

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 41, 2024

Raccontare altri spazi: anelli narrativi e disturbi psichici nella narrativa di Simona Vinci

Telling of Other Spaces: Narrative Rings and psychic illness in Simona Vinci's Narrative

STEFANIA LUCAMANTE

ABSTRACT

Questo studio sostiene la tesi che gli spazi manicomiali rappresentano un percorso attiguo a quello dei lager perché le proprietà assimilative della costruzione narrativa e del cronotopo del lager rispetto a quelle che definiscono lo spazio d'isolamento e abbruttimento non sono, pace Primo Levi, così diverse. La disamina del romanzo *La prima verità* di Simona Vinci segue quindi le coordinate teoriche disegnate da Michel Foucault in *Espaces autres* e termina con delle considerazioni riguardanti la struttura empatica del personaggio non-fictional. Le conclusioni confermano una interiorizzazione vinciana della lezione foucaultiana, evidente nell'utilizzazione di spazi consegnati a chi legge dopo un processo di iper-costruzione straniante.

PAROLE CHIAVE: *Simona Vinci, lager, eterotopie, struttura empatica, La prima verità*

This study supports the thesis that spatial notions connected to mental hospital spaces represent a path adjacent to that of the concentration camps. By virtue of the assimilative properties of the narrative construction and the chronotope of the concentration camp we can compare such space to that of isolation and brutalization of mental asylum which are not, pace Primo Levi, so different. The examination of the Simona Vinci's novel *La prima verità* follows the theoretical coordinates drawn by Michel Foucault in *Espaces autres* and ends with considerations regarding the empathic structure of Vinci's non-fictional character. The conclusions confirm the author's internalization of Foucault's lesson, evident in the use of spaces given to the reader after a process of alienating hyper-construction.

KEYWORDS: *Simona Vinci, concentration camps, heterotopias, struttura empatica, La prima verità*

AUTORE

Stefania Lucamante è professoressa associata all'Università di Cagliari e Professor Emerita alla Catholic University of America, Washington (DC). Studiosa di Elsa Morante, ha pubblicato *Elsa Morante e l'eredità proustiana* (1998) e curato i volumi *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art* (2014) e *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante* (co-curatela Sharon Wood 2005). Sull'argomento della Shoah ha pubblicato vari saggi e libri, fra cui *Forging Shoah Memories: Women Literary Representations of the Shoah* (2014) e *Quella difficile identità: Ebraismo e rappresentazioni*

letterarie della Shoah (2012) oltre alla curatela di Memoria collettiva e memoria privata, il ricordo della Shoah come politica sociale (2008). Il suo studio più recente s'intitola La felicità in differita. Generazioni e tempo nel romanzo di famiglia (2001-2021) (2022).
stefania.lucamante@unica.it

In *Spazi altri*, Michel Foucault teorizza lo spazio nel contemporaneo quale concetto e pratica esperibile alla stregua di «un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa».¹ Senza rimandi allo “gnommero” di gaddiana memoria che quel fuorviante termine «matassa» suscita nella mente di studiosi italiani, Foucault individua una storia del concetto dietro il processo di rizomatizzazione spaziale che ancora ci riguarda a circa sessant’anni dalla pubblicazione del suo fondamentale scritto. Afferma lo spostamento da uno spazio di localizzazione prima, a cui segue lo spazio di estensione con le scoperte galileiane, per giungere poi allo stato odierno in cui lo spazio «si offre sotto forma di relazioni di dislocazione».² Il concetto di spazio, tuttavia, non risulta ancora – o perlomeno non completamente – desacralizzato. Foucault concentra il proprio interesse su quegli spazi che definiscono

dei luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che appaiono delineati nell’istituzione stessa della società, e che costituiscono “una sorta di contro-luoghi”, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali [...] si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili. Questi luoghi, che sono assolutamente altro da tutti i luoghi che li riflettono e di cui parlano, li denominerò, in opposizione alle utopie, “eterotopie”.³

Ai fini del presente saggio risultano essere di particolare interesse quelle che Foucault definisce «eterotopie di deviazione». Queste riconoscono l’inserimento del concetto del deviante in quello già di per sé spiazzante dell’eterotopia. Le eterotopie di deviazione forniscono degli spazi in cui

[...] vengono collocati quegli individui il cui comportamento appare deviante in rapporto alla media e alle norme imposte. Si tratta delle case di riposo, delle cliniche psichiatriche e si tratta, anche, ben inteso, delle prigioni e bisognerebbe senz’altro aggiungere i ricoveri per anziani che sono in qualche misura al limite tra l’eterotopia di crisi e l’eterotopia di deviazione poiché, dopo tutto, la vecchiaia è una crisi, ma è anche una deviazione in una società come la nostra in cui il tempo libero è la regola.⁴

¹ M. FOUCAULT, *Eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, T. Villani, P. Tripodi, Mimesis, Milano 2010, p. 7. Si vedano anche i lavori di S. Bonn, F. Bourlez et V. Le Ru, a cura di, *Michel Foucault: les hétérotopies entre art et philosophie*, CIRLEP, Reims, e *Spaces of Crisis and Critique. Heterotopias beyond Foucault*, a cura di A. Faramelli, D. Hancock, e R.G. White, Bloomsbury Academic, Londra 2018.

² M. FOUCAULT, *Eterotopie*, cit., p. 10.

³ Ivi, p. 12.

⁴ Ivi, pp. 14-15.

La sala d'aspetto di uno studio medico costituisce un'eterotopia in cui esiste il valore reale di fornire una cura per la dismorfofobia accusata da chi in quello stesso momento sta occupando il suo spazio. Che si tratti di hotel o di studi medici, tali spazi definiscono stanze anonime e asettiche sprovviste di un'appartenenza specifica, ma che tutti utilizzano. Cinque sono i dati importanti per definire la presenza delle eterotopie: sono presenti in tutte le culture (I); possono sviluppare funzionamenti diversi a seconda della sincronia con la loro cultura (II); possono giustapporre diversi spazi e diversi luoghi fra loro incompatibili (III); sono spesso connesse alla suddivisione del tempo e generano quel che Foucault chiama l'eterocronia (museo e biblioteca ex. XIX secolo) (IV); le eterotopie prevedono un sistema di apertura e chiusura che al contempo le isola e le rende penetrabili (V). In generale, ci spiega Foucault, in un luogo eterotopico si è costretti ad entrare (i.e. caserme e prigione) e/oppure in certi casi sono previsti riti e gesti per il suo ingresso (*Hammam*).

