

Tra mura reali e confini immaginari: l'isola di Leros nella poetica di Simona Vinci

Cristina Cardia

Ognuno racconta i suoi bisogni, e i sogni, e gli incubi, i desideri, la sua versione dei fatti e hanno tutti ragione perché una prima verità non esiste da nessuna parte. È tutto vero, anche quando non lo è

Simona Vinci, *La prima verità*

Introduzione

Mi è andata bene. Se fossi nata solo cinque anni prima del 1970, in un altro contesto sociale, avrei potuto essere io quella bambina nuda, legata con cinghie di contenzione a un lettino spinto contro i margini dell'abisso dove, se precipiti, non ci sarà nessuna mano ad afferrarti¹ (Vinci 2016: 9).

¹ La bambina alla quale Simona si riferisce è quella protagonista di una foto scattata da Mauro Vallinotto e pubblicata su "L'Espresso" del 26 luglio 1970 nell'articolo di Gabriele Invernizzi *Ma è per il suo bene!* nel quale vengono mostrate le condizioni dei pazienti dell'ospedale pediatrico Villa Azzurra di Grugliasco (TO). Per avere un'idea di quelle che dovevano essere le condizioni dei pazienti degli ospedali psichiatrici, nell'Italia del tempo, si rimanda a Tabor 2015 con particolare riferimento al tema delle donne ricoverate presso le strutture della provincia di Torino durante il XX secolo.



Questa è la riflessione con la quale si chiude il primo dei tre prologhi introduttivi a *La prima verità* (2016) di Simona Vinci, funzionali a immergerci nel quanto mai complesso universo della pazzia che in seguito verrà sviscerato. Quella che potrebbe sembrare una scelta insolita è in realtà precisa strutturazione² di un testo in cui le problematiche di carattere psicologico corrispondono ad altrettante storie parallele ambientate in tempi e luoghi distinti, ma concepite come parti integranti di un'unica grande vicenda che si ripete e non può mai dirsi realmente conclusa. Anche chi è morto, ed è stato dimenticato, permane nella sua condizione di fantasma³, quasi a pretendere in qualche modo che ciò che gli è accaduto non venga cancellato dal tempo. Per ammissione della stessa autrice l'intrico di vicende che si dispiega nelle pagine del romanzo è il risultato di un collage, che tiene conto di letture, esperienze personali e altrui, rimescolate al fine di creare un prodotto dal forte messaggio sociale⁴. Non

² *La prima verità* presenta al suo interno una struttura articolata che rispecchia una precisa suddivisione degli argomenti trattati, ad ognuno dei quali è possibile far corrispondere uno dei tre prologhi. Schematizzando si possono riconoscere, in ordine di apparizione: un nucleo narrativo che affronta la deistituzionalizzazione dell'ospedale di Leros nel 1992, incentrato sulla figura di Angela, giovane volontaria italiana che approda sull'isola per collaborare al progetto (e che in quello stesso luogo tornerà nel 2009); un altro ambientato nella fase di completa operatività del manicomio, con un focus sulle storie di alcuni pazienti che vi si trovavano nel 1968; chiude la narrazione l'esperienza personale dell'autrice, dal suo trasferimento a Budrio fino ai giorni nostri. Accompanya il romanzo un'ultima sezione, *Notizie su Leros*, che riassume la storia dell'isola dagli anni Trenta fino alla contemporaneità.

³ La scelta di usare il vocabolo 'fantasma' non è arbitraria, al contrario vuole rispettare la terminologia utilizzata dall'autrice.

⁴ Guglielmi in un recente lavoro propone tre modalità di «narrazione di ciò che accade dentro il muro del manicomio» (2018: 22) ovvero il racconto professionale, quello testimoniale e quello finzionale. Come precisato dalla stessa studiosa, il ricorso all'uso sincronico delle tre tipologie non è inusuale e questo è uno di quei casi in cui la ricostruzione narrativa si avvale della convivenza delle tre casistiche tipiche della produzione successiva alla 'rivoluzione basagliana', nonostante la preminenza del dato fittivo – l'autrice infatti non è mai stata internata in una clinica e l'esperienza autobiografica si limita, in base al concetto di eterotropia legata ai luoghi di reclusione, alla visita presso il Kissy Mental Home di Freetown. Del resto la studiosa individua la possibilità che questo genere di produzione si avvalga anche di materiali multimediali

deve trarre in inganno la scelta di presentare se stessa come protagonista di parte della storia: Vinci informa il lettore del fatto che il narratore che parla utilizzando la prima persona «come ogni altro narrante in prima persona di ogni [suo] romanzo» (Vinci 2016: 378) è lei e non è lei – com'è inevitabile che accada per ogni vicenda biografica tramutatasi in opera letteraria. Se da un lato il ricorso all'*autofiction*⁵ dovrebbe metterci in guardia dal ritenere i fatti contenuti all'interno del libro come obbligatoriamente appartenenti alla sfera del reale, è altrettanto vero che i fatti storici largamente documentati, nonché gli elementi biografici, agilmente verificabili, forniscono una cornice rassicurante rispetto alle attese del lettore e sostengono in qualche modo anche la veridicità di quelli fittizi. Affinché il messaggio venga recepito il destinatario deve essere persuaso che quanto ha letto corrisponda a ciò che è realmente successo – non, certo, a quei personaggi ai quali si è affezionato ma a qualcun altro il cui nome si è perso nell'oblio del tempo. Tale cornice è rintracciabile nel primo prologo, intitolato *Non ti scordar di me*, ma anche nella *Parte quarta*, che reca il medesimo sottotitolo, dove Vinci descrive la sua infanzia a Budrio e il suo presente. Il ricorso ad una costruzione quasi circolare – all'interno della quale passato e presente si alternano per un verso ma per l'altro comunicano costantemente – consente di palesare la necessità di riaprire il discorso sulle questioni legate ai problemi mentali e anzi l'urgenza di farlo arricchendolo di nuovi significati e sfaccettature, in linea con la complessità richiesta dalla contemporaneità.

