Kairos

INDICE

INDICE

Prose

3 "L'anima prigioniera: il platonismo in Dante", M. Salomone
6 "La Napoli di Joseph Conrad", Enzo Rega
8 "La plus charmante c'est l'absence...", Alfredo Zucchi
10 "Zeno, il fumo e le scarpe di Augusta", Ezio Sinigaglia
12 "Rosa", Adelaide Russo
14 "Mai troppo azzurro", Laura Scaramozzino
16 "Marcuse nell'Antropocene...", Luca Mandara
19 "Orlo, margini", Roberto Rocco
20 "Vorremmo vivere in *The Office*", Matteo Squillante

@kairosrivistaculturale
@kairosrivista
kairosrivista.it

Kairos Rivista - Napoli, Ottobre 2023
Anno I, Numero II; Registrazione al Tribunale di Napoli n. 12 del 23 maggio 2023
Proprietario Michele Salomone **Direttore responsabile** Matteo Squillante; **Impaginazione** Mila Sapph; **Redattori** Pasquale Asseni, Fabiola Cacciola, Alessia Cuofano, Maria Castaldo, Emma Dinuzzi, Vincenzo Orefice, Salvatore Perrella, Roberto Petrazzuolo, Roberto Rocco, Adelaide Russo, Matteo Squillante

01·10
2023

kairos

L'anima prigioniera
Il platonismo in Dante

L'anima è imprigionata nel corpo. Freme per rientrare nel luogo metafisico che l'ha generata, desidera liberarsi e ascendere, riemigrare nella dimensione dell'inizio. L'anima anela all'origine, al ritorno "a casa", e sente nel corpo l'impedimento intollerabile alla redenzione. È la materia terrena il vincolo invalicabile che vieta il rimpatrio verso l'Essere.

La Commedia di Dante Alighieri è la narrazione grandiosa di questo *nóstos*. Lo spirito è smarrito, traviato dalle deviazioni del mondo, e deve intraprendere un cammino di conoscenza per ritrovare se stesso, purificarsi dall'errore e infine liberarsi nella pienezza della verità. L'anima deve patire l'abiezione del corpo, percepirne le degenerazioni, "vederne" la corruzione. Soltanto attraverso la consapevolezza dell'ineludibile baratro a cui la materia la inchioda, l'anima potrà compiere un atto di volontario riscatto. Non è soltanto il terrore che guida le anime dantesche alla possibilità di redenzione purgatoriale bensì una libera scelta, che tuttavia per essere compiuta dovrà attraversare la fatica e il dolore. Così come l'errore nella Commedia non è semplicemente "morale" ("la dritta via smarrita") ma sempre conoscitivo, così nel Purgatorio l'espiazione non è immediatamente legata alla colpa etica quanto piuttosto alla miopia conoscitiva. I penitenti che giungono sulle rive della montagna del Purgatorio, ad esempio, non sanno dove si trovano né dove devono dirigersi (***La turba che rimase lì, selvaggia / parea del loco, rimirando intorno / come colui che nove cose assaggia.*** Purg. II, 52-54). Il pentimento che li ha salvati dalla perdizione eterna, che è potuto avvenire anche nell'ultimo barlume di tempo terreno, è una manifestazione di volontà fino ad allora cieca. La conoscenza che le anime penitenti hanno intuito, salvandosi, adesso dovranno guadagnarla con un gravoso cammino di pena e di conquista. La salita verso la verità è ripida e dolorosa. La parvenza di corpo che esse ancora sentono, come immagine riflessa nell'acqua, e le scorie di materialità che l'accompagnano, come un'eco, dovranno essere redente da una visione superiore di sapere. Infine il cammino di liberazione si compie nella visione dell'Essere, l'anima ha oltrepassato gli errori e i traviamenti della materia, ha purgato le scorie dell'inganno e può, libera, giungere alla conoscenza assoluta, dell'inizio e della fine, Frammento del tutto, mondata dalle tenebre dell'errore, partecipe dell'Essere di cui fa parte. L'alfa e l'omega possono ricongiungersi.

La Commedia dantesca è itinerario gnoseologico e non meramente mistico, o meglio i due poli si compenetrano e si fondono: lo spirito per ritrovarsi e realizzarsi necessita della conoscenza. Nella Commedia non è la fede che guida Dante bensì la necessità di sapere: è Virgilio la guida, non un santo cristiano. E nella vulgata classica Virgilio rappresenta la ragione, non la dottrina cristiana. Tanto che in onore ai dettami della *Summa Theologiae* di San Tommaso, la Ragione deve arrestarsi (Virgilio sparirà sul limitare del Paradiso) di fronte ai misteri della Fede e lasciare il campo alla teologia (ovvero Beatrice che sostituirà il poeta latino per traghettare Dante nel Paradiso).

Dante personaggio non si affida mai passivamente, come un atto di fede richiederebbe, ma continuamente interroga e talvolta dubita, fino ai ripetuti e parodici "svenimenti", tanto da essere spesso redarguito dalle due somme guide (generando nel lettore intima tenerezza). Anche giunto ormai al vertice del viaggio, si stupirà del suo *trasumanar*, dimostrando una irriducibile ansia di conoscenza che esclude la fede supina. Il viaggio è viaggio di conoscenza: è un cammino verso l'autocoscienza, verso il riconoscimento dell'essenza prima e ultima delle cose, della reminiscenza dell'anima di se stessa.

