

**UNA CENERENTOLA A REBIBBIA: LA POESIA VERBO-VISIVA E
VISIONARIA DI PATRIZIA VICINELLI E L'UTOPIA FEMMINISTA
DENTRO IL CARCERE.**

*Loredana Magazzeni
Università di Bologna*

*Comincia ad esistere un'arte che fa come la mistica,
rinuncia ai valori estetici per rappresentare puramente il negativo.
Alle fiabe questa cosa riesce con meravigliosa semplicità,
perché le fiabe, come Cristina Campo ci ha insegnato,
hanno la stessa stoffa della mistica.*

Luisa Muraro, *Introduzione a*
Diotima, *La magica forza del negativo*, Napoli, Liguori editore, 2005, p.3

Patrizia Vicinelli (Bologna, 1943-1991), poetessa, performer, artista multimediale anticipa, nell'Italia degli anni Sessanta, quella che sarà la questione dell'immagine dell'artista-donna, ponendosi come androgina e utilizzando, come l'altra grande poetessa sperimentale, Amelia Rosselli, un linguaggio in cui femminile e maschile appaiono intercambiabili. Entrata giovanissima a far parte del gruppo d'avanguardia Gruppo '63, se ne differenzia per le soluzioni formali e tematiche e per la carica epica della sua poesia. La sua figura è stata recentemente riscoperta in ambito letterario, anche attraverso il Manifesto *Fragili guerriere*, dove è accomunata alla Rosselli (Lo Russo-Rossi, 2011). Secondo Rosaria Lo Russo e Daniela Rossi, autrici del progetto, "Il nostro manifesto vuole essere una proposta di mobilitazione culturale volta alla presa di coscienza dell'enorme patrimonio poetico femminile dell'Italia contemporanea e alla sua valorizzazione". Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli vengono riconosciute le "madri fondatrici del poema epico femminile italiano contemporaneo", per aver proposto e utilizzato, in una forma fortemente intrecciata di scrittura-esperienza, "una nuova poetica antiliricistica e poematica e di carattere sperimentale, in forte opposizione al canone letterario italiano". Immergersi nello studio della poesia di Patrizia Vicinelli vuol dire procedere per gradi, ricostruire la fitta rete di incontri, amicizie, legami, collaborazioni poetiche, letterarie, cinematografiche, teatrali, fotografiche, pittoriche, musicali che contrassegnarono all'epoca il sogno della poesia totale, perseguito, oltre le avanguardie e i Novissimi, da Adriano Spatola, che fu il suo primo interlocutore poetico. Ma soprattutto occorre ricostruire un'epoca e un territorio, quello bolognese degli anni '70, che si presenta, anche grazie alla istituzione del

D.A.M.S., il Dipartimento di Arti, Musica e Spettacolo dell'Università, una fucina di innovazione, un laboratorio di rivoluzione, un catalizzatore di esperienze artistiche rivoluzionarie, che plasma e muta la struttura urbana e culturale della città. Sull'ampia e composita geografia dei movimenti culturali della città di Bologna, si rimanda allo studio condotto da Cretella e Pieri (Cretella & Pieri, 2007). Sono Luciano Anceschi e Umberto Eco i due poli da cui si dipartono le più feconde e magmatiche esperienze poetiche e di pensiero che attirano e attivano centinaia di giovani studenti, lavoratori e intellettuali su un progetto di cambiamento profondo della realtà, e di cui restano ancora oggi le tracce nella creazione, germinata da quel clima culturale, di realtà cittadine innovative e istituzionali quali la Cineteca, il Mambo (Museo d'arte moderna di Bologna) o il Centro Documentazione Biblioteca Italiana delle Donne.

Nel 1962 Adriano Spatola, allora ventunenne, accoglie nell'appartamento di famiglia, al n. 133 di via Andrea Costa, la piccola redazione della rivista d'avanguardia "Bab Ilu", di cui usciranno solo due numeri. Come ricorda Maurizio Spatola, fratello del poeta, ne facevano parte l'"onnivoro e vulcanico Giorgio Celli, una graziosa e letterariamente disinibita Patrizia Vicinelli, un ombroso e sottilmente dialettico Carlo Marcello Conti. Con loro discutevano animatamente altri giovani che avrebbero costituito la redazione di "Bab Ilu": il riflessivo Miro Bini, l'irruente Carletto Negri, lo studente di Psicologia Sergio Molinari, l'irrequieto Vic De Tassis, nonché i più pratici Claudio Altarocca, Aurelio Ceccarelli, Gianni Celati, Vittorio Puccetti, Alberto Tomiolo e il pittore Giuseppe Landini"(Spatola, 1962).

