

Violenza, corpo e scrittura nell'opera letteraria di Simona Vinci
JULIA PONZIO*

ABSTRACT

Nell'opera di Simona Vinci il tema della violenza costituisce una costante sin dal suo romanzo di esordio. Nel corso del lavoro letterario di Vinci, la violenza viene analizzata in ciascuno dei suoi testi, nelle sue diverse declinazioni ma sempre come connessa al corpo sessuato e alle sue possibilità di trasformazione. In questo saggio si analizzeranno le modalità attraverso le quali, nei lavori di Vinci, il tema della violenza scivola al livello della scrittura, e al livello della gestione della trama.

In Simona Vinci's work, the theme of violence has been a constant since her debut novel. In the course of Vinci's literary work, violence is analyzed in each of its texts, in its different forms but always as connected to the sexual body and its possibilities for transformation. In this paper I will analyze the ways in which, in Vinci's works, the theme of violence slides down to the level of writing, and to the level of plot management.

In *Violenza e Metafisica* Derrida descrive due diversi paradigmi della violenza. Il primo di questi due paradigmi definisce la violenza come l'incapacità di rispettare l'altro nel suo senso peculiare, incapacità che si manifesta nella oppressione, nella negazione dell'alterità, nell'obbiettivo di ridurre l'altro allo stesso, ossia di ridurlo ad un modello riconosciuto come migliore e superiore¹.

* Professoressa associata di Filosofia e Teorie dei Linguaggi, Università degli Studi di Bari Aldo Moro.

¹J. Derrida, *Violenza e metafisica*, in Id., *La scrittura e la Differenza*, Einaudi, Torino, 1971, pp. 135 e sgg.

In questo primo paradigma Derrida individua l'antica complicità tra la filosofia occidentale, intesa come pensiero dell'essere unico, e il colonialismo, inteso come possessione tecnico-politica dell'altro, complicità che spesso egli definisce con l'espressione "totalitarismo dello stesso" o, qualche anno più avanti, con l'espressione "nazionalismo filosofico".

Come si esce da questo primo paradigma della violenza, quale ne è la via di uscita? Levinas, con cui Derrida sta dialogando in *Violenza e Metafisica*, cerca una via di uscita ad esso fuggendo verso il suo contrario, verso quella che egli chiama "trascendenza metafisica o desiderio", che si definisce nel rispetto dell'altro come altro, nella possibilità di un rapporto con l'altro in quanto tale, senza la volontà di ridurlo, di assimilarlo allo stesso. Si tratta di un rapporto non-violento con l'altro che lo desidera lasciandolo lì dove è, senza sottoporlo all'atto violento dell'interpretazione, della rappresentazione, della relazione concettuale, senza afferrarlo dentro categorie pre-costituite. Il desiderio, che è il contrario della violenza intesa come volontà di assimilazione, dice Derrida «si lascia chiamare dall'esteriorità assolutamente irriducibile dell'altro, alla quale esso (il desiderio) deve rimanere infinitamente inadeguato»². Nella relazione di desiderio, evocata da Lévinas, il nominativo e l'accusativo lasciano spazio ad una dimensione dativa e vocativa³, ad un linguaggio senza frase che, rinunciando al verbo essere, parla senza definire e senza diventare ontologia.

Il presupposto di questa non-violenza del desiderio è che il linguaggio tradisce e disloca, sposta l'altro da sé, impedendo il rapporto con l'altro in quanto tale. Il presupposto di questa non-violenza del desiderio è il fatto che il linguaggio sia essenzialmente violento, poiché dice come qualcosa è, riportandolo all'ordine dell'ontologia. Tutto lo sforzo che Derrida fa in *Violenza e Metafisica* consiste nel tentativo di uscire dalla opposizione rigida di violenza e non-violenza, spostando la questione della relazione con l'altro, dal piano unicamente etico, a cui Lévinas la riduce, ad un piano eminentemente "semiotico".