Insieme a Tommaso d'Aquino viene indicato quale riferimento fondamentale della cultura dantesca Aristotele, da cui indubitabilmente Dante permuta la cosmologia, disegnando l'ordine dell'Universo sulle indicazioni dello Stagirita: la piattezza della Terra, la sua centralità, il motore immobile che muove i cieli del Paradiso e da cui tutto emana. Tuttavia all'interno dell'orizzonte culturale del Poeta è restato sempre in ombra, se non del tutto ignorato, l'elemento platonico.

L'anima è caduta in un corpo, che la trattiene nella materia e la devia verso l'errore (l'Inferno), tuttavia il suo impulso ad ascendere, uno struggimento per l'altrove, è insopprimibile, nonostante essa spesso non sappia neppure comprenderlo, per cui le necessita un cammino di purificazione dall'inganno e dall'illusione (il Purgatorio), per giungere a una piena e consapevole "visione" della verità (il Paradiso); già in questa semplificazione l'eco della filosofia platonica risuona. Inoltre, il cammino di Dante è un "ritorno" che si compie con la *visione* dell'Essere (*eidomai*, da cui "idea", in greco antico significa "vedere"); di fatto la Verità si contempla, l'anima nuda la guarda. →

Questo ritorno all'Essere è sì cammino di conoscenza che la volontà deve determinare ma è innanzitutto itinerario nella memoria; la verità è già data, l'anima l'ha già vista, smarrendone poi il ricordo, e deve solo ritrovarla, ovvero ricordarla, platonicamente la conoscenza è una reminiscenza. Giunto alla sommità della montagna del Purgatorio, Dante dovrà immergersi nei due fiumi del Léte, per *dimenticare* tutte le azioni nefande compiute nella storia, e nell'Eunoè, per potenziare il ricordo di quelle buone: in pratica la forza dell'anima, la sua piena realizzazione, la sua possibilità di accesso a un ordine superiore dipendono dalla memoria, il ricordo è il viatico verso l'essenza. E ancora, nell'invocazione ad Apollo, nel primo canto del Paradiso, Dante pregherà il dio perché sostenga la sua memoria umana affinché *ricordi* l'illimitato che sta per vedere; così come si schernirà con il lettore per la debolezza del suo ricordo e del suo linguaggio rispetto all'indicibilità della visione di Dio (***Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire.*** Par. I, 4-9)

Anche in alcune immagini sembra di avvertire l'influsso platonico: nel canto XIII del Purgatorio, ad esempio, gli invidiosi hanno gli occhi cuciti con filo di ferro, arroccati nei mantelli di sacco a mimetizzarsi con la montagna (***guarda'mi innanzi, e vidi ombre con manti / al color de la pietra non diversi.*** Purg. XIII, 47-48), appaiono come anime tane, colpevoli della propria cecità verso gli uomini, richiamano il platonico mito della caverna, in cui schiavi incatenati scambiano per reali le ombre degli esterni alla grotta.

Seppure Dante non avesse letto i testi platonici, data l'ignoranza del greco antico e la scarsità di circolazione degli stessi nel periodo a lui coevo, gli effluvi del platonismo, che non aveva mai smesso di pulsare nella cultura occidentale, potrebbero essergli giunti senz'altro da Agostino che, a sua volta, mutuava il neoplatonismo di Plotino e di Porfirio. Già la *Vita nuova* concilia amore umano e amore divino, con il primo che è strumento per raggiungere il secondo (Beatrice-donna angelo ponte verso l'eternità), percorso che il *Simposio* di Platone aveva indicato all'anima verso il Sommo Bene. Così come l'ascesa dal mondo sensibile (l'Inferno) verso quello intellegibile (il Paradiso) era un consolidato *topos* platonico.

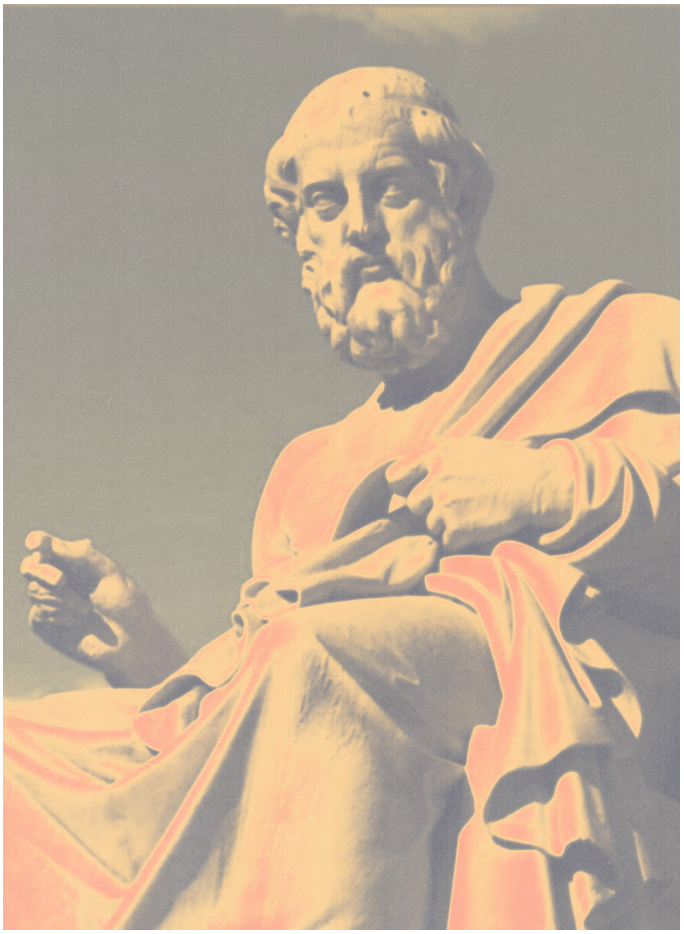
Di fatto la "rivoluzione", religiosa e culturale, del Cristianesimo aveva sostituito l'idea platonica del Sommo Bene con quella di Dio, mantenendo tuttavia caratteri metafisici molto simili, superando l'idea di eros platonica, che al suo massimo grado era una spinta ascensiva verso il mondo ideale, con quella di *agápe*, l'amore come