Per chi si occupa di scrittura della Shoah riflettere sugli spazi altri trasmette un'eco sinistra del già letto, del già studiato. Gli spazi manicomiali rappresentano a mio avviso un percorso attiguo a quello dei lager perché le proprietà assimilative della costruzione narrativa e del cronotopo del lager rispetto a quelle che designano lo spazio d'isolamento e abbruttimento, altrimenti definito come spazio manicomiale non sono, pace Primo Levi, così diverse. Il mio discorso segue quindi queste coordinate di spazi altri e si sofferma alla fine sulla lettura e ricezione della struttura empatica del personaggio non-fictional ne *La prima verità* di Simona Vinci, la quale sembra aver interiorizzato la lezione foucaultiana, se è vero che una cifra rilevante della sua opera riguarda lo studio e l'utilizzazione di spazi consegnati a chi legge dopo un processo di iper-costruzione straniante. Spazi aperti come in *Strada provinciale tre*⁵ si alternano a spazi chiusi come in *Stanza 411*⁶ mentre *Parla, mia paura* mescola spazi chiusi e turbamenti personali in una sorta di raccordo con la narrazione dello spazio manicomiale di Leros ne *La prima verità* che lo precede di un anno (2016-2017).

Relegazione coatta in località sottoposta a stretta vigilanza: questa la definizione della parola internamento. Internare un individuo significa compiere una selezione *in-naturale* sulla base di un ragionamento forzato su opinabili gerarchie che regolano gli umani, poi cristallizzato in un'ideologia e ratificato con decisioni a livello governativo-legislativo, con manifesti pseudo-scientifici (come ci insegna la storia recente) che pianifichino la divulgazione alla collettività di un preciso modo

⁵ S. VINCI, *Strada provinciale tre*, Einaudi, Torino 2007.

⁶ EAD., *Stanza 411*, Einaudi, Torino 2006.

di concepire la vita umana e l'organizzazione sociale come l'ovvio caso delle leggi razziali italiane del novembre del 1938. Il *Manifesto della razza*, pubblicato il 15 luglio dello stesso anno sul «Corriere della Sera» aveva creato un consenso nell'opinione pubblica fornendo, sotto forma di teorie del determinismo biologico, delle giustificazioni scientifiche per le leggi razziali. L'identità e la discendenza disegnati dall'albero genealogico avevano finito per diventare veicoli di sangue sbagliato per il processo di purificazione della razza che era allora in atto. Criticato per le sue affermazioni da molti sopravvissuti, lo storico Angelo Del Boca assimilava i manicomi da lui visitati in Italia negli anni Sessanta ai campi di annientamento tedeschi. Come riferisce Maurizio Ciampa commentando il libro di Del Boca, testo composto da una serie di articoli scritti dallo storico in occasione delle sue visite a cinque istituti manicomiali,

L'accostamento manicomio-lager [di Del Boca ndr.] può sembrare il frutto di un eccesso giornalistico. Sorprenderà allora sapere che quella intemperanza verbale non è di un giornalista, ma di un ministro della Repubblica. A coniarlo, nella cornice di un paludato convegno milanese, è il socialista Luigi Mariotti, allora ministro della Sanità. È il 20 settembre del 1965. Mariotti sviluppa il suo intervento con un tono secco, non offrendo alcuna mediazione: “Esistono ospedali psichiatrici dove il medico, al mattino, va a sentire dalla suora se c'è qualcosa di nuovo e poi sparisce. Abbiamo oggi degli ospedali che somigliano a veri e propri lager germanici, vere e proprie bolge dantesche. Bisognerà introdurre in questo mondo elementi che stabiliscano un rapporto nuovo tra malato e medico e tra società civile e istituzione”.⁷

La locuzione “ospedale come lager” ci fa riflettere su quello che viene considerato “irrecuperabile”; vale a dire su quello che raccontiamo di fronte alle modalità espresse e decise da una comunità su quello che viene considerato “irrecuperabile”. Irrecuperabile rispetto a cosa, dovrebbe essere la prima domanda che ci dovremmo porre. Il “manicomio come lager” può costituire i lemmi fondanti il titolo dello studio di Del Boca, come anche costituire una similitudine-guida per la percezione dello spazio concesso a individui internati per disturbi effettivamente diagnosticati, oppure per motivazioni che nascondono malesseri ben più pesanti e socialmente diffusi. Alla base vediamo spesso la presenza di una massiccia omertà familiare che copre l'incesto, gli abusi e le sevizie genitoriali, oppure tare determinate dall'alcolismo che, come nei romanzi intrisi di determinismo della fine dell'Ottocento, costruiscono alberi genealogici di sofferenza.

⁷ M. CIAMPA, *Manicomio. “In noi la follia esiste ed è presente”*, doppiozero, <https://www.doppiozero.com/rubriche/68/202011/manicomio-in-noi-la-follia-esiste-ed-e-presente>. (url consultato il 10 novembre 2023).

Nel romanzo di Vinci *La prima verità* lo spazio definito dall'architettura assume una cospicua rilevanza per due motivi, prima di tutto per la sua carica eterotopica: l'edificio è stato prima utilizzato per motivi militari e poi è stato trasformato senza una particolare ristrutturazione in manicomio. Da edificio costruito per motivi militari, l'enorme complesso di Leros viene quindi adibito a manicomio alla fine della guerra. A prima vista, quello di Leros potrebbe essere scambiato per una struttura destinata all'internamento. Per quanto non fisicamente assimilabile a un Lager, solitamente composto da baracche disposte in file regolari, il concetto si fa subito strada.

Membri di quella stessa comunità che li ha internati, alcuni individui, e non altri, vengono privati di diritti civili, come anche dispensati dai doveri verso la comunità. Privarli dei diritti e dei doveri di rendere prospera e di contribuire/partecipare alla comunità di provenienza si rivela necessario perché qualunque partecipazione li renderebbe membri "comunitari". Il confinamento in spazi di disumanizzazione sistematica fa sì che tali individui siano resi invisibili, sprovvisti, quindi, di qualunque dato che li possa distinguere a partire dal loro stesso nome, e gli si fanno indossare paradossalmente uniformi per concedere loro l'invisibilità. Il tatuaggio nel Lager diventa, ad esempio, parte logica e consequenziale del processo di invisibilizzazione del volto teorizzato da Lévinas: l'individuo perde qualunque caratteristica umana, e acquista quella pragmatica del numero che lo inserisce di fatto nell'archivio del campo.⁸ Nella sua rilettura del concetto di dono di Marcel Mauss,⁹ il filosofo Esposito esamina come un nostro "essere-in-comune" si costituisca mediante questa particolare forma di regalo.¹⁰ Ma nel caso degli individui considerati inetti, o addirittura nocivi al bene comune, il regalo non può essere loro esteso.