Su "Bab Ilu" Patrizia Vicinelli pubblica la prima poesia, "E capita" (Bab Ilu, 1962: 41). La rivista, in copertina, reca la scritta provocatoria: "Siamo contro: Moravia, Roversi, Rendiconti, Pasolini, Piovene". E un capovolto: "Siamo con: Anceschi, Zolla, Banfi, Balestrini, Villa, Cesair, Robbe-Grillet" (Bab Ilu, 1962: 27). Colpisce, nella rivista, il saggio di Vittorio Puccetti su *Volgarità e dolore*, di Elémire Zolla (Zolla, 1962), per l'attenzione alle antiche civiltà e al patrimonio mistico dell'umanità, con cui sembrano fare i conti sia Emilio Villa, sia la stessa Vicinelli. È Villa a invitare Patrizia, nel 1966, al convegno di La Spezia del Gruppo '63. L'influenza di Villa sulla scrittura e sulla poetica della giovane Vicinelli è indubbia. A lui, interprete di una pirotecnica catastrofe lessicale, di una progettuale e totale decostruzione delle lingue e loro riformulazione a favore di una "lingua aliena, martellata a ogni livello" (Spagnoletti, 1998: 7) la giovane poetessa dedicherà il suo primo lavoro, il disco di poesia fonetica e sonora *à, a. A.*, poi pubblicato da Lerici, nel 1967 (Vicinelli, 1967). In quei primi anni

Sessanta Patrizia Vicinelli si avvicina al teatro sperimentale e al cinema con Aldo Braibanti, Alberto Grifi e Gianni Castagnoli, pubblica su riviste underground (*Ex, Quindici, Marcatrè, Malebolge, Che fare, Alfabetà, Ana* ecc.), incide dischi di poesia fonetica e sonora; sarà inserita da Antonio Porta tra i poeti presenti nella sua antologia *Poesia degli anni Settanta* (Porta, 1979: 618-622, 646). Sull'opera poetica della artista bolognese vedi l'ampio studio, con la ristampa di tutti i testi, condotto da Cecilia Bello Minciocchi (Bello Minciocchi, 2009), ma mi permetto anche di rimandare ad un mio saggio, che la inserisce nel panorama culturale della Bologna di quegli anni¹.

Il decennio 1967-1977 è contrassegnato da una esplosione di azioni poetiche performate attraverso la partecipazione a mostre, presso la Tool di Milano e al Finch College Museum di New York, nel 1972, alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, nel 1973, a Bologna nel 1974, all'Istituto Italiano di Cultura di Tokyo nel 1976, all'Expo Arte di Bari nel 1977, alla Biennale di Venezia nel 1978 e da una intensa attività di cinema underground.

Nel 1965 era stata soggetto del film *In viaggio con Patrizia*, per la regia di Alberto Grifi e con le musiche di Paolo Fresu. Questo film/documentario analizza, come nota Jonida Prifti, la vita e la scrittura della poetessa bolognese. Seguiranno *Transfert per camera verso Virulentia*, sempre di Grifi, realizzato tra il 1966 e il 1967 e *La Nott'e 'l Giorno* per la regia di Gianni Castagnoli, tra il 1973 e il 1976. L'azione collettiva, sia essa di teatro sperimentale o di cinema, sembra incarnare in quegli anni un modo nuovo di essere profondamente artisti nell'esistenza di ogni giorno. Sono gli anni in cui nasce a Cesena il teatro Valdoca, con Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri: anche per questi artisti la parola è corpo, colore, spazialità, suono e silenzio, profonda denuncia e capacità di rinascita. Viene messa in opera l'intuizione dell'importanza decisiva della comunicazione, nella società dei consumi e che il mezzo è il messaggio e va indagato creativamente, dalla fotocopiatrice Xerox usata da Gianni Castagnoli alle sperimentazioni elettroniche e musicali, alle tavole tipografiche e verbovisive.

A Roma erano arrivati il Living Theatre, Carmelo Bene, Grotowski, mentre si fa strada, assieme alla psicanalisi junghiana e a *Steps to an ecology of mind*, la visione della immensa interconnessione delle cose, di Gregory Bateson (Bateson, 1972). In una

1 Cfr. Bello Minciocchi, C., *Patrizia Vicinelli. Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, con un saggio di Niva Lorenzini e con un'antologia multimediale di Daniela Rossi, Firenze, Le Lettere, 2009; Magazzeni, L., *L'innocente esistere di Patrizia Vicinelli*, in C. Cretella & P. Pieri (Eds.), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna 1968-2007*. Vol. III *Arti, Comunicazione, Controculture*, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 93-105.

sua *Dichiarazione ideologica*, Vicinelli scrive: “Superare la scissione fra pensiero e azione, diventare tutt'uno. Il che significa negare la dimensione del tempo, non proiettare i desideri nel futuro, ma viverli al presente” (Vicinelli, 1967: 336-337). Per Patrizia, ad un certo livello della coscienza non si può più muoversi a livello individuale, si è coinvolti nei problemi di tutta l'umanità. Tanto più che oggi, con l'enorme diffusione dei mezzi di informazione “non ci sono più scuse per non partecipare di fatto con la propria opinione, esprimendola pubblicamente”². Questa assunzione della dimensione collettiva dell'artista e della coincidenza di gesto, parola, comunicazione guiderà sempre il percorso umano e artistico della poetessa, in una globalità di vita e scrittura, realtà ed esperienza, che coinvolge e utilizza tutte le espressioni dell'arte (video, performance, tatzebao, scrittura verbovisiva, pittura).

Il 1967, anno della pubblicazione di *à, a. A.*, è anche l'anno in cui Alberto Grifi realizza, partendo dall'esperienza del teatro sperimentale di Aldo Braibanti, il cortometraggio *Virulenzia*. In *Virulenzia* l'occhio della macchina da presa, distorto da lenti speciali, prismi e specchi, supportato da sette colonne sonore sovrapposte, con musica di Vittorio Gelmetti, voce di Aldo Braibanti, voce doppia voce di Patrizia Vicinelli e tripla degli attori, restituisce una percezione della realtà che attraversa l'esperienza psichedelica e lo psicodramma, fondendo vita, poesia, ricerca gestuale e sonora. Ricorda Alberto Grifi:

Avevo scoperto l'inconscio biologico dello sguardo, il rimosso per rileggere la ontogenesi, l'evolversi degli strumenti fisiologici nelle ere planetarie e delle forme cibernetiche, il meraviglioso disordine percettivo e le nuove geografie dei paesaggi interiori, nuove eppure stranamente familiari, che ci regalavano le sostanze psicotrope, costruivo lenti e specchi da mettere davanti agli obiettivi. (Griffi, 2000).