dono, la tensione spirituale e assoluta verso Dio e gli uomini.

Sul cammino di "amore" dell'anima verso Dio si erano cimentati con grande ardore i mistici medievali, anch'essi conoscitori del platonismo, che Dante conosceva, tra tutti Riccardo da San Vittore, Bernardo di Chiaravalle, Bonaventura da Bagnoregio. Proprio quest'ultimo aveva tracciato il percorso mistico dell'anima verso Dio, *itinerarium mentis in Deum*, in tre gradi o movimenti: *extra nos, intra nos, super nos*. Il Dio va cercato "fuori di noi, dentro di noi, oltre di noi", come già Agostino aveva indicato e come Dante riprenderà nella tripartizione della Commedia.

Appare un'ipotesi suggestiva che proprio attraverso la mistica medievale a Dante possa essere giunta un'altra fonte "metafisica" che ne avrebbe innervato la visione e l'opera, arricchendo il conclamato (seppur riduttivo) filone tomistico-aristotelico: lo Gnosticismo cristiano. Lo Gnosticismo, seppur emarginato quale eresia dalla Chiesa romana, che con un colpo di mano a Nicea (325 d.C.) aveva squalificato "altre interpretazioni" del Cristianesimo delle origini, non aveva mai smesso di far sentire la sua fascinosa influenza anche su pensatori e padri della Chiesa distanti dalle posizioni gnostiche. La Gnosi d'altronde aveva origini antichissime e nella sua declinazione originaria significava conoscenza: essa difatti era un approccio trasversale a molte religioni, dall'Asia all'Europa. Lo gnosticismo cristiano, pur senza essere un codice dogmatico, prevedeva un percorso individuale di conoscenza e di liberazione che doveva condurre l'anima alla purificazione e all'accesso al mondo superiore della verità. L'anima era chiamata a ritrovare se stessa purgandosi delle fallaci e fuorvianti zavorre del corpo e solo l'iniziato, attraverso un rigoroso percorso di autoconoscenza, poteva intercettare la propria natura immortale, l'intima eternità aliena da ogni compromesso con la materia. Lo Gnosticismo inoltre credeva che la Terra fosse un mondo "inferiore" (l'Inferno?), dominato da divinità malvagie, dove la luce divina giungeva affievolita e inquinata, per cui l'anima individuale poteva liberarsi dall'influsso della materia infera solo attraverso un percorso di conoscenza (gnosi).

Lo Gnosticismo cristiano si fondava su una visione duale e antitetica tra materia e spirito, per cui la salvezza non poteva essere raggiunta attraverso contenuti di fede acquisiti per intermediazione (la Chiesa), né tramite principi dogmatici, ma solo mediante una illuminazione



interiore conseguente a un cammino conoscitivo e misterico (il viaggio dantesco ne è una metafora?). Solo la conoscenza conduce alla salvezza e la garantisce, non la fede né le opere. Vi è nello gnosticismo una frattura insanabile tra l'ineffabilità e la perfezione di Dio (di cui il Paradiso canta l'indicibilità) e il mondo luogo del male (l'Inferno), opposizione resa dall'antinomia Tenebre-Luce, che nella Commedia, ad esempio attraversa tutta la semantica dell'Inferno e del Paradiso.

All'interno di questa ipotesi, di una conoscenza dantesca dello gnosticismo cristiano, Beatrice non sarebbe simbolo della Grazia divina salvatrice (come intendeva il Cristianesimo dogmatico della Chiesa: la salvezza possibile solo tramite la grazia di Dio) bensì della *Sophia*, che per gli gnostici era la divina sapienza. Anche la Beatrice dantesca, anziché "salvare" tout court Dante, illuminandolo con la grazia, lo ammonisce e lo educa: ella non gli "fa sentire" i piani divini, glieli "fa comprendere". A riguardo, è significativo che la guida di Dante nel Paradiso non sia la stessa Beatrice ma San Bernardo, caratterizzato da ardore contemplativo, a simboleggiare che la verità non si "pensa" soltanto ma si "vede", come Platone e la Gnosi sostenevano.

