi carabinieri: non portano divise« (»Auch ein anderes Mal verspürte ich dieses Gefühl des Schreckens, von feindseligen Männern umgeben zu sein [...]. Es fiel mir schwer, diese Carabinieri mit den Deutschen in Verbindung zu bringen, denn sie trugen keine Uniformen« – Sapienza 2024 [1983]: 389). Diese Passage kann entweder autobiographisch gedeutet werden oder aber auch als intertextueller Bezug zur Verhaftung Modestas – und damit als Fiktionalitätssignal gleich am Anfang der autobiographischen Erzählung. Zugleich kündigt die Abwesenheit der Uniform eine wesentliche Veränderung an, durch die der *Rebibbia*-Roman die historische Gefängniserzählung aktualisiert: Die modernen demokratischen Strafinstitutionen tendieren dazu, ihren eigenen repressiven Charakter unsichtbar zu machen und ihn auf gefährliche Weise zu normalisieren (vgl. ebd. 419; dazu auch: vgl. Trevisan 2018).

Die Parallelen zwischen den beiden Gefängniserzählungen erstrecken sich noch weiter. Genauso wie Modesta verfügt auch Goliarda über wertvolles Vorwissen, sodass die Mitinsassin Giovannella vorerst nicht glauben will, sie sei zum ersten Mal im Gefängnis: »[D]u siehst nicht wie eine Anfängerin aus« (Sapienza 2024 [1983]: 414). So wie Modesta bei Joyce und Nina findet auch Goliarda »maestr[e] di galera« (ebd.: 439), die ihr gewisse Überlebensstrategien beibringen, nämlich Edda und Giovannella, die Goliarda in der Isolationshaft kennenlernt und die wie Nina *romanesco* sprechen. Im Gespräch mit Marò aus der Zelle 23 lernt Goliarda neue Worte des Gefängnisjargons und wird zunehmend von erotischer Anziehung ergriffen. Durch die politischen Häftlinge Marcella, Roberta und Suzie Wong erhält sie wertvolle Informationen über die Abläufe im Gefängnis. Dass sie am Anfang des Aufenthaltes an einer Darmverstopfung leidet, mag als ein realistisches, autobiographisch fundiertes Detail erscheinen, doch hat bereits die fiktionale Figur der Modesta genau dasselbe erlebt. Auch Goliarda erscheint als eine privilegierte Dame der Bourgeoisie und gilt deswegen als mögliche »Spionin« (ebd.: 426). Der Klassenunterschied zeigt sich in beiden Fällen bereits an den Eigennamen »Goliarda« und »Modesta«. Der in der

weiblichen Form selten auftretende Name »Goliarda« – abgeleitet von der Tradition der *goliardia*, der studentischen Verbindungen (vgl. Treccani o.J.) – weist genauso wie der Nachnamen »Sapienza« auf das semantische Feld der Gelehrsamkeit hin. Modesta heißt so viel wie »Demut« – und steht im antithetischen Verhältnis zur Freimütigkeit der Figur. Im Gefängnis klingen diese seltenen, sprechenden Namen wie ein Beweis für die Zugehörigkeit zur höheren Schicht (vgl. Sapienza 2024 [1983]: 436; auch: Sapienza 2008: 425).

Das Modesta-Kapitel war zur Zeit der Veröffentlichung des *Rebibbia*-Romans dem Publikum noch gar nicht bekannt, da *L'arte della gioia* keinen Verlag gefunden hatte. Es ist aus dieser Perspektive nur zu verständlich, dass die Autorin viele Themen beibehalten und vielleicht einfach wiederholen wollte; und doch erscheinen die zahlreichen intertextuellen Verweise als geheime Fiktionalitätssignale, die an die künftige Leserschaft gerichtet sind. Als Vor-Ort-Bericht kommen im *Rebibbia*-Roman auch einige zusätzlichen Elemente hinzu: die verstärkte Beobachtung psychischer Reaktionen wie Übelkeit und Klaustrophobie; die Beschreibung architektonischer Details des Gefängnisses Rebibbia sowie ihrer Wirkung auf die psychische Verfassung der Insassinnen (z.B. vgl. Sapienza 2024 [1983]: 394). Ist aber die Modesta-Fiktion noch durch ein Bedürfnis nach Dokumentation und nach Weitergabe eines Wissens über das Gefängnis geprägt, die eine Generation – jene von Maria Giudice – gesammelt hatte, erweist sich der dokumentarische Aspekt im *Rebibbia*-Roman nicht mehr als das entscheidende Element. Seine politischen und literarischen Anliegen gehen über die Form des einfachen Vor-Ort-Berichts hinaus und dekonstruieren jenen Referentialitätspakt, den sie auf den ersten Blick mit der Leserschaft abgeschlossen zu haben scheint.