Per questo cortometraggio Braibanti venne indagato per plagio e Grifi per spaccio di stupefacenti. Da questi fatti muove, dieci anni dopo, la condanna per droga di Patrizia Vicinelli, che la porterà nel carcere di Rebibbia per il possesso di una dose minima di hashish.

Se analizziamo il contesto sociale e culturale di quegli anni, dobbiamo ricordare alcuni eventi che segnarono un'epoca e i destini di una generazione. Il 12 dicembre 1969 a Milano Pietro Valpreda, operaio anarchico, viene accusato della strage di

² Il testo, non datato, è riportato integralmente in Bello Minciocchi, C., *Patrizia Vicinelli. Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, con un saggio di Niva Lorenzini e con un'antologia multimediale di Daniela Rossi, Firenze, Le Lettere, 2009.

Piazza Fontana, il primo atto terroristico che segna in Italia l'inizio della strategia della tensione. Il lungo processo, durato quasi quarant'anni, porta nel 2005 alla dimostrazione che autori dell'attentato furono i militanti di Ordine nuovo, Franco Freda e Giovanni Ventura. Il 16 marzo del 1978 era stato sequestrato a Roma dalle Brigate Rosse Aldo Moro, presidente della Democrazia Cristiana che, fallite le trattative con lo Stato su uno scambio di prigionieri delle BR, fu sottoposto a processo da un sedicente Tribunale del popolo, e ucciso. Il suo cadavere venne ritrovato il 9 maggio 1978 in via Caetani, a Roma. Questa tragedia fu il culmine di una strategia della tensione che costò al paese un numero altissimo di vite umane:

dal 1969 al 1989 sono 4.087 le persone condannate in via definitiva per banda armata, associazione sovversiva, insurrezione contro i poteri dello stato, omicidi, ferimenti, furti, rapine, reati più o meno gravi, comunque collegati all'attività dei gruppi armati di sinistra [...] A queste 4.097 persone condannate dai tribunali se ne devono aggiungere almeno 20.000, inquisite e poi prosciolte, sfiorate di un soffio dalle indagini, coinvolte dalle dichiarazioni dei collaboratori di giustizia e uscite poi assolte dai processi dei tribunali, con formula piena e insufficienza di prove”³.

Sono i cosiddetti anni di piombo, che vedono da una parte l'avanzata della spinta culturale per il cambiamento democratico della società (rivoluzione sessuale, legge sull'aborto del 22 maggio 1978, parità salariale per le donne, manifestazioni e scioperi delle grandi organizzazioni sindacali, FIOM, Cgil, Cisl e Uil per il miglioramento delle condizioni di vita dei lavoratori, nascita dei Consultori familiari, strutture sanitarie di sostegno alle donne e alle famiglie, istituite con legge del 29 luglio 1975) e dall'altra il terrorismo, cui si oppone un accanimento della reazione da parte dello Stato con la legge Reale, del 22 maggio 1975.

La detenzione di Patrizia Vicinelli nel carcere di Rebibbia, a Roma, durò sei mesi, dal dicembre 1977 al maggio 1978, e fu dovuta al clima complessivo di sospetto e terrore che circondava anche gli intellettuali, data l'inconsistenza dell'accusa.

Il carcere di Rebibbia si poneva come una struttura penitenziaria nuova e rispondente alle norme definite dalla legge 26 luglio 1975 n. 354, e successive modifiche⁴, che prevedevano il rispetto della dignità della persona e un trattamento rieducativo attuato secondo il criterio della individualizzazione. Realizzato dall'architetto Sergio Lenci, fu consegnato nel 1972 e racchiudeva quattro istituti di pena differenti e autonomi, tre

3 Cfr. Biacchessi, D., *Vie di fuga. Storie di clandestinità e latitanti*, Mursia, Milano, 2004, citato in Cretella, C., *Clausure. Geografie dello spazio tra generi e generazioni*, Dakota Press, Camerano (AN), 2012, p. 19.

4 Legge 26 luglio 1975 n. 354 e successive modifiche, “*Norme sull'ordinamento penitenziario e sulla esecuzione delle misure privative e limitative della libertà*”.

maschili ed uno femminile. Nell'istituto femminile era presente un edificio per la reclusione delle detenute madri con figli piccoli, che potevano risiedere assieme alla madre fino al terzo anno di età. Nell'estate del 1973 vi era stata una grande rivolta nella sezione femminile, documentata da immagini del fotografo Tano D'Amico⁵. Il carcere è tuttora strutturato come una piccola città formata da diversi complessi separati. Sette reparti sono caratterizzati dalla forma a stella, disposti su tre piani. Un agente, dal centro, controlla la situazione sulle tre braccia. La giornata del detenuto viene scandita da appuntamenti precisi: l'apertura delle celle alle ore 8.30 fino alle 11, per la socializzazione con i detenuti del proprio reparto; la passeggiata dalle 13 alle 15, nel piccolo cortile esterno. Altro momento per socializzare è previsto dalle 16 e le 18, e alle 20.30 il rientro in cella.

