

Vanessa Pietrantonio

L'arazzo della follia

Strappi e ricuciture nella *Prima verità* di Simona Vinci

C'è, del resto, una rimembranza, che non vuole andarsene; una specie di memoria pari a una ombra, vaga, trasmutabile, indeterminata, vacillante; e di questa ombra essenziale non potrò mai disfarmene.
(Edgar Allan Poe)

«Un'immagine che esce dal buio – scrive Didi-Huberman – è un'immagine che sorge dall'ombra o dall'indistinzione e che ci viene incontro»¹, con la stessa potenza spettrale e fantasmatica dei demoni oscuri della notte.

Ed è proprio dalle paludi della storia che una fotografia in bianco e nero riporta alla luce l'atroce testimonianza di un internamento psichiatrico. Lo spazio di contenzione è un letto a sbarre bianche a cui è legata una bambina, spogliata di ogni indumento, sdraiata su una tela cerata e con la testa appoggiata su un cuscino sporco:

Un lettino di ferro con le sbarre bianche e un corpo nudo, quello di una bambina tra i sette e i dieci anni. Che è una femmina, si capisce solo dal taglio tra le gambe unite e tenute ferme da una cinghia di contenzione.

1 — G. Didi-Huberman, *Sortir du noir*, Les éditions de Minuit, Paris 2015, 21.

Anche le braccia sono legate alle sponde con due strisce di tela e tutto il peso del corpo si regge sui gomiti. Dietro la schiena, un cuscino macchiato e sotto il sedere, una tela cerata. Nell'angolo in fondo a destra si intravede un materasso a righe. Poi c'è il buio².

La drammaticità dell'evento – sottolinea Simona Vinci in uno dei suoi ultimi romanzi *La prima verità* – risiede nell'«oscurità che sembra avanzare e gonfiarsi a inghiottire tutto come un vortice d'aria nera»³. Attorno a questo alone, a quest'ombra imperscrutabile, gravita la scrittura del romanzo, immergendosi nella densità di un abisso senza margini. Pubblicato sull'«Espresso» nel 1974, lo scatto fotografico va al di là della contingenza documentaria del reportage per divenire una sorta di fermo-immagine attorno a cui si coagula il pathos della «solitudine e del terrore»⁴ che attraversa la camera oscura della follia quando viene reclusa, occultata, addomesticata dal potere coercitivo e abusivo del manicomio. L'attrazione ossessiva esercitata da questa immagine⁵ è provocata dal fatto che il corpo martoriato, sprofondato in un fondo nero, che sembra avvolgerlo nel liquido amniotico di una genesi fantasmatica, sancisce il ripristino dell'originaria coincidenza tra maschera e volto sottolineata da Hans Belting⁶. Tramite questo slittamento demiurgico la foto esce dalla sua indifferenza «unaria»⁷ per trasformarsi – avrebbe detto Debenedetti – in «un'immagine di destino»⁸, quelle che la sorte mette fatalmente sotto gli occhi, aggredendo senza lasciare scampo e che solo la penombra può illuminare con tale intensità da diventare, attraverso un vero e proprio movimento centripeto, il *punctum*⁹ del ritratto. Un *punctum*, però, dotato di caratteri particolari, anzi paradossali, dal momento che proviene da un'impenetrabilità oscura a cui, ritorna, sempre, sospendendo lo spettatore nel medesimo turbamento che attraversa il volto, inerme e silenzioso, della bambina dagli occhi senza pensiero, persi

2 — S. Vinci, *La prima verità*, Einaudi, Torino 2016, 7.

3 — *Ibidem*.

4 — *Ibid.*, 9.

5 — Sulla *vis* tirannica intrinseca all'immagine fotografica cfr. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003, 78.

6 — H. Belting, *Facce. Una storia del volto*, Carocci, Roma 2014, 33. «Non è un secondo volto artefatto – afferma Belting – bensì col nostro stesso volto – irrigidendolo o alterandolo – che generiamo maschere. Parliamo allora, in senso metaforico, di “maschera”, secondo un uso linguistico che rivela come volto e maschera siano accomunate dal fatto di avere entrambe carattere iconico: un'immagine si trasforma in un'altra. È stato solo a partire dall'Illuminismo che ci siamo abituati a negare questo comune carattere iconico e a considerare volto e maschera come opposti: il primo sarebbe immagine dell'io; la seconda falsificazione dell'io».