#### 4. Die Schwierigkeiten des Erfahrungsberichts gewöhnlicher Häftlinge

Zwischen Modesta und Nina auf der einen Seite und Goliarda auf der anderen besteht ein wesentlicher Unterschied. Die Ersteren sind *detenute politiche*, politische Häftlinge. Nina und Modesta zeigen Mitleid für die »[d]etenute comuni« – die »gewöhnlichen Häftlinge« – das heißt: »ladre, puttane« (»Diebinnen, Huren«), die lediglich unschuldige Opfer der herrschenden Gesellschaftsschichten seien (Sapienza 2008: 425). Die Autorin Sapienza – und zugleich die gleichnamige Protagonistin des *Rebibbia*-Romans – wird hingegen wegen Diebstahls verhaftet. Sie gilt also als Diebin und damit als »gewöhnlicher Häftling«. Da Diebstahl eher als ein Ausdruck moralischer Schwäche denn als Akt politischen Widerstands gilt, ist Sapienza der Verachtung ihrer Bekannten ausgesetzt (vgl. Amendola u.a. 1994: 24:35–25:15).

Im Roman stellt die Protagonistin fest, dass gerade das Schamgefühl,<sup>6</sup> das mit dem Status des gewöhnlichen Häftlings verbunden ist, die Weitergabe von Gefängniserfahrungen hemmt. Die allgemeine Unkenntnis der Gefängnisinstitution sei mit einem durch Scham bedingten Schweigen verknüpft, wobei ein entscheidender Unterschied zwischen ›politischen‹ und ›gewöhnlichen‹ Insassen zu erkennen sei: Nur die politischen sprechen gerne über ihre Erfahrungen im Gefängnis.

Solo il politico si attarda a raccontare del carcere, ma la ragione per la quale c'è stato è troppo »onorevole« per poter dare la misura del vero carcere: quello dei ladri, degli assassini, dei maledetti per intenderci. Il politico ne esce rafforzato nell'orgoglio e il suo racconto è viziato dall'epicità.

Già vedo con che rispetto vengono trattate le detenute politiche anche qui, certo – dicono – con più crudeltà, ma la crudeltà, quale che sia, non raggiunge mai l'umiliazione o la vergogna nella quale affonda il comune: il carcere vero è quello del detenuto comune...

(Sapienza 2024 [1983]: 433)

Nur der politische Häftling nimmt sich die Zeit, um vom Gefängnis zu erzählen, doch der Grund, warum er dort war, ist zu »ehrenhaft«, um einen Eindruck vom wahren Gefängnis zu geben: dem der Diebe, der Mörder, der Verdammten, um es klar zu sagen. Der politische Häftling wird [durch den Gefängnisaufenthalt, M.C.] in seinem Stolz gestärkt, und sein Bericht wird durch die epische Färbung verfälscht. Schon jetzt sehe ich, mit welchem Respekt auch hier die politischen Häftlinge behandelt werden. Gewiss – sagt man – mit mehr Härte, aber diese Härte erreicht nie die Demütigung oder Scham, in der der gewöhnliche Häftling versinkt. Das wahre Gefängnis ist das des gewöhnlichen Häftlings...

Nur am Strafvollzug des ›gewöhnlichen Häftlings‹, der nicht von einem Gefühl moralischer und politischer Überlegenheit geschützt ist, offenbare sich die repressive Kraft des Gefängnisses.

Die Grenze dessen, was als ›politisches Verbrechen‹ gelten soll, scheint allerdings unschärfer geworden, auch weil die Unterdrückung des politischen Widerstandes indirekter geworden ist. Sapienzas Aufenthalt in Rebibbia findet nach der Gefängnisreform von 1975 statt, die das faschistische Strafvollzugssystem von 1931 ablöste (vgl. La Greca 1995: 37). Die Figuren im Roman betonen an verschiedenen Stellen, dass die Gewalt der Institutionen in der Nachkriegszeit indirekter, unsichtbarer geworden ist. Im reformierten Gefängnisssystem werden Gespräche mit Psychologinnen ›auf Augenhöhe‹ geführt; sportliche Aktivitäten sowie Filmvorführun-