Certo, la gran parte delle vite che avevo avuto sotto gli occhi come materiale d'osservazione, ormai intrecciate e mescolate alla mia, erano riuscite a barcamenarsi in qualche modo, o con gli psicofarmaci o con la forza di volontà, o con non si sa bene cosa, e non erano state trascinate dall'altra parte, ma il confine tra il dottor Jekyll e mister Hyde mi sembrava sempre meno marcato. Un sentiero sospeso nel vuoto e avvolto nell'ombra lungo il quale tutti camminiamo in equilibrio precario. E più mi rendevo conto di questa

o d'archivio che arricchiscono la narrazione, come nel caso preso in considerazione, di contenuti finalizzati alla trasmissione di un messaggio dal grande contenuto sociale.

⁵ Cfr. Lejeune 1986; Martemucci 2008; Marchese 2014.

banalissima verità sulla natura umana, più mi capitava di pensare che io, e come me tutte le persone che hanno fatto e fanno parte della mia vita, in altri tempi e in altri luoghi saremmo finiti dritti in uno di quei posti dai nomi lugubri che riecheggiano nella memoria collettiva (Vinci 2016: 351).

La pazzia diventa in questo senso cemento che unisce storie, che costruisce legami apparentemente invisibili. Simona Vinci è attenta osservatrice di luoghi, che plasma e trasforma in organismi, talvolta agenti all'interno delle vicende, talaltre sono i personaggi ad assurgere, nell'immaginario dell'autrice, al ruolo di parti del paesaggio inanimato⁶; questa volta uno stato mentale, o meglio, un insieme di stati mentali diventano struttura, un luogo all'interno del quale tutti noi camminiamo, costretti ad affrontare in completa solitudine il nostro vissuto, inconsapevoli fantasmi di noi stessi che incrociano altri fantasmi, lontani o vicini nel tempo e nello spazio, ognuno nel suo luogo inaccessibile agli altri. Per questa ragione la dimensione privilegiata nella quale i personaggi si muovono e della quale sono parti integranti è quella dell'isola:

di per sé un luogo misterioso, nel quale vigono leggi diverse che sulla terraferma continentale. [...] La loro esistenza non è data per scontata una volta per tutte e per questo sono tanto affascinanti e terribili. Sono forse i luoghi della Terra che più somigliano agli esseri umani: hanno i giorni contati, fin dal principio contengono in sé il germe della loro estinzione e la loro vita è soggetta a mutamenti che arrivano dall'esterno, imprevedibili e impossibili da evitare (Vinci 2016: 13).

Si uniformano a questa metafora in maniera diretta o indiretta i vari personaggi e le loro esperienze esistenziali: a titolo esemplificativo si ricordi come il rapporto tra Lina e Angela sia paragonato a quello di un'isola irraggiungibile e sconosciuta, o come per Stefanos l'isola, simbolo

⁶ Sul ruolo del tutto particolare che gli edifici incarnano nella poetica vinciana, e specificamente nel romanzo *Stanza 411* (Vinci 2006), si è occupata Stefania Lucamante (2013); più recentemente Irene Palladini (2019) ha sviluppato l'argomento, allargando la prospettiva agli altri romanzi dell'autrice.

della sua ripetuta reclusione, sia «il perimetro dell’inferno [...] disegnato sempre con la punta del medesimo coltello» (Vinci 2016: 131). I luoghi che i personaggi incontrano sul proprio cammino, come relazioni sociali, influiscono sulle loro personalità e in questo senso si potrebbe ritenere che persino la madre di Teresa nel suo essere donna pietrosa e distaccata compia una sorta di metamorfosi capace di renderla fredda e impassibile come il territorio che l’ha generata.

«Loro sono ancora tutti lì»

Basil il monaco gigante, la cui fede era troppo forte; Stefanos il poeta, il cui credo politico era troppo pericoloso; Teresa, la bambina senza ricordi che era stata amata troppo; Nikolaos, il bambino che sapeva troppo. «Loro sono ancora tutti lì» (Vinci 2016: 292). Delle loro storie resta quanto concede il ricordo, anime di un inferno dantesco più terreno che mai, o abitanti di una rarefatta *Spoon River*, di loro rimane solo ciò che conta: il ricordo del momento più rilevante della loro esistenza, le circostanze che li hanno condotti nel loro personale inferno, Leros, e alla morte⁷. Come una moderna viaggiatrice dell’ultraterreno, spetta a Vinci il compito di farsi portavoce di queste storie:

Ogni volta che una presenza bussa 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 (Vinci 2016: 379).