7 — Così la definisce R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, 42.

8 — G. Debenedetti, *Verga e il Naturalismo*, Garzanti, Milano 1991, 102-103.

9 — R. Barthes, *La camera chiara*, cit., 28.

nel vuoto. Dal prolungamento di quell'ombra – vero e proprio spazio discorsivo della fotografia presa in esame¹⁰ –, dalla sua irradiazione fantomatica, la narrazione di Simona Vinci prende le mosse: perché ogni storia «è sempre una storia di fantasmi e questa – dichiara la voce narrante – non fa eccezione»¹¹.

Si tratta, tuttavia, di innesti spettrali del tutto particolari. I fantasmi evocati da Simona Vinci possiedono, infatti, una consistenza così solida e compatta da annodarsi inestricabilmente alla realtà, formandone una sorta di cono d'ombra rovesciato da cui – ci ricorda una remota tradizione mitografica – ogni segmento figurale viene alla luce¹². Proprio questa voragine, visibile o invisibile che sia, rimane sempre la matrice del potere formativo dell'immagine, o come avrebbe detto Paul Klee della *Gestaltung*. Per proteggere la potenza generativa che si annida in un simile grumo di tenebre, Simona Vinci, nella *Prima verità*, rinuncia a qualsiasi corredo illustrativo, decidendo di lasciare fuori dal libro ogni riferimento iconografico: proprio a partire dalla fotografia pubblicata dall'«Espresso». È una scelta assolutamente non casuale, ma, nello stesso tempo, impregnata di un antagonismo che solca tutto il romanzo. Se, da un lato, *La prima verità* si pone, infatti, al di fuori dell'orbita del «fototesto» – secondo una traiettoria che va da Rodenbach a Sebald¹³ – dall'altro, invece, ne fa proprie tutte le tonalità più profonde: affidando all'immagine visiva il nucleo originario, e insieme il prolungamento, della scrittura. Anche se, ovviamente – lo si è già sottolineato –, si tratta di un'immagine inscindibile dalle ombre che ne custodiscono la genesi, pronta a rischiararsi attraverso lo «strappo» – lo definirebbe sempre Didi-Huberman¹⁴ – offerto

10 — Proprio sugli «spazi discorsivi della fotografia» si sofferma R. Krauss in uno dei capitoli iniziali di *Teoria e storia della fotografia*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 1996, 28-49.

11 — S. Vinci, *La prima verità*, cit., 11. Alla fine del romanzo Simona Vinci ritorna sull'argomento e ribadisce l'ibridazione fra ricerca archivistica, reportage, da una parte e, dall'altra, la necessità di narrare «i fantasmi dei fatti» come avrebbe detto Sciascia, ricorrendo, attraverso la creazione romanzesca, alla variegata tipologia del non-fiction novel: «La storia del lager di Leros non è una leggenda, non è l'invenzione di un romanziere fantasioso e con il gusto per il macabro, ma una realtà documentata. Anche se le storie dei personaggi che io ho scelto come protagonisti sono soltanto ispirate a fatti reali» (ivi, 375).

12 — Cfr. V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, il Saggiatore, Milano 2000, 13-22.

13 — Cfr. Su questa articolata, e segmentata, tradizione verbale e iconica cfr. soprattutto M. Cometa e R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quolibet, Macerata 2016. Di recente è tornato su questi temi, con spunti decisamente innovativi, A. Cortellessa in una lunga intervista pubblicata in «Le parole e le cose» il 19 dicembre 2018 con il titolo di *Scritture del conflitto. Parole e / vs immagini nella tradizione dell'iconotesto* (<http://leparoleelescose.it>).

14 — L'immagine-strappo è una figura concettuale ricorrente nel lessico di Didi-Huberman. Per una sua articolata definizione cfr. G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano 2005, 73-116; Id., *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, il Saggiatore, Milano 2008, 99-113; Id., *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, a cura di M. Spadoni, Mimesis, Milano-Udine 2016, 185-285.

da una ininterrotta proliferazione di altre immagini-ombra: di immagini che, attraverso varie modalità, si staccano dall'ombra per poi ritornarvi. Una fluttuazione che oltre a scandire il ritmo della storia, e a costituire il montaggio delle sequenze narrative, rivela in controluce la resistenza di Simona Vinci a rinchiudere il corpo della follia nella opacità della sua apparenza fisica, inanimata, pietrificata dalla reclusione e dall'isolamento. La scrittura diventa, allora, lo schermo proiettivo su cui far scivolare, alla maniera di William Kentridge, e come aveva sperimentato molti anni prima Goya, l'oscurità patetica dell'orrore e del dolore, riappropriandosi del veicolo visuale per sottolineare il momento catastrofico in cui la sparizione si fissa nella sua permanenza¹⁵.

