

## Il paesaggio segreto nella narrativa di Simona Vinci<sup>1</sup>

Irene Palladini

(Università di Cagliari)

---

### Abstract

The present research aims to analyse the perceptive and representative modalities of landscape in the narrative production of Simona Vinci. Through the framing of a particular anthropology of the eye, connected to a corporal rendition of places, the writer creates a deep mindscape, rich in fairy refractions and an oneiric amplitude. But, above all, in her narrative production, it is fear the orbit to which Vinci's landscapes can be ascribed: therefore, the expression *fearscape* can be introduced in order to understand the force of a writing which is characterized by an urgent need.

**Key Words** – landscape; eye; body; fairytale; fear

---

Il presente studio intende analizzare le modalità percettive e rappresentative del paesaggio nella produzione narrativa di Simona Vinci. Attraverso l'elaborazione di una peculiare antropologia dello sguardo, coniugata alla resa corporea dei luoghi, l'autrice fonda una paesologia dell'immaginario, densa di rifrazioni fiabesche e ad alto coefficiente onirico. Ma è soprattutto nell'orbita della paura che si inscrivono i paesaggi dell'autrice, tanto da autorizzare la formula di *fearscape*, per intendere la forza di una scrittura che ha l'urgenza della necessità.

**Parole chiave** – paesaggio; sguardo; corpo; fiaba; paura

---

---

<sup>1</sup> Il titolo rimanda a un preciso luogo testuale: «Il paesaggio segreto che ci portiamo dentro e che ci tiene in vita» (Vinci 2019: 141).

Fra tutte le modalità percettive, è allo sguardo che Simona Vinci accorda una centralità vitale nella rappresentazione di scenari paesaggistici, tanto da elaborare un'antropologia del *regard*, correlata ai luoghi di origine che educano l'occhio<sup>2</sup>, fluttuante tra distensione orizzontale e accentuata verticalità (Vinci 2009: 192-193)<sup>3</sup>. La visione neutra, emendata di scorie, pertiene, semmai, all'occhio ciclopico del Pantheon, capace di elevarsi, arginando il mercato della memoria e l'"immaginetario" turistico, in *Stanza 411*:

Oggi pomeriggio ho percorso il Pantheon per tutto il suo perimetro, lentamente, un piccolo passo dopo l'altro. E intanto che camminavo, pensavo al movimento circolare della sua pianta, perfetto, immutabile, senza inizio né fine, né variazione, identico al movimento del tempo, delle stagioni, del cielo cosmico e del ciclo annuale dello zodiaco. Ho alzato la testa a guardare la cupola, quel simbolo della volta celeste, l'immagine stessa del mondo. Ho fissato la luce bianca che cadeva dall'*oculus* e mi è venuta in mente l'antica leggenda che racconta di come il fossato che circonda il tempio sia stato scavato dal Diavolo [...]<sup>4</sup>. (Vinci 2006: 42)

Ma l'austera sacralità dell'*oculus* del Pantheon resta un ideale inattuabile poiché lo sguardo umano, che è materiato dell'esperienza del limite, può solo echeggiarne l'apertura, calandola nella *visio*, frazionata e interiorizzata, dall'alto di una collina<sup>5</sup>, e nelle fluttuazioni versatili dello sguardo pulviscolare di Mat dalla finestra nella fiaba nera *Brother and Sister*<sup>6</sup>.

In effetti, sebbene la tensione «a ripulire lo sguardo da tutte le interferenze»<sup>7</sup> sostanzia la scrittura di Vinci, anche al fine di sondare le profondità telluriche e stratificazioni geologiche dei paesaggi, di fatto la imperturbabilità è negata all'uomo, il cui occhio terrà più di quello scrutatorio, e a suo modo rivelatore, di Nikolaos Themistocles in *La prima verità*<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> Il principio è chiaramente enunciato da Vinci (2009: 192): «Il luogo da cui provieni ti ha educato lo sguardo, ha impresso una certa andatura al tuo camminare, ha allenato i tuoi muscoli e il tuo cervello».

<sup>3</sup> In particolare, l'autrice attribuisce al suo sguardo la chiarezza distintiva dell'orizzonte di pianura.

<sup>4</sup> L'*imagery* del tempio alimenta tutto il romanzo, incentrato sulla sopravvivenza di un barlume di sacralità. Si suggerisce un ulteriore rimando testuale: «Solo all'interno del Pantheon mi sento in salvo, al sicuro, come se mi trovassi nell'occhio del ciclone, nel punto preciso dove le forze contrastanti si annullano, e infine si disperdono [...]. È istantaneo, ogni volta che entro nel Pantheon, perdo la voce, le parole. Sollevo la testa verso l'alto, gli occhi feriti dalla luce che entra dall'occhio del tempio, e guardo il cielo. Immobile, al centro di quel cerchio magico, socchiudo le palpebre e i turisti spariscono, tutto sparisce, non sento più niente, né il fruscio delle loro sportine di plastica, né i passi, le voci, i commenti, non sento le urla dei bambini, il clic o i beep beep delle macchine fotografiche. Tutto smette di accadere. Giapponesi e tedeschi, coreani, francesi, americani, tutti a bocca spalancata, la testa ribaltata all'indietro, la fronte battezzata da un fascio di luce latte che acceca e intimidisce» (Vinci 2006: 14-15).

<sup>5</sup> «Dall'alto della collina, con i gomiti puntati sul davanzale di un'ampia balconata sospesa sulla città, mi hai mostrato le passeggiate, le ville famose, indicandomele con un gesto fermo del braccio, della mano. Io ho guardato il verde spento delle macchie boschive di alberi che non sapevo riconoscere, le ville isolate che spuntavano rosa e bianche in mezzo a tutto quel verde, le inferriate pesanti, le tapparelle abbassate, gli scuri sbarrati: una silenziosa città di mortiventi. Ho guardato il cielo pallido, velato di foschia, e ho pensato che questa città ti somigliava moltissimo, che come te era calma e gentile, ma anche segreta, e che probabilmente nascondeva un'anima violenta» (Vinci 2006: 22).

<sup>6</sup> Si consideri almeno la sequenza: «Mat è affacciato alla finestra. Gioca a spostare la mano avanti e indietro. A farla uscire dal quadrato luminoso che la luce elettrica disegna su un pezzo di buio là fuori. Volta la testa di pochi gradi verso l'interno della stanza» (Vinci 2003a: 5).

<sup>7</sup> In Vinci (2016: 384). L'autrice insiste sulla necessità di uno sguardo avvitato nelle profondità per comprendere Leros e, verrebbe da aggiungere, per sondare la prima verità delle cose: «Per capire quello che c'è sopra un'isola, devi vedere quello che c'è sotto. E devi osservarlo con attenzione e abbastanza a lungo per riuscire a ripulire lo sguardo da tutte le interferenze, la salsedine o la crema solare che offuscano le lenti di plastica della tua maschera subacquea. Il tuo sguardo dovrebbe avere l'audacia di spingersi molto più in là dei cinquanta metri da riva che ti concede il tuo coraggio» (Vinci 2016: 384).