⁷ Si intende qui sottolineare come la morte vada intesa non come necessariamente fisica, ma come perdita della propria identità e umanità. Nel testo è rilevante il ruolo giocato da Leros come metafora di un luogo che non può essere abbandonato; sull’isola, anche di chi ha ottenuto la libertà, resta un riflesso del sé che è stato e che rimane impresso come un’impronta tra le pareti del lager-manicomio.

Se le loro vicende sono frutto dell'immaginazione dell'autrice, cionondimeno assumono il valore di metafore del reale, casi emblematici di una storia collettiva che rischia di essere dimenticata ma, come suggerisce la stessa Vinci, ben lontana dal potersi dire conclusa⁸.

Il peccato di Basil il Monaco era stato quello di nascere da una donna di quarant'anni ed essere stato cresciuto come un miracolo, come l'inaspettato segno di un futuro meraviglioso e divinamente prestabilito. Il suo crimine era stato quello di tentare di stare al passo con il suo destino, di provare ad essere puro e di meritarsi l'affetto di Dio: un amore così grande lo aveva condotto, nel 1959, a Leros, perché i suoi sogni «erano troppo per il monastero, era troppo il suo ardore e troppa la sua fede. Non ci si pensa mai che l'ardore e la fede possano essere troppi, eppure succede» (Vinci 2016: 21).

Stefanos Lavlaridis⁹ era poeta, comunista, ateo, miscredente, ma non pazzo e sicuramente non un traditore: era stato portato a Leros per denunciare i suoi compagni ma la morte lo aveva raggiunto prima che questo accadesse.

Teresa Kazantakis era stata la prima della sua famiglia ad aver attraversato il mare, e questo era un privilegio perché nella sua realtà il mondo apparteneva agli uomini, mentre le donne erano destinate a vivere

⁸ La stessa Simona Vinci deve concludere che, sebbene la legge n. 883 del 23 dicembre 1978, altrimenti nota con il nome di legge Basaglia, abbia avuto il merito di dare inizio a un processo che teneva conto delle esigenze dei malati mentali (e delle loro famiglie), questo lavoro non può ancora dirsi concluso. È chiaro come la critica, pur muovendo dal contesto italiano, voglia formulare un paradigma in grado di abbracciare tutte le realtà sociali e geografiche, motivo per cui dal contesto autoctono ci si sposta, nel corso della narrazione, dapprima in Grecia e fino a giungere in Africa, a dimostrazione del fatto che ogni apparente 'magra consolazione' nasconde dietro di sé un problema dalla portata internazionale.

⁹ Il personaggio si ispira a Stefano Tassinari, al quale *La prima verità* è dedicato, «scrittore e drammaturgo ferrarese prematuramente scomparso nel 2012» e al poeta Ghiannis Ritsos «una delle voci poetiche più significative del XX secolo ellenico cui si deve il titolo dell'opera» (Marsilio 2016).

dentro i confini della casa¹⁰. Essere condotta a Leros era stato il suo premio per lo stupro subito dal fratello.

Nikolaos aveva paura del buio. Non parlava da quando aveva visto il cadavere del padre con la «bocca aperta [...dalla quale] si vedeva la lingua viola e gonfia come un anemone di mare» (Vinci 2016: 173) e il mostro che lo aveva ucciso. La famiglia lo aveva lasciato a Leros «dove il suo mostro lo vedono tutti, anche se ognuno ha il proprio, e dove tutti mordono, hanno paura del buio, si pisciano addosso e urlano nel sonno» (*ibidem*).

Intorno a questi personaggi ruotano le vicende più rilevanti, loro sono i prescelti tra i molti che affollavano Leros, ‘privilegiati’¹¹ le cui storie sono ormai frammenti di una realtà che non può essere dimenticata. Rappresentano casi emblematici nel ventaglio di possibilità che avrebbero potuto causare il ricovero in una struttura di questo genere. Se l’accusa più evidente sembra orientarsi contro il potere costituito in senso stretto, quindi sull’intervento diretto dello Stato nella creazione di luoghi di reclusione e il disinteresse nei confronti delle condizioni di vita dei pazienti all’interno delle strutture – un disinteresse al quale non è estraneo il tentativo di celare ciò che in quelle stesse strutture accadeva – ben più numerosi sono i colpevoli individuati dall’autrice. Infatti, come si vedrà in seguito, spesso la follia non si manifesta come una semplice complicazione nello sviluppo della personalità dei singoli individui ma piuttosto come il risvolto tragico dell’intervento delle istituzioni, con svariate sfumature, nella vita di ognuno. 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, condizione che, nella maggior parte dei casi, è con ogni evidenza il risultato di una

¹⁰ Sulla questione si sofferma brevemente anche Cecilia Schwartz (2011) in un lavoro relativo a *Nel bianco* (2009) di Simona Vinci.

¹¹ Nella *Parte quarta* Vinci concede spazio ai malati degli istituti di San Gaetano e Villa Donini, le cui cartelle ha avuto occasione di visionare: lo spettacolo che si trova di fronte è un cimitero di faldoni contenenti documenti in ordine sparso che vanno dal Seicento fino agli anni Settanta del secolo scorso. «Poi il tempo passa, la gente muore, muoiono o si trasformano anche le istituzioni e i documenti restano lì, custoditi a imperitura memoria di ricordi che nessuno è interessato a ricordare» (Vinci 2016: 299).

educazione sbagliata, di un intervento o di una indifferenza che si è sviluppata entro le mura di casa.