Michele Salomone

La Napoli di Joseph Conrad

Nei preziosi volumetti della collana *accapo*, le edizioni della Libreria Dante & Descartes di Napoli, è stato proposto nel 2019 un racconto di Joseph Conrad, *Il Conde*, ambientato nella città partenopea. Dopo aver girato mezzo mondo, e aver descritto città a ogni latitudine, Conrad approda a quella che a noi sembra *location* domestica, ma che esotica doveva apparire a uno scrittore polacco di lingua inglese, nato per giunta in Ucraina. Ecco quindi lo scrittore alle prese con Napoli. Gustaw Herling, il connazionale polacco che ha legato indissolubilmente il suo nome a Napoli, nella sua Nota introduttiva ci informa che la storia raccontata dallo scrittore anglo-polacco è vera, tranne qualche reticenza o piccola variante: più che per problemi di salute, il protagonista soggiornava a Napoli in quanto nota capitale dell'omosessualità (e in realtà a una certa particolarità dei costumi napoletani si fa riferimento nel racconto).

Il narratore, in questa novella pubblicata nel 1908, incontra in un albergo di Napoli un aristocratico cittadino dell'Impero austroungarico, la cui più precisa nazionalità e il nome non vengono rivelati. Il conte, sofferente di affezioni reumatiche, ha fatto dell'Italia meridionale, e in particolare del golfo di Napoli ("questo caratteristico luogo dell'Europa meridionale"), del cui clima beneficia, la sua patria d'elezione: vive tra Sorrento, Capri e Napoli. E dunque: "Uno se lo immagina andare a passeggio per le strade e i vicoli, ormai noto agli accattoni, ai negozianti, ai bambini, alla gente di campagna; parlare amabilmente con i contadini da sopra i muri – e tornare in albergo o in villa per sedersi al pianoforte, i capelli bianchi ravviati all'indietro, i baffi folti ben curati, 'a fare un po' di musica per me stesso'. E, naturalmente, come diversivo, c'era Napoli vicina: la vita, il movimento, l'animazione, l'opera". Perché anche lo svago è indispensabile alla salute. E il paragone è con le residenze campane degli antichi romani, dei quali il conte doveva giusto sapere due cose (il racconto parte dal Museo Nazionale: è lì che s'incontrano i due uomini).

Assentatosi per qualche giorno, il narratore ritrova il conte nello stesso albergo napoletano in un profondo stato di prostrazione a causa di una "abominevole avventura". Già i termini adoperati da questo personaggio, così misurato anche nel parlare, fanno capire quanto dovesse essere sconvolto. Cosa è successo? Durante uno spettacolo musicale alla Villa Nazionale (oggi Villa Comunale) il conte viene rapinato. Elena Croce (ce ne informa Herling) ebbe a dire che si tratta del primo scippo napoletano riportato nella letteratura da uno scrittore non italiano. Più propriamente, è una rapina a mano armata, l'arma è un coltello. Ma più che per il danno economico, risibile anche perché per precauzione il conte aveva tolto i soldi dal portafoglio, a bruciare è l'umiliazione; egli viene insultato per avere così poco con sé. Come si saprà dopo, il giovane che

compie il furto, un vero "tipo" napoletano del tempo, appartiene alla camorra.
Il furto è magistralmente contrappuntato dalle note dell'orchestra che si esibisce tra una moltitudine di persone, con altre che vanno avanti e indietro nei tram illuminati e affollati.

"Ma più che per il danno economico (...) a bruciare è l'umiliazione."

Una metropoli nei cui angoli bui, come il vialetto nel quale si era ritirato il visitatore straniero, può però compiersi ogni tipo di misfatto; la metropoli è il luogo dei grandi assembramenti di persone, ma anche occasione di solitudine tra la folla, come insegna la sociologia urbana che nasce proprio negli stessi anni: *Le metropoli e la vita dello spirito* di Georg Simmel è di qualche anno prima, del 1903. E nel contrasto qui delineato da Conrad possiamo anche individuare quella tipica porosità napoletana, come unità di opposti, di cui parlarono Walter Benjamin e Asja Lacis.
Se c'è la camorra, e c'è il furto, Conrad ci lascia però anche pagine nelle quali decanta la città (pp. 30-31):

"La Villa Nazionale è un giardino pubblico che si stende con prati, cespugli e aiuole fiorite fra le case della Riviera di Chiaia e le acque della rada. Dei viali alberati, più o meno paralleli, l'attraversano in tutta la sua lunghezza, che è considerevole. Dalla parte della Riviera di Chiaia i tram elettrici corrono vicinissimi alla cancellata. Fra il giardino e il mare c'è la passeggiata elegante, un'ampia strada delimitata da un muretto.
Siccome a Napoli la vita si protrae fino a tardi nella notte, l'ampia passeggiata brulicava di un lucente sciame di lanterne di carrozze che avanzavano a due a due, alcune muovendosi lentamente, altre correndo rapide sotto la fila sottile dei lampioni elettrici che delineano la spiaggia. E un lucente sciame di stelle era sospeso sopra la terra ronzante di voci, stipata di case, scintillante di luci, e sulle ombre distese e silenziose del mare".