⁸ A partire dalla fine del Settecento, periodo studiato da Michel Foucault ma anche - ed ecco un primo parallelo dei due percorsi - da Hannah Arendt in *Le Origini del totalitarismo*, le tappe che conducono all'internamento dell'individuo rispecchiano quasi sempre l'organizzazione del processo selettivo per cui l'impianto societario decide e decreta la necessità dell'internamento di selezionati membri della sua collettività, pena il suo stesso malfunzionamento. Capri spiatori oppure agnelli sacrificali, le definizioni possono essere varie e diverse a seconda dei periodi storici, ma quella che rimane immutata si conferma la necessità di non elargire il dono di appartenenza a una detta comunità e di non far loro condividere gli spazi vitali con gli altri membri considerati "normali" da un punto di vista clinico. Lo spazio come la partecipazione ai riti quotidiani che compongono il vivere societario costituiscono la base del munus, cioè del regalo impersonale e reciproco che la comunità elargisce all'individuo. In *Communitas: origine e destino della comunità* (Einaudi, Torino 1998) Roberto Esposito torna ad esaminare uno degli argomenti più rilevanti del vivere, vale a dire la formazione del politico che si rivela non più e non tanto realizzato mediante un processo esterno, quanto dalla nostra stessa vita in comune con altri.

⁹ M. MAUSS, *Saggio sul dono: forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, intr. M. Aime, Einaudi, Torino 2002.

¹⁰ La distanza fra dono e scambio si è allargata ultimamente fra doni che possono essere tenuti e non scambiati (cfr. A.B. WEINER, *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-While-Giving*, University

La pretesa di scientificità durante il Fascismo, eredità del positivismo di fine Ottocento, rendeva possibile legittimare il pregiudizio per entrambi i casi. I due discorsi, quello che formava la giustificazione dell'isolamento per motivi razziali e quello deterministico che giustificava l'apertura di spazi manicomiali, addirittura offrendo spiegazioni legate al genere dell'individuo, tendono a sovrapporsi, soprattutto nel caso delle cosiddette devianze sessuali, trattate - tra l'altro - con elettrochoc: «[i] manicomi sono diventati in tal modo il contenitore urbanistico della devianza psichica o di quanto è stato ritenuto tale».¹¹ Che beneficio si trae dalla creazione di uno spazio di deviazione quale può essere un manicomio? Felix Guattari riflette sul concetto stesso di città e della sua trasformazione nel momento in cui se ne scolla il significante:

La città sarebbe ovunque se non fosse definita la soglia del proprio sorgere: l'*Ur-staat* e la macchina di scrittura che segna questa soglia, soglia della città e della totalizzazione degli apparati collettivi. È il significante dispotico. A partire da ciò, vi troviamo strutture del potere politico, territorialità paesane, ma non apparati collettivi. È a partire dal momento in cui si opera lo scollamento di un significante che la territorialità della città diviene deterritorializzazione di flusso. L'apparato collettivo serve a trattenere qualcosa che, per essenza, non si può trattenere.¹²

Sprovvisi della possibilità di contribuire in qualunque modo alla società, chi vive nello spazio deterritorializzato di un edificio adibito a manicomio subisce l'uso di una disciplina che, in questo caso, non provvede a un miglioramento societario, come nel caso della disciplina e la sorveglianza articolate nelle colonie americane o nelle scuole dei gesuiti - questi gli esempi citati da Foucault,¹³ ma esclusivamente come strumento di regolamentazione dello scarto umano che nei manicomi preannuncia la precarietà della vita umana.

In un progetto di annientamento di grande efficacia come quello dell'*Hurban*, il disastro del popolo ebraico e di altre minoranze nel secolo appena trascorso, il desiderio di sopraffazione e la discriminazione per motivi economico-religiosi mascherate da convinzioni pseudo-scientifiche ha significato l'ideazione di un sistema di spazi e di reclusioni progettato su misura per una situazione che richiedeva una soluzione finale in tempi sempre più ristretti. Se si segue il testo di Foucault, i criteri

of California Press, Berkeley e Los Angeles 1992) e doni a estranei (cfr. J. GODBOUT, *Ce qui circule entre nous: donner, recevoir, rendre*, Éditions du Seuil, Paris 2007).

¹¹ M. GUGLIELMI, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia*, Franco Cesati, Firenze 2018, p.18.

¹² F. GUATTARI, *La città è una forza produttiva o di antiproduzione?*, in M. Foucault, *Eterotopie*, cit., p. 35.

¹³ M. FOUCAULT, *Eterotopie*, cit., p. 20.

organizzativi degli spazi intercettati dai lager - sicuramente degli spazi altri il cui ingresso era determinato da precise costrizioni - e gli spazi manicomiali, trovano dei paralleli. Se lo scopo dei manicomi per alcuni risiedeva nella cura delle malattie mentali e riposava sull'idea ottimistica di guarigione, uscire dai perimetri di questi istituti costituiva una effettiva, ma quantomai rara, realtà. Non era tanto il concetto di annientamento dell'individuo, ma il desiderio della sua invisibilità, l'"invisibilizzazione" di quegli individui che non potevano, e non dovevano, contribuire alla società. I criteri discriminativi diventavano una prerogativa del politico, non più soltanto dello scienziato. Il risultato, comunque gravissimo, certo non cambia. La riforma basagliana tendeva a sovvertire degli assunti ideologici - prima ancora che medici - rispetto alla possibilità sempre presente dell'isolamento in uno spazio per i reietti della società. Basaglia intendeva riformare l'assenza della reciprocità dello sguardo di cui soffriva l'internato. Intendeva, in pratica, costruire un processo di risanamento e di ri-umanizzazione per il discriminato, il quale o la quale, al contrario di molti fra i sopravvissuti della Shoah, non sapeva *come* portare testimonianza del proprio internamento. La riforma intendeva porre fine al processo di invisibilizzazione come anche alla concezione stessa di uno spazio di deviazione dalla norma.