È all'interno di questa dimensione semiotica che, in *Violenza e Metafisica*, emerge il secondo paradigma della violenza. Quando mi rapporto all'altro, dice Derrida, mi rapporto alle "sue" parole, alla "sua" lingua, ai "suoi" linguaggi

² Ivi, p. 138.

³ Cfr. ivi, p. 141.

e al “suo” corpo, corpo il quale, anch’esso, mi si presenta come un testo, attraverso gli intrecci dei “suoi” segni verbali e non verbali. Ma questo “suo” dei suoi segni delle “sue” parole, dei “suoi linguaggi” non ha il senso di una origine, di ciò che viene da esso e lo riporta a sé, ma ha piuttosto il senso di una continua traduzione e reinterpretazione di segni, di parole, di gesti, di testi, che vengono da altrove e che nel corpo dell’altro sono continuamente citati, performati, ritradotti e interpretati. I “suoi” segni, le “sue” parole, i “suoi” linguaggi, dunque, definiscono quel testo che l’altro è per me come già spostato, già tradotto, già dislocato, già segnato dalla violenza della interpretazione.

Inteso in questo modo l’atto attraverso cui entro in rapporto con l’altro non è né un atto percettivo né un atto etico, ma diviene, invece, un atto *traduttivo*. Un atto traduttivo complicato dal fatto che traduco da materiale già tradotto, poiché è un “suo”, come dicevo prima, che viene da altrove. Il secondo paradigma della violenza ha a che fare con la complessità di questo atto *traduttivo*, ha a che fare, cioè, con quel “dire quasi la stessa cosa” che fa violenza al testo portandolo alla deriva, lontano dal proprio senso originario, dal proprio contesto di riferimento e dall’aggancio con il proprio autore.

Il primo paradigma della violenza, dunque, la descrive come una forza che conforma, cancella ogni differenziazione, toglie la parola. Il secondo paradigma della violenza è invece, come Derrida la chiama, “violenza differenziante”, che sospende il testo alla molteplicità delle sue traduzioni, rendendolo infinitamente altro, ridandogli la parola, reinnestandolo in infiniti altri contesti. Da una parte una violenza centripeta che chiude, ricompatta, omogeneizza e unifica e, dall’altra, una violenza centrifuga, che apre, sparpaglia, articola e moltiplica.

L’opera di Simona Vinci si presta bene ad essere ritradotta sulla sottile ma profondissima fenditura che separa questi due paradigmi della violenza. Se all’interno del suo romanzo di esordio *Dei bambini non si sa niente*⁴, del 1997, prevale il primo paradigma della violenza, che la mostra come ciò schiaccia e annulla, annientando i corpi sino al limite della loro morte, a partire dalla importante raccolta di racconti pubblicata due anni dopo, *In tutti i sensi come l’amore*, invece, la questione della violenza si amplifica e si complica, mo-

⁴ S. Vinci, *Dei Bambini non si sa niente*, Einaudi, Torino, 1997.

strandosi non più solo come luogo dell'annichilimento del corpo, ma, al contrario come possibilità della sua emersione e della sua resistenza. La questione del rapporto tra questi due diversi paradigmi della violenza è così estesa e radicata all'interno dell'opera di Vinci che la si ritrova in ognuno dei suoi lavori, solo di alcuni dei quali, in queste pagine, potrò occuparmi.

In *In tutti i sensi come l'amore*, *Carne* è il racconto in cui la differenza sottile tra il primo e il secondo paradigma della violenza, appare con più chiarezza. *Carne* è la storia di un fotografo che fotografa corpi, corpi dormienti e corpi morti. Il racconto si apre con la tematizzazione del rapporto tra il corpo e la sua rappresentazione fotografica, ossia con la constatazione della sempre mancata corrispondenza tra la rappresentazione che appare nella foto sviluppata e quella impressa dentro la retina, un attimo prima dello scatto. Nella immagine della foto sviluppata, nella immagine "vera", dice la voce narrante

[...] C'è mia madre che dorme. La bocca socchiusa, i muscoli del volto rilasciati che la fanno apparire molto più vecchia di quanto non sia in realtà. [...]