«Il buco nero della nostra venuta al mondo»

Una storia dopo l'altra Vinci conduce il lettore verso la consapevolezza che i malcapitati ai quali dà voce non sono altro se non i protagonisti di una macabra tragedia che si ripete da secoli: il tradimento che deriva dalla consapevolezza del male prodotto da coloro che amiamo. Nel corso del romanzo i bambini provano costantemente a farsi carico delle problematiche familiari ma sono destinati a fallire miseramente. Il loro tentativo è anche la loro condanna: alla stregua di Prometeo moderni sono destinati a compiere ripetutamente azioni per il bene dei propri cari e a essere puniti in eterno da una divinità a loro avversa¹². Il male del mondo diventa il loro e nessuno è pronto a sacrificarsi per la loro salvezza. Non a caso il tema della connessione che lega la follia della madre con quella dei propri figli, spesso inconsapevoli destinatari di un trattamento che è il risultato in prima istanza dell'incapacità degli stessi genitori – ma soprattutto della madre – a compiere il proprio naturale ruolo, è una costante della poetica dell'autrice. Un discorso questo che si sviluppa non solo in Vinci ma diventa la grande problematica connessa con la letteratura di produzione femminile contemporanea¹³: su questo aspetto si sofferma Kornacka (2019) in un recente lavoro nel quale analizza il cambio di tendenza che vede il passaggio dal rifiuto della maternità – concepito come manifestazione della volontà delle donne di estraniarsi dalle dinamiche

¹² Un'interessante lettura in chiave mitica dei lavori di Vinci, incentrata nello specifico su *Come prima delle madri*, viene fornita da Lucamante 2004. La studiosa sottolinea come tutti i protagonisti del romanzo si macchino «di colpe che, narrate come ineluttabili fatti, mosse da forze oscure che non dipendono da loro, costituiscono invece proprio il legame del romanzo al mondo mitologico dei grandi delitti [...] che prefigurano la necessità di istituzioni sociali come fondanti un sistema etico per prevenire la brutalità dell'indole umana» (Lucamante 2004: 83-84).

¹³ L'argomento viene sviluppato anche in Lucamante 1998 e Chemotti 2009.

gerarchiche che le vedono sottomesse ad un potere patriarcale – a quello della rinuncia, ad opera dei figli, «della figura materna, ripudiata, odiata e cancellata» (*ivi*: 123). La studiosa si sofferma sul ruolo che Tea gioca all'interno di *Come prima delle madri* (Vinci 2003), evidenziando appunto come questa figura diventi «l'emblema della condizione della donna nel sistema patriarcale: disarmata, dipendente, impotente e manipolabile [...] è il prodotto degli uomini che la circondano e la plasmano a proprio piacimento» (Kornacka 2019: 126), ma a ben guardare questa descrizione si addice a tutte le madri che abitano le vicende narrate da Simona Vinci¹⁴. Ne *La prima verità* sfilano copiose le madri accusate di essere la causa del fallimento dei figli. L'autrice non inserisce nessun tipo di preconcetto evidente, nessuna frase che lasci percepire un qualche sentimento soggettivo, e forse proprio per questo motivo il lettore, il quale gode di piena indipendenza di giudizio, è costretto a domandarsi se Basil sarebbe impazzito anche qualora la madre non lo avesse trattato come un santo, se non lo avesse convinto di essere più di quello che era; se Teresa avrebbe comunque gettato dalla finestra il fratellino Tobias nel caso in cui la madre, scoprendola incinta, l'avesse confortata per lo stupro anziché schiaffeggiarla e condurla in una clinica per abortire; se dietro al ricovero di Nikolaos non ci fosse in realtà il tentativo di coprire l'omicidio del padre. Eppure al contempo sembra che queste stesse donne siano il risultato di una condanna di lungo corso, destinate a compiere gli errori delle loro madri nel rispetto di una gerarchia indistruttibile perpetuata nei secoli¹⁵: sono vittime perché le loro azioni sono la conseguenza di quello che la società si attende da loro, sono colpevoli e carnefici in quanto mute sostenitrici del sistema contro il quale non sono in grado di combattere. In questo gioco di richiami al possibile e alle verità molteplici si torna ancora più indietro nel tempo, fino alla madre di Stefanos «la sposa bambina,

¹⁴ Anche in *Stanza 411* (Vinci 2006) la madre diventa antieroe, l'esempio da non seguire, la donna che la protagonista non vuole essere.

¹⁵ Pensando alla madre Teresa «Sapeva che anche nella vita di quella donna inflessibile e grigia che lei tanto aveva amato di un amore non corrisposto, c'erano stati giorni neri e cose segrete che aveva sbrigato come le sbrigano tutte le donne: in solitudine, con la paura nello stomaco e le notti insonni, le cicatrici invisibili che restano dentro» (Vinci 2016: 198).

deflorata a tredici anni con il consenso di Dio e della famiglia intera [...] ormai donna fatta, e sfatta, la treccia di capelli che ingrigiscono appuntata sulla nuca, il grembiule allacciato al collo e alla vita come una cintura di castità» (Vinci 2016: 139) e alla sorella che a tredici anni «era già promessa in sposa a un uomo con il triplo dei suoi anni che l'avrebbe rinchiusa in una casa di bambola nella quale non avrebbe dovuto fare altro che spostarsi leggiadra da un letto a una poltrona» (Vinci 2016: 140); fino alle origini della storia, a quella donna azzurra «feroce perché il suo unico figlio le era stato strappato e lei non poteva perdonare» (Vinci 2016: 142).