Simona Vinci rende visibile quello che è stato per decenni invisibile: il processo di disumanizzazione dell'umano. La gravità delle condizioni in cui versavano i malati di Leros non concede incertezze: lo sguardo di Angela, alter ego di Vinci e personaggio del quale adottiamo il punto di vista principale, rivela l'orrore che ha visto la fotografa Antonella Pizzamiglio alla quale dobbiamo un reportage fotografico, *Leros, il mio viaggio*, che funziona da intertesto per il romanzo di Vinci. L'immagine dei corpi umani ridotti a "non/esseri" nelle inquadrature proposte dall'obiettivo di Pizzamiglio nella loro crudele resa del dolore di cui ha scritto con grande intuito Susan Sontag,¹⁴ presenta molte similitudini con le foto raccolte dai soldati americani e russi all'indomani dell'apertura dei lager.¹⁵ Il ruolo preponderante poggia sulle spalle dell'"autrice - personaggio" Simona Vinci, e co-protagonista di eventi e narrazioni intime in una sorta di pratica di affidamento verso la non-fictional Pizzamiglio che trova il suo esito nella produzione del personaggio di Angela. Lo sguardo della ventitreenne studentessa di giurisprudenza si allarga a tutta la superficie dell'edificio, mentre la descrizione del manicomio di Leros ritrae uno spazio in cui si dipana soltanto la prima parte del romanzo, *L'archivio delle anime*. Quello spazio, lo spettro collettivo e corale di quelle anime, ritorna martellante nella mente della ragazza.

¹⁴ S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Nottetempo, Roma 2021.

¹⁵ Le foto di Pizzamiglio, una delle protagoniste della corrente italiana della fotografia sociale, si possono vedere online https://www.antonellapizzamiglio.it/leros_il_mio_viaggio-g631 (url consultato il 12 novembre 2023)

Molto attenta a una politica transmediale, i particolari rivelati dalla complessa opera narrativa di Vinci appaiono filtrati dal punto di vista di Angela, ragazza italiana ma di madre greca, di Kos, che ci guida per la prima parte. La donna scopre l'archivio del manicomio - "l'archivio delle anime appunto" - durante il suo soggiorno nel periodo di controllo della UE per la dismissione dell'istituto. Le sinestesie poggiano solidamente sulla fotografia a partire dal primo prologo ma anche sul cinema mediante tecniche assorbite nel discorso del romanzo quali il ralenti, la chiara identificazione del punto di vista, il ricorso alla narrazione di un medesimo episodio in chiave multiprospettica. Ricerca e immaginazione diversi, per esempio, da quanto scrisse Felix Guattari nel suo reportage, *Journal de Leros* ma simili nella definizione di Leros come «campo di concentramento».¹⁶ La descrizione del complesso manicomiale che ci offre Vinci è sconcertante:

Dall'alto della collina l'edificio è un mastodonte annerito, un dente guasto trivellato di cunicoli oscuri e la sua superficie è pelle morta che si sfalda. Basterebbe varcare la soglia di quello che un tempo era il portone principale e si apriva e si chiudeva come l'immensa bocca di una balena da incubo che inghiotte e sputa esseri umani, per ritrovarsi davanti l'infinita teoria di brande arrugginite, materassi sfondati e brandelli di vestiti abbandonati per terra. Le scritte sui muri - inchiostro, grafite, intonaco inciso, sangue ed escrementi - ovviamente saranno sbiadite, ma di sicuro qualche traccia resta: diciassette anni non sono poi così tanti.

Loro sono ancora lì.¹⁷

Quali sono le tracce di questi *loro*? Angela trova i dossier di alcuni di malati nel ventre del mastodonte annerito; esamina i fluidi corporei come sangue ed escrementi lasciati all'aria come memoria della non-dignità attribuibile a chi è stato qui relegato. Sentire la continua possibilità di essere come "loro" non suscita paura in Vinci, o perlomeno non più di quella provata da piccola nel guardare le foto sui giornali. Vinci catalizza invece quella struttura empatica teorizzata da R. Williams che la fa entrare nel pathos di coloro che sono stati "invisibilizzati": è da questo che scaturisce il desiderio di scrivere di *loro*. Qui non si tratta di usare dei pronomi come nel caso della scrittura di Annie Ernaux in cui l'io si unisce al noi in un'autosociobiografia.¹⁸ Qui il pronome *loro* viene usato per visualizzare meglio chi è stato reso invisibile e confinato in uno spazio altro. Possiamo dire che fondamentalmente utilizza il

¹⁶ F. GUATTARI, *De Leros à La Borde*, pres. Marie Depussé, Editions Lignes, Paris 2012, in particolare pp. 29-54.

¹⁷ S. VINCI, *La prima verità*, Stile Libero Einaudi, Torino 2016, p. 292, corsivo nell'originale.

¹⁸ S. C. HECHLER, *La non-identité et le collectif dans 'Les Années' d'Annie Ernaux*, «Trajectoires» [En ligne], Hors série n°4 | 2020, mis en ligne le 20 janvier 2020, <http://journals.openedition.org/trajectoires/4279> (url consultato il 25 settembre 2023).

pronome *loro* per rendere in modo ancora più efficace l'immagine di se stessa quale intellettuale al servizio di coloro che non posseggono la parola. Costruisce in tal modo un raccordo fra il racconto di Leros e la situazione italiana in una narrazione complessa, con ben tre prologhi e varie parti finali.

La narratrice aveva otto anni al tempo della riforma basagliana - la stessa età della bambina fotografata da Mauro Vallinotto per «L'Espresso» di cui l'autrice parla nel primo dei tre prologhi - tenuta a Villa Azzurra a Grugliasco. Cosa lega l'autrice a questa bimba oltre all'età? La sicurezza che sarebbe bastato un nulla a farla diventare come loro. Simona Vinci scrive:

Nel 1978 avevo otto anni. Fu quello l'anno nel quale venne promulgata la legge Basaglia, l'anno nel quale in Italia ai matti veniva consentito, per così dire *legalmente*, di ricominciare a circolare per le strade. A Budrio però, il paese in provincia di Bologna nel quale vivevo, i matti circolavano anche prima, a quanto mi ricordo.¹⁹

Portare testimonianza

Da un punto di vista testimoniale, la massima differenza fra i testimoni della Shoah e i non-testimoni dei manicomi consiste nella volontà/capacità espressa da moltissimi fra i primi di redigere un racconto logico e consequenziale della propria sofferenza, molto più esigua nei secondi. I motivi sono vari: nel caso dei primi, sappiamo che soprattutto all'inizio del terzo millennio furono non pochi coloro (i nipoti soprattutto) che spronarono i loro familiari sopravvissuti a scrivere un racconto della loro esperienza. La famiglia, in questo caso e con molto ritardo rispetto all'arrivo dai Lager, aiuta i sopravvissuti a costruire una memoria dello strappo epocale e generazionale che marcò la Seconda guerra mondiale non solo per chi la combatté, ma anche per chi soffrì una deportazione senza potersi difendere. Non altrettanto si può dire per le famiglie degli internati per disturbi mentali. Sappiamo che spesso gli internati rivelano di aver subito abusi proprio in seno alla loro stessa famiglia, come Vinci non esita a chiarire e a riprendere in vari passi del suo romanzo-inchiesta. Il segreto in famiglia diventa pesante come una roccia perché il motivo per cui l'individuo soffre certi disturbi possono anche dipendere da dinamiche disfunzionali del nucleo familiare: ereditarietà, abuso, incesto, alcolismo. Lo spettro del determinismo genetico e familiare, quindi.