Il 25 maggio del '78 diversi quotidiani nazionali, *Il Corriere della Sera*, *Il manifesto*, *L'Unità*, *Lotta continua*, *La Repubblica* e *Paese Sera* riportavano la notizia della rappresentazione, avvenuta il 24 maggio presso il carcere romano di un lavoro teatrale di stampo femminista, che aveva impegnato un'ottantina di detenute, sotto la guida di Patrizia Vicinelli, dal titolo *Cenerentola*, libero adattamento in sette quadri o scene e sei ballate.

Su *Lotta continua* un articolo senza firma, intitolato *Roma: un desiderio immenso di felicità per ottenere la libertà*, nelle due pagine centrali del giornale, dedicate alle donne, mette in rilievo il fatto che, per la prima volta in un carcere femminile, è stata rappresentata “un'opera teatrale, *Cenerentola*, scritta, interpretata, musicata e curata da detenute”⁶. Anche se l'articolista mette a fuoco che la libertà auspicata dalla nuova *Cenerentola* “sta a rappresentare la lotta della donna per la liberazione”, pure il senso complessivo dell'opera viene avvertito dalle detenute come quello della liberazione dalla loro presente condizione carceraria, tanto che all'inizio, alle parole del testo teatrale: “Se un disco volante venisse giù / io me ne andrei di qui / un desiderio immenso di felicità / ottenere la libertà”, come riporta l'articolo molte gridarono: “Amnistia, amnistia, amnistia”. Norma Rangeri, su *Il manifesto*, sempre il 25 maggio 1978, focalizza l'attenzione sugli aspetti simbolici e psicanalitici del testo: una “lussureggiante foresta”, la presenza di una ragazza, “la straniera”, e della madre e delle due sorelle che entrano in scena “con travestimenti da animali”, tutte proiezioni di

5 FOTO: Rivolta a Rebibbia femminile (Roma, Carcere femminile di Rebibbia, luglio 1973). Pubblicata in: Tano D'Amico, *Se non ci conoscete*, Roma, Edizione Coop. Giornalisti Lotta Continua, 1977, p. 6.

6 “Roma, un desiderio immenso di felicità per ottenere la libertà”, s.n., *Lotta Continua*, 25 maggio 1978.

Cenerentola “che si sente contrastata e un poco perseguitata dalla famiglia”. Rangeri descrive poi la poetessa bolognese, “una donna di circa trent'anni in carcere per «procacciamento» di stupefacenti (colta cioè mentre dava uno “spinello” a un'altra persona; un episodio di molti anni fa, per cui solo oggi è giudicata). Prima di entrare nel carcere lavorava con una compagnia di teatro underground con Braibanti e l'attrice-cantante Maria Monti. È alta, una tesa di riccioli, l'accento nordico” (Rangeri, 1978). Anche per Norma Rangeri la novità dello spettacolo è l'aver messo al centro criticamente la condizione della donna, oltre alla realizzazione di un “lavoro collettivo” delle detenute, la possibilità di esprimere la realtà della propria condizione di donne”.

Il testo della *Cenerentola* fu pubblicato vent'anni dopo sulla rivista modenese *Poetiche*, con commento di Niva Lorenzini (1997). Era tratto da un dattiloscritto di 24 fogli in formato A4, di proprietà di Gianni Castagnoli, compagno della poetessa.

Il foglio di copertina riportava, oltre al titolo, le indicazioni: “Musiche: Padre Umberto. Regia: Patrizia Vicinelli. Collaboratori esterni: Maria Ida Soro. Lavoro datato dal dicembre 1977 al 1978, mese di [maggio] 1978”. Su *Paese Sera* del 16 luglio era riportata anche la collaborazione delle minorenni politiche, dell'educatrice Paola Saraceni e della vicedirettrice di Rebibbia, Lucia Zainaghi (Lorenzini, 1997: 5) . Il vincolo carcerario è ribaltato nella pièce in metafora della ricerca della propria, personale liberazione, e di quella delle altre donne. Cenerentola è una ragazza che vive con la madre e le due sorelle, e mentre è da loro giudicata una “drogata fracica”, una “sbomballata”, sogna di incontrare un principe azzurro. Il suo desiderio, scrive, “è puro e divino/quel fuoco che senti è la tua verità”, ma al tempo stesso determina anche il suo sentirsi diversa dalle altre “mi dicono di essere diversa da voi/ eppure lo so che è vera la mia realtà” (Lorenzini, 1997: 7-9).

Cenerentola vive la dissociazione tra il mondo reale, vissuto in modo persecutorio, rappresentato come un “circo” che visualizza “l'inganno, la coartazione”, e il mondo ideale, quel “desiderio che prende forma” simboleggiato dalla Vicinelli nello scenario di una “foresta”, carica di significati inconsci. Proprio qui avviene l'incontro tra Cenerentola e Cassiopea, una ragazza straniera, una “viandante”, che sostituisce il personaggio della fata. Scrive Patrizia: “Assumiamo il simbolismo più concreto del “viandante”, rappresentativo del rapporto umano fra gli uomini, e lo sostituiamo a quello della “fata”, che consideriamo mistificatorio e, in ultima analisi, superato anche a livello di immaginazione umana”. Cassiopea incarna “il simbolo di chi ha preso coscienza di se stesso, di chi sa cosa vuole e cosa deve fare” (Lorenzini, 1997: 9-10).