6 Emma Bond hat das Schamgefühl in *L'università di Rebibbia* vor allem als einen Versuch der Protagonistin analysiert, eine emotionale und kommunikative Verbindung zu den Mitinsassinnen aufzubauen, denn Goliardas Wunsch, sich in die neuen sozialen Strukturen zu integrieren, sei durch die Klassenunterschiede zu ihrer Umgebung erschwert (vgl. Bond 2016: 103, 106–109).

gen werden angeboten; das Ganze soll auf vermeintlich »demokratische Art« stattfinden (Sapienza 2024 [1983]: ebd. 479). Doch wird dieser Reformismus als bloße Tarnung eines neuen, gefährlichen Faschismus beschrieben, der sich nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland ausgebreitet habe (vgl. ebd.). Reste der totalitären Regime scheinen in modernen scheindemokratischen Strukturen weiterhin fortzubestehen. Die Figur der politischen Insassin Roberta befürchtet: »Fra vent'anni non ci resterà che il suicidio per protestare« (»In zwanzig Jahren bleibt uns nur der Suizid als Form des Protests« – ebd. 479). Die Heuchelei der Scheindemokratie schwächt den organisierten Protest ab, sodass die Selbstzerstörung einiger Romanfiguren als die letzte Möglichkeit aufgefasst wird, sich dem paternalistischen Strafvollzugssystem zu entziehen.

Um den diffus werdenden politischen Widerstand zu stärken, scheint es nun notwendig, nicht nur die Erfahrung der politischen, sondern auch die der gemeinen Häftlinge weiterzugeben. Wie lassen sich aber hemmende Schamgefühle überwinden, um eine Erfahrung zu vermitteln, die eigentlich nur verschwiegen werden will? Als Inspirationsquelle für Sapienzas Gefängnisbericht wurde Primo Levi angeführt (vgl. Bazzoni 2017: 239–249). Wenn es um Schamgefühle geht, scheint aber vor allem der Einfluss einer anderen Autorin der Lagerliteratur am Werk zu sein: der Luce d'Eramos, deren Roman *Deviazione* (dt. *Der Umweg*, 1979) Sapienza im März 1979 mit großer Begeisterung las. In ihren Notizen beschreibt sie den *Umweg* sogar als »das schönste Buch der letzten zehn Jahre und vielleicht ein absolutes Meisterwerk« (Sapienza 2022: 91).<sup>7</sup> Der autobiographisch basierte Roman erzählt, wie sich die Protagonistin als junge Faschistin freiwillig in Dachau einsperren lässt, um mit eigenen Augen die Arbeits- und Konzentrationslager der Nazis zu sehen und die dortigen Lebensbedingungen zu überprüfen. Dabei bringt d'Eramo – wie Sapienza schreibt – den »inneren Konflikt einer jungen italienischen Faschistin« (»il travaglio di una giovane fascista italiana«) zum Ausdruck – das heißt: die Schwierigkeiten einer Person, die versucht, sich von der eigenen faschistischen Erziehung zu distanzieren und zu befreien. Auch reflektiert der Roman, wie im Laufe des Schreibprozesses Lügen entstehen können. Das Schamgefühl kann die Erinnerungen verändern und verfälschen (vgl. d'Eramo 2017: 268–269). Der widersprüchliche Status der Protagonistin Lucie – als Täterin und Opfer zugleich – zeigt sich unter anderem an ihrem Wunsch, im KZ Dachau, in das sie sich *absichtlich* hat deportieren lassen, von den Nazis als *politische* Verbrecherin eingestuft zu werden. Doch erlebt sie eine »große[] Enttäuschung«, als sie nicht den politischen, sondern den »asozialen« Gefangenen

7 Sie fügt hinzu: »[Q]uesto mi costringerà a rileggere *Se questo è un uomo* e *L'ultimo dei giusti*, per appurare quello che sospetto. E cioè che il libro di Luce è il più attuale su quel tema, il più duramente approfondito nella dimostrazione dell'avventura nazista, il più polemico e coraggioso« (Sapienza 2022: 91).

zugeordnet wird und die Baracke mit Alkoholikerinnen und Diebinnen teilen muss (d'Eramo 277).