Fondamentale l'arrivo di qualcuno che, come Franco Basaglia, riuscisse a far capire come all'impossibilità pratica di raccontarsi per via dell'ignoranza delle convenzioni letterarie prosastiche e/o poetiche, e/o di reale incapacità psicologica nel

¹⁹ S. VINCI, *La prima verità*, cit., p. 295, corsivo nell'originale.

tenere uniti i fili di una qualsivoglia narrazione rendesse il paziente o la paziente vulnerabile ed esposta a osservazioni e commenti di agenti esterni. Il riformatore Basaglia intendeva aprire quegli spazi per reintegrare coloro che erano stati rifiutati dal sistema e che non conoscevano il privilegio di saper raccontare la propria follia, salvo rari casi, fra i quali quelli rappresentati dalle poetesse Sylvia Plath - citata da Simona Vinci per la sua morte in *Parla, mia paura*,²⁰ libro pendant a *La prima verità*, e Alda Merini.

Se, come afferma Wolfgang Iser, «mettere in scena la condizione umana in letteratura rende concepibile la straordinaria plasticità degli esseri umani», sconfiggendo l'essenzialismo poiché gli esseri umani «non sembrano avere una natura determinabile, possono espandersi in un range quasi illimitato di schematizzazioni culturalmente fissate»,²¹ il non riuscire a scrivere di sé significa parzialmente non riuscire a rientrare in alcuna di queste programmate/programmabili schematizzazioni di natura sempre sociale. Ancora, come riporta Fabrizia Ramondino in *Passaggio a Trieste*

portare testimonianza del proprio dolore come della propria “pazza gioia” equivale a dare forma ad uno stato di cose che altrimenti non verrebbe raccontato. Come per le sopravvissute dei campi, raccontare porta sollievo, persino nel ricordo di una ferita.²²

Il *munus* non allargato a chi viene portato in uno spazio altro come un istituto di cura comporta anche e spesso il non riuscire a spiegare la condizione umana. Della «straordinaria plasticità» di cui parla Iser capiamo soltanto che ad essa equivale una “straordinaria infelicità” nel non potersi esprimere. Sylvia Plath e Alda Merini possiedono un dono che si sono in parte guadagnate nel riuscire a parlare di sé. Nello specifico, quali possono essere le modalità del racconto quando questo riesce ad avere luogo? Come sostiene Marina Guglielmi nel suo studio:

La narrazione di ciò che accade dentro il muro del manicomio avviene nella storia sostanzialmente attraverso tre modalità: il *racconto professionale* di chi ha accesso all'eterotopia perché vi lavora o vi soggiorna a vario titolo, con un ruolo egemonico; il *racconto testimoniale* di chi racconta dall'interno perché ricoverato e dunque a partire da una posizione di subalternità, e il *racconto finzionale* di chi costrui-

²⁰ S. VINCI, *Parla, mia paura*, Einaudi, Torino 2017, p. 27.

²¹ W. ISER, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1993, p. XVIII.

²² F. RAMONDINO, *Passaggio a Trieste*, Einaudi, Torino 1998, p. 310.

sce o ricostruisce i luoghi della follia con un processo dell'immaginazione. La convergenza dei generi letterari, dei discorsi e dei media attraverso i quali sono veicolati fa sì che questi diversi modi del racconto si intersechino spesso tra loro in un'ibridazione feconda.²³

Vinci al tempo viveva a Budrio, un paese ad alta densità di "matti", con due strutture di accoglienza, il San Gaetano e Villa Donini. Il primo per adulti, il secondo per bambini e adolescenti. Nessuno dei due veramente una struttura psichiatrica, erano nel tempo diventate, rispettivamente «un calderone nel quale veniva accolte persone di ogni età»²⁴ e l'altro «non proprio un orfanotrofio [...] piuttosto un asilo per raccattare e compattare i cocci umani».²⁵ Lo spazio ad essi adibito viene creato in una zona che, in età medievale,

era stata uno spazio aperto utilizzato come discarica per i rifiuti del nucleo urbano. In effetti, pure i matti sono una cosa indecorosa, scomoda, e dove vuoi che ti venga in mente di metterli, per non disturbare gli altri, se non nello stesso posto nel quale getti gli scarti della tua vita?²⁶

I «bambini considerati irrecuperabili» sembra quasi un ossimoro, venivano portati a Villa Donini, e il numero decuplicava negli anni. La follia era sempre vicina a Vinci, viveva nel "paese dei mattucchini": «Il paese dove sono cresciuta li accoglieva tutti e io da bambina pensavo che essere matti fosse normale»²⁷ I mattucchini avevano problemi psichici che «li avevano spogliati di ogni narrazione: quando ci capitava di nominarli tra di noi non avevano una famiglia, una casa vera, non erano mai stati 'normali' e non avevano mai avuto, da perdere, una vita come la nostra».²⁸ Vede le ore, le sconfitte, gli scarti delle loro vite, di questi bambini che sicuramente non hanno chiesto di nascere e che, pure, devono subire le conseguenze di scelte non loro. Sono impotenti di fronte alla classificazione che la società ha deciso per loro; scarti difficilmente recuperabili. «Bambini, bambini, bambini. Decine, centinaia, migliaia di infanzie strappate».²⁹

Nella quarta parte del romanzo, *Non ti scordar di me*, il personaggio di Simona Vinci-scrittrice prova a immaginare le parole e i frammenti di un discorso di chi ha

²³ M. GUGLIELMI, *Raccontare il manicomio*, cit., p. 22, corsivo nell'originale.

²⁴ S. VINCI, *La prima verità*, cit., p. 296.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 319.

²⁸ *Ivi*, p. 324-35.