L'unica tra le madri che pare non essere degna del perdono o di una qualche forma di attenuante è proprio quella cui fa riferimento la voce narrante. Vinci affronta l'argomento nella *parte quarta*, quella conclusiva, dal titolo *Non ti scordar di me*, dove l'autrice descrive la difficile evoluzione della sua condizione mentale e la mette in relazione con quella della madre. È la parte più autobiografica e come tale la lucidità di analisi, che ha contraddistinto fino a questo momento le storie altrui, si perde in un vortice di soggettività attraverso il quale viene messa in scena l'erezione di una fortezza, confine immaginario dal quale è materialmente impossibile fuggire – al pari di una prigione o un manicomio – e che rappresenta la condanna che pesa sulla vita della giovanissima Simona:

Ho eretto nella mia testa di bambina il primo muro di quella che sarebbe diventata una fortezza della solitudine. Mai più lontana da lei, certo, perché mia madre a me si aggrappava, e con chi altro avrebbe potuto farlo in quel deserto di relazioni familiari e sociali che era diventata la nostra vita? Mai più lontana da lei, ma per sempre lontana da tutti gli altri. [...] In quella fortezza che ho edificato ci abbiamo vissuto insieme, io e lei, per tanto tempo. Mio padre, il terzo, era un piccone che scalfiva solo la superficie, con le sue botte faceva rimbombare le nostre stanze e sanguinare le pareti, ma i suoi colpi non hanno mai avuto abbastanza forza e ferocia da riuscire a smantellare i muri. [...] Eravamo sole, nella fortezza. Tutti gli altri erano fantasmi. E io ero più sola di lei, perché lei aveva me, ma io non avevo più lei (Vinci 2016: 331).

nonché di ogni figlio:

La follia della madre è il buco nero della nostra venuta al mondo. E quindi anche noi, che al di là di quel buco siamo stati concepiti e nutriti e che da quel buco siamo usciti, condividiamo lo stesso destino. [...] La prima battaglia impossibile della nostra vita è quella di estirparci la follia delle madri di dosso (Vinci 2016: 330).

In qualche modo quella che può essere considerata la proiezione letteraria della madre dell'autrice è presentata come personaggio della sua storia personale e al contempo funge da sineddoche della condizione umana, una madre tra tutte le madri, come si intuisce nel passaggio dal singolare al plurale. La follia dei figli non è mai autonomamente originata, ma è sempre la conseguenza della fragilità di chi li ha generati, della loro incapacità di reagire e della loro necessità di sostenersi sui figli – e quindi la follia di questi ultimi è il risultato dell'inversione dei ruoli e della finzione necessaria a mantenere le apparenze, della quale le madri sembrano essere del tutto incoscienti. Questo genere di follia si presenta strisciante, impossibile da riconoscere in quanto priva di quei segnali che la società ha stigmatizzato per consentirci di identificarla:

Ma era davvero pazza, mia madre, così come le ripeteva mio padre e come anche io avevo cominciato a credere? [...] Lei non somigliava per niente alla pazza della stanza di sopra, non aveva i capelli scarmigliati e grigi e la sua follia non le regalava nessuna libertà (Vinci 2016: 335).

È la nuova forma che la malattia mentale ha assunto ai giorni nostri, che si ritrova nella depressione, nei problemi alimentari, negli attacchi di panico, nell'ansia e in tutte quelle sintomatologie di cui tutti siamo affetti mentre ci convinciamo di essere normali e additiamo quegli altri che riteniamo matti¹⁶.

¹⁶ Questo stesso concetto può essere efficacemente riassunto dalle parole riportate da Simona Vinci «Così c'era scritto su un muro del Kissy Mental Home di Freetown: essere un uomo non è semplice, io non sono pazzo» salvo il paradosso che la citazione proviene dall'unico istituto psichiatrico presente in Sierra Leone (Vinci 2016: 352).

La salvezza tra Religione e Letteratura

Una serie di preconcetti e dogmi pesa sugli esseri umani e indirizza le loro azioni, stabilendo quale sia il corretto comportamento per ciascuno in base al proprio ruolo nella società. Si è visto come Vinci scardini, seguendo una linea che investe buona parte della produzione al femminile di epoca contemporanea, l'idea della madre-rifugio e denunci l'impossibilità nel contesto moderno di appigliarsi ai ruoli istituiti e preconfezionati della cultura; un lavoro molto simile viene messo in opera nel tentativo di confutare il dogma della religione come mezzo utile alla salvezza. Al contrario, è ragionevole ritenere che in buona sostanza le convinzioni religiose dei gruppi familiari, spesso un po' retrograde, siano la causa di una serie di sviluppi che inevitabilmente parteciperanno al ricovero dei protagonisti. Un caso emblematico è quello di Basil, il quale viene cresciuto come un miracolo del Signore e finisce per convincersi di esserlo e comportarsi come tale fino al punto di compiere azioni indicibili – quali lo stupro su Teresa, che rimasta incinta si lascerà morire nelle acque che l'avevano condotta a Leros. Eppure, sul finire della sua vita, anche lui, il più credente tra i personaggi del romanzo, deve ammettere che Dio non esiste, che forse «c'era stato, tantissimo tempo fa, qualcuno che si faceva chiamare dio e al quale gli uomini credevano, ma adesso non ne era rimasto neanche un brandello e lui lo sapeva con certezza perché [...] era stato proprio lui a ucciderlo» (Vinci 2016: 78).