Wie d'Eramo lässt sich auch Sapienza in gewisser Hinsicht freiwillig inhaftieren. In einem Tagebucheintrag vom 15. Oktober 1980 – fünf Tage nach ihrer Entlassung – geht sie noch expliziter als im Roman auf die politische Dimension ihrer Tat ein. Sie habe sich *gegen* die Selbstzerstörung und *für* den Diebstahl als Protestakt entschieden. Nicht nur ihre Tat, sondern auch die Inhaftierung, die auf einen »juristischen Tod« abziele, sei zum Teil bewusst geplant gewesen: »[G]li errori erano in parte voluti perchè desideravo essere presa« (»[D]ie Fehler waren zum Teil absichtlich, weil ich erwischt werden wollte« – Sapienza 2022: 122). Im Roman sagt Goliarda über ihren Diebstahl, er sei »ein klassisches *acting-out*« gewesen (»un bell'*acting-out* da manuale« – Sapienza 2024 [1983]: 405). Mit dem Begriff des *acting-out* – des Freud'schen *Agierens* oder *Ausagierens* (vgl. Laplanche/Pontalis 1973: 34) – werden in der Psychoanalyse impulsive Handlungen definiert, die »eine auto- oder heteroaggressive Form annehmen« können. Diese Handlungen werden auch als »das Hervortreten des Verdrängten« aufgefasst (ebd.). Die Inhaftierung wegen Diebstahls scheint somit sowohl ein *bewusstes* als auch ein *unbewusstes* Moment zu enthalten, die sich nicht unbedingt widersprechen, sondern vielmehr ergänzen: Als *acting-out* kann der Diebstahl als Folge sozialer Zwänge sowie als Ausdruck eines Triebs zur Selbstbestrafung aufgefasst werden (vgl. Sapienza 2024 [1983]: 406). Diesen Trieb zur Selbstbestrafung möchte Sapienza jedoch in einen politischen bewussten Überlebenskampf umwandeln, denn sie schreibt: »[N]on credo più che chi si fa distruggere o si autodistruggere per mezzo di droghe e miseria sia un rivoluzionario« (»[I]ch glaube nicht mehr, dass, wer sich zerstören lässt oder sich selbst durch Drogen und Armut zerstört, ein Revolutionär sei« – Sapienza 2021: 123). Vielmehr sei das Überleben die neue Herausforderung ihrer Epoche – und zwar *ohne* sich der Selbstvermarktung zu fügen (»senza mercificare la propria opera o le idee« – ebd.). Dabei kann sich Sapienza auf die anarchistische Tradition stützen, die den Diebstahl als einen politischen Akt der Befreiung und des Protests gegen ungerechte Privateigentumsverhältnisse auffasst (vgl. Bazzoni 2017: 254). Die Herausforderung scheint darin zu bestehen, literarische Strategien dafür zu finden, auch die Gefängnis Erfahrung der gemeinen Diebin als politisch relevant zu vermitteln.

## 5. Das Fabulieren von Rebibbia

Als »attrice che scrive« (»schreibende SchauspielerIn«) (Rizzarelli 2018: 16) versteht Sapienza es, ihre private Wut (vgl. Amendola u.a. 1995: 28:08) in einer bewussten Performance zu kanalisieren. Ihr *acting-out* wird zu einem Rollenspiel, einem *acting*

a part,<sup>8</sup> das sowohl auf der literarischen Bühne der Autofiktion als auch in verschiedenen Interviews stattfinden kann. Die verinnerlichten Zwänge kommen durch die *mise en scène* des Diebstahls zutage und die darauffolgende mediale Aufmerksamkeit für ihre Situation und jene vieler Insassinnen, mit denen Sapienza einen intensiven Briefwechsel anbahnte (vgl. Rizzarelli 2021: 186).<sup>9</sup> Die Autorin hoffte, dass der Inszenierungscharakter des Diebstahls als Protestakt auf Verständnis unter ihren Freunden stoßen würde; dass dies nicht der Fall war, enttäuschte sie zutiefst, insbesondere im Fall der Freundin Modesta »Titina« Maselli: »[I]ch dachte, sie sei [...] eine emanzipierte Frau... immerhin, Orson Welles kannte sie doch, den Orson Welles!« Sapienza erklärt sich insbesondere von der Filmbranche enttäuscht: »[W]enn ich diese Sache mit dem Prozess in New York gemacht hätte, hätte man sofort einen Film daraus gemacht [...]. Hier waren aber die Leute schockiert: ›Goliarda hat gestohlen... Das hat mich enttäuscht« (Amendola u.a. 1995: 24:30-25:00). Das Interview verdeutlicht, dass *L'università di Rebibbia* als Teil einer Performance verstanden werden kann, die mit dem Diebstahl unter den falschen Namen der Romanfigur Modesta beginnt und darauf abzielt, den Warencharakter der literarischen Autorschaft offenzulegen.