Tutti i personaggi sembrano dei «sopravvissuti» che hanno smarrito la cognizione del tempo, bloccati nell'attimo in cui la follia li ha strappati alla vita catapultandoli nell'inferno senza espiazione dello spazio manicomiale che assume di volta in volta una localizzazione geografica diversa, ma al cui interno si apre sempre il medesimo scenario e si respira la stessa degradante atmosfera:

Un tempo che per alcuni doveva essere immobile, un'eterna ripetizione dello stesso istante, e per altri una corsa in avanti, nel futuro, tra cose e persone sconosciute e spaventose, oppure all'indietro, in un passato fitto di eventi che continuavano ad accadere, ma un tempo che da fuori appariva a tutti quelli che li guardavano in un unico modo: un taglio che non smette di aprirsi. Quello che i volontari non sapevano è che quasi tutti quegli uomini e quelle donne erano ricoperti di escrementi, avevano ferite sulle braccia o sulle gambe, alcuni erano storpi e strisciavano a terra facendo forza sui gomiti, oppure erano immobilizzati sopra vecchie sedie a rotelle arrugginite. Molti erano completamente nudi e avevano lo sguardo spento, come se i corpi fossero sopravvissuti ma loro no¹⁶.

Davanti ai corpi sequestrati, nudi, sporchi, lacerati nella loro individualità, ridotti a una condizione disumana, l'occhio chirurgico della narratrice cerca di ricucire, suturando i lembi di carne ferita, i frammenti di un vissuto che non smette di esistere, destinato a riapparire come un eterno tormento. È a partire dalla rappresentazione di un tempo multiplo, in cui si sovrappongono passato, presente e futuro, che la *tranche de vie* dei reclusi può prendere forma, dissolvendosi in «un'eco infinita di esistenze perdute» pronte ad assillare e a ossessionare, una volta risvegliate, «ogni vivo del

15 — Cfr. J-Ch, Bailly, *L'istante e la sua ombra*, Bruno Mondadori, Milano 2008, 131.

16 — S. Vinci, *La prima verità*, cit., 38.

passato e del presente»¹⁷. Si tratta di riannodare dei fili spezzati per sempre, abdicando alle strategie narrative consuete per servirsi, piuttosto, di una scatola di attrezzi che restituisca l'inimmaginabile orrore di quei luoghi attraverso la contrapposizione dialettica fra l'immobilità di un presente condannato all'infinita ripetizione del supplizio e la possibilità di riportare alla luce le tracce ematiche di un passato sepolto, aggrovigliato alla traumatica alterità di quegli involucri chiusi, impenetrabili, sottratti a ogni forma di vita:

C'erano corpi che strisciavano lungo i muri o giacevano abbandonati per terra. Scarafaggi umani maschi e femmine si voltolavano sullo strato di sporco che ricopriva i pavimenti al punto che era impossibile indovinare il disegno sottostante. Neppure si riusciva a capire se la superficie fosse fatta di cemento, mattonelle o nuda terra. Una stretta scala senza finestre e senza luce elettrica portava ai piani superiori e un uomo risaliva a quattro zampe, veloce come un ragno¹⁸.

Nel caos di carne, anticipazione iconografica della morte, lo sguardo della prima narratrice-testimone di nome Angela si smarrisce, fagocitato dallo spazio omogeneo e perturbante della segregazione, dove — osserva Girard¹⁹ — l'indistinto costituisce il sostrato su cui può essere allestito il sacrificio dell'identità, iniettando nello spettatore una sorta di vertigine panica, scaturita dall'ossessiva percezione dell'identico.