²⁹ *Ivi*, p. 309.

occupato gli spazi interni di Villa Donini.³⁰ Si fa strada una quarta possibilità narrativa rispetto a quelle elencate da Guglielmi e cioè la composizione di una narrazione che, pur non essendo legata alla prima modalità, quella del «racconto professionale», scardina la distanza fra la seconda e la terza modalità, cioè fra il «racconto testimoniale» e il «racconto finzionale» per giungere, quindi, a un quarto tipo di narrazione necessariamente ibridata. Un racconto che intrattiene la possibilità di far parlare per interposta persona chi non può narrare di sé, come per alcuni testimoni sopravvissuti della Shoah, oppure che immagini, e ricordi, storie mai accadute se non nella mente fertile di una bambina e poi donna, intrecciandole a documenti effettivi, strada questa tentata da Vinci. Una modalità mista e ibrida, quindi, quella di Vinci che fa leva sulla testimonianza e sulla ricerca archivistica come anche sull'immaginazione, strumento più volte dichiarato e invocato perché la narratrice dia una voce a chi ne è stato privato. Il "regalo" che la società rifiuta a questi internati, a questi "matti", viene offerto da Vinci in forma di narrazione a chi dalla società che li rinchioda ne è stato spogliato. Il racconto si fa composito non parallelamente diviso fra racconto testimoniale e racconto finzionale, ma si avvale, come spesso nella narrazione vinciana³¹ di una narrazione che procede per racconti anulari e secondo digressioni a spirali come affermano le teorie di W. Van Otterlo sui poemi omerici. Quella di Vinci non è una distrazione compulsiva, certo, quanto un'ingegneria diegetica che la unisce empaticamente ai suoi personaggi. La scrittura stessa di un'empatia autoriale sembra a prima vista strana nelle atmosfere rarefatte dei suoi libri e si coglie durante il percorso di lettura ma, come scrive Cristina Cardia, «[l]a pazzia diventa in questo senso cemento che unisce storie, che costruisce legami apparentemente invisibili».³² "Pathos/empathos" sono lemmi contigui.

Come nel caso di *Stanza 411* del 2006, l'esame di una situazione sociale osserva un moto centripeto e giunge al cuore delle problematiche familiari, al problema di una famiglia in particolare, quella della narratrice. Restringendo l'obiettivo della lente, possiamo avanzare che la parte più autobiografica del romanzo tratta quasi

³⁰ Descrive il corredo di alcuni bimbi istituzionalizzati come Evelina, capi attentamente scelti per lei dai suoi familiari che finiscono in una sorta di Kanada del lager versione Budrio, che «tutti useranno a turno» (EAD., *La prima verità*, cit., p. 305). Evelina ha subito un aborto dopo essere stata violata dal fratello, un ennesimo caso di incesto/radice di squilibri mentali. Un caso parallelo, quello di Evelina, alla Teresa di Leros che preferisce gettarsi dagli scogli pur di non sopportare un ulteriore abuso nel manicomio subito da Basil. Entrambi i casi denunciano la diserzione dalla casa della filosofia che lascia tale spazio in balia delle politiche sessuali e preferisce l'agorà. Tale diserzione si rivela dannosa se crediamo che la ricerca della felicità dovrebbe partire proprio dalla casa. Dentro la casa va stabilito un sistema morale con cui regolare la vita degli individui nel primo nucleo da essi conosciuto.

³¹ Si pensi anche a un altro romanzo dell'autrice, meno riuscito, *L'altra casa*, Einaudi, Torino 2021.

³² C. CARDIA, *Tra mura reali e confini immaginari: l'isola di Leros nella poetica di Simona Vinci*, «Medea» vol. VI, n. 1, 'autunno' 2020, <https://ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/4432>

mimeticamente del rapporto madre-figlia in maniera convenzionale rispetto alla rappresentazione italiana di tale rapporto.

Parla delle sue paure, della paura per un bimbo chiamato Rosso Malpelo, parla della contiguità quotidiana con la follia;³³ narra per conto di coloro che erano stati privati, «spogliati» di ogni narrazione.³⁴ Arriva al *particolare* della propria situazione. Narra della sua infanzia piena di ombre nere, di fantasmi, delle «convulsioni materne»,³⁵ della sua anoressia. Di quando era bambina e di come la sua infanzia fosse diversa da quella delle sue compagne di scuola:

Avevo già imparato a consolarmi da sola raccontandomi delle storie, e tra queste c'era quella della donna pazza rinchiusa dentro una casa, proprio come la moglie del signor Rochester nel romanzo della Brontë. Ma la pazza Bertha Mason [...] non sarebbe stata un'altra, sarei stata io.³⁶

Secondo Adalgisa Giorgio questo rapporto viene solitamente esaminato dal punto di vista della figlia che aspira all'amore e all'attenzione materna, che critica la madre per l'assenza di valore, o si sente da lei oppressa. Tali sentimenti sono temperati dai tentativi della figlia di capire la madre, spesso dopo la loro morte, prosegue Giorgio, con un processo di contestualizzazione delle sue convinzioni e delle sue azioni.³⁷ Il romanzo-modello vinciano che io considero essere, *mutatis mutandis*, *Menzogna e sortilegio*, presenta nella poesia proemiale dal valore metatestuale la narratrice Elisa cingersi della finzione per parlare del proprio passato familiare. Così, infatti, recita il primo verso: «Di te, Finzione mi cingo, fatua veste». Ora, ottant'anni dopo, vediamo come la figlia, nella disamina del rapporto con la madre, preferisca cingersi dell'auto-testuo-finzione. Per meglio dire, preferisce cingere la sua narrazione del velo che le concede l'alibi - raccontando di situazioni sociali- di raccontare fatti e traumi accaduti nella sua esistenza. Può parlare delle verità familiari e porle in relazione con tutte le verità cercate nell'arco temporale da lei stessa contrassegnato con la data 2014 che marca la genesi dell'opera. La madre («ma era davvero pazza mia madre?»),³⁸ le fotografie della madre in cui la narratrice si sente la sua «stampella muta»³⁹ l'ha resa quella che lei è (o si sente) oggi:

³³ S. VINCI, *La prima verità*, cit., p. 324.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 331.

³⁶ *Ivi*, p. 313.

³⁷ A. GIORGIO, *Matrixial Creativity and the Wit(h)nessing of Trauma. Reconnecting Mothers and Daughters in Marosia Castaldi's Novel Dentro le mie mani le tue: Tetralogia di Nightwater*, in *Motherhood in Literature and Culture*, a cura di G. Rye, V. Browne, A. Giorgio, E. Jeremiah, A. Lee Six, Routledge, London 2018, pp. 137-50.

³⁸ S. VINCI, *La prima verità*, cit., p. 337.

³⁹ *Ivi*, p. 335.

Mia madre mi aveva cresciuta per essere speciale. Per essere diversa da tutti gli altri, per diventare, oltre che il suo orgoglio, il suo riscatto: io sarei stata tutto ciò che lei non aveva potuto o non era riuscita a essere e a trentasei anni suonati mi ritrovavo lí, su quel divano che mi costava ottanta euro ogni tre quarti d'ora, e tutto quello che volevo era sentirmi dire: *puoi essere normale*.⁴⁰

Ma come si può avere coscienza di una supposta normalità quando ci si confessa con i lettori in questi termini?