Gerade vor diesem Hintergrund scheint das Insistieren der Forschung auf einer Zäsur im Schreiben der Autorin, die mit dem *Rebibbia*-Roman eine neue Poetik der dokumentarischen Authentizität ankündige, als unbefriedigend. Dies zeigt sich deutlich, wenn man die tatsächliche Aufenthaltsdauer Sapienzas im Gefängnis ins Auge fasst. Der Roman vermittelt den Eindruck eines langen Aufenthalts, auch weil die präsentische Erzählweise Iterativität impliziert. Zählt man die Nächte, die in der erzählten Zeit tatsächlich vergehen, kommt man überraschenderweise auf lediglich *neun* Übernachtungen in drei verschiedenen Zellen. Wir wissen jedoch, dass Sapienza nur fünf Nächte in Rebibbia verbracht hat.<sup>10</sup> In dem bereits erwähnten Interview aus dem Jahr 1994 behauptete sie allerdings, sie sei (»leider nur«) zwei oder eineinhalb Monate in Rebibbia gewesen (vgl. Amendola u.a. 1994: 22:32-23:05).

Diese merkwürdige Verfälschung der tatsächlichen Aufenthaltsdauer kann mithilfe eines Briefs erklärt werden, den Sapienza bereits in den 1960er Jahren an die türkische Freundin Munevver Hikmet schrieb. Darin gestand Sapienza, allen ihren Bekannten erzählt zu haben, sie sei vier Tage in Istanbul zu Besuch gewesen, obwohl es in Wirklichkeit nur zweieinhalb Tage waren. Nachdem sie beim Lügen »ertappt«

8 Dass das Verb »acting out« auch ein »acting a part« implizieren kann, legt auch das *Das Vokabular der Psychoanalyse* nahe (vgl. Laplanche/Potalis 1973: 35).

9 Im schon zitierten Interview von Anna Amendola und Virginia Onorato (1994) erzählt Sapienza, dass das Verhör ihr vor dem Richter das Gefühl gab, Teil einer Theateraufführung zu sein.

10 Der bereits zitierte Zeitungsartikel vom 5.10.1980 meldete die Verhaftung Sapienzas am Vortag; im Brief vom 10.10. an den anonymen Freund erwähnte Sapienza, am Tag zuvor (09.10.1980) entlassen worden zu sein.

wurde, schrieb sie: »Viele unserer Lügen [*bugie*] sind nichts anders als ein Drang hin zu dem, was wir uns als Realität wünschen – [...] ein Drang, diese zu verändern, zu erweitern, in eine vollständigere Gestalt zu bringen, die schließlich klarer und vollständiger erscheint, damit andere sie besser verstehen können« (Sapienza 2021: 42). Die *bugia* wird als ein »impulso« verstanden, ein unbewusster Drang zur Kommunikation und Anschaulichkeit. Der Diebstahl unter dem falschen Namen der Romanfigur Modesta einerseits und die Verwischung der Zeitangaben andererseits zeigen, dass Sapienza auf etwas anders abzielt als auf bloße Authentizitätsrhetorik.