Nel dialogo successivo fra Cenerentola e Cassiopea, la ragazza straniera, che non a caso porta il nome di una costellazione, l'una afferma di non credere nell'istituzione familiare, di trovarcisi molto male, l'altra che gli uomini tutti costituiscono un'unica, enorme famiglia, numerosa quanto le stelle e le costellazioni, e come queste essi sono una piccolissima parte di un tutto che solo l'amore muove. Cenerentola in ciò riconosce la voce di Dante, "il poeta più grande". Nella scena successiva è Cassiopea ad affermare la centralità del desiderio: "il tuo desiderio è puro e divino/ quel fuoco che senti è la tua verità/ risorgere e uscire da quella tristezza/ che blocca la mente e rinchiude il tuo cuor" (Lorenzini, 1997:12-15)

Solo l'uomo che ridiventa bambino si avvicina alla sua verità, mentre l'intellettuale – che vive troppo cerebralmente – se ne allontana: "chi dà troppo valore all'oro della mente/nel circo delle ombre in trappola cadrà"; "ma noi cantiam come bambini in fasce/ facciam di tutto e alla fin si rinasce". Il flusso della vita con le sue esperienze è il libro da cui attingere: "è la vita con le sue esperienze che mi insegna cosa devo pensare e soprattutto chi sono e cosa voglio". Il rischio dell'intellettuale è di dividersi a metà, fra pensiero e azione: "prima si pensa, poi si fa l'azione. Invece, noi sappiamo già tutto, dentro di noi, basta ricordare e avere fiducia". (Lorenzini, 1997: 12-18).

Cenerentola e le altre donne arrivano a capire che l'unica liberazione possibile è quella che si realizza attraverso il proprio desiderio e l'amore: "questa è la legge che mantiene il mondo/l'amore è la legge che mantiene la vita accesa". La protagonista riesce così a strapparsi di dosso le catene e la maschera che la imprigionavano e a far risplendere il suo viso "nel suo originario fulgore". Il linguaggio con cui Cenerentola, alla fine dello spettacolo, si dice pronta a partire, assetata d'amore, è denso di riferimenti biblici e, nella scena finale, sotto lo sfondo di un immenso cielo stellato, dove sono appoggiate due scale, "metafora delle asperità, e delle mille nascite e morti che l'uomo incontra nel corso della propria vita", sette Cenerentole si ricongiungono a sette ragazze-uomo presenti sul palcoscenico. Parte femminile e parte maschile sono così riunite in un sapere senza tempo, quello stesso della materia universale, dove: "quello che so è che nulla so/ è dal passato che viene il futuro/ solo il presente è la mia realtà" (Lorenzini, 1997: 20-26).

L'esperienza carceraria diventa per Patrizia Vicinelli occasione di conoscenza e di elaborazione poetica e autobiografica. Anche per Goliarda Sapienza (2012), altra autrice scomoda e non omologabile, la vicinanza con i destini umani quotidiani e reali, con l'umiltà e la potenza delle vite vissute e a volte dissipate, è occasione di

riscatto e di esperienza creativa.

Arrestata per furto di gioielli a casa di un'amica nel 1980, Goliarda Sapienza ne ricaverà un romanzo, scritto nel 1983. Con le brevi prose di *Destino Coatto* e con il romanzo *L'università di Rebibbia*, la scrittrice siciliana mette in campo un doppio destino: il suo e quello delle creature umane con cui la vita quotidiana nel primo, e la vita detentiva nel secondo, l'hanno messa in contatto.

Per entrambe il carcere romano appare un lungo cunicolo, un tubo digerente che cancella le soggettività individuali verso una lunga immersione nel buio. Secondo Patrizia Vicinelli, “dopo i primi quindici giorni di smarrimento”, come racconta a Norma Rangeri, “entrare in carcere – dice- è come entrare in un apparato digerente, con lunghe condutture, come corridoi, che dividono questa popolazione di detenuti” (Rangeri, 1978). Scrive Goliarda Sapienza:

Questi camminamenti di immersione alla pena sono di una perfezione gelida. Un lungo budello scivola inesorabilmente verso il fondo senza un appiglio per le mani della fantasia a cui potersi aggrappare. Dopo il primo corridoio, svoltando a destra, si scende ancora, si scende sempre [...] Quei camminamenti sotterranei parlano di morte e conducono a tombe [...] L'autodegradazione che genera quella lunga discesa e, dopo, il passaggio di un grande cancello e dopo ancora, sempre più in basso, la vista di una diecina di portoncini metallici sbarrati tutt'intorno a un piazzale buio (Sapienza, 2012: 5).

A questa caduta metaforica e reale verso il basso e la degradazione sembra opporsi, nel testo scenico della *Cenerentola*, l'uso nella scenografia di due scale, “metafora delle asperità, e delle mille nascite e morti che l'uomo incontra nel corso della propria vita” (Lorenzini, 1997: 25), ma anche dell'invito a guardare in alto, al cielo stellato e alle stelle:

L'hai mai guardato il cielo, di notte, quando non c'è la luna? Che si vedono tutte le stelle insieme, quelle grandi e quelle piccine, quella striscia bianca che attraversa tutto il cielo, che ne contiene milioni [...] noi siamo le stelle, siamo tante piccolissime parti dell'universo. L'amore che tiene unito il cosmo lo muove, e anche noi ne facciamo parte, ce l'abbiamo dentro [...] L'amor che move il sole e l'altre stelle! È Dante, il poeta italiano più grande. Lo conosci? (Sapienza, 2012: 12).