Il giorno in cui ho pensato per la prima volta che forse mia madre era davvero pazza ho cominciato "un'opera architettonica di dimensioni infinite". Ho eretto nella mia testa di bambina il primo muro di quella che sarebbe diventata una fortezza della solitudine. [...] Mai più lontana da lei, ma per sempre lontana da tutti gli altri. [...] Il segreto della follia di mia madre era il *mio* segreto. Dunque il *nostro*. In quella fortezza che ho edificato ci abbiamo vissuto insieme, io e lei, per tanto tempo. [...] Non ho potuto salvare mia madre da sé stessa, ma sono stata costretta a proteggerla.⁴¹

La bimba rimane sola col suo gatto mentre la madre esce e non si sa dove vada... Il gatto Alvaro di Elisa riemerge fra gli interstizi de *La prima verità*, «Ero libera, come la pazza della stanza in cima alla casa, con i miei libri da leggere e le mie storie da inventare». ⁴² Come la pazza, o come Elisa, la monaca della menzogna morantiana, chiusa nella sua stanzetta in fondo all'appartamento di Rosaria, la pietosa prostituta che l'aveva presa in casa dopo la morte degli empi genitori:

Ipocondriaca o non ipocondriaca, pazza o non pazza, a un certo punto il suo macigno mentale cominciai a non avvertirlo più tanto bene "perché nel frattempo era cominciato il mio". La depressione e l'ansia sono ereditarie, e come avrei potuto non ereditarle, visto che tutto ciò che ero mi veniva da lei? Me ne accorsi quanto cominciai a essere io quella che vedeva cose che non c'erano, quella che produceva vibrazioni fastidiose che si propagavano intorno a sé. Gente sparita da anni, o mai conosciuta, e probabilmente neanche esistita, si presentava alla mia porta, o compariva nel bel mezzo di una strada, esseri inesistenti che poi prendevano vita nei racconti che scrivevo, insieme a spaventosi ricordi di eventi mai accaduti.⁴³

⁴⁰ Ivi, p. 344, corsivo nell'originale.

⁴¹ Ivi, p. 331, corsivo nell'originale.

⁴² Ivi, p. 332.

⁴³ Ivi, pp. 340-341.

Ecco che un'altra eco si fa strada nel nostro ricordo. Sono le parole dell'Elisa morantiana con cui la giovane venticinquenne ci avverte delle tre eredità, «l'enigma», «[...] la singolare qualità di paura», «[...] e la menzogna che m'avevano trasmesso come un morbo».⁴⁴ Come afferma Elisa rivolgendosi ai suoi lettori:

E sebbene voi dobbiate aspettarvi, o lettori, di conoscere attraverso questo libro più d'un personaggio contagiato dal nostro morbo fantastico, sappiate che il malato più grave di tutti lo avete già conosciuto. Esso non è altri se non colei che vi scrive: son io, Elisa.⁴⁵

Il romanzo ripercorre una sorta di lotta interna della narratrice, direbbe Wayne Booth, fra il desiderio di far credere ai suoi lettori della veridicità del proprio racconto e la follia esagerativa tipica della finzione narrativa. La psicanalisi, pratica di sapere legata al ceto borghese, trova nel romanzo familiare, si sa, un terreno fertile in cui lavorano modelli e archetipi fra i più diversi ma che in fondo smantellano la tradizione proprio in quanto ne mostrano le falle; in quanto rivelano come le pratiche rituali che ritmano la vita di famiglia rimangano tali, pura facciata cioè, quando gli attanti sono consapevoli delle menzogne e dei segreti che accompagnano tali pratiche. Nel caso di appartenenti a classi svantaggiate persino i rituali quotidiani equivalgono a oppressione e rifiuto di svelamento di una realtà molto scomoda, pena il disfacimento delle relazioni stesse. Non si esita, quindi, a rinunciare a certi legami proprio perché prevalgono altri considerati come "utili". Il fratello della Teresa di Leros serve perché mette il cibo sulla tavola, perché è maschio, mentre Teresa non serve a nulla, e nulla deve esserle spiegato. Come ci ricorda la narratrice de *La prima verità*, la ragazza

Non era morta, ma qualcosa dentro di lei non c'era più. E non si trattava soltanto di un lembo di pelle. Del quale, in ogni caso, Teresa non sapeva niente, perché per lei il suo corpo era soltanto ciò che riusciva a vederne: le caviglie, le spalle, quella sua faccia un po' allungata e scura, i piedi storti, le mani piccole da bambina. Nessuno le aveva insegnato cosa ci fosse dentro, tantomeno in quella piccola porzione nascosta tra le gambe e che nemmeno le veniva in mente di sfiorare perché sua madre, fin da quando era piccola, l'aveva sempre ammonita che se si fosse toccata nei posti segreti, qualcosa di orribile le sarebbe accaduto.⁴⁶

⁴⁴ E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, in EAD., *Opere*, vol. 1, a cura di C. Garboli e C. Cecchi, Mondadori, Milano 1988, p. 23.

⁴⁵ Ivi, p. 22.

⁴⁶ S. VINCI, *La prima verità*, cit., pp. 139-140.

In Teresa la mancanza di senso fra la propria mente e il proprio sesso non le consentono di comprendere consapevolmente che cosa le sia davvero accaduto. La coscienza rifiuta quel ricordo che la condurrà, invece, al suicidio. Il represso non consente sopravvivenza al dolore del trauma.

Altri personaggi, altri legami

Cardia spiega i legami delle vite delle tante persone citate ne *La prima verità* da Vinci, dal poeta Stefano Tassinari, uno dei due dedicatari del romanzo oltre al figlio dell'autrice, Ettore, e individua alcune peculiarità della narrazione vinciana. In primis, ci parla di questa narrazione come «risultato di un collage, che tiene conto di letture, esperienze personali e altrui, rimescolate al fine di creare un prodotto dal forte messaggio sociale». «Nella teoria dei personaggi che sfilano di fronte agli occhi del lettore ognuno di loro non è folle in sé ma nella misura in cui uno specifico avvenimento lo ha mutato in maniera permanente».⁴⁷ Cardia annota anche come Vinci ci allerti rispetto all'uso della prima persona da non prendere come un io effettivo e reale, ma dotato della stessa autorevolezza di tutti gli altri narranti. «Sono io e non sono io», scrive a un certo punto la narratrice. «La pazzia diventa in questo senso cemento che unisce storie, che costruisce legami apparentemente invisibili» continua Cardia riportando il seguente passo del romanzo per avvalorare la sua tesi:

Ogni volta che una presenza bussava alla mia porta, mi faccio da parte per accoglierla e ascoltare ciò che ha da dirmi. La scrittura in fondo è questo: lasciar entrare le voci di quelli che hanno qualcosa da dire, non importa da dove vengano e quando vengano. Ogni storia di ogni singolo essere umano, se raccontata e ascoltata da qualcuno, è declinata nel presente.⁴⁸

Un passo, questo appena letto, che sembra proseguire quello di quando la donna vedeva gente mai vista... questi fantasmi sono adesso i suoi personaggi. La memoria che si fa avanti come una spirale, come tanti anelli narrativi che si raccordano fra loro grazie alla voce narrativa: la scrittura è questa in fondo, scrive la narratrice, «lasciar entrare le voci di quelli che hanno qualcosa da dire».⁴⁹ Il gesto narrato di bussare alla porta dell'autore, il gesto di ascoltare ciò che una presenza ha da dire,

⁴⁷ C. CARDIA, *Tra mura reali e confini immaginari: l'isola di Leros nella poetica di Simona Vinci*, «Medea» vol. VI, n. 1, 'autunno' 2020.