Qui dunque dalla descrizione del luogo, l'attuale Villa Comunale, si passa al ritratto antropologico della città, alla sua vivace vita sociale in relazione ai ceti sociali medio-alti. In questo passo, Conrad continua a descrivere la serata domenicale partenopea, e paesaggio naturale, urbano, umano e sonoro fanno un impasto che ci restituisce Napoli nel suo insieme composito (pp. 31-32):

"Da quel luogo magico [i giardini poco illuminati], dietro i tronchi neri degli alberi e l'ammasso del fogliame colore dell'inchiostro, arrivavano suoni soavi mescolati a fragorosi ruggiti di ottoni sfrontati, fracassi metallici improvvisi e vibrazioni sorde e profonde.
Man mano che si avvicinava, tutti quei rumori si combinavano in un elaborato brano musicale le cui frasi armoniose arrivavano persuasive attraverso il brusìo confuso delle voci e lo scalpiccio dei passi sulla ghiaia di quello spazio aperto. Una folla enorme, immersa nella luce elettrica come in un bagno di qualche fluido tenue e radioso rovesciato sulle loro teste dai globi luminosi, si assiepava a centinaia intorno alla banda. Altre centinaia, sedute su delle seggiole disposte in cerchi più o meno concentrici, ricevevano senza battere ciglio le grandi onde sonore che fluivano nell'oscurità. Il conte penetrò nella calca, se ne lasciò trascinare provando un piacere tranquillo ad ascoltare e a guardare i visi intorno a lui. Tutta gente della buona società: madri con le loro figlie, genitori e bambini, giovanotti e signorine, tutti che chiacchieravano, sorridevano, si scambiavano cenni. Molti visi graziosi e molte belle toilettes. C'era, naturalmente, una grande diversità di tipi umani: vecchi azzimati con i baffi bianchi, uomini grassi, uomini magri, ufficiali in divisa; ma il tipo che predominava, mi disse, era quello del giovane italiano del sud, carnagione chiara, diafana, labbra rosse, baffetti nero giaietto e occhi neri liquidi, così meravigliosamente efficaci nella loro espressione torva o maliziosa".

A questo tipo appartiene anche il ladro che subito dopo entra in scena.
Un racconto pur così breve ha dato luogo a varie interpretazioni, dall'accostamento a *Morte a Venezia* di Thomas Mann alle letture in chiave sociopolitica sulla fine dell'aristocrazia e l'ascesa della criminalità in un mondo che sta cambiando. Conrad – nota la curatrice Luisa Saraval nella postfazione – lascia la propria impronta nella tecnica narrativa (la voce narrante che informa e commenta), la caratterizzazione delle tre età dell'uomo: il vecchio protagonista ancora idealista; il giovane che ha imparato a stare al mondo in modo diverso; l'autore il cui sguardo si muove tra ironia e compassione. Conradiani sono i personaggi secondari, con camerieri zelanti o pigri, e i luoghi: realistici, ma anche simbolici. Comunque, scrive Saraval: "Qui è Napoli e, anche se è il 1908, la città che viene descritta è tuttora riconoscibile. E non solo per i luoghi citati (la Napoli borbonica e umbertina, la Napoli dei musei, la Napoli popolare e folcloristica), ma perché la realtà di Napoli è ancora così composita e sfaccettata, piena di luci e ombre, proprio come l'ha raccontata Conrad".

Enzo Rega

La plus charmante c'est l'absence

Estratto dal romanzo Senza-io (in lavorazione)

La presenza della N in SNFA (Società Nicciana dei Filologi Analogici) è dirimente. Vorrebbe significare: inattuali. Inattuali vuol dire forse fuori dal proprio tempo? Ai loro occhi (agli occhi dei cosiddetti K1 e LogLord) vorrebbe dire: così dentro il proprio tempo da dover fare un passo di lato. Vorrebbe dire: i camminatori di all'indietro, gli slittanti di lato. Agli occhi di chiunque altro vuol dire: ridicoli (ininfluenti) seminatori di segni desueti (premonitori?). Ma ai loro occhi questa designazione è una medaglia al valore simbolico.
Comunque vada il circolo del prestigio sociale (nel 2016, nel 1889 o nel 2663), la N in SNFA descrive la resistenza del gruppo ad accogliere la vulgata del proprio tempo. Descrive anche un metodo di lettura: il dato, l'oggetto, viene preso come se non avesse storia, in un qui e ora impossibile per eccesso di densità. La storia stessa diviene una mera sorgente di variabili comparative atemporali, una saccoccia di strumenti eterni, fissati per sempre a una funzione arbitraria (una funzione corrosiva). Questo sono ad esempio i greci per Nietzsche: mezzi (figure, armi, farmaci) per sciogliere chimicamente la vulgata dello sguardo del suo tempo: la malattia moderna. Ma la malattia moderna è ancora la nostra casa. (Questo, in sostanza, vorrebbe dire che la vulgata conta e che per sbarazzarsene non basta un ragionamento: bisogna incidere nel reale con un gesto, con una serie di gesti metodici, ossessivamente ripetuti. Forse tutti dovrebbero portare una N nel proprio nome.)
La casa ideale per gli SNFA (certamente per il K1) è laplusscharmante.org, archivio online in chiaro di segni (scorie) di un mondo passato o venturo, senza tempo o senza contesto. Com'è bello il K1 quando dice, circa la recente pubblicazione del distico "Senza-io", "il ritorno del Mante", e si figura con ciò il tale TINDS, un acronimo, probabilmente un nome collettivo (di certo un nome falso), come un oscuro Omero moderno, il senza-io del proprio tempo – sembra il bambino immortalato dalla psicoanalisi mentre dondola il suo giochino: lo spinge lontano e dispera per il suo ritorno; se ne impossessa e già lo vuole via, via per sempre purché ritorni presto. È il gioco inevitabile dello scandalo della presenza e anche gli inattuali, gli slittanti di lato, muoiono dalla voglia di credere che un giorno possa risolversi. Quando K1 dice "il ritorno del Mante" sta sognando una chiusa perfetta, definitiva – sta sognando la vulgata.
In gioco, tuttavia, non ci sono soltanto le resistenze di K1 (la N in SNFA). L'archivio in chiaro, il cui nome, con ogni probabilità, deriva dal titolo per esteso di un testo presente nell'archivio, La plus charmante c'est l'absence, non riporta date: la sua storia è sottratta e resa fumosa; il procedimento compositivo della disposizione dei testi sostituisce il principio di causalità. Il senso dell'archivio (le sue cause, le intenzioni e gli effetti) risulta svincolato dalla sua temporalità interna: ricostruirla, riarticolarla, è una responsabilità di chi ne fruisce. Il senso dell'archivio consisterebbe allora nell'instillare, in chi ne fruisce, una domanda radicale: *chi sono io?* Ogni testo letterario dovrebbe portare una N nel proprio nome, incisa sottopelle in segreto oppure lampante, illusoria come la luce.