L'amore che pone in connessione con l'universo è quello che, oltre i confini della famiglia borghese, riporta l'uomo e la donna a una condizione di naturalità, di sapienza originaria del corpo, che non va incanalata da regole precostituite ma seguita, eletta, per la sua innocenza, a legge del desiderio: “Il tuo desiderio è puro e divino/ quel fuoco che senti è la tua verità/ risorgere e uscire da quella tristezza/ che blocca la mente e rinchiude il tuo cuor./ Soltanto l'amore soltanto l'amore/ da ogni paura ti libererà./ C'è

solo una strada/ c'è solo una via/ che scegliere puoi per la tua volontà” (Sapienza, 2012: 9).

Come vedremo in seguito, negli anni Settanta il movimento delle donne aveva fatte sue ed elaborate anche in Italia le teorie del pensiero della differenza sessuale che, inaugurato da Luce Irigaray e portato avanti da Luisa Muraro, criticava la psicanalisi di Freud e Lacan e metteva in luce l'esistenza, nella società postmoderna, di una molteplicità di differenze non solo di sesso, ma di genere, etniche, razziali, culturali. Secondo le correnti del post-strutturalismo e del decostruzionismo francese, la lotta al pensiero unico avrebbe portato al cambiamento o alla dissoluzione delle istituzioni totalitarie dello Stato (famiglia, scuole, ospedali, manicomi, carcere) rendendo più diffuse, democratiche e non autoritarie le pratiche sociali.

Entrare dentro un carcere e mutarlo in progetto di vita e di liberazione personale, coinvolgendosi profondamente come intellettuale e come donna, assieme alle altre donne detenute, è stata per Patrizia Vicinelli un'occasione per mettere in pratica quella scrittura-vita come gesto totale e di generosa apertura di sé che propugnavano anche Spatola e i poeti Novissimi.

Mentre le donne che avevano scelto la lotta armata, come Barbara Balzarani, una volta in carcere ripiegavano sull'autobiografia, verso cioè una “scrittura come riparazione e come ricerca d'identità”, una volta dissolto e andato in frantumi il sogno violento del gruppo armato (Cretella, Lorenzi, Marinelli, 2008) le esperienze dei laboratori di scrittura nel carcere di Adriana Lorenzi parlavano un altro linguaggio: “chi racconta invita ad entrare nella sua storia, chi ascolta può invitare ad uscire da quella storia mostrandone un'altra; sulla soglia ci si passa vicendevolmente i ruoli di narratrici e ascoltatrici” (Cretella, Lorenzi, Marinelli, 2008: 239).

Ma la costruzione di questo progetto collettivo del XX secolo non appare agli occhi di chi indaghi la sua natura e le sue finalità una semplice cattedrale nel deserto, o la bizzarria di un'artista che espande i confini dell'opera d'arte verso l'azione totale. Le radici di questa forma d'arte, oltre che nel teatro educativo e di parola, utilizzato ad esempio dalle suffragette inglesi a metà del secolo decimonono, possono essere viste all'interno della poetica dell'opera aperta, di cui scrive Umberto Eco: “fondata sull'uso del simbolo come comunicazione dell'indefinito, aperta a reazioni e comprensioni sempre nuove” (Eco, 2013: 757). Il suo campo d'azione è, sempre secondo Eco, l'ambiguità, “poiché a un mondo ordinato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sull'ambiguità, sia nel senso negativo di una mancanza di

centri di orientamento, sia nel senso positivo di una continua rivedibilità dei valori e delle certezze” (Eco, 2013: 757).

Il progetto di Patrizia Vicinelli vuole indurre un ripensamento dei modelli femminili di passività legati a un immaginario stereotipato e non più rispondente ai cambiamenti avvenuti nella società (il sogno di incontrare un principe azzurro, il matrimonio come obiettivo di vita), “Scrivere quest'opera – dice Patrizia – è stato un pretesto per parlare dei problemi delle donne che pensano di realizzarsi con un uomo” riporta Rangeri (1978) nell'intervista che seguì lo spettacolo. Invece di incontrare un principe azzurro, Cenerentola nell'opera incontra un'altra ragazza, Cassiopea, una ragazza che ha una coscienza diversa e più dinamica di sé: veste in jeans, porta lo zainetto e viaggia. Cassiopea è una viandante, una facilitatrice di cambiamento, che alla simbologia statica e stereotipica della scarpa femminile, la scarpetta di Cenerentola⁷, sostituirà la simbologia dinamica della scala cosmica.

Una chiave di lettura dell'opera può essere offerta, come dicevamo, dalla teoria del pensiero della differenza sessuale che, sulla scorta degli studi di Luce Irigaray è stato elaborato in Italia dalla comunità filosofica femminile Diotima, che nasce presso l'Università di Verona nel 1983. Il riferimento al simbolico femminile e alla pratica del partire da sé, dalla propria esperienza e posizione nel mondo, sono perseguiti nella *Cenerentola* col coinvolgimento delle detenute dentro una grande storia femminile collettiva, dove ciascuna porta la propria particolare esperienza.