<sup>8</sup> Si allude all'occhio di Nikolaos in Vinci (2016: 56): «L'occhio del mostro non è né buono né cattivo, l'occhio del mostro vede».

Nessuna estetizzazione intorba la topica di uno sguardo calato, dunque, nella corporeità, e da questa vivificato: «Non aveva ancora fatto molto lui, là dentro, però lo sguardo è già esperienza. Quando hai visto, non torni indietro. Sei cresciuto, sai» (Vinci 1997: 71). E quanto la dialettica tra occhi aperti e chiusi trami il *Bildungsroman Come prima delle madri* è noto, dacché, dai suoi trasognamenti, Pietro è strappato e precipitato nel trauma della maturità, filtrata dallo sguardo della consapevolezza. Anche l'occhio di Vera, in *Strada Provinciale Tre*, si dà per spasmi ondivaghi, ora condensandosi in dettagli minuti, come piccole crepe e fenditure nell'asfalto della Trasversale di Pianura, ora evaporando in un orizzonte piatto e liquido, dilavato dalla indefinitezza della lontananza.

La fenomenologia dello sguardo mette a fuoco, quasi denudandola, la fragilità della presunzione cartografica, sottoposta a torsione corrosiva dall'autrice. Si pensi, in particolare, all'apologo narrato in *Stanza 411*, in cui Vinci scrive di un enorme mappamondo, costruito con esattezza meticolosa, e che si rivela del tutto inservibile nella sua ingombrante opulenza<sup>9</sup>. L'immagine, allegoria della criticità di mappare territori e paesaggi, non è che uno degli esempi di tutta una serie di riproduzioni topografiche inconcludenti, fallaci, svianti. Già all'altezza di *Dei bambini non si sa niente*, la scuola è, infatti, invasa da carte geografiche, enormi e sbiadite, che marcano, soprattutto, l'estraneità di un mondo alla deriva<sup>10</sup>. E non è casuale che, nel capannone, Matteo rechi, come oggetto a lui caro, un mappamondo saturo, e come ingolfato, di luci, il quale non concorre certo a saldare un vincolo di appartenenza<sup>10</sup> e, pur dischiudendo l'illusione del viaggio, inchioda alla realtà dell'orrore. L'atlante, insomma, è introdotto per sancire il senso di smarrimento, come nella sequenza in cui Mat mostra a Cate l'evidenza del loro essere sperduti in un paese confinario, esulante da qualsiasi punto cardinale<sup>11</sup>. E, per concludere questa rapida disamina, si pensi, in *Strada Provinciale Tre*, alla «cartina plastificata del Delta» (Vinci 2007: 141), che incombe sulla parete del ristorante in cui Vera e Dimà pranzano, e che concorre a trasfigurare la serpentina idrografica del Po in creatura teratologica, simile a «un grosso dente cariato, un molare gigantesco, o anche la testa di un elefante senza orecchie [...]»<sup>12</sup>. Forse, è solo la mappa raggrumata nel volto del pastore in *La prima verità* a sottrarsi alla crisi epistemologica che investe le coordinate cartografiche e il reticolo delle loro connessioni interne, ma l'epifania inclina, nondimeno, alla trenodia nel generale collasso geografico: «La sua faccia cotta dal sole era percorsa da linee incise. Sembrava una mappa, ma lei non sapeva di cosa» (Vinci 2016: 280).

Permane l'impressione che la sola carta plausibile, e autorizzata, sia quella necrotica dell'inferno reclusorio abitato da Pietro: «Così, per sapere, visto che ci tieni tanto, pensa il ragazzo, potrei metterti davanti al naso la cartina topografica dell'inferno. Farti vedere i corridoi bui, le camerate affollate e

<sup>9</sup> Vinci (2006: 39). Sebbene la scrittrice riconduca l'apologo alla natura di un amore troppo vasto, l'episodio dichiara anche la fragilità della trascrizione cartografica del paesaggio. E proprio al paesaggio dell'eros Vinci attribuisce una forza eversiva, che fa deflagrare le coordinate geografiche: «Durante la prima notte insieme a Lina, Angela a un certo punto pensò che loro due stessero partendo per un posto in cui nessuno le avrebbe più raggiunte, un posto che non trovava la sua collocazione in nessuna cartina geografica. Senza nome, fuori dalle mappe, come un'isola appena emersa dal mare e che nessun viaggiatore al mondo ha ancora avuto la possibilità di scoprire» (Vinci 2016: 101).

<sup>10</sup> «Matteo aveva portato un mappamondo con la luce interna, a pile. Quando chiudevano la porta, lo accendevano, e quella luce arancione illuminava tutta la stanza. Si vedevano i rilievi montuosi e i segni sottili dei fiumi, le masse d'acqua che avvolgono i continenti e la terra verde, distesa, delle grandi pianure. Era come viaggiare, come essere dappertutto» (Vinci 1997: 57-58).

<sup>11</sup> «Mi ricordo una volta che sei venuto nella mia stanza con l'atlante in mano, eri incazzato nero, guarda qua, mi hai detto, stiamo nel buco del culo del mondo, nemmeno è segnato sulla cartina il nostro paese, non si vede neanche la righina del fiume, noi non esistiamo!» (Vinci 2003a: 98).

<sup>12</sup> «Sul muro davanti a lei, appesa di fianco alla finestra, c'era una cartina plastificata del Delta, e accanto, piccole foto incorniciate, in un bianco e nero sbiadito, di canali e barche e di pescatori in posa. Visto così, il Delta sembra un grosso dente cariato, un molare gigantesco, o anche la testa di un elefante senza orecchie, la lunga proboscide che termina con la Bocca del Po delle Tolle e la zampa destra, l'unica visibile, con la Bocca del Po di Goro. Si è messa a leggere i nomi segnati sulla carta e ha seguito con lo sguardo la linea azzurra del fiume che si divide in cinque rami per andare a incontrare il mare Adriatico. Ha pensato a quella distesa di acqua immobile, monotona, che si confonde con il cielo: lo stesso colore, la stessa cappa ferma e traslucida, sopra e sotto» (Vinci 2007: 141-142).

gelide, i banchi austeri e le finestre lunghe [...]» (Vinci 2003b: 57) o, al limite, l'assideramento mappato dalla *blank page* di *Nel bianco* (Vinci 2009: 41).

Ciò premesso, alla prensile percezione visiva è da coniugare quella plurisensoriale e sinestetica, specie in relazione alla trama polifonica che materia il bosco, non soltanto «animato», ma pulsante un carsico «animismo», in *Brother and Sister*<sup>13</sup>, o alle note contrappuntistiche e metadiegetiche che innervano *Dei bambini non si sa niente*, essudanti impressioni tattili e olfattive<sup>14</sup>. La multifocalizzazione sensoriale – che, peraltro, si traduce in soluzioni espressive talora consuete («luce morbida» [Vinci 1997: 85]), talaltra liricamente tese e acuminata («silenzio afoso» [Vinci 1997: 117]) – determina un duplice effetto. Da un lato, potenzia l'evidenza concreta del paesaggio, dall'altro ne implementa la visionarietà. Rispetto al primo assunto, la corporeità del *landscape* è da ricondursi a una istanza eversiva e grottesca, in linea con le riflessioni condotte da Marco Antonio Bazzocchi nel suo *Corpi che parlano* (2005). Il corpo-paesaggio, nella produzione di Vinci:

Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso che costruisce e crea un altro corpo; inoltre questo corpo inghiotte il mondo ed è inghiottito da quest'ultimo [...]. È per questo motivo che il ruolo più importante nel corpo grottesco è affidato a quelle parti e luoghi dove esso va oltre se stesso, esce dai limiti prestabiliti [...]. (Bachtin 1979: 347)

Così, alla mappatura di *bodyscapes* è da coniugare la concrenza di luoghi-corpo: «Anche adesso è così: l'edificio resta immobile al suo posto, con le sue quattro file per diciassette di occhi e bocche spalancate, la pelle martoriata e quell'ombra cupa che non lo abbandona mai, in nessuna ora del giorno, a nessuna latitudine del sole» (Vinci 2016: 277).