L'altra, che solo io ho visto, e che mi ha spinto a scattare quella prima foto [...] è più feroce. La luce segna il volto, scava le guance, sotto la pelle abbandonata si intravede l'ossatura del cranio. Io l'ho vista come sarebbe stata dopo. L'ho vista morta⁵.

Da una parte, dunque, l'immagine "vera", che è quella conservata in quanto impressa su di una pellicola, che ritrae un corpo che dorme. Dall'altra, lo sguardo, che la ha vista già morta, ma che, nello stesso tempo ha causato lo scatto fotografico.

Al contrario di quello che succede nella *Camera chiara* di Barthes, non è la fotografia, qui, a sottoporre il soggetto fotografato ad una micro-esperienza della morte, ma piuttosto lo sguardo che vede il corpo come già morto. La fotografia non corrisponde a quel primo sguardo perché fa apparire il corpo troppo vivo:

Ma non era mai quel primo sguardo. Quello che avevo visto restava da qualche parte, perso dentro di me come un frammento di vetro, un luccichio rapido subi-

⁵ S. Vinci, *In tutti i sensi come l'amore*, Einaudi, Torino, 1999, p. 62.

to perso. La foto che avevo davanti era diversa. Era una persona che dormiva [...] un volto preso dal sonno, con i muscoli rilassati, gli occhi chiusi con le ciglia tremanti [...] le ombre dure di chissà quali sogni. Però erano vivi. Si vedeva benissimo che quello era soltanto sonno. Il mio primo sguardo, invece, era stato diverso, avevo toccato un luogo segreto e spaventoso. Avevo visto quei volti come sarebbero stati dopo: dalla carne avevo visto emergere lo scheletro, netto e rigido come una maschera di ferro. Una forma che non somigliava a nient'altro. Pura⁶.

La fotografia, dunque, fa apparire il corpo troppo vivo perché lascia al corpo la carne, quella carne che, invece, lo sguardo scioglie e disintegra rendendo il corpo quello che “è”, una forma, una forma pura, una definizione, un concetto: lo sguardo riduce il corpo alla propria identità, al proprio ruolo, alla propria condizione, alla propria funzione. La fotografia, al contrario, racconta un corpo *esponendone* la carne: essa fissa, scrive il corpo incarnato consegnandolo all'ignoto, in modo che esso possa poi essere visto ancora e riraccontato, ritradotto, ridetto, riconnesso con altri contesti. La carne che la fotografia non può che mostrare si espone alla riscrittura, alla rielaborazione, alla modificazione, alla traduzione, ed è attraverso questa riscrittura, modificazione e rielaborazione che essa dura, persiste e resiste,

La differenza è che fotografia *espone*, espone al racconto, mentre lo sguardo, invece, *concepisce*, attraverso un'ultima parola, che non ammette repliche poiché già dice quello che il corpo è, afferrandolo sotto il proprio controllo, in un senso solo, e non “in tutti i sensi” come dice il titolo del libro. Ma per fare questo, per tenere il corpo sotto il controllo di una forma, sotto il controllo del concetto, per renderlo “puro”, lo sguardo deve cancellarne la carne, l'indefinibile del suo colore, e delle sue infinite possibilità di cambiamento:

Si dice: una bella pelle bianca. Oppure: una pelle chiara, scura, dorata, ambrata, abbronzata, caffè, miele. Tentativi di descrivere una cosa impossibile da descrivere. Sempre diversa e sfuggente. La pelle delle persone cambia di minuto in minuto, continuamente evolve verso qualcos'altro, a seconda delle temperature delle emozioni⁷.

⁶ Ivi, p. 65.

⁷ Ivi, p. 62.