L'archivio in chiaro *La plus charmante*, in ogni caso, fornisce chiavi inequivoche:

In ordine sparso, tre casi di scandalo della presenza.

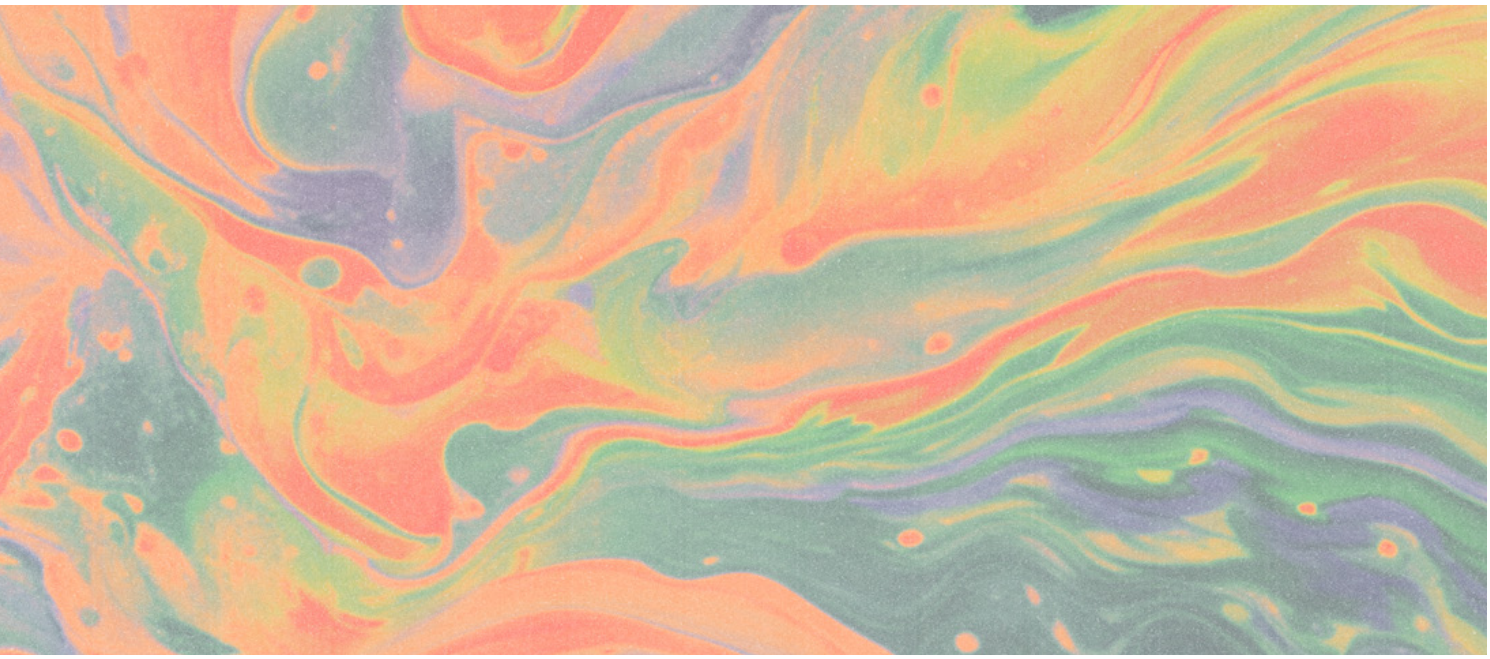
Un uomo si diede alla macchia prima ancora di conoscere il mondo, come una vergine al Minotauro. A due passi dal mostro, si accorse che il labirinto è prima di tutto un rifugio: come nel grembo di una madre irreprensibile, le sue forze, al permanere dentro, si facevano via via più esuberanti. Fin dai primi istanti all'aria aperta – venirne fuori fu molto più semplice che entrarvi – calcolò che le variabili, all'esterno, erano infinitamente più insidiose che all'interno. Era davvero pronto a sfidare il senso ad apparire? Si sentiva pronto.