Um ihr Anliegen zu begreifen, ist der Verweis auf Orson Welles hilfreich, der sowohl im Interview als auch in den Notizbüchern wiederkehrt (vgl. Sapienza 2021: 123) und der sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf seinen letzten Film *F for Fake* (1973) bezieht. Eine provokante These dieses Films ist, dass nicht die scheinbare Authentizität ihrer Botschaften als Stärke und Leistung der Massenmedien aufgefasst werden kann. Ihre Kraft liege vielmehr in der kritischen Hinterfragung ihrer eigenen Konstruktion von Authentizität. Welles selbst zählt sich in dem Film zu den »professionellen Lügern« (»professional liars«) und bringt an seinem Ende ein (angebliches) Zitat Pablo Picassos: »[K]unst – so sagte er – ist eine Lüge. Eine Lüge, die uns die Wahrheit erkennen lässt« (»[A]rt – he said – is a lie. A lie that makes us realize the truth« – Welles 1973: 1:27:37–46). Vor diesem Hintergrund lässt sich die *bugia* über die Dauer des Gefängnisaufenthaltes als Teil einer besonderen Erzählweise verstehen, mit der Sapienza nicht nur einen Anspruch auf dokumentarischen Realismus erhebt, sondern die Bedingungen der medialen Vermittlung ihrer Gefängniserzählung offenlegen möchte. Ihre Poetik beschreibt vielleicht am besten jener Begriff des »Fabulierens«, mit dem man am Anfang des 20. Jahrhunderts zunächst einen krankhaften, psychotischen Zustand des Sprechers bezeichnete (vgl. Köne-mann 2018: 599). Die Bedeutung dieses Begriffs schwankt zwischen dem »Erzählen von Lügengeschichten« und einer positiver konnotierten »dichterischen Erfindungsgabe« (ebd.). Mit dem Begriff des Fabulierens beschreibt etwa Gilles Deleuze die Überwindung der Dichotomie von Wahrheit und Fiktion im Filmmedium. Gerade Orson Welles gilt ihm als einer der Vorreiter für diese neue, filmnarrative »fonction de fabulation« (Deleuze, 1985: 193, 196). Es geht nicht mehr um eine Wahrheit, die in der Wirklichkeit verwurzelt wäre; vielmehr werden die Figuren beim Fabulieren gezeigt (»en flagrant délit de légender« – Deleuze 1985: 196). Im Idealfall legt auch der Regisseur sein eigenes Fabulieren offen, so dass Orson Welles im Film *F for Fake* andauernd seine eigene Unzuverlässigkeit reflektiert. Indem die Filmerzählung auf diese Weise ihre Funktion eines »Wahrheitsgenerators« (»producteur de vérité«, ebd. 197) enthüllt, verwischt sie die Grenze zwischen der Perspektive des Regisseurs und jener der Filmfiguren (vgl. ebd. 200–201).

## 6. Gefängniszeit

Auch bei Sapienza überbrückt das Fabulieren über die Gefängniserfahrung die Trennung zwischen der Diegese des Romans und der auktorialen Selbstinszenierung. Dem extradiegetischen Fabulieren der Autorin über die Zeit der Inhaftierung entspricht das eigentümliche intradiegetische Zeiterlebnis der Protagonistin im Roman. Auffällig ist dabei der sich ständig wiederholende Moment des Aufwachens der Romanfigur, was der Erzählung einen eigentümlichen Rhythmus verleiht. Die Ich-Erzählerin beschreibt ausführlich ihre Sinneswahrnehmungen beim Aufwachen: die spezifischen Lichtverhältnisse des Gefängnisses (vgl. Sapienza 2024 [1983]: 349), den Kampf mit depressiven Gedanken (ebd.), die Geräusche und Gerüche des Gefängnisses (vgl. ebd. 395). Manchmal wacht Goliarda nicht im Bett auf, sondern aus einem Zustand der Verträumtheit, in den sie verfallen war, ohne es zu merken – zum Beispiel während eines Gesprächs (vgl. ebd. 456). Sie wird von ihren besorgten Mitinsassinnen plötzlich geweckt (vgl. ebd.: 459). Das Gefühl, die Kontrolle über die Zeit verloren zu haben und in einen Zustand des Schlafens oder der Verträumtheit versunken zu sein, ist oft mit einem Schrecken verbunden, der die Protagonistin zusammensinken lässt (»sobbalzare« – ebd. 402).

Das ständige Aufwachen der Protagonistin hat zwei Konsequenzen. Zunächst verliert nicht nur die Leserschaft, sondern auch die Figur jegliche Zeitorientierung:

La sorpresa di quanto poco tempo sia passato (ci vorrebbe uno studio di anni e cento pagine per viscerare soltanto il »tempo carcerario«) mi blocca, tutto il corpo in allarme). (ebd.)

Die Überraschung darüber, wie wenig Zeit vergangen ist – man bräuchte eine jahrlange Studie und Hunderte von Seiten, um allein die »Gefängniszeit« zu ergründen – lähmt mich und setzt meinen ganzen Körper in Alarmbereitschaft.

Wenn die Leserschaft auf die Anzahl der erzählten Nächte genau achtet und auf neun kommt, gibt es also keine Gewissheit über diese Zahl, denn die Ich-Erzählerin hat von Anfang an ihre zeitliche Desorientierung zugegeben; so muss sie beim Aufwachen manchmal ihre Mitinsassinnen fragen, wie lange sie geschlafen hat (ebd. 467). Eine zweite Folge ist der Überraschungseffekt, der mit der Entstehung von Leerstellen einhergeht.<sup>11</sup> Im Moment des Aufwachens entstehen für die

11 »Was im Erwachen beginnt – mit dem ersten Atemzug, dem aufgeschlagenen Auge – hat seinen Anfang hinter sich gelassen«, wie es Joseph Vogl mit Blick auf Franz Kafka formuliert, »und sieht und atmet die Welt nur ein zweites, ein drittes Mal« (Vogl 1994: 745).