Con questa scena negli occhi, inizia nel 1992, il viaggio di Angela presso l'istituto psichiatrico di Leros, al seguito di un gruppo di volontari che sono salpati nell'isola greca per lavorare alla «*destituzionalizzazione*» dell'ospedale. Molti anni prima — nel 1959 — vi era giunto Basil insieme a migliaia di infelici a bordo di un'immaginaria, ma non per questo irreale *stultifera navis*²⁰, che attraversa le barriere dello spazio e del tempo: preludio dell'esilio a cui è costretta la follia, una volta considerata come l'incarnazione indifferenziata del disordine che ingloba ogni forma di anomalia ingovernabile. La reclusione rappresenta, dunque, uno spartiacque decisivo che determina una cesura traumatica, lo strappo irrimediabile dentro cui soccombono tutti i protagonisti del romanzo. Il ritratto di Basil prima dell'internamento funziona, allora, alla stregua di un'immagine memoriale della pazzia, quando nella sua

17 — *Ibid.*, 46.

18 — *Ibid.*, 41.

19 — R. Girard, *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano 1987.

20 — M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, nuova ed. a cura di M. Galzigna, Rizzoli, Milano 2011, 27-65.

estraneità, non era ancora considerata una malattia incurabile e pericolosa, ma piuttosto una modalità diversa di esistenza, e in quanto tale libera di esprimersi attraverso una specie di teatralizzazione clownesca della propria esperienza emotiva:

A diciotto anni, Basil fu dichiarato malato di mente. Uno schizofrenico paranoico che alternava periodi di calma apparente, in cui la sua unica occupazione era pregare levando le mani al cielo, a periodi di furia assoluta durante i quali dava spettacolo nella piazza del paese con le sue invocazioni e le sue strane danze circolari al termine delle quali stramazza al suolo con le braccia aperte a croce e la schiuma alla bocca, tale quale a un cavallo moribondo stremato dalla fatica e dalla sete ²¹.

Dopo la reclusione Basil, soprannominato il Monaco, si mostra al lettore completamente irriconoscibile, e agli occhi di Angela che lo vede per la prima volta, le innumerevoli cicatrici del suo corpo appaiono simili ai segni di una lingua perduta, come se – direbbe uno dei personaggi di *Underworld* – la rabbia dei fantasmi fosse rimasta intrappolata «sotto la pelle»²². Per farla esplodere «non bastava raccontare la storia di quel posto come era adesso, fotografarlo e stampare: no bisognava – pensa Angela – tornare indietro, disepellire i morti e poi mettere in fila le ossa»²³. Solo smontando l'archivio sotterraneo dove si trovano, ricoperti da una densa coltre di polvere, i faldoni delle cartelle cliniche dei pazienti, è possibile ricostruire la ragnatela perduta dei ricordi, l'ombra spezzata del passato:

Le ore passavano veloci, e via via che setacciava le cartelle Angela riportava nomi e date su un grosso blocco di carta a quadretti che aveva suddiviso in sezioni, ognuna dedicata a un anno solare. Era un lavoro enorme e non sapeva se in soli tre mesi sarebbe riuscita a portarlo a termine. Quale fosse lo scopo finale, poi non se lo domandava nemmeno. Aveva davanti una specie di immenso arazzo sdrucito e doveva riannodare i fili, scoprire i colori originali e restituirlo alla luce²⁴.

L'archivio delle anime²⁵ – sono parole di Simona Vinci – riemerge

21 — S. Vinci, *La prima verità*, cit., 21-22.

22 — D. DeLillo, *Underworld*, Einaudi, Torino 1997, 199.

23 — S. Vinci, *La prima verità*, cit., 77.

24 — *Ibid.*, 65-6.

25 — In maniera non dissimile dall'«archivio» teorizzato da Foucault, anche il contenitore di idee, immagini, storie vissute, a cui Simona Vinci attribuisce lo stesso nome, riesce a coniugare il divenire, l'irriducibile molteplicità di esperienze che si stratificano nel tempo con delle chiavi interpretative in grado di valere da principi esplicativi. (M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971, 93-153).

dall'oblio attraverso una tessitura anacronistica degli eventi, aprendo sul presente la faglia del passato. Solo così i sintomi muti della carne possono trovare un'espressione verbale, sonora, grafica e gestuale, riappropriarsi del proprio spazio psichico, interdetto dal sapere psichiatrico. Nel riordinare, accozzando e disgiungendo il groviglio di esistenze nascoste accade che, in maniera del tutto imprevedibile e intermittente:

la nostra vita incrocia per vie misteriose quella di altri esseri umani, e a volte si ha la sensazione di poter emendare e riscattare l'esistenza di qualcuno. A distanza di giorni, oppure di anni, un nodo si scioglie, una particella sospesa da troppo tempo si adagia, una pianta silente torna a fiorire. E così, e non c'è spiegazione logica che tenga²⁶.