Ma la corporeità paesaggistica si addensa, raggiungendo il vertice di tensione, in *Strada Provinciale Tre*, come si evince dal corpo «secco e disidratato, sporco, mangiato dall'interno» (Vinci 2007: 95) di Vera, e dalla mappatura anatomica, irredenta e scombiata, di corpi corrosi, lacerati, deformati, i quali delineano un censimento del degrado e una notomizzazione cartografica di «corpi-paesaggio»<sup>15</sup>.

Per effetto della «vertigine di dissoluzione» (2017:16), di cui Vinci scrive in *Parla, mia paura*, la tangibilità corporea del paesaggio si sgrana in un onirismo liquefatto, come se il fenomeno del parelio<sup>16</sup> fosse eletto a principio di scrittura. La liquidità, naturalmente vischiosa, connota intimamente la fibra dell'esordio narrativo<sup>17</sup> ed è senz'altro ascrivibile all'afa tremolante che svapora i contorni delle cose, sottraendo loro il nitido profilo. Accentuata da distorsioni cromatiche, si

<sup>13</sup> Esemplare il seguente passo che evoca non soltanto l'animazione del bosco, ma anche una sorta di animismo, sotteso a questo romanzo notturno, quasi un'opera al nero: «I rumori, fuori, sono diversi. Vicinissimi, corrono avanti e indietro attorno a loro, li circondano. Sono sopra le loro teste, sotto i loro piedi. Rumori dappertutto. Suoni striscianti, sibilanti, scricchiolii, fruscii, schiocchi, gemiti. Il bosco è vivo, parla, respira, si agita, geme, smette e si zittisce, poi riprende» (Vinci 2003a: 56).

<sup>14</sup> Distorsioni cromatiche, tattili e olfattive permeano il romanzo di Vinci (1997: 66-67).

<sup>15</sup> Si ricordi almeno la corporeità sfatta del vecchio padre di Nicola, in *Strada Provinciale Tre*. Benché orientata alla lenta, ma nondimeno implacabile, dissoluzione, la tangibilità materica del vecchio, che è tutt'uno con la sua casa e con quel nastro lucido di asfalto che centellina i ricordi, si rivela appieno: «L'hanno sollevato da terra reggendolo per le braccia, e Vera ha pensato che non aveva peso, quasi le ossa fossero cave, spugnose, come rami di corallo bucherellato, o pietra pomice. La carne, asciutta, sfibrata. Niente nervi, né muscoli. Solo ossa fragili come carbone fossile e pelle avvizzita, una buccia di mela lasciata ad asciugare. È questa la vecchiaia, un ridursi progressivo, un assottigliarsi della materia attorno allo spirito. O forse, anche lo spirito mano a mano si riduce. Fino a sparire. Un ultimo soffio e poi più niente. Carta bruciata» (Vinci 2007: 195). Ma, nel romanzo, la notomizzazione dei corpi sostanzia tutti i personaggi: la vecchia pingue con la fisarmonica, la sfacciata eccedenza del corpo obeso del carnefice, la grazia adolescenziale di Dimà, solo per citare alcuni esempi.

<sup>16</sup> Sul fenomeno, «provocato dalla rifrazione dei raggi solari sui cristalli di ghiaccio delle nuvole», cfr. Vinci (2009: 115).

<sup>17</sup> La liquidità è certamente originata dalla cappa di caldo asfissiante sulla sterminata e piatta campagna e investe anche la macchina bianca, totem del male, sottratta alla concretezza oggettuale, e quasi risucchiata: «La macchina enorme e bianca era una macchia di luce liquida e confusa in quelle giornate afose d'estate, come la strada vista da lontano, con l'aria che tremola per il calore che sale dall'asfalto e diventa un lago, una pozza d'acqua scontornata» (Vinci 1997: 138-139).

infittisce nel corso del romanzo: «Il cielo sembrava liquido, intorno, anche le nuvole erano basse sui campi, smangiate, colanti» (Vinci 1997: 152); e, in prossimità del tragico epilogo, si espande: «Le mani in tasca, gli occhi rivolti ai campi, a questo tramonto estivo che sembra non finisca più, che si scioglie per terra alla fine del campo, strappandosi in tante lingue arancione, lentissimo» (Vinci 1997: 159); per poi caricarsi di oscuri presagi<sup>18</sup>. La liquefazione investe pervasivamente anche la paesologia di *Strada Provinciale Tre*, sia in relazione agli elementi naturali<sup>19</sup>, sia al corpo rattappito di Vera che cammina lungo il nastro di asfalto della SP3<sup>20</sup>.

Ma è nel romanzo – forse il più junghiano della scrittrice – *Come prima delle madri*, costellato di sogni e *rêveries* equoree, che la ofelizzazione paesaggistica raggiunge il suo apice. Si consideri, almeno, il seguente passo:

Si addormenta e sogna una massa d'acqua enorme che investe tutto quello che incontra e lo inghiotte e lo seppellisce e il mondo diventa solo una distesa d'acqua fredda senza case, campi, strade, città, automobili, persone. (Vinci 2003b: 106)

I percussivi rimandi a fantasie intrauterine, in *Come prima delle madri*, delineano, dunque, una topografia amniotica, dal sapore funebre:

È stato un sogno a svegliarlo. Lo ha costretto a sollevarsi di scatto, la fronte sudata e il cuore bloccato in un salto troppo lungo e veloce. Nel sogno, c'era uno stagno putrido. L'acqua era bassa e fangosa, verde scuro striato di giallo. Lui era molto più piccolo di come è davvero adesso: era un bambino e non sapeva ancora camminare, strisciava tra le canne e gli insetti che sbucavano dall'acqua melmosa, strisciava con tutta la forza degli avambracci piccoli e delle ginocchia tenere. Strisciava, ma non riusciva mai a raggiungerla. Lei era là, immobile, il corpo vestito di fango verde. Anche la sua pelle stava diventando verde. Gli occhi erano chiusi, la bocca serrata. I capelli ondeggiavano come alghe vive nell'acqua morta. Serpenti lunghi che si muovevano a scatti. Lui strisciava verso la punta dei suoi seni. Scoperti e fermi, avvolti da una luce gialla e calda, solo loro. Il resto era aria che gli incollava la gola e le narici come muco asciutto. Le sue mani si sollevavano e riuscivano finalmente a toccarla. La pelle era umida. Le dita ci scivolavano sopra, la bocca si avvicinava alla punta dei seni, sperando in un fiotto di latte caldo schizzato tra i denti e buttato giù, nella gola secca. Un caldo getto di vita in tutta quella morte che gli stava intorno. Ma erano vuoti, carne gonfia d'aria e basta. Non era rimasto niente di vivo, da nessuna parte: sua madre era morta. (Vinci 2003b: 10-11)

Insomma, da questo e da altri passi consimili emerge la progressiva assimilazione tra la costellazione del paesaggio e quella dell'alvo materno, sotto il segno del segreto sigillo. E molte fantasticazioni narrative di Vinci scaturiscono, e si inabissano, nell'archetipologia dell'immaginario della Madre<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Si pensi, in particolare, alla visione predittiva di Martina, la quale figge lo sguardo negli occhi di Mirko, trasfigurati in un fondo equoreo-nictomorfo (Vinci 1997: 86).