In questo senso lo sguardo che riduce ad una forma, che cerca di tenere sotto controllo il corpo facendolo coincidere con sua immagine, corrisponde al primo paradigma della violenza, che toglie la parola, dicendo quello l'altro è, riducendolo alla forma, alla sua identità. La fotografia, invece, corrisponde al secondo paradigma della violenza, poiché espone al racconto, si incammina su un percorso non tracciato che non ritorna al punto di partenza. Questa esposizione che inaugura un racconto, che apre ad una ritraduzione in uno dei tanti sensi possibili, è quel secondo paradigma della violenza, che Derrida situa nel mezzo, tra il linguaggio dell'ontologia, che definisce univocamente, e il silenzio della non-violenza levinasiana.

Il primo paradigma della violenza ha a che fare con l'attribuzione di un significato. Il secondo paradigma della violenza ha a che fare con quell'erranza del significante che rimane divenendo altro, la cui persistenza, la cui capacità di durata, viene dalla sua carne, dalla materia del suo corpo, che proprio grazie al suo "peso" prende il largo verso altri contesti e altri sensi. Il secondo paradigma della violenza connette, dunque, la materialità della carne, la sua capacità di resistenza al concetto -ossia la sua capacità di resistenza al primo paradigma della violenza - alla sua possibilità di trasformazione. La carne può essere incisa: ma questo in *In tutti i sensi come l'amore*, invece che apparire come un sintomo di debolezza e vulnerabilità, appare sempre come una forma di resistenza. Al centro di molti racconti di questa raccolta vi è un corpo violentemente trasformato, o, per la precisione, un corpo femminile autotrasformato. Il corpo si presenta spesso come un corpo automutilato, trafitto, tatuato, alterato. Ma queste forme di trasformazione estrema, in *In tutti i sensi come l'amore*, ma anche in generale nell'opera di Vinci, appaiono sempre come forme di autogestione, come forme di protesta contro le norme estetiche e la codificazione del corpo, appaiono come manifestazioni di reticenza alla riduzione alla forma pura. Queste forme di trasformazione appaiono, quindi, come modalità di resistenza al primo paradigma della violenza, ossia di resistenza al concetto, all'identità senza carne in cui tutto ha il proprio ruolo e la propria funzione. In *Cose*, che è un altro racconto della stessa raccolta, la differenza sottile tra i due paradigmi della violenza passa dalla opposizione tra il corpo e la pelle.

Sembra stupido dirlo, perché è così evidente, le cose sono fatte di atomi, materia, come noi. Sono esistenti, hanno qualità, caratteristiche. Hanno nomi. Ma i nomi

che hanno sono generici, non esprimono altro che l'appartenenza ad una categoria, non hanno nulla di affettivo. Ecco vorrei raccogliere tutti gli oggetti abbandonati del mondo dentro la mia casa [...] e dare un nome diverso a ognuno di loro. Vorrei trovargli un posto, il posto esatto in cui vorrebbero stare, se potessero scegliere. E poi vorrei stringermeli addosso, sulla pelle nuda, uno alla volta. Imparare ad occhi chiusi a riconoscere tutti i materiali esistenti, con la pelle soltanto, con l'intera superficie del mio corpo⁸.

Da una parte, dunque, dalla parte del primo paradigma della violenza, vi sono i corpi, afferrati dentro un sapere che li conosce con il loro nome comune, che li blocca e li cataloga dentro categorie, facendone indifferenti esemplari di una specie. Dall'altra una sorta di conoscenza ad occhi chiusi, che oblitera lo sguardo, sguardo che come in *Carne*, definisce e cataloga. Questa conoscenza ad occhi chiusi è una conoscenza tattile, "a pelle", che se attribuisce un nome attribuisce un nome proprio, restituendo all'oggetto la propria differenza, ossia facendo di esso qualcosa che non può essere sostituito da un esemplare della stessa specie. Si tratta di un rapporto che non interiorizza l'oggetto ma vi si espone, e vi si espone rischiando di ferirsi, di tagliarsi, anche mortalmente: «Mi piace quest'idea della superficie del mio corpo che si squaglia, si spacca, si apre e infine si consuma. La stessa fine che fanno le cose, prima o poi»⁹.