Sono i casi in cui la voragine temporale crea un effetto di sovrimpressione sullo spettatore riportando alla luce un lontano riflesso, un bagliore di vita sotterraneo destinato a rimanere sepolto. Allora, una imprevedibile epifania restituisce tracce affettive improvvisamente risvegliate e la scrittura diaristica di Angela sembra, in maniera discontinua, ripopolarsi delle ombre dell'infanzia. Tra esse domina la «presenza invisibile ma solida» del fratello Domenico prematuramente scomparso all'età di sette anni, affetto dalla sindrome *du cri du chat*, a cui è affidata la cifra segreta del suo diario, composto nella stessa maniera in cui da ragazza aveva scoperto, nel gioco delle ombre cinesi contro la parete della cucina, un meraviglioso strumento apotropico:

Aveva preso il ritmo, e ogni volta che l'ombra si avvicinava allo spigolo del fornello [Domenico] spalancava le labbra e Angela riusciva a imboccarlo. Da quella volta le fu affidato il compito di occuparsi del nutrimento del fratello e lei lo fece ogni singolo giorno, tre volte al giorno – la mattina a colazione, a pranzo quando tornava da scuola e la sera a cena, prima di rimettersi a studiare – per tutto il tempo che lui rimase vivo. Non era facile, perché il bambino a ogni pasto rischiava di strozzarsi, e per lei ogni cucchiata che andava giù liscia era una vittoria²⁷.

Quel gesto quotidiano di un tempo riaffiora, spostato, nella scrittura giornaliera dell'arazzo, i cui frammenti, tuttavia, «non si univano mai in una visione d'insieme», come se, risultasse impossibile, «cucire insieme i tempi» del «destino infame di tutta quella

26 — S. Vinci, *La prima verità*, cit., 72.

27 — *Ibid.*, 73.

gente»²⁸. Il dolore e l'orrore non vengono cancellati, né tanto meno risarciti, perché a ogni deformità grottesca dei corpi corrisponde un'immagine fantasmatica della mostruosità psichica dei gesti, un angolo di buio dove si annida la follia.

La ricostruzione archeologica di Angela, riproducendo esattamente la scansione analogica della stratificazione temporale degli indizi a sua disposizione (oggetti, frammenti di poesie, ferite corporali da decifrare, fotografie, cartelle cliniche), finisce per comporre un mosaico in cui ogni tessera appare slegata e riannodata da uno «strappo»²⁹. È a questa logica, priva di ogni possibilità di redenzione che risponde l'impianto temporale del romanzo costruito per blocchi cronologici non lineari, dove ogni data custodisce un pezzo-spezzato della storia dei personaggi³⁰. C'è, tra tutte, una vicenda esemplare che si interseca con altre presenti nella prima parte del romanzo: è il ritratto di Teresa che viene descritto attraverso gli occhi di Nikolaos, un bambino internato.

Ci troviamo, con una vertiginosa inversione della freccia del tempo, a Leros nel 1968:

Il bambino si sedette davanti a lei e aspettò. Guardò le ombre che passavano sopra il viso della ragazza venuta dal mare: erano le storie della sua vita di prima che lei non avrebbe mai raccontato a nessuno, neppure a sé stessa. Tutte le persone che Nikolaos aveva guardato lì all'istituto mostravano le stesse ombre in faccia quando dormivano, anche se le loro storie erano diverse. Sembrava che il passato della gente avesse questa caratteristica: scorrerti sopra la faccia mentre dormivi. [...] Forse, il passato diventa un'ombra che ti cammina addosso solo quando è brutto. Oppure, semplicemente, quando non te lo ricordi. Sì, forse era proprio così: l'acqua sepolta cerca una via nella terra, anche sottile come un filo, per poter uscire fuori³¹.

28 — *Ibid.*, 87.