Un uomo di mezza età, brizzolato e atletico, percorse con lentezza il viale pavimentato che univa il cancello alla porta d'ingresso della sua villa. Le mura bianche si ergevano in uno spazio spoglio, neutro. Sull'uscio, l'uomo emise un suono flebile e la porta si aprì. Notò l'assenza di vita all'interno: le superfici chiare del mobilio e del pavimento ostentavano un'igiene maniacale. Chiuse gli occhi e raggiunse l'ascensore. Al terzo piano, si diresse prima nel ripostiglio, dove prelevò una valigia a tracolla; in bagno – le maioliche fredde, "color disinfettante" aveva detto una volta agli arredatori per indirizzarli; specchi sui lati e sul soffitto; uno schermo, che si affrettò a spegnere, sporgeva sopra il lavabo – riempì la valigia di *nécessaire* igienico. Percorse la stanza da letto fino agli armadi a muro del dressing al buio, gli occhi bassi sul parquet; infilò in borsa due boxer, una camicia di lino e un pantalone avvitato. Tornò in salone: si servì un Campari Orange, vi sbriciolò una pasticca, aggiunse mezzo cucchiaino di zucchero di canna; sedette sulla *chaise longue* e prese a sorseggiare. Faceva notte, il sonno non tardò a venire. All'alba la villa era deserta.

Un uomo, all'apice del successo, si tolse la vita. Prigioniero dello sclero – questo volere a ogni costo una cosa, e non poterla possedere; questo assistere impotente all'allargarsi a dismisura dell'orizzonte del desiderio, fino a rendere la cosa stessa, l'oggetto del desiderio, sempre più inafferrabile e irriconoscibile – a un passo dalla soluzione si tolse la vita. O forse la soluzione era sempre stata la morte, e quell'uomo aveva frainteso l'intero processo.

Certo è che agli occhi di uno che cerca indizi le tracce non mancano: la veste grafica da Torri Gemelle appena crollate, ad esempio; o l'uso smodato di una sintassi nichilista. Ma è difficile leggere contropelo quando uno muore dalla voglia di abbandonarsi all'impeto dei segni, alla loro improvvisa, inaggirabile presenza, e credere. Se c'è una certezza, una legge nel gioco della presenza, il gioco N, è che quando un segno appare non si limita a informare ciò che gli è successivo, ma crea anche il proprio passato.

Alfredo Zucchi



Zeno, il fumo e le scarpe di Augusta*

"Un vuoto grande e niente per resistere all'enorme pressione che subito si produce attorno a quel vuoto". Così Zeno immagina la sua vita senza le sigarette. Perciò non riuscirà mai a smettere di fumare, benché il proposito di farlo lo accompagni per tutta la vita, costellando le sue giornate, dai venti ai sessant'anni, di "ultime sigarette" tanto più gustose e appaganti in quanto consumate sul margine stesso di quel vuoto. Smettere è il problema cruciale perché, come l'etimologia elementare del verbo denuncia fin troppo apertamente, si tratta di porre una S privativa dinanzi a ciò che si era "messo" nella propria vita e, quindi, di negarne il contenuto, di renderla vuota.

Una volta compiuta eventualmente questa operazione di svuotamento, è chiaro che si presenterà un nuovo problema: che cosa *mettere* al posto di ciò che si è *smesso*? Ad un amico molto grasso che si sta sottoponendo a una rigorosissima dieta dimagrante, Zeno rivolge infatti questa domanda rivelatrice: "Ma, a cura finita, che cosa ne farà Lei di tutta questa pelle?"

Proprio qui sta il nodo. Liberarsi della dipendenza è certamente possibile, ma all'ironico acume di Zeno non sfugge il problema dell'involucro: che fare del recipiente vuoto che si verrà a creare in seguito a questa sottrazione? Di che cosa si riempirà, per resistere all'enorme pressione cui si troverà istantaneamente sottoposto?

Quasi cercando una risposta a questo interrogativo, Zeno si decide infine a tentare l'ardua strada della disintossicazione coatta. Con le sole sue forze smettere gli è impossibile, benché il proposito sia continuamente rinnovato. La sua vita è tutta un succedersi di occasioni straordinarie, da celebrare con un'ultima sigaretta: la morte del padre, la nascita del figlio, addirittura la morte di Pio IX, o il semplice ricorrere di certe date significative per le loro concordanze numeriche, come il nono giorno del nono mese del 1899 o il primo giorno del primo mese del 1901. Ma l'ultima sigaretta non rimane mai l'ultima per più di qualche ora. Il vuoto non ha neppure il tempo di annunciarsi.

Nella clinica nella quale Zeno si risolve infine a farsi disintossicare a viva forza, le cose andranno subito diversamente. Il progetto è di una semplicità elementare: Zeno verrà rinchiuso in un piccolo appartamento, sotto la sorveglianza di un'infermieraguardiana, senza sigarette e senza alcuna possibilità di procurarsene.

Tranquillo e apparentemente determinato, Zeno, accompagnato dalla moglie Augusta, si presenta all'ora convenuta al direttore della clinica. "Egli ci accolse in persona alla porta. Allora il dottor Muli era un bel giovane. Si era in pieno d'estate ed egli, piccolo, nervoso, la faccina brunita dal sole nella quale brillavano ancor meglio i suoi vivaci occhi neri, era l'immagine dell'eleganza, nel suo vestito bianco dal colletto fino alle scarpe."