Se la conoscenza dello sguardo interiorizza l'oggetto, la conoscenza a pelle vi espone la carne, in un rapporto che non la lascia intatta, che la segna, la tatua, la permea. L'elemento della carne, della pelle, che definisce la materialità di un corpo non ridotto alla propria identità, non ridotto ad una forma pura, si associa all'elemento del taglio, della ferita, di una trasformazione che la segna sul limite del rischio della morte.

In questa trasformazione la carne non è più un "guscio", l'esterno di un interno, la scatola che racchiude quell'interiorità del soggetto che sta al cuore del pensiero occidentale. La carne rappresenta la metafora di una esteriorità estrema, di una esteriorità che non lascia nessun interno al riparo, che mette il corpo a rovescio, così come appare con una assoluta chiarezza, sempre nella stessa raccolta, ne *La ragazza angelo*, storia di una trasformazione chirurgica estrema. Questa forma

⁸ Ivi, pp. 87-88.

⁹ Ivi, p. 101.

di resistenza è una scrittura del corpo, una ritraduzione, una reinterpretazione del corpo attraverso tagli e innesti, che lo rende testo. Se volessimo cercare un filo nella produzione di Vinci a partire da *In tutti i sensi come l'amore*, potremmo trovarlo nel lento e non lineare processo di trasformazione di questo corpo incarnato nel corpo del testo dei suoi romanzi, come se questo concetto di carne penetrasse progressivamente, ma non sempre con continuità, all'interno della sua scrittura.

Se saltiamo ad un testo più recente della produzione di Vinci, come per esempio *La prima verità*, del 2016, infatti, vi è ancora un corpo mutilato, tagliato, tatuato, pieno di innesti, ma questo corpo diviene il corpo stesso del testo. All'interno di questo testo, cioè, la questione del rapporto tra il primo e il secondo paradigma della violenza deborda dal livello della sua tematizzazione nel contenuto del testo, al livello della scrittura, della forma del testo. *La prima verità* è costruito per frammenti. Il corpo innestato di alcuni dei protagonisti di *In tutti i sensi come l'amore* è diventato il corpo del testo, la materia della sua scrittura. Non si tratta soltanto del procedere disordinato del flusso di coscienza, così come avviene in altri testi di Vinci, soprattutto quelli costruiti nella forma epistolare, come *Stanza 411*, in cui il testo, come scrive la stessa autrice, avanza in cerchi concentrici, elude la trama, mescola i tempi¹⁰. In *La prima verità* i tempi sono sì mescolati, all'interno di una narrazione discontinua, che salta da un'epoca all'altra. Ma ciò che caratterizza la struttura del testo è il fatto che essa si regge attraverso frammenti *innestati* nel testo. Questi frammenti sono pezzi di testi, parti incomplete, monche, strappate ai propri contesti: *fantasmi*, come li chiama l'autrice, che provenendo dal passato, occupano il presente, espongono ad esso il proprio corpo significativo, ma senza dichiarare la propria provenienza, senza dichiarare la propria identità. Il primo di questi frammenti, quello descritto nel *Prologo primo* del romanzo, è ancora una volta una fotografia, la fotografia terribile del corpo nudo di una bambina rinchiusa in un ospedale psichiatrico negli anni Sessanta:

La fotografia è in bianco e nero e non so se è questo a rendere tanto drammatica l'oscurità che sembra avanzare e gonfiarsi a inghiottire tutto come un vortice d'aria nera. Uno spazio infinito si estende da lì all'eternità e sono sicura che ci siano tutti i demoni del modo.

¹⁰ S. Vinci, *Stanza 411*, Einaudi, Torino 2006, p. 120.