Agli antipodi rispetto al monaco si posiziona Stefanos: lungi dall'affidare la propria anima ad una qualche forma di divinità, tenta di sopravvivere alla morte ricorrendo alla poesia. Il leggere¹⁷ e lo scrivere

¹⁷ Sarà proprio la lettura di un'antologia di poeti antichi ad unire Stefanos e Teresa, in realtà separati da una recinzione. Sembra quasi che negli incontri dei due si possa scorgere un tributo al *Canto di Ulisse*, capitolo cruciale di *Se questo è un uomo* – del reso Vinci tiene a precisare che John Merrit, autore dell'articolo *Europe's Guilty Secret. 1300 Lost Souls Left to Rot* (sull' "Observer" del 10 settembre 1989), dopo aver visto le condizioni nelle quali versavano i pazienti di Leros, aveva iniziato a leggere ossessivamente Primo Levi e «di sicuro si saranno mescolate [dentro di lui] immagini di due luoghi diversi in due tempi diversi, ma che hanno continuità impressionanti» (Vinci

diventano esigenze viscerali, sono il mezzo attraverso il quale può sentirsi libero dai limiti fisici delle mura che lo circondano:

Aveva preso l’abitudine di raccogliere qualsiasi pezzo di carta riuscisse a trovare, sacchetti del pane, pagine di giornale dalle quali strappava con pazienza certolina i bordi vuoti di caratteri che contornavano gli articoli, pacchetti di sigarette smembrati e rivoltati dalla parte senza inchiostro, qualsiasi cosa potesse servire da foglio (Vinci 2016: 122).

Il peso che viene attribuito alle cose che si è abituati a possedere cambia prepotentemente all’interno di un luogo separato dal resto del mondo, dove ogni giorno qualcuno tenta di privarti della tua umanità, così anche un libro di poesie può diventare «una reliquia da venerare, [da] difendere con la vita se necessario» (Vinci 2016: 162).

La speranza che scaturisce dalla poesia è ben più pericolosa di quella legata alla dimensione religiosa e questo si evince dall’evidenza per cui la prima pare essere proibita – ogni poesia scritta da Stefanos e scoperta dalle guardie viene puntualmente requisita – l’altra sostenuta – e difatti la descrizione della sua permanenza a Leros si apre con l’affermazione che «per un pittore comunista ateo e miscredente, non è male come punizione dipingere una Madonna che muore» (Vinci 2016: 135), mentre insieme ad altri Stefanos si prepara a realizzare un affresco su una delle pareti della sua prigione di Leros. Forse perché in un certo senso la Bibbia insegna a sopportare mentre la letteratura a resistere, a non rinunciare a credere nella libertà. In questo processo di conservazione di umanità Stefanos è coadiuvato da Teresa e Nikolaos: il primo scrive le poesie, la seconda le memorizza, il terzo ne «diventa custode materiale» (Marsilio 2016); viene portata a compimento ogni azione possibile perché quel prodotto della

2016: 388); non sembra infatti casuale che Simona Vinci indichi un unico nome per i poeti della raccolta, ovvero Archiloco, poeta nazionale greco, così come Dante lo era stato per Levi e che, al pari di quanto avviene nel libro sopracitato, riporti un passo che in qualche modo invita alla resistenza: «Cuore, mio cuore, turbato dagli affanni senza rimedio, sorgi, difenditi, opponendo agli avversari il petto; e negli scontri coi nemici poniti, saldo, di fronte a loro» (Vinci 2016: 164).

mente, tanto prezioso, venga protetto e tramandato. Il diverso grado di partecipazione al processo conservativo sembra corrispondere in una certa misura anche al destino riservato ai personaggi: il suo creatore verrà ucciso, colei che ne portava il ricordo sarà indotta a suicidarsi e infine colui che ne aveva conservato le prove concrete sarà condannato a passare i suoi giorni in un girone dell'inferno del tutto particolare, quello degli ingovernabili¹⁸, che potrà lasciare solo al momento della chiusura dell'ospedale. Sembra che le sorti alle quali i protagonisti vanno incontro siano diretta conseguenza della loro comune partecipazione a questa azione 'di rivolta' – un ruolo ben più rilevante ha evidentemente giocato l'essere stati testimoni delle torture inflitte ai dissidenti politici che su Leros venivano deportati: tuttavia non è da scartare l'ipotesi che il tragico scioglimento dei loro destini costituisca, nel disegno dell'autrice, la terribile vendetta di quel Dio che per tutto il romanzo si è dimostrato, se non avverso ai personaggi, quanto meno indifferente alle loro sofferenze.