<sup>19</sup> In *Strada Provinciale Tre* la liquefazione del paesaggio è sistematicamente praticata: «Il sole scende sui campi. Una palla gigantesca arancio cupo, mezza sciolta, che cola sulle fabbriche, le case coloniche, i filari dritti di pioppi, le cave di sabbia e ghiaia. E scende, scende» (Vinci 2007:13). E, di seguito: «La strada si allunga molle davanti a lei, asfalto che butta fuori nuvole liquide grigio ferro e azzurro, ondate dense che si levano verso l'alto» (Vinci 2007:16). Ancora, sempre in relazione alla massa solare, e al suo luore liquido (Vinci 2007: 120): «La luce batte sul vetro posteriore del camion, sul tetto, sta cominciando a calare, tra poco il sole sarà un disco arancione che scivolerà rapido dietro l'orizzonte, sembrerà sciogliersi sulla superficie dei campi, un liquido appiccicoso, troppo denso, che la terra non sarà capace di assorbire». Infine: «il sole sta tramontando, scivola dietro l'asfalto, cola sui campi, si squaglia» (Vinci 2007: 222).

<sup>20</sup> In relazione alla liquefazione di Vera in *Strada Provinciale Tre*, illuminante è il seguente passo: «Ma la spinta ad avanzare è più forte di tutte queste cose, della fatica, del dolore, e mentre cammina, un passo di seguito all'altro, ha la sensazione di liquefarsi, di svanire» (Vinci 2007: 13).

<sup>21</sup> Si considerino le fantasmatiche presenze materne che adombrano Vinci (1997), più ansiogene che premurose, infiocchettate in improbabili vesti a fiorami. O si pensi all'insondabile mistero di Tea in *Come prima delle madri*, o alla

La omologia è tale da concretarsi nel *Genius loci* della luna, *refrain* ad alta densità ricorsiva, in cui la sintesi Madre-Paesaggio si realizza compiutamente, anche per l'evidente influenza delle fasi lunari sul mistero della nascita<sup>22</sup>. Pertanto, se alcune delle pagine di Vinci, come gli spietati notturni dell'anima, hanno una tonalità lunare, non è solo per il baluginio di diafani riverberi, ma per l'intima, fiabesca, epifania del volto sidereo con-fuso a quello materno: «Una palla perfetta. Un volto rotondo, materno, dal sorriso triste e gli occhi socchiusi. Oppure due amanti che si baciano, le palpebre serrate. Questo, a seconda di come la si guarda» (Vinci 2003a: 12). E l'attrazione magnetica della madre di Mat, Cate e Billo per la luna assume i tratti di una fatagione negativa, inscritta nell'orizzonte di un destino scandito da sempre:

Alla mamma piacevano le notti di luna piena, ti ricordi che se ne stava sveglia, seduta sulla veranda a fumare anche se faceva freddo? E non dormiva. Dice Mat, la voce che si incrina. Sì, quando c'era la luna piena non prendeva il sonnifero e stava lì a guardare. Sembrava un fantasma, così magra, con i capelli spettinati e quell'accappatoio bianco tutto scucito che pendeva da una parte. (Vinci 2003a: 39-40)

A stornare qualsiasi cedimento a un culto vagamente *fetish*, concorre la *imagerie* della luna sbiadita e cattiva in *Dei bambini non si sa niente*<sup>23</sup> e il suo progressivo disparimento, per *fading*, in *Brother and Sister*<sup>24</sup>, sino alle soglie della consunzione in *Stanza 411*: «Una luna consumata, ma ancora brillante» (Vinci 2006: 18). Infine, l'immaginario lunare trasmuta nelle lucciole, concepite come spiriti del luogo esodati, creaturine che punteggiano alcune pagine di Vinci e riverberano la eco sfrangiata del profilo feroce della luna<sup>25</sup>.

Inoltre, la relazione osmotica *landscape-mindscape* si fonda essenzialmente sulla paura, tanto da autorizzare, per la narrativa di Vinci, la formula di *fearscape*, scandita in «un numero infinito di spaventi» (Vinci 2019: 18), che sono poi quelli che hanno intessuto la trama della infanzia. I paesaggi plasmati dalla scrittrice sono la oggettivazione della paura, la quale è concepita, e perlustrata, come un paesaggio in cui inabissarsi e che esercita, al contempo, una funzione di *warning*, non specificamente razionale, bensì oracolare, o quantomeno istintuale, dacché «la paura acuiva i miei sensi, mi ammaestrava e mi nutriva» (Vinci 2019: 15). Il rimando d'obbligo è alla sequenza dell'apologo dei girasoli, che paiono presentire la fatale necessità del male, e che possono essere eletti a simulacri della paura:

---

*mater in absentia* in *Brother and Sister*, evocata nell'essenzialità di un tratto che ne predica una distanza sancita da sempre: «La mamma lavorava alla Despar. Cassiera. Grembiule giallo acido e targhetta con il nome appuntata sopra il seno sinistro. Il grembiule è appeso all'attaccapanni a muro di fianco alla porta principale. La targhetta penzola da una parte. Rita. In verde. E sopra, Despar. In rosso» (Vinci 2003a: 6). Oppure si consideri il ritratto sghembo di madre che affiora in Vinci (2006: 63). Ancora più petrosa, e incavata, è la madre carnefice di Teresa: «Sua madre era pietra, impassibile nella gioia e nel dolore, scolpita nella roccia di quelle montagne all'ombra delle quali erano nate e vivevano entrambe. Forse anche lei sarebbe diventata così: una donna rigida e muta, austera, spaventosa, vestita di panni neri, con i capelli color cenere e le mani rovinata dal sole e dal troppo lavoro» (Vinci 2016: 199). In ultimo, si vedano specificamente le pagine dedicate alla malattia della madre, in particolare, la sezione *Non ti scordar di me*, lucida e struggente anamnesi dell'ombra nera che inghiotte la figura materna (Vinci 2016: 330-344).

<sup>22</sup> Sotto il segno della luna si apre *Brother and Sister*, fiaba nera intimamente ritmata sulle fasi lunari, come si evince dal seguente passo: «I tre fratelli non vedono altro che la sfera gialla della luna sbucare dalle fronde degli alberi e il cielo scuro, ogni altra cosa è stata sospinta in un'invisibile lontananza» (Vinci 2003a: 60). Analogamente, l'epico *Come prima delle madri* (Vinci 2003b: 89) è interamente cadenzato sulle lunazioni.