29 — Nella seconda parte del romanzo, dove appare in maniera speculare alla precedente una storia che prende le mosse dalla ricerca indiziaria compiuta nell'archivio dell'istituto delle Opere Pie di Budrio, da cui dipendevano i due ospedali psichiatrici della zona, la narratrice dichiara di cercare «una traccia in grado di portarmi fino al cuore del buio [...] In quell'ombra che contorna i corpi come un cartoncino ritagliato mi sembra di vedere tutto ciò che la cartella clinica non sa dirmi: il tempo, quello passato e quello futuro». (*Ibid.*, 299-300).
30 — Non è del tutto illegittimo ritrovare in questa rappresentazione del «tempo in frantumi» — su suggerimento di André Green in un'opera dal titolo omonimo pubblicata da Borla nel 2001 — un significativo punto di interferenza con la strategia narrativa sperimentata da Virginia Woolf a partire dal romanzo *Mrs Dalloway* così come traspare da alcune pagine del suo diario: «Avrei molto da dire a proposito della mia scoperta: come io scavi bellissime caverne dietro i miei personaggi; questo mi sembra dia proprio ciò che voglio [...] l'idea è che le caverne siano comunicanti e ognuna venga alla luce al momento giusto. [...] Mi è toccato brancolare un anno intero per scoprire ciò che io chiamo il mio procedere per gallerie: in questo modo racconto il passato a rate, come e quanto mi occorre. Questa è la mia scoperta principale finora.» (V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, minimum fax, Roma 2005, 98-100).
31 — S. Vinci, *La prima verità*, cit., 153.

In un susseguirsi di analessi discontinue si scopre che dietro quei riflessi notturni si nasconde un agghiacciante scenario familiare da cui Teresa ha cercato successivamente di proteggersi tramite lo scudo della rimozione, trovando nel corpo l'espressione autolesionistica di un'invincibile coazione che ripete il perpetuarsi del dolore provocato dalla violenza subita. Ma oltre lo stupro del fratello maggiore, il conseguente aborto clandestino e il suo tentato omicidio del fratello minore, esiste nell'orizzonte di Teresa, come negli altri personaggi di Leros di cui viene narrata la storia, una zona incontaminata, filtrata di volta in volta da linguaggi diversi che sospendono o trasfigurano l'orrore in immagini fiabesche, oniriche e poetiche. Questa ibridazione di registi e punti di vista che attraversa tutto il romanzo consente di illuminare gli stessi fatti da diverse angolazioni ma soprattutto di restituire alla follia il suo potere oscuro, quasi magico, ripercorrendo la lingua arcaica delle ombre. Anche se tali dispositivi subiscono sempre, prima o poi, le onde d'urto della realtà e, di fronte all'oscenità dell'abiezione, gli occhi infantili di Nikolaos e quelli di Teresa si arrestano annichiliti. Nel bosco, dai tratti fiabeschi, dove sono soliti compiere le loro scorribande notturne, costruendo il loro spazio segreto al di fuori dell'istituto, accade che, in una baracca illuminata, si succedano scene di torture contro i prigionieri politici, inquilini di un'ala separata del manicomio. Testimoni oculari di simili atrocità, colpevoli di avere visto ciò che non avrebbero dovuto vedere, entrambi, una volta scoperti, vengono sottoposti a una atroce punizione che trasforma, ingigantendola, l'oscurità del loro passato in un annuncio prolettico. Ancora una volta Teresa viene violentata e tra i suoi numerosi carnefici ricompare Basil, il Monaco. Manipolato e istigato dalle guardie, «il matto» — così appare agli occhi di Nikolaos durante quella notte tremenda — compie, senza rendersene conto, l'atto più brutale, che la sua mente confusa dal brusio di una polifonia di voci interne trasforma in un'estasi divina, anzi, addirittura, in una contesa con Dio, rivolta, per Basil, a sancire la propria superiorità rispetto a ogni principio trascendente:

Basil non aveva mai toccato il corpo di una donna che non fosse sua madre. Non si era mai nemmeno chiesto se lo desiderasse oppure no. Aveva altro da pensare. La storia di Dio e quella della vergine gli riempivano tutto lo spazio disponibile e l'avevano riempito tutto il tempo, da sempre. Fino a ora [...] Entra ed esce da lei, la gira sopra di sé, è plastilina che si modella, dolce miele che sgocciola, petalo umido che si strappa. Basil ha una coda in fondo alla schiena, la spina dorsale ha bucato la pelle e

ora qualcosa erutta dal suo scheletro e punta dritto al cielo. È nero, senza luna e senza stelle, non c'è un alito di vento, stanotte, le lanterne sono luce giallo urina che si spande nel buio e fumo grigio che li avvolge. Il suo corpo lievita, si solleva, perde peso, le mani e i piedi non sono più estremità, ma collegamenti mediani tra lui e l'infinito. Ha dodici anni, ne ha mille. Più forte, più veloce. Un buco che risucchia e un altro che espelle. Dentro e fuori. Una miriade di schizzi. Una scintilla. Dio non è così immenso, non più, Dio adesso è vicino, bocca contro la sua bocca, gli puoi stringere il collo con le mani, sentirlo pulsare e contrarsi tra le dita, sotto i polpastrelli, è fragile come un bambino³².

Dio, appunto, «non è così immenso», «adesso è vicino, [...] gli puoi stringere il collo con le mani, sentirlo pulsare e contrarsi tra le dita».

Fatte le debite proporzioni di consapevolezza intellettuale e di status sociale, sembra quasi di essere in presenza della medesima aspirazione all'onnipotenza che anima la mente, offuscata e insieme esaltata, del Presidente Schreber: il celebre caso di paranoia sul quale si sofferma Freud nel 1910³³. Ad assimilarlo a Basil è – secondo Canetti – la stessa tensione a elevarsi nell'immensità di uno spazio dove non esistono rivali: «La grandezza dello spazio lo attrae; vuol essere altrettanto grande ed estendersi interamente su di esso. Non si ha però l'impressione di avere a che fare con un processo di crescita: è più un *allungarsi* che un crescere; egli vuole l'ampiezza per rafforzarsi ed affermarsi in essa»³⁴.

Ma, come avviene per il Presidente Schreber, anche la sfida all'assoluto lanciata da Basil è destinata ad esaurirsi, a dissolversi nel buco nero del delirio attorno a cui si consuma l'ultimo strappo, il decisivo confronto con l'ombra. In questa galassia informe di parole insensate, ventriloquo amplificato degli abomini esercitati dal continente oscuro della reclusione, la follia mostra la sua ultima verità: «un lieve ma indimenticabile bisbiglio»³⁵ – direbbe Poe – «nella tenebra di pietra di questo silenzio che urla»³⁶. «Loro sono ancora tutti lì»³⁷, ricorda Simona Vinci, riannodando i fili nascosti. E sono ancora tutti presenti, dotati del vigore indomabile che pos-

32 — *Ibid.*, 236-7.

33 — Cfr. S. Freud, *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia descritto autobiograficamente*, in *Opere*, vol 6, Boringhieri, Torino 1974, 200-406.

34 — E. Canetti, *Massa e potere*, Rizzoli, Milano 1972, 478.

35 — E. A. Poe, *William Wilson*, in, *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Mondadori, Milano 1971, 304.

36 — S. Vinci, *La prima verità*, cit., 156.

37 — *Ibid.*, 331.

siedono solo i fantasmi. Solo loro possiedono, infatti, la facoltà rabdomantica «di apparire a proprio piacimento». Si tratta di un potere occulto, indecifrabile, che non ammette alcuna negoziazione, in quanto è già riuscito nel compito più arduo: ribaltare la «nuda vita»³⁸, l'esistenza puramente biologica a cui i reclusi di Leros sembravano condannati, in nuove forme di esistenza, che, continuando a patire senza tregua le ferite del trauma – inscritto, secondo Lacan, nell'univoco potere di significazione imposto dal linguaggio –, riescono a intrecciare i segni secondo modalità finora sconosciute, in primo luogo a loro stessi:

Mi attengo all'accezione originaria della parola, quella greca, *phantasma* da *phantazo*: io apparisco, faccio vedere. I fantasmi sono presenze che hanno la capacità di apparire a proprio piacimento, che persistono al di là dello spazio e del tempo e con la loro presenza-assenza inquietante mettono in guardia, usano la paura che riescono a incutere per impartire una lezione: ciò che è stato può essere di nuovo, dovunque, in qualsiasi momento. Il passato non si seppellisce e non si decompone, ma continua a vivere, con la sua eco a volte dolorosa e distruttiva dentro quelli che vengono dopo. Non temo i fantasmi, ma li rispetto³⁹.

38 — G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, I, Torino 1995.

39 — S. Vinci, *La prima verità*, cit., 378-379.