Figur und ihre Leserschaft Ellipsen, denn es stellt sich heraus, dass ein Teil des Geschehens und des Gesagten fehlt: die Nacht, der Anfang des Vormittags, ein Teil des Gesprächs. Anhand von Sinneswahrnehmungen wie Geräuschen an der Tür, die für die Verteilung der Milch geöffnet wird, oder dem Duft der von Barbara frischgebackenen Kekse (Sapienza 2024 [1983]: 508) muss sich Goliarda vergegenwärtigen, wo sie sich befindet und welche Haltung sie gegenüber ihrer Umgebung einzunehmen hat.

Während das fiktionale Gefängniskapitel in *L'arte della gioia* auf einer dokumentarischen Grundlage beruht, nämlich auf der historischen Erfahrung von Maria Giudice und ihrer Generation, verlässt der *Rebibbia*-Roman das Gebiet der tatsächengetreuen Dokumentation zugunsten eines Fabulierens, das den psychischen Zustand der Desorientierung und Verwirrung in den Mittelpunkt rückt. Auf diese Weise sucht die ›gewöhnliche Insassin‹ Sapienza eine poetische Form, die nicht für die epistemische Standfestigkeit der stolzen politischen Gefangenen geeignet ist, sondern vielmehr für gemeine Häftlinge am Rande der Selbstzerstörung, deren Kampf in erster Linie gegen Demütigung, Scham und Depression gerichtet ist, verstärkt durch ein Strafvollzugssystem, das den Anspruch erhebt, moralisch unangreifbar zu sein. Der *Rebibbia*-Roman fördert auf diese Weise den instabilen epistemischen und politischen Grund zutage, auf dem sich die Protagonistin und die Romanautorin bewegen müssen, wenn sie die Öffentlichkeit für die eigene Gefängniserfahrung interessieren wollen.

## Bibliographie

- Bazzoni, Alberica: *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative*. Bern u.a.: Peter Lang, 2017. <<https://www.peterlang.com/view/title/36913>> [21.10.2024].
- Belli, Giuseppe Gioacchino: *tutti [sic!] i sonetti romaneschi – compresi i sonetti rifiutati, gli abbozzi e tutte le note dell'autore, per la prima volta pubblicati integralmente*. Hg. v. Bruno Cagli, Bd. 3, 2. Aufl., Roma, 1975.
- Bichietti, Giulia: »Esperienze dal carcere«. In: Providenti, Giuliana (Hg.): »*Quel sogno d'essere*« di Goliarda Sapienza. *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*. Roma: Aracne, 2012, 181–190.
- Bond, Emma: »A World without Men.« *Interaffectivity and the Function of Shame in the Prison Writings of Goliarda Sapienza and Joan Henry*. In: Wehling-Giorgi, Katrin/Bazzoni, Alberica/Bond, Emma (Hg.): *Goliarda Sapienza in Context: Inter-textual relationships with Italian and European Culture*. Madison: The Fairleigh Dickinson University Press, 2016, 111–114.