<sup>23</sup> In una delle folgoranti annotazioni metadiegetiche, si legge: «Camminare dritto dentro i campi per cinque minuti, dritto fino al fosso e poi ancora dentro, tra le ortiche e il fango. Con la luna sbiadita in mezzo al cielo e nessuna voce» (Vinci 1997: 154). E, mentre i bambini estraggono dal bagagliaio dell'auto il corpo martoriato di Greta, il paesaggio, senza indulgere alla retorica del *planctus*, assume una luminescenza spettrale, stillata dalla luna stessa (Vinci 1997: 163).

<sup>24</sup> «La luna è più lontana adesso, è diventata piccola come una moneta e manda una luce fredda» (Vinci 2003a: 72).

<sup>25</sup> Vinci (1997: 161): «Le lucciole, ancora spente. O andate, chissà. Cielo nero adesso, e una luna lontanissima, pallida. Non la luna tonda con la faccia materna e triste, una luna smangiata, col profilo feroce, appuntito».

Fuori c'erano i campi di girasoli. Il colore stranissimo che prendono nel tardo pomeriggio, con la luce che diminuisce e le nuvole grosse, da temporale di fine estate, che ci si appoggiano sopra. Il verde chiaro degli steli e il giallo scuro delle corolle abbassate. Sembravano uomini piccoli, la testa piegata sul collo sottile per la stanchezza, talmente piegata che la faccia non si vedeva. A settembre sarebbero diventati neri. I girasoli diventano sempre neri a settembre, sembrano bruciati. Campi funerei stesi sotto un cielo pallido. (Vinci 1997: 113)

Ma è soprattutto il recente *Parla, mia paura* a modellare il *fearscape*, se è vero che, nel catalogo posto in apertura, figura la paura «dei luoghi troppo affollati, di quelli troppo vuoti, di quelli troppo chiusi e di quelli troppo aperti» (Vinci 2017: 3). Tuttavia, sondando la depressione ansioso-reattiva *post partum*, l'autrice mappa la paura ricorrendo a immagini paesaggistiche, in un cortocircuito incisivo per vigore di immagini e asciuttezza di stile:

Ora ero tornata sull'orlo del precipizio, in bilico su uno sperone di roccia proteso nel nulla sopra il quale cercavamo di sopravvivere entrambi: il bambino con l'ostinazione della vita appena nata che pretende di esistere, io con la forza di volontà che giorno dopo giorno, nonostante la fatica sovrumana, nel buio, mi spingeva a fare ciò che doveva essere fatto<sup>26</sup>. (Vinci 2017: 65)

La paura si rapprende, inoltre, in alcuni luoghi-erme, che ne contrassegnano la cartografia: spazi reclusori, non necessariamente *loca clausa*, dato che l'apertura dell'orizzonte, come nella piana sterminata, infonde l'angoscia dell'interramento. In ogni modo, i Lari e i Mani del *fearscape* che ricorrono con una certa densità tematica sono, tra gli altri, l'isola, il cortile, la strada, il macero e il bosco. E, su tutti, campeggia il bosco, il quale sintetizza perfettamente il nesso ombelicale di paura e desiderio – peraltro già tematizzato nell'attacco di *La più piccola cosa*<sup>27</sup> – ai limiti della dendrofilia, non declinata nell'accezione di devianza psicotica, ma intesa nell'affascinante connubio di uomo e natura<sup>28</sup>.

Dall'Isola dei Morti<sup>29</sup>, contemplata da Pietro dalla finestra del collegio più alta che c'è, la maledizione si posa su quella di Leros<sup>30</sup>, assimilata, nelle sue embricate stratificazioni, alla natura umana. L'Isola del Dodecaneso, è bene chiarire, non viene mappata in un'unica sequenza, ma, attraverso una pulsione odeporica, la sua fisionomia spaziale e geologica è disseminata in arcipelaghi narrativi. Preme rilevare quanto l'isola – refrattaria all'esotismo incantatorio e all'epica avventurosa ed etica laboriosa che spesso la caratterizza, scevra di quello «scivolamento quasi fatale da un luogo concreto del *nunc* a quello mitico-immemorabile dell'*olim*» (Pasquini 2003: 241) – sia speculare alla natura umana. E il dato, nella prospettiva dell'autrice, è senza dubbio estensibile a tutte le isole:

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)

<sup>26</sup> Occorre rilevare, tuttavia, che, nel tentativo disperato di arginare l'emersione di istanze psichiche autodistruttive, l'autrice metta in campo una "strategia" difensiva fondata su una metodologia di meditazione/visualizzazione paesaggistica: «Visualizzavo la stanza dal di fuori, e me stessa inginocchiata al suo centro sopra un tappeto di gommapiuma colorato con le lettere e i numeri disegnati. Ancora più in alto, la stanza scompariva, io scomparivo e ora vedevo la casa che ci conteneva, me e la stanza. Una piccola casa bianca con le imposte rosse, seduta in cima a una collina circondata da boschi tutti bianchi di neve. Mi alzavo ancora e sopra la nebbia finalmente vedevo la corona di monti, e il mare in lontananza» (Vinci 2017: 64).

<sup>27</sup> Si rinvia, nello specifico Vinci (2004: 5).

<sup>28</sup> Si veda per esteso il capitolo *Di ramo in ramo*, in Vinci (2019: 26-34).

<sup>29</sup> Durante la segregazione nel collegio, Pietro, in *Come prima delle madri* (Vinci 2003b: 34), in più di una occasione, contempla l'Isola dei Morti.

<sup>30</sup> A percepire il senso della maledizione incombente è Tobias, approdato all'isola di Leros: «E adesso lui era lì, su quell'isola maledetta, a cercare l'ultima traccia sulla Terra della ragazza che aveva amato [...]» (Vinci 2016: 245).

Nondimeno, in *Parla, mia paura*, l'equazione isola-paura è sistematizzata grazie anche alla mediazione de *L'ora del lupo* di Ingmar Bergman, il quale sceglie l'isola tedesca di Baltrum, nel Mare del Nord, come ambientazione per il suo film. E, nell'analisi della sinossi, Vinci accorda funzione preminente all'irto del paesaggio, alla cupezza dell'orizzonte, assurti a paradigmi di angoscia e di sperdimento<sup>31</sup>.