La riflessione sulla potenza trasformatrice del negativo è uno dei temi cardine su cui la comunità di Diotima ha prodotto pensiero, in una serie di saggi raccolti sotto il significativo titolo *La magica forza del negativo* (Diotima, 2005). Luisa Muraro nella sua Introduzione, riferisce ad Hegel la formula e l'idea da cui nasce il libro, in particolare un passo che l'ha colpita “per un sorprendente e preciso richiamo alla fiaba di Cenerentola” (Muraro, 2005: 3). Nella fiaba dei fratelli Grimm, il principe non si cura dei no dati alla sua richiesta di provare la scarpetta ad altre donne oltre le figlie del mercante, e insiste fino ad approdare al suo proposito di trovare la proprietaria e di sposarla. Così lo spirito hegeliano possiede la forza “di guardare in faccia il negativo e soffermarsi presso di lui”, cioè, secondo Hegel, “Questo soffermarsi [...] è la magica forza che volge il negativo nell'essere” Muraro, 2005: 4). La potenzialità di cambiamento del negativo, “ben si inserisce in questa lunga tradizione di

⁷ Un pannello con una scarpa da donna dipinta è segnalato nella scenografia dell'opera, a p. 19.

funzionalizzazione rivoluzionaria del negativo come parte maledetta sì, ma anche potenza di negazione dell'esistente” (Sartori, 2005: 10) –

Il lavoro politico delle donne, dunque, consiste nel mettersi in ascolto del disagio, dell'emarginazione, della malattia delle altre donne, non per cadere in un vittimismo improduttivo e vuoto, quanto per creare forze e parole nuove per superare questo disagio. Il lavoro teatrale di Patrizia Vicinelli andava verso questa dimensione trasformativa e di cambiamento di sé, e di conseguenza della società tutta. Parlando di tre grandi donne del Novecento, Etty Hillesum, Luce Irigaray e Maria Zambrano, Chiara Zamboni scrive come tutte e tre abbiano “valorizzato un'intermittenza dell'essere, una sua intensificazione e rarefazione, un respiro ritmico, proprio perché hanno sbilanciato il significato di essere verso l'esserci dell'esistenza”, cioè attraverso un non sottrarsi ma avviare la responsabilità di “un processo di apertura interiore per accogliere il negativo nella propria vita” (Zamboni, 2005: 102).

Sulla capacità simbolica e trasformativa delle fiabe ha scritto pagine dense e da meditare Cristina Campo (1997). La scrittrice vede nel narratore di fiabe colui che si apre all'impossibile: “L'impossibile è aperto all'eroe di fiaba. Ma all'impossibile come arrivare se non attraverso, appunto, l'impossibile?” (Campo, 1997: 32). La capacità della fiaba di parlare alla parte più archetipica di noi, sta nel suo “doppio movimento” dall'esistente verso l'impossibile, a cui tendere con una capacità insieme epica e ascetica: “Con quali ausili passerà tra questi fuochi, tra questi specchi la creatura mortale? I trattati di ascetica e mistica risponderebbero: innanzi tutto con la memoria del supremo bene a cui si è avviati” (Campo, 1997: 33).

Nel presente la riscrittura delle fiabe in chiave femminile/femminista è diventata quasi un genere a sé nella poesia di lingua inglese, e in parte in quella italiana. La coscienza di poter manipolare e riscrivere l'antico attingendo al vaso di Pandora della Tradizione è maturata sull'onda della maggiore consapevolezza indotta dalla crescita politica del movimento delle donne. L'antico diviene un vestito continuamente riadattato al presente e a corpi che rimodellano i loro confini, e la riscrittura dei personaggi del mito, della fiaba, del nuovo e del vecchio Testamento divengono un vero e proprio genere nelle scrittrici di area anglofona e occasione di riflessione creativa su nuove visioni del mondo. Come nota Alicia Suskin Ostriker, “Where women write strongly as women, it is clear that their intention is to subvert and transform the life and literature they inherit. Among their important strategies we have already seen the revisionist use of gendered imagery” (Ostriker, 1986: 211).

Scrittrici anglofone, come Marge Piercy, Lucille Clifton, Denise Duhamel, Vicki Feaver, Carol Ann Duffy, Enid Dame mostravano una chiara volontà di citare e riscrivere i personaggi chiave dell'immaginario simbolico popolare, per fornirne una versione gender-oriented e trasformativa (da Eva a Biancaneve, da Narciso a Penelope, da Euridice a Cappuccetto Rosso) attingendo a piene mani da quell'enorme contenitore di storie costituito dal mito e dalla fiaba⁸.

L'operazione di rottura e trasgressione che la scrittura femminile/femminista stava compiendo, era questa: rientrare nel solco della Tradizione per ritrovare le antiche radici e reinnestarle di linfa nuova, nuovi punti di vista, ibridandole e così riportandole a nuova vita.

Un'operazione simile hanno compiuto negli ultimi anni anche molte autrici italiane (Rosaria Lo Russo e Bianca Tarozzi per Penelope, Elisa Biagini per Cappuccetto Rosso, Rossana Ombres per La bella e la bestia, Maria Clelia Cardona, Vivian Lamarque) e certamente una visione comparatistica potrebbe aiutare chi legge a dipanare un filo conduttore coerente. Prendere per mano il mito e rileggere le Personagge oggi⁹, come in uno specchio, è operazione che Patrizia Vicinelli anticipò istintivamente, con la sua poesia scritta per le detenute nel carcere di Rebibbia nel 1978. Quello che abbiamo tentato di fare, è rileggere il tessuto nascosto delle nostre trasformazioni letterarie per squarciare i veli della dimenticanza e divenire le donne libere e portatrici di futuro che siamo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bateson, G., *Steps to an ecology of mind*, New York, Ballantine Books, 1972.