- Capraro, Mara: »Le narrazioni del carcere di Goliarda Sapienza: una commistione di pratiche, generi e codici«. In: *Cahiers d'études italiennes* [online] 32 (2021). <<http://journals.openedition.org/cei/9090>> [21.10.2024].
- Capraro, Mara: »L'écriture comme arme pour endiguer l'oubli: le corpus carcéral de Goliarda Sapienza au prisme du »pacte avec le témoin««. In: *Revue Postures. Dossier Anamnèse: oubli et oubliées en littérature* [online] 37 (2023). <[https://revuepostures.uqam.ca/wp-content/uploads/2024/06/capraro\\_37.pdf](https://revuepostures.uqam.ca/wp-content/uploads/2024/06/capraro_37.pdf)> [21.10.2024].
- Deleuze, Gilles: *Cinema 2. L'image-temps*. Paris: Les éditions de minuit 1985.
- d'Eramo, Luce: *Deviazione*. Milano: Feltrinelli, 2017 [1979].
- De Simone, Cesare: »Vendeva gioielli rubati la scrittrice Goliarda Sapienza.« *Corriere della Sera*. Edizione Roma, 05.10.1980, 19.
- Fortini, Laura: »Scrittrici italiane: dai corpi reclusi ai »corpi liberati««. In *Between* 11 (2021), Nr. 22, 49–66. <<https://doi.org/10.13125/2039-6597/4944>> [21.10.2024].
- La Greca, Giuseppe: »La riforma penitenziaria del 1975 e la sua attuazione. Rassegna penitenziaria e criminologica«. In: *Rassegna penitenziaria e criminologica*. 9 (2005). Nr. 2/3, 37–53. <<https://rassegnapenitenziaria.giustizia.it/raspenitenziaria/cmsresources/cms/documents/19341.pdf>> [21.10.2024].
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: Acting out. In: Dies. [Hg]: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, 34–37.
- Könemann, Sophia: »Die Lust zu fabulieren. Märchenhaftes Erzählen im frühen 20. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 4 (2018), 599–620. <<https://doi.org/10.37307/j.1868-7806.2018.04.06>> [05.11.2024].
- o.V.: Art. »Goliardo«. In: *Treccani. Vocabolario in line*. <<https://www.treccani.it/vocabolario/goliardo/>> [05.11.2024]
- Pellegrino, Angelo: »Ritratto di Goliarda Sapienza«. In: Rispoli, Gaia [Hg.]: *Sapienza, Goliarda: Scrittura dell'anima nuda. Taccuini 1976–1992*. Torino: Einaudi, 2022: 491–524.
- Rizzarelli, Maria: *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Roma: Carrocci, 2018.
- Rizzarelli, Maria: »Un presentimento di »quasi libertà«. Rebibbia secondo Goliarda Sapienza, in: *Between*. 11 (2021), Nr. 22, 171–190. <<https://doi.org/10.13125/2039-6597/4987>> [21.10.2024].
- Santino, Umberto: »Maria Giudice«. *Enciclopedia delle donne*, 2012. <<https://www.encyclopedialedelledonne.it/edd.nsf/biografie/maria-giudice>> 21.10.2024.
- Sapienza, Goliarda: *Lettera Aperta*. In: Dies.: *Autobiografia delle contraddizioni*. Torino: Einaudi, 2024 [1967], 1–131.
- Sapienza, Goliarda: *Il filo di Mezzogiorno*. In: Dies.: *Autobiografia delle contraddizioni*. Torino: Einaudi, 2024 [1969], 132–284.
- Sapienza, Goliarda: *L'università di Rebibbia*. In: Dies.: *Autobiografia delle contraddizioni*. Torino: Einaudi, 2024, 387–524. [Erste Ausgabe mit dem Untertitel: *L'università di*

- Rebibbia. *La traumatica esperienza carceraria di una donna perbene*. Milano: Rizzoli, 1983].
- Sapienza, Goliarda: *Le certezze del dubbio*. In: Dies.: *Autobiografia delle contraddizioni*. Torino: Einaudi, 2024 [1987], 525–665.
- Sapienza, Goliarda: *L'arte della gioia*. Torino: Einaudi, 2008.
- Sapienza, Goliarda: *Lettere e biglietti*. La nave di Teseo: Milano, 2021.
- Sapienza, Goliarda: *Scrittura dell'anima nuda. Taccuini 1976–1992*. Rispoli, Gaia (Hg.). Torino: Einaudi, 2022.
- Trevisan, Alessandra: »Fermare la fantasia. Leggere *L'università di Rebibbia* di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti«. *Diacritica*, 25.12.2018. <<https://diacritica.it/letture-critiche/fermare-la-fantasia-leggere-luniversita-di-rebibbia-di-goliarda-sapienza-attraverso-lettere-e-documenti-inediti.htm> l.> [21.10.2024].
- Vogl, Joseph: »Vierte Person. Kafkas Erzählstimme«, in: *Deutsche Vierteljahrszeitschrift für Literaturwissenschaft Geistesgeschichte* 68 (1994), 745–756.

## Audiovisuelle Quellen

- Amendola, Anna/Onorato, Virginia [mit: Sapienza, Goliarda]: *Il mestiere di vivere. Intervista a Goliarda Sapienza*, Rai Storia, 1994. <[https://www.youtube.com/watch?v=QqvHOL\\_4nRA&t=1514s](https://www.youtube.com/watch?v=QqvHOL_4nRA&t=1514s)> [21.10.2024].
- Welles, Orson: *F for Fake*. Drehbuch von Orson Wells und Oja Kodar. Frankreich u.a.: Janus Films, 1973. <<https://www.youtube.com/watch?v=4C2nt72hocQ>> [21.10.2024].