Non saprò mai il nome il nome di quella bambina
Non saprò mai la sua data di nascita, né quella di morte
Non so nemmeno se sia effettivamente morta¹¹.

È sul corpo di questa bambina sconosciuta che tutto il romanzo si scrive, sul quel corpo che rimane impresso sulla fotografia quando oramai la sua storia, il suo nome, la sua identità è ormai svanita. La storia si scrive su quel corpo che è l'ultimo a morire, come scrive l'autrice ad epigrafe del Prologo secondo e poi anche all'interno di uno dei capitoli del romanzo¹². Questa persistenza del corpo è la persistenza delle sue scritture, la sua capacità di reinnestarsi su altri racconti e di ritardarsi in storie che non sono la propria. Scrive nel secondo prologo:

Ogni storia è una storia di fantasmi e questa non fa eccezione. E' un'isola, quindi di per sé un luogo misterioso, nel quale vigono leggi diverse che sulla terraferma continentale. L'isola si vorrebbe chiusa in se stessa, autosufficiente, padrona del proprio destino quanto più la terraferma e le sue eco distruttive sono lontane; ma è una illusione. Inesorabile, la diversità biologica arriva con il vento, le maree, le navi che solcano le acque e portano uomini e bestie, naviganti, costruttori, disboscatori, qualche volta che poeti¹³.

Il corpo del testo è fantasma ed è isola. La sua essenza fantasmatica consiste nella sua capacità di persistere oltre il proprio contesto di riferimento, nella sua capacità di dislocazione, nel suo non darsi pace, nel suo continuare a parlare anche quando non è più il suo tempo e il suo luogo. Cosa ci fa quella foto di una bambina, quella foto la cui funzione originaria non è altro che quella di reportage, di testimoniare un fatto storico, cosa ci fa all'inizio di un romanzo? Cosa ha dire, da raccontare il corpo di quella bambina al di là di quella violenza estrema -nel senso del nostro primo paradigma- di cui testimonia? Quel corpo, il corpo del testo in generale, è un'isola, dice Vinci, un universo con le sue regole, ma un'isola i

¹¹ S. Vinci, *La prima verità*, Einaudi, Torino 2016, p. 7.

¹² Cfr. Ivi, p. 11.

¹³ Ivi, p. 13.

cui confini, invece che proteggere espongono al mutamento. Un'isola è un ecosistema fragile e vulnerabile. Ma questa vulnerabilità rappresenta la capacità che il corpo del testo mantiene, attraverso la persistenza della propria significanza, di sottrarsi al primo paradigma della violenza attraverso il secondo paradigma della violenza, ossia attraverso le proprie trasformazioni, attraverso la capacità di stabilire nuovi rapporti, di significare altrimenti in nuovi contesti: la capacità di sottrarsi al primo paradigma della violenza attraverso l'inquietante capacità di ricomparire dal nulla, come un fantasma, dove e quando non ce lo si aspetterebbe. A partire da quel primo frammento tutti gli altri frammenti innestati all'interno del corpo del testo di *La prima verità*, ne reggono la struttura complessa, che va avanti e dietro nel tempo ricucendo storie. Questi frammenti, spesso di poesie, tagliano il testo interrompendone la continuità, ma nello stesso tempo tenendolo insieme. L'innesto è in genere superfluo, un in più come tante volte le epigrafi dei testi, o le pagine inserite, o i prologhi e le introduzioni, che posso anche dimenticare di leggere. Ma se a questo testo togliamo uno solo di questi innesti - quelli dentro i paragrafi, quelli nelle epigrafi, quelli scritte al centro di pagine bianche all'inizio di alcuni capitoli, nei prologhi, quelli descritti come miracolosi ritrovamenti dai personaggi che si muovono nel romanzo - il testo non si tiene più: senza ciascuno di questi frammenti non vi sarebbe nulla a collegare le vite di tutti i personaggi che circolano nel romanzo, compreso il personaggio autobiografico. È attraverso questi frammenti che tagliano la struttura del racconto, che la protagonista, Angela, entra in rapporto con le storie di alcune delle persone che hanno abitato gli spazi del manicomio sull'isola di Leros. Si tratta di frammenti di storie rinchiusi negli archivi, poi riconnessi con pezzetti di carta ritrovati chiusi in bottiglie sotterrate, o con volti dipinti a mano su di un sasso nascosto in una buca. Negli archivi del manicomio, là dove inizia la sua ricerca, la protagonista trova solo dati, date, misure, terapie, definizioni. Della carne di coloro che vi sono nominati e classificati, in questi archivi non rimane nulla. È questa carne che la protagonista ritrova, invece, in frammenti di testi, scritti, dipinti o graffiti a mano, piegati, accartocciati e nascosti o sotterrati affinché si potessero conservare. È attraverso questo corpo persistente, che è l'ultimo a morire, che i "fantasmi", nel romanzo