Muri di cemento e fortezze invisibili

L'opera di Simona Vinci disegna una serie di linee che incrociandosi creano luoghi capaci di individuare ruoli prestabiliti entro i quali gli individui sono tenuti al rispetto di certi comportamenti. Il manicomio, luogo di reclusione per eccellenza, è solo il nucleo narrativo funzionale a produrre, come un sasso che cade nell'acqua, cerchi concentrici di altre gradazioni possibili di reclusione, spesso non fisiche ma mentali, legate alla forza psicologica capace di indurre le persone a non superare dei confini immaginari le quali hanno una forza contenitiva anche più forte. Al fine di mostrare i due lati della medaglia l'autrice si avvale di due punti di vista distinti, uno più reale, quello 'autobiografico' appunto, e uno finzionale,

¹⁸ Gli ingovernabili erano considerati «i peggiori elementi dell'istituto» in quanto nessun farmaco era abbastanza potente da sedarli. Erano tenuti in un cortile, cinto di muri, irraggiungibile e privo di baracche nelle quali ripararsi. Passavano le loro giornate sotto al sole cocente o alla pioggia; i guardiani si occupavano di lanciare loro il cibo dall'alto, e all'occorrenza di *pescarli* con «dei bastoni uncinati» quando morivano «per dargli degna sepoltura» (Vinci 2016: 51-52).

rappresentato dalla volontaria Angela, della quale in parte si è accennato. A ben guardare questa testimone fittizia di alcuni degli avvenimenti accaduti a Leros potrebbe essere considerata come un doppio della proiezione letteraria della Vinci, per una serie di riferimenti contenuti nel testo che pare accomunarle. In primo luogo la narratrice è stata osservatrice diretta delle condizioni nelle quali sono tenuti i pazienti psichiatrici di un manicomio – nello specifico il Kissy Mental Hospital – come nella finzione lo è stata Angela e al pari del suo alter ego ha avuto l’occasione di visionare le cartelle di alcuni pazienti ospitati in strutture psichiatriche – nell’archivio delle Opere Pie di Budrio. Sembra quindi altamente plausibile che molto del personaggio derivi dall’esperienza della scrittrice e che quest’ultima viva non solo nel proprio resoconto personale ma anche nel sottile confine tra realtà e immaginazione da lei creato. A conferma di quanto detto sino a ora, all’interno del romanzo la stessa autrice instaura un parallelo tra la propria esperienza e quella di Angela, quando riflette sul fatto che le immagini viste in Sierra Leone e quelle rimaste nella testa della volontaria sono in realtà molto simili (nonostante il gap temporale e socioculturale):

Anzi, a ripensarci adesso mi sembrano la stessa cosa: Awa, la ragazza scimmia e l’uomo del primo piano al manicomio di Leros – nudo, rannicchiato con le braccia strette attorno al corpo mentre si dondola avanti e indietro eppure con gli occhi attenti e vigili – sono l’emblema del senso di colpa mio e di Angela, stanno in piedi fianco a fianco e ci guardano (Vinci 2016: 370-371).

In una continua oscillazione spazio-temporale i due personaggi si scambiano la parola riuscendo così a riprodurre un mosaico di possibilità intorno alla follia che giunge sino alle porte del presente. Mentre la condizione dei cosiddetti ‘malati di mente’ sembra, almeno nella nostra realtà, essere approdata ad una qualche forma di miglioramento, Vinci costringe a riflettere su quelle forme di pazzia che ci accompagnano nel corso della vita e per le quali non esiste nessuna legge capace di condurre ad una qualche forma di salvezza:

Abbiamo imparato, stiamo imparando, che i muri di delimitazione, i confini, le città speciali si possono costruire anche senza cemento armato e mattoni, senza chilometri quadrati d'acqua attorno o fossati scavati nella terra, senza incatenare le persone a un albero o a un pilone: disgregare un tessuto sociale può essere altrettanto efficace (Vinci 2016: 370).

Eppure sembra possibile scorgere sul finire delle pagine una qualche forma di speranza: nella sezione *Notizie su Leros* veniamo a conoscenza della circostanza per cui l'isola, dopo essere stata terreno di sofferenza per lungo tempo – ben prima che su di essa venisse impiantato un ospedale psichiatrico e anche in seguito –, è divenuta oggi luogo di approdo per migranti «siriani in gran parte, ma anche iracheni, afgani e di altre nazionalità» (Vinci 2016: 395) che nell'isola, grazie «all'associazione di volontari coordinati [...da] Martina Katsivelis, che si occupano di loro» (Vinci 2016: 396) hanno l'opportunità di ricostruirsi una nuova vita¹⁹.

¹⁹ È corretto segnalare che, nonostante la volontà del governo greco di dare un nuovo volto all'isola di Leros, anche qui, come altrove, non sono mancati dei momenti di tensione nella convivenza fra gli 'stranieri' e gli autoctoni (Cfr. Gaiardoni 2020; Stern 2020).