Concrezione estrema della paura è il cortile, da intendersi in una dialettica oppositiva al giardino, in effetti, i cortili disseminati nella narrativa di Vinci sono, il più delle volte, correlativo di angustia esistenziale. Si pensi, almeno, a quello cementificato di Leros, in cui vengono rinchiusi "matti" e dissidenti politici<sup>32</sup>, o a quello imbozzolato nel torpore del silenzio residenziale, protesi delle villette geometrili, che Vinci, con rimando al Celati dei *Narratori delle pianure* (Celati 2012 [1985]) e di *Verso la foce* (Celati 2011 [1989]), rappresenta in *Stanza 411*<sup>33</sup> e in *Strada Provinciale Tre*, dacché Vera, geometra per mestiere e per castigo, ha passato buona parte della sua vita a progettare le villette dell'inferno<sup>34</sup>. Insomma, il cortile è concepito come un giardino mutilato, nello stillicidio di una «lenta morte quotidiana, con il contagocce» (Vinci, 2006: 64), e riconducibile alla nebulosa di «spazi *laconici* – come li definirebbe Gianni Celati – devastati, immobili, pencolanti, abbozzati» (Vinci, 2019 [2007]: 116), per citare un passo di *Rovina*. Cortili abrasi, luoghi non relazionali, né identitari, ma voragini di smemoratezza, che consuonano con il parco-lager di *Come prima delle madri*<sup>35</sup> e con i cimiteri che

<sup>31</sup> Si veda l'intero passo in Vinci (2017: 10-11).

<sup>32</sup> «Il cortile sul retro lo scoprirono il secondo giorno. Era uno spazio di circa cento metri quadrati: da un lato confinava con la parete portante di un edificio, e per il resto era circondato da un perimetro di muri di cemento alti circa due metri. Non c'era nessuna porta, nessuna finestra, nessuna fenditura tranne una crepa longitudinale che non si capiva se fosse voluta o meno, ma dalla quale si intravedeva solo una porzione laterale e vuota di quello spazio conchiuso: cemento e sabbia» (Vinci 2016: 50).

<sup>33</sup> «Ho visto il paese della tua infanzia: case piccole a due piani, cubi di cemento con i giardinetti delimitati da ringhiere e fiori coltivati. Piccoli giardini di una tristezza devastante, una periferia povera di gente che lavora duro, case con l'intonaco grigio, giallino, rosa pallido, dondoli sotto le verande, finestre con i serramenti in alluminio anodizzato, vetri lustrati e tendine di pizzo cucite a mano» (Vinci 2006: 63). Per la precisione, di silenzio residenziale l'autrice tratta ampiamente in *Rovina*: «Di notte, da quelle parti regna quello che io chiamo il silenzio residenziale, un silenzio inconfondibile, e identico, io credo, in tutti i quartieri residenziali del mondo, un silenzio fatto di antifurti che di tanto in tanto lacerano l'aria sempre in assenza di ladri, cani che abbaiano con costanza omicida, finestre che cigolano, televisioni, e i suoni dei campi vicini: le rane d'estate, le civette. Il silenzio residenziale mi ha sempre inquietata un po', mi ha sempre fatto pensare ad una specie di morte in vita» (2019 [2007]:113-114). Cruciale la *lectio* di Celati (2012: 1985) per quanto concerne sia le case geometrili, sia il *rigor mortis* del silenzio cimiteriale- residenziale. Si consideri, a questo proposito, il racconto di Celati, *Tempo che passa*, (2012 [1985]: 46-49), per la caustica raffigurazione di villette assiderate dal silenzio. Opportuno il rinvio anche ai quattro diari di viaggio che compongono l'epica minimale di Celati (2011 [1989]), in particolare per i luoghi di smemoratezza, si veda *Esplorazioni sugli argini* (2011 [1989]: 53-54).

<sup>34</sup> Numerosi, in *Strada Provinciale Tre*, i rimandi all'orrore delle villette geometrili: «Girata verso il finestrino, le gambe piegate, il mento appoggiato a una spalla guarda le basse linee di cassette a schiera che sfilano davanti ai suoi occhi, piccoli cubi bianchi rosa e giallini, i colori della pittura a malapena distinguibili in questa ombra che cresce, illuminati dalle luci dei portici e dei giardinetti. I cani che abbaiano al passaggio delle macchine. Gli alberi tutti uguali. Le finestre accese dietro le quali proprio adesso si consumano le cene alla luce azzurrata dei televisori accesi sui Tg. La tristezza siderale di quelle vite all'apparenza tanto ordinate, precise, studiate e organizzate come un progetto steso su carta millimetrata la investe come uno schiaffo [...]» (Vinci 2007: 126-127). E, rispetto alla esistenza altrettanto pianificata, essa stessa geometrile, giova il richiamo alla seguente analisi: «La sicurezza di una vita fatta di gesti sempre uguali, di preoccupazioni sempre uguali, di parole sempre uguali. Solo gli oggetti cambiano e su questi oggetti- la cucina in legno massello, il divano di pelle ecologica, la macchina, il grill da giardino- si investono tutti i soldi- spesso quelli che non si hanno - le preoccupazioni, le discussioni, le aspettative. Un giorno dopo l'altro, un mese dopo l'altro, un anno dopo l'altro. Anche lei aveva una vita così, prima» (Vinci 2007: 127). Vera, non a caso geometra nella ditta "Tecniche di Paesaggio", ha passato la vita a disegnare case, muri, finestre, a progettare l'inferno, «tutta quella immensa necropoli del futuro» (Vinci 2007: 222).

<sup>35</sup> «Quello che i preti chiamano parco è un rettangolo d'erba rinchiuso tra mura di mattoni rossi alte due metri e mezzo. Il portone principale dà su una strada, ma è sempre sbarrato. Dalla parte del parco, c'è il muro e oltre il muro, un canale» (Vinci 2003b: 28).



abdicano, per lo più, a qualsiasi funzione civile o commotiva<sup>36</sup>. Nonostante l'amore per le Città dei morti, dichiarato in *Nel bianco* (Vinci 2009: 178-180), il cimitero di Castagnolino si rivela paradigma di tutti i luoghi di sepoltura, intasati dalle pungenti esalazioni di fiori vizzii, o dall'atonìa inodore di quelli finti, e che rinserrano la morte nell'ordinaria amministrazione di «sepulture, tumulazioni, inumazioni, esumazioni, loculi, fosse, feretri, urne, cripte, epigrafi, date, orari» (Vinci 2004: 11).

Per converso, il giardino si carica di sovrasensi simbolici, reiteranti «un rito edenico e demiurgico», per quanto effimero, come postula Bruno Basile<sup>37</sup>. La valenza evocativa del giardino traluce dal *nomen-omen* della band *Soundgarden*, la cui musica, sparata a tutto volume nelle orecchie, è stata la colonna sonora di *Dei bambini non si sa niente* e della silloge di racconti *In tutti i sensi come l'amore* (Vinci 1999). Naturalmente, non manca, nella narrativa di Vinci, il giardino delle sevizie, come quello decrepito in *Come prima delle madri*, il quale oggettivizza la desolazione abbandonica che segna il *nostos* di Pietro alla casa materna<sup>38</sup>. Ma il giardino assolve primariamente una funzione consolatoria, come è per quello degli Adimari, correlativo di un'infanzia resa fiabesca<sup>39</sup> dall'immaginazione, in *La prima verità*<sup>40</sup>. E, in modo ancora più evidente, in *Parla, mia paura*, un'intera sezione, emblematicamente intitolata *Piccolo giardino a Venezia*, è incentrata sull'aura salvifica del giardino:

Il giardino mi ha tenuta in vita. Con le sue pigne da raccogliere per accendere il camino, i rametti caduti, la fontana con la donna di pietra che cambiava volto a seconda della stagione. Non ho mai pensato, quando pensavo alla morte, al suicidio, che avrei potuto farlo in giardino. Non avrei mai profanato la bellezza di quel luogo. E più che altro, ripeto, il giardino non voleva che io morissi. La casa mi voleva morta, il giardino mi teneva in vita<sup>41</sup>. (Vinci 2017: 89)

La strada assurge ad autentico *wordscape*, metafora della scrittura stessa di Vinci, almeno in *Strada Provinciale Tre*, romanzo non semplicemente ambientato lungo il nastro d'asfalto della Trasversale di

---

<sup>36</sup> Si pensi, almeno, al cimitero di *Come prima delle madri*, in cui è seppellita la povera Irina, il quale presenta una affinità, per nulla esornativa, con i cortili: «Da lontano, il cimitero è un quadrato che arde di piccoli lumi. Non c'è nessuno in giro e anche il cimitero è deserto. Il muro di mattoni è basso, alto quasi come un uomo, non come una casa. Da una parte c'è il sentiero che arriva dal paese, dall'altra ci sono campi aperti, alberi, un macero circondato da un boschetto di arbusti. La nebbia appoggiata sulle punte dei cancelli non riesce ad arrivare sulle lapidi, a intrufolarsi fra altarini, fiori e lumi» (Vinci 2003b: 61). Si sottrae a questo paradigma la Città dei morti senza lapidi di Tasiilaq, in Vinci (2009: 178-180). In merito alla funzione umana e civile del cronotopo, si consideri il contributo di Contarini, *Cimitero* (2003: 116-129).

<sup>37</sup> Basile (1993) e, dello stesso autore, *Giardino* (2003: 213-221). Di «rito edenico e demiurgico», lo studioso scrive a p. 213 del citato volume collettaneo.

<sup>38</sup> «Il giardino è incolto. I tigli sono coperti di bubboni bianchi, gommosi e molli da toccare. Punteggiati di muffe arancione vivo, cristalline. I rami sono spogli. Il manto verde che dovrebbe ricoprire tutta la superficie del parco si è ridotto a un'erbetta rada, sotto si vede la terra nera e crepata. Il gazebo cade a pezzi. È molto grande, uno scheletro di capodoglio piantato nel centro del parco. In primavera, i germogli dei cespugli di rose si inerpicano lungo le sue ossa. Ora c'è solo il ferro nudo, scorticato e arrugginito. Il ragazzo osserva i residui legnosi avviticchiati attorno alle sbarre di ferro. Raggrinziti e nudi. Le rose adesso si possono solo immaginare [...]. Adesso, c'è qualcosa di storto in tutte le cose. Il giardino gli appare decrepito, il suo popolo segreto di insetti, uccelli e roditori è stato sterminato. C'è un silenzio orribile, rotto solo dalle campane che dicono le ore» (Vinci 2003b: 92).

<sup>39</sup> È stata già rilevata, nel corso del presente studio, la dimensione fiabesca che connota, in tutta evidenza, *Brother and Sister*, intimamente legato a *Fratellino e sorellina* degli amati Grimm. Peraltro, l'atmosfera fiabistica pervade tutta la sua produzione romanzesca, come Vinci stessa chiarifica nella *Nota dell'autrice* (Vinci 2019: 147).

<sup>40</sup> «Il giardino era così fitto di alberi, cespugli e roseti che restava quasi sempre in ombra e sembrava uscito da un romanzo di quelli che leggevo e rileggevo allora, come *Il giardino segreto* di Frances Hodgson Burnett o *Jane Eyre* di Charlotte Brontë. Non c'era nessun labirinto di siepi, ma avrebbe potuto esserci e io me lo figuravo nella mente e immaginavo di perdermi dentro per non fare mai più ritorno. Visto oggi è un giardino come un altro, non è particolarmente grande né particolarmente ombroso, gli alberi sono alberi ad alto fusto – ontani, carpini, faggi – che d'inverno si denudano e buttano a terra tutto» (Vinci 2016: 312).

<sup>41</sup> Ma si suggerisce la lettura della intera sezione *Piccolo giardino a Venezia* (Vinci 2017: 86-103).

Pianura, ma strutturato, esso stesso, come un rettilineo, benché divagante e tutto avviluppato negli ingorghi dell'esistenza. Non senza gli echi dell'*olim* – incarnati dal vecchio, sorta di custode e depositario di una memoria, sebbene sfilacciata, della pianura che fu – lo sguardo di Vera, di Dimà e degli altri personaggi si snoda lungo la SP3 che taglia in due la Bassa: «Chilometri e chilometri di asfalto che ogni giorno si caricano addosso tonnellate di piastrelle, salami, cemento, liquidi altamente infiammabili, pendolari, stracchini, maiali, rotoli di stoffa. E ancora. Ancora. Ancora» (Vinci 2007: 70). Nel parossismo della congestione, mediante la retorica della *aenumeratio*, è tutto un mondo pronto all'uso, e all'abuso, a profilarsi lungo i margini. Una strada ridotta a lacerto, strada fantasma, chioserebbe Roberto Barbolini<sup>42</sup>, una «baracca enfatica»<sup>43</sup>, infestata dalla coltre di afa e smog, nel pallore smorto del cielo, cappa che ingombra e affossa. «Questo istmo di asfalto spalmato che corre all'infinito e taglia in due la pianura» (Vinci 2007: 22), radiografato con la precisione di una colonscopia necrotica, si sottrae al *topos* del picaresco. O, meglio, è una rivisitazione del picaresco, forse, almeno in parte, riconducibile alla categoria, per quanto volatile, di un picaresco postmoderno. Ma, ciò che più conta, la Provinciale «assomiglia all'inferno» (Vinci 2007: 23) dei viventi, con esplicito riferimento al Calvino de *Le città invisibili*<sup>44</sup>, autore che, insieme ad Antonio Cederna e a Gianni Celati, rappresenta uno degli autori guida di Vinci<sup>45</sup>. Che la strada sia un inferno abitato lo attesta l'affinità al capolavoro di Cormac McCarthy (2007), non solo per il ringraziamento che suggella l'opera, ma anche per l'apparizione stranita dell'uomo che spinge un carrello, ingombro di oggetti:

Lei sta ricordando. È l'immagine di un uomo che aveva incontrato una volta, su un autobus, aveva occhi piccoli che guardavano dritto, dritto davanti a sé, e dritto in faccia. Occhi che non avevano paura di niente, soprattutto, non avevano paura di essere penetrati: lui non c'era, pur essendoci completamente, non c'era [...]. Aveva questo grande carrello, uno di quei carrelli che usano nelle stazioni per trasportare i bagagli, carico all'inverosimile: borse, sporte, sportine, sacchetti, sacche di tela indiana sfibrate, bitorzolute [...]. Attraverso un sacchetto di plastica bianca appeso alla maniglia ha intravisto una mela, una confezione di pane toscano tagliato a fette, la sagoma rettangolare di un succo di frutta di quelli che bevono i bambini<sup>46</sup>. (Vinci 2007: 204-205)

Il macero si rivela, nell'immaginario dell'autrice, punto di pressione fobico, con il suo carico di affabulazioni che stillano dalla stagnazione di acque incistate nel paesaggio rurale, nel sorprendente amalgama fra dato storico e trasfigurazione romanzesca:

---

<sup>42</sup> Barbolini (1991). Sebbene la locuzione sia introdotta dall'autore in riferimento alla Via Vandelli, può senz'altro essere estesa alle arterie fagocitate da empori, ipermercati, villette geometri e tir.