⁴⁸ S. VINCI, *La prima verità*, cit., p. 379.

⁴⁹ Sul fascino della narrazione ad anelli, si leggano le riflessioni di D. MENDELSONH sull'esistenza di Eric Auerbach, François Fénelon e W. G. Sebald in *Tre anelli. Una storia di esilio, narrazione e destino*, trad. N. Gobetti, Einaudi, Torino 2021.

ricorda assai da vicino il tema dei personaggi sconfitti dai loro opprimenti padroni, gli autori, nella famosa novella pirandelliana del 1916, *La tragedia di un personaggio*, nucleo e preludio dei temi esaminati nel dramma *Sei personaggi in cerca d'autore*. L'autore dà loro colloquio la domenica mattina e ascolta i loro malanimi e le loro scontentezze. Ma Pirandello non pensava di soffrire delle stesse patologie dei personaggi. Come tale, rimaneva sempre seduto al di qua della scrivania sulla quale li faceva camminare mentre parlavano dei loro problemi. La narratrice di *La prima verità* è afflitta da una tensione psicologica per cui gioca con la propria identità («sono io e non sono io»). Come ci racconta, lei soffre di una tara ereditaria che le impone di riportare il vissuto da altri non soltanto in un mondo immaginario ma anche, come spesso accade nelle trame dei romanzi non-finzionali di Vinci, al proprio vissuto. Un vissuto che, ripetutamente si fissa su elementi legati allo spazio di Budrio, alla strada provinciale tre, all'ambiente familiare e alle proprie paure in una operazione di ecologia regionale. «Sono io, non sono io» risulta un gioco forse poco proficuo quando abbiamo tante ripetute evidenze che si tratti del “suo” spazio.

Una delle tematiche ricorrenti di Vinci riguarda le pecche genitoriali nei confronti dell'educazione dei figli. Il vissuto è personale, l'ereditarietà della follia materna, ma i bambini risentono delle incapacità degli stessi genitori, afferma ancora Cardia che ne *La prima verità* «sfilano copiose le madri accusate di essere la causa del fallimento dei figli». ⁵⁰ Come in una tragedia greca, le figlie soprattutto pagano per il fallimento familiare. Il loro corpo su cui è facile segnare una nuova vita viene paradossalmente rifiutato nel momento stesso in cui un membro della famiglia l'ha violato. Nella realtà di Vinci Teresa finisce nelle profondità carsiche della follia e rifiuta il proprio corpo.

Nella parte forse più convenzionalmente autobiografica, *Non ti scordar di me*, il compito di credere alle fole autofinzionali riesce arduo. La scrittura diventa più tesa e nervosa, si capisce che il collegamento ad altri testi in cui Vinci scrive della madre e della sua famiglia viene costruito secondo un preciso schema selettivo in cui la follia arriva dentro la soglia di casa e di cui l'autrice/narratrice conosce molti segreti, «La prima battaglia impossibile della nostra vita è quella di estirparci la follia delle madri di dosso». ⁵¹ La vergogna della propria famiglia si insinua, dunque, come emozione deplorabile ma costruttiva per la narrazione romanzesca. Nella disamina del rapporto con la madre la figlia di Vinci preferisce cingersi dell'auto-testuo-finzione anziché di autobiografismo puro. Per meglio dire, avvolge la sua narrazione nel velo che le concede l'alibi di raccontare fatti non accaduti. Può parlare delle verità fami-

⁵⁰ C. CARDIA, *Tra mura reali e confini immaginari: l'isola di Leros nella poetica di Simona Vinci* cit.

⁵¹ S. VINCI, *La prima verità*, cit., p. 330.

liari e porle in relazione con tutte le verità cercate e reperite dal personaggio auto-riale nell'arco temporale da lei stessa contrassegnato con la data 2014 che marca la genesi dell'opera. La madre l'ha resa quella che lei è (o si sente) oggi.

La memoria costruisce un testo altro rispetto a quello dei ricordi. Non si tratta di ricordi apocriefi oppure volutamente ingannatori. Quello che emerge è un testo che commenta quello che è risalito alla superficie durante il momento della stesura di una narrazione di famiglia. la paura e la menzogna che attraversano le generazioni per parte di madre come per parte di padre. Pura ammissione, come del resto fa anche Vinci, quella che tutti, ma proprio tutti possiamo diventare anormali, che il confine fra normalità e Leros è molto più angusto di quanto non sembri. Giocare con la propria identità («sono io e non sono io») vuol dire sollevarsi dal peso di testimoniare per se stessi e per la propria famiglia. Se Vinci non esita a raccontare delle sue ricerche nell'archivio delle Opere Pie di Budrio, oppure del Sierra Leone Psychiatric Hospital (in precedenza Kissy Mental Hospital), alcuni elementi troppo personali devono essere filtrati, questo persino in una modalità autofinzionale quale quella espressa ne *La prima verità*. Raccontare di "cose non accadute" ci aiuta a superare la vergogna di raccontare delle nostre paure, della nostra ereditarietà, dei nostri disturbi alimentari che formano il Dna, e che non ci abbandonano. Le eterotopie ci conducono altrove ma, come scrive Foucault, si mischiano e si confondono pragmaticamente con gli spazi che occupiamo nella nostra stessa casa dimostrando come «lo spazio nel quale viviamo, dal quale siamo chiamati fuori da noi stessi, nel quale si svolge concretamente l'erosione della nostra vita, del nostro tempo e della nostra storia, questo spazio che ci rode e ci corrode, è anch'esso uno spazio eterogeneo»⁵² ed in quanto tale, non costituisce mai un semplice esercizio di lettura.

⁵² M. FOUCAULT, *Eterotopia*, cit., p.11.