Bibliografia

- Casadei 2006 = A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Chemotti 2009 = S. Chemotti, *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Il poligrafo, Padova 2009.
- Guglielmi 2018 = M. Guglielmi, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia fra parole e immagini*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.
- Jansen 2005 = M. Jansen, *Il mondo salvato dai ragazzini. Un'ottica infantile sulla guerra e sulla violenza in «Come prima delle madri» di Simona Vinci*, "Cahiers d'études italiennes", 3, 2005, pp. 9-21.
- Kornacka 2019 = B. Kornacka, *Annullamento della maternità nella narrativa di Simona Vinci, Isabella Santacroce e Melania G. Mazzucco*, in S. Parmegiani, M. Prevedello (a cura di), *Femminismo e femminismi nella letteratura italiana dall'Ottocento al XXI secolo*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, pp. 121-137.
- Lejeune 1986 = P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986 (Ed. or.: *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, Paris 1975).
- Lucamante 1998 = S. Lucamante, *Le scelte dell'Autofiction: il romanzo della memoria contro il potere della storia*, "Studi novecenteschi", 25, 56, 1998, pp. 367-381.
- Lucamante 2004 = S. Lucamante, *Come prima delle madri: Un thriller edipico e dai toni noir?*, "Narrativa", 26, 2004, pp. 81-96.
- Lucamante 2008 = S. Lucamante, *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London 2008.
- Lucamante 2013 = S. Lucamante, *Stanza 411 di Simona Vinci, il Pantheon ed i simulacri d'amore*, in Luca Somigli (a cura di), *Negli archivi e per le strade, considerazioni meta-critiche sul "ritorno alla realtà" nella narrativa contemporanea*, Aracne, Roma 2013.
- Marchese 2014 = L. Marchese, *L'Io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.

- Martemucci 2008 = V. Martemucci, *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, "Contemporanea", 6, 2008.
- Palladini 2019 = I. Palladini, *Il paesaggio segreto nella narrativa di Simona Vinci*, "Rhexis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature. Literature", 10.2, 2019, pp. 56-67.
- Schwartz 2011 = C. Schwartz, *Raccontare la Groenlandia negli anni zero: Nel bianco di Simona Vinci*, "Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana", 4, 2011.
- Tabanelli 2008 = R. Tabanelli, *Il post-umano (femminile) di Simona Vinci*, "Annali d'Italianistica", 26, 2008, pp. 379-388.
- Tabor 2015 = D. Tabor, *L'autonomia negata. Famiglie, manicomi e identità di genere nella città industriale tra Ottocento e Novecento*, "Diacronie. Studi di storia contemporanea", 21, 2015.
- Vinci 2003 = S. Vinci, *Come prima delle madri*, Einaudi, Torino 2003.
- Vinci 2006 = S. Vinci, *Stanza 411*, Einaudi, Torino 2006.
- Vinci 2009 = S. Vinci, *Nel bianco*, Rizzoli, Milano 2009.
- Vinci 2016 = S. Vinci, *La prima verità*, Einaudi, Torino 2016.

Sitografia

- Camilla Canale, "Migranti. Dalla Palestina al campo di Leros: «I volontari mi hanno restituito la dignità»", *La difesa del popolo*, 18/10/2020, <https://www.difesapopolo.it/Fatti/Migranti.-Dalla-Palestina-al-campo-di-Leros-I-volontari-mi-hanno-restituito-la-dignita> (ultimo accesso 18/11/2020)
- Fabio Casalini, "Giorgio Coda, psichiatra, noto come l'elettricista", *I Viaggiatori Ignoranti*, 24/02/2019, <https://viaggiatoricheignorano.blogspot.com/2019/02/giorgio-coda-psichiatra-noto-come.html> (ultimo accesso 16/11/2020)
- Andrea Gaiardoni, "Migranti in Grecia: la crisi umanitaria nelle isole a ridosso delle coste turche", *Il Bo live, Università di Padova*, 28/02/2020, <https://ilbolive.unipd.it/it/news/migranti-grecia-crisi-umanitaria-isole-turchia> (ultimo accesso 18/11/2020)

Morena Marsilio, “Leros: l’isola degli ingovernabili e degli apolidi – Recensione a *La prima verità* di Simona Vinci”, *La letteratura e noi*, 16/12/2016, <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/la-scrittura-e-noi/596-leros-l%E2%80%99isola-degli-ingovernabili-e-degli-apolidi-%E2%80%93-recensione-a-%E2%80%9C-la-prima-verit%C3%A0%E2%80%9D-di-simona-vinci.html> (ultimo accesso 14/11/2020)

Savanna Stern, “Il quotidiano dei profughi a Leros, Grecia”, *La rivista culturale*, 05/03/2020, <https://larivistaculturale.com/2020/03/05/il-quotidiano-dei-profughi-a-leros-grecia/> (ultimo accesso 18/11/2020)

L’autrice

Cristina Cardia

Ha conseguito una laurea in Archeologia e Storia dell’Arte con una tesi interdisciplinare sulle relazioni di viaggio riguardanti la Sardegna specializzandosi nello studio del rapporto tra testo e immagine. Si è inoltre occupata di canzone d’autore, di mondi utopici e distopici, di fumetto e anime giapponesi. È stata borsista presso l’Università di Cagliari ed è redattrice della rivista «Medea».

Email: cristina.cardia@hotmail.com

L’articolo

Data invio: 26/11/2020

Data accettazione: 12/12/2020

Data pubblicazione: 30/12/2020

Cristina Cardia, *L'isola di Leros nella poetica di Simona Vinci*

Come citare questo articolo

Cristina Cardia, *Tra mura reali e confini immaginari: L'isola di Leros nella poetica di Simona Vinci*, "Medea", VI, 1, 2020, DOI: [10.13125/medea-4432](https://doi.org/10.13125/medea-4432)