<sup>43</sup> La battuta compare nel film di Federico Fellini (1963), *8½*, allorquando Guido Anselmi, in compagnia delle creaturine svaporanti, molte delle quali originate dagli interstizi della sua memoria e immaginazione, e reali più del vero, sale su una costruzione improbabile, sfacciata nella sua pacchiana e sghemba architettura, che pare una costruzione più aliena che astronautica. La ragazza bionda sbotta con la battuta citata, e coglie l'*animus* eccedente della costruzione.

<sup>44</sup> Si allude al memorabile *explicit* de *Le città invisibili*, di Italo Calvino (2004: 497-498): «L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».

<sup>45</sup> Più precisamente, si vedano i riferimenti testuali a Cederna (1991), specie l'ampio estratto dello scrittore, disseminati in *Rovina* (Vinci 2019 [2007]: 125-126). E lo sciaccallaggio corsaro de *La speculazione edilizia* di Calvino (2003) informa senz'altro *Rovina*.

<sup>46</sup> Giova considerare che *The road*, nella traduzione di Martina Testa, è stato pubblicato in Italia nel 2007, lo stesso anno di uscita di *Strada Provinciale Tre*. Nella sezione paratestuale di *Strada Provinciale Tre* (2007: 229), inoltre, si legge: «Siccome i libri sono fatti anche da altre voci oltre quella del loro autore, desidero ringraziare, da lontano, Marguerite Duras, Georges Bataille, Samuel Beckett, Cormac McCarthy e Antonio Cederna».

In queste zone, quando si voleva far sparire il cadavere di qualcuno, i maceri della canapa potevano venire buoni. Per secoli dal Trecento circa fino alla metà del Novecento, questi piccoli stagni artificiali, o “invasi d’acqua ferma”, profondi fino a due metri, nascosti tra i campi, sono stati fondamentali per l’agricoltura della nostra regione. Si erano diffusi soprattutto nella pianura emiliana, bolognese e ferrarese, e ancora oggi sono caratteristici del paesaggio rurale. Erano circondati da grosse pietre di fiume che servivano per far sprofondare i fasci di canapa nell’acqua di modo che si sciogliessero e diventassero morbidi e malleabili. (Vinci 2019: 12)

Così, i fantasmi della paura si avviticchiano al macero, traducendosi nella corporeità di figure vischiose che percorrono in lungo e in largo il *fearscape* narrativo di Vinci.

Ma è soprattutto il bosco a configurarsi come centro nevralgico della paura che catalizza i fantasmi della scrittura. L’angoscia, screziata di attrazione, per la sacralità misteriosa e terrificata del fitto intrico boschivo origina anche dalla consuetudine con «il cuore nero delle fiabe» (Vinci 2019: 49) dei Grimm, in una narrativa che inclina alla topografia dell’immaginario:

Il bosco rappresenta il lato oscuro del mondo e di se stessi: bisogna attraversarlo per forza, per crescere. Il bosco è il mistero, l’inconscio, nel bosco si fa esperienza della vita e della morte, della natura selvaggia, dei mostri, delle streghe. Dentro la foresta si incontra l’altro da sé, e anche quello dentro di sé. Forse è di questo che ho ancora paura? Forse è di questo che avremo tutti paura, per sempre, comunque? (Vinci 2019: 138)

Infine, la vastità della paesologia nella narrativa di Vinci è tale da contemplare, almeno in un luogo, il rimando, alluso quasi di sguincio, alla dimensione ascetica del *landscape*, filtrata dagli occhi di Basil, in relazione alla montagna archetipica. Con la sua tensione ascensionistica, la cima svettante della montagna pare incarnare l’*oculus* nelle profondità del *landscape*. E, nella sua verticalità, il sacro permane inviolato, custodendo il segreto del paesaggio, che è il segno stesso della scrittura. E della sua necessità.

## Riferimenti bibliografici

- Bachtin, Michail M. (1979), *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi.
- Barbolini, Roberto (1991), *La strada fantasma*, Milano, Garzanti.
- Basile, Bruno (1993), *L’elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna, Il Mulino.
- Basile, Bruno (2003), ‘Giardino’, in Anselmi, Gian Mario; Ruozi, Gino (eds.), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, pp. 213-221.
- Bazzocchi, Marco Antonio (2005), *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori.
- Calvino, Italo (2003), ‘La speculazione edilizia’, in Calvino, Italo, *Romanzi e Racconti I*, Milano, Mondadori, 779-890.
- Calvino, Italo (2004) ‘Le città invisibili’, in Calvino, Italo, *Romanzi e Racconti II*, Milano, Mondadori, 357-498.
- Cederna, Antonio (1991), *Brandelli d’Italia, come distruggere il bel paese*, Roma, Newton Compton Editore.
- Celati, Gianni (2012) [1985], *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli.
- Celati, Gianni (2011) [1989], *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli.
- Contarini, Silvia (2003), ‘Cimitero’, in Anselmi, Gian Mario; Ruozi, Gino (eds.), *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi, Gino Ruozi, Milano, Mondadori, 116-129.

- Fellini, Federico (dir.) (1963), *8½*, Italia, Cineriz.
- McCarthy, Cormac (2007), *La strada*, Torino, Einaudi.
- Pasquini Emilio, (2003), 'Isola', in Anselmi, Gian Mario; Ruoizzi, Gino (eds.), *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi, Gino Ruoizzi, Milano, Mondadori, 233-242.
- Vinci, Simona (1997), *Dei bambini non si sa niente*, Torino, Einaudi.
- Vinci, Simona (1999), *In tutti i sensi come l'amore*, Torino, Einaudi.
- Vinci, Simona (2003a), *Brother and Sister*, Torino, Einaudi.
- Vinci, Simona (2003b), *Come prima delle madri*, Torino, Einaudi.
- Vinci, Simona (2004), 'La più piccola cosa', in Vinci, Simona, *Ragazze che dovrete conoscere, The Sex Anthology*, Torino, Einaudi, pp. 3-25.
- Vinci, Simona (2006), *Stanza 411*, Torino, Einaudi.
- Vinci, Simona (2007), *Strada Provinciale Tre*, Torino, Einaudi.
- Vinci, Simona (2009), *Nel bianco*, Milano, Rizzoli.
- Vinci, Simona (2016), *La prima verità*, Torino, Einaudi.
- Vinci, Simona (2017), *Parla, mia paura*, Torino, Einaudi.
- Vinci, Simona (2019), *Mai più sola nel bosco, dentro le fiabe dei Fratelli Grimm*, Venezia, Marsilio.
- Vinci, Simona (2019) [2007], *Rovina*, Torino, Einaudi.

*Irene Palladini*

*Università di Cagliari (Italy)*

[irene\\_palladini@fastwebnet.it](mailto:irene_palladini@fastwebnet.it)