cominciano a raccontare storie che si intrecciano tra di loro, saltando i luoghi e le epoche, parlando fuori contesto. I frammenti, una volta riconnessi insieme, come i fili di un arazzo sdrucito¹⁴, raccontano le storie drammatiche di alcuni dei personaggi vissuti su quell'isola. Ma non sapremo mai se il racconto che unisce i frammenti come si uniscono i puntini nei giochi dei bambini, è l'unico possibile, o uno dei tanti. Quello che è certo è che attraverso questi frammenti, dalla violenza della contenzione, della sottomissione, dell'annullamento estremo di ciò che non è "conforme", sino al suo omicidio, fa da controcanto quel secondo paradigma della violenza, che ridà voce ai frammenti, che li disloca dentro altre storie, che ne moltiplica i sensi. Questa moltiplicazione del senso è descritta in molti dei testi di Vinci come una operazione di "sopravvivenza", sopravvivenza che è sempre connessa a quel processo di trasformazione che definisce i termini del secondo paradigma della violenza. Come scrive in *Stanza 411*:

I corpi sopravvivono anche mutilati. Mutilati dal di dentro. Mutilati fuori. Il cuore continua a battere. Le funzioni essenziali a compiersi. Senza qualcosa, senza molto, senza moltissimo, lo stesso si può sopravvivere¹⁵.

Questa "mutilazione" è descritta, in molti dei testi di Vinci come una mutilazione originaria. Non avviene mai lungo il racconto. Quasi sempre è già avvenuta, prima che il racconto cominci. Il percorso dei personaggi dei suoi testi parte quasi sempre da una assenza, da una mancanza, da un abbandono, a partire dal quale, per resistere al quale un corpo intraprende un processo di profonda trasformazione, in cui invece che ritrovarsi si stravolge, invece che pacificarsi non trova più pace, invece che essere quello che è diventa tutt'altro. I suoi personaggi, più che per quello che "sono", sono descritti per quello che non c'è, per quello che loro manca, per i pezzi che sono stati loro sottratti, e sono mostrati nell'atto di riempire questi vuoti non con quello che c'era, ma con pezzi nuovi, innestati, presi abusivamente da altrove, rubati: strappati violentemente, nel senso del nostro secondo paradigma, da altre storie a cui, tuttavia, ridanno corpo.

¹⁴ Cfr. Ivi, p. 66.

¹⁵ S. Vinci, *Stanza 411*, cit. p. 10.

BIBLIOGRAFIA

- DERRIDA J., *Violenza e metafisica*, in Id., *La scrittura e la Differenza*, Einaudi, Torino 1971.
- VINCI S., *Dei Bambini non si sa niente*, Einaudi, Torino 1997.
- , *In tutti i sensi come l'amore*, Einaudi, Torino 1999.
- , *Stanza 411*, Einaudi, Torino 2006.
- , *La prima verità*, Einaudi, Torino, 2016.