Bello Minciacchi, C., *Patrizia Vicinelli. Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, a cura di Cecilia Bello Minciacchi, con un saggio di Niva Lorenzini e con un'antologia multimediale di Daniela Rossi, Firenze, Le Lettere, 2009.

Biacchessi, D., *Vie di fuga. Storie di clandestinità e latitanti*, Mursia, Milano, 2004.

Campo, C. *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1997.

8 Alcune riscritture di miti e fiabe, come *Cinderella*, di Enid Dame, da *The Poet's Grimm: 20th Century Poems from Grimm Fairy Tales*, Story Line Press, 2003, in Magazzeni, Mormile (Ets), *Corporea. Il corpo nella poesia femminile contemporanea di lingua inglese*, Sasso Marconi, Dot.com Press, Le Voci della Luna, 2009/2012, pp. 30-31.

9 Neologismo creato a partire dal Convegno della Società Italiana delle Letterate *Io sono molte. L'invenzione delle personagge*, Genova (18-20 novembre 2011).

- Chemello, A., Musetti, G., *Sconfinamenti. Confini, passaggi, soglie nella scrittura delle donne*, Atti del VI Convegno Nazionale della Società Italiana delle Letterate (Trieste, 11-12 novembre 2005), Trieste, Il Ramo d'Oro editore, 2008.
- Cretella, C., *Closure. Geografie dello spazio tra generi e generazioni*, Dakota Press, Camerano (AN), 2012.
- Cretella, C., Lorenzi, A., Marinelli, S., “La scrittura carceraria: voci al di qua e al di là del muro”, Chemello, A., Musetti, G., *Sconfinamenti. Confini, passaggi, soglie nella scrittura delle donne*, Atti del VI Convegno Nazionale della Società Italiana delle Letterate (Trieste, 11-12 novembre 2005), Trieste, Il Ramo d'Oro editore, 2008, pp. 229-243.
- Cretella, C. , Pieri, P. (Eds), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna 1968-2007*. Vol. III *Arti, Comunicazione, Controculture*, 2007, Bologna, CLUEB.
- Diotima, *La magica forza del negativo*, Napoli, Liguori, 2005.
- Eco, U., L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca, *Gruppo '63. L'antologia*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, *Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Milano, Bompiani, 2013, pp. 749-775
- Lorenzini, N., “La Cenerentola di Patrizia Vicinelli”, *Poetiche*, n. 4-5, Modena, Mucchi, 1997, pp. 3-26.
- Lorenzini, N., *Poesia del Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2002, pp. 246-248, introduzione e commento di Vitaniello Bonito.
- Lo Russo, Rosaria, Rossi, Daniela, “Fragili guerriere-poepiche. Manifesto di poetica per una nuova proposta femminista. Internet. 09-03-11.<<https://www.alfabeta2.it/2011/03/09/fragili-guerriere-poepiche/>>
- Gruppo 63. L'Antologia*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Torino, Testo & immagine, 2002, pp. 67-71.
- Magazzeni, L., “L'innocente esistere di Patrizia Vicinelli”, C. Cretella & P. Pieri (Eds.), *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna 1968-2007*. Vol. III *Arti, Comunicazione, Controculture*, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 93-105.
- Magazzeni, L., Mormile, F. (Ets), *Corporea. Il corpo nella poesia femminile contemporanea di lingua inglese*, Sasso Marconi, Dot.com Press, Le Voci della Luna, 2009/2012.
- Muraro, L., Introduzione a *La magica forza del negativo*, Napoli, Liguori, 2005.
- Ostriker Suskin, A., *Stealing the language: the emergence of women's poetry in America*, London, The women's press, 1986.

- Porta, A., *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Rangeri, N., “Donne. Cenerentola «senza principe» a Rebibbia. Uno spettacolo sulla condizione della donna ideato e messo in scena dalle detenute”, *Il manifesto*, 25 maggio 1978
- Sapienza, G., *Il destino coatto*, introduzione di Angelo Maria Pellegrino, Roma, Empiria, 2002.
- Sapienza, G., *L'università di Rebibbia*, Milano, a cura di Angelo Pellegrino, Torino, Einaudi, 2012.
- Sartori, D., “La tentazione del bene”, Diotima (Eds), *La magica forza del negativo*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 10-33.
- Spagnoletti, G., “Omaggio a Emilio Villa”, *Poesia*, 123 (1998), pag.3-13.
- Spatola, Maurizio, “Bab Ilu” 1 e 2 (1962): la prima rivista di Adriano Spatola. 27-02-10.<http://www.archivio mauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00007.pdf>
- Vicinelli, P., *à, a. A.*, Milano, Lerici, 1967.
- Vicinelli, P., *Non sempre ricordano*, con prefazione di Francesco Leonetti, Reggio Emilia, Aelia Laelia, 1985.
- Vicinelli, P., *Cenerentola. Libero adattamento in sette quadri o scene e sei ballate*, cura e nota introduttiva di Niva Lorenzini, *Poetiche*, n. 4-5, Modena, Mucchi, 1997, pp. 3-26.
- Vicinelli, P., *Opere*, a cura di Renato Pedio, Milano, Scheiwiller, 1994.
- Zamboni, C., “Quando il reale si crepa”, in Diotima (Ets), *La magica forza del negativo*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 99-112.
- Zolla, E., *Volgarità e dolore*, Milano, Bompiani, 1962.