Zeno viene accompagnato alla sua nuova residenzaprigione e presentato all'infermieraguardiana. A questo punto Augusta e il medico si congedano e, immediatamente, ecco che il recipiente vuoto si riempie di un nuovo, imprevisto contenuto: "fu proprio in quell'istante che nel mio animo germinò un sentimento nuovo che doveva far sì che un tentativo intrapreso con tanta serietà dovesse subito miseramente fallire. Mi sentii subito male, ma seppi che cosa mi facesse soffrire soltanto quando fui lasciato solo. Una folle, amara gelosia per il giovane dottore. Lui bello, lui libero! Lo dicevano la Venere fra' Medici. Perché mia moglie non l'avrebbe amato? Seguendola, quando se ne erano andati, egli le aveva guardato i piedi elegantemente calzati. Era la prima volta che mi sentivo geloso dacché m'ero sposato."

Questa seconda dipendenza o, se si preferisce, questa risposta nevrotica alternativa, la gelosia, si mostra fin dall'inizio molto peggiore di quella originaria, la schiavitù della nicotina. Per un uomo come Zeno, che ha fatto dell'ironia e dell'understatement le sue sottili arme di difesa contro il male di vivere, il fumo della sigaretta è senz'altro preferibile al fuoco della gelosia. "Ora non fumavo già da mezz'ora e non ci pensavo affatto, occupato com'ero dal pensiero di mia moglie e del dottor Muli. Ero dunque guarito del tutto, ma irrimediabilmente ridicolo!"

La stessa scelta lessicale, nella sua apparente neutralità, è significativa: Zeno non si sente tormentato, o assillato, o ossessionato dalla gelosia, bensì, semplicemente, *occupato*. È solo una questione di involucri che si svuotano e si riempiono, di spazi che si rendono disponibili per nuovi ospiti indesiderabili, per nuove malattie.

Che ci si trovi di fronte a un problema di questo tipo (volumi da evacuare, volumi da riempire) è del resto chiarissimo anche al medico. Infatti, non appena Zeno chiede da bere, l'infermieraguardiana Giovanna gli porge entusiasticamente una bottiglia di cognac, ancora sigillata, che il dottor Muli ha lasciato pronta per lui, a sua disposizione. Anzi, Zeno ne potrà avere dell'altro, in qualsiasi momento: "– Tanto quanto ne vorrà! Per soddisfare

* Questo articolo, già apparso sulla rivista "Medicina delle tossicodipendenze" (oggi "Medicina delle dipendenze"), n.1-2, 1997, pp. 48-50, con il titolo *Disintossicazione e letteratura: il caso di Zeno*, viene qui riproposto con un nuovo titolo e con alcune modifiche.

un suo desiderio la signora che dirige la dispensa dovrebbe levarsi magari a mezzanotte!"
Ma naturalmente Zeno, come ogni vero "drogato", è interessato solo alla sua droga, e ha per le altre un atteggiamento di superiorità che sconfina nel disprezzo. Del vino arriverà addirittura a capovolgere, molto più avanti nel corso del romanzo, la sua virtù proverbiale. "Il vino è un grande pericolo specie perché non porta a galla la verità. Tutt'altro che la verità, anzi."
Perciò, una volta verificato che la disintossicazione dovrebbe consistere in nient'altro che in un'intossicazione di nuovo genere, Zeno si accosta alla bottiglia come allo strumento della sua liberazione, cioè del suo ritorno alla rasserenante dipendenza dalla nicotina. Ubriaca la sua carceriera ottenendone, dapprima, undici sigarette ungheresi, di qualità scadente, e subito dopo il sonno e la conseguente sospensione della sorveglianza. Fugge dalla casa di cura.
"La notte era chiara e calda. Mi levai il cappello per sentir meglio la brezza della libertà. [...] Intanto in un caffè ancora aperto mi procurai delle buone sigarette [...] Addormentandomi pensai di aver fatto bene di lasciare la casa di salute perché avevo tutto il tempo per curarmi lentamente. [...] Assolutamente non v'era fretta."
La minaccia di un vuoto fagocitante, pronto a riempirsi di contenuti estranei e perturbanti, si è felicemente allontanata. Il fumo ha ripreso il suo posto ed ha scacciato il fuoco. E la salute? La salute è il più vago e indistinto dei concetti: il fumo sembra negarla, minandola, ma in verità la rappresenta in modo esemplare. Di più fumoso della nozione di salute c'è solo la nozione di malattia. Nella penultima pagina del romanzo Zeno arriverà a questa folgorante conclusione: "A differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale. Non sopporta cure. Sarebbe come voler turare i buchi che abbiamo nel corpo credendoli delle ferite."
Ecco ritornare il tema delle cavità, dei vuoti da riempire. Curare è turare, niente più di questo. Ma è un'azione vana; i buchi sono previsti dall'anatomia, indispensabili alla fisiologia, e la morte è l'esito immancabile della malattia di vivere.
Nella sua arguzia cinica e paradossale, Zeno pone sul tappeto con lucidità inusitata un interrogativo inquietante. La medicina vuole e sa disintossicarci dalle sostanze: ma chi ci disintossicherà dalle forme?

Ezio Sinigaglia

Rosa

Se ne era andata l'estate, compivo sei anni quando nuvole dense liberarono un furioso acquazzone e gli alberi, la via di casa, la strada verso la scuola si avvolsero di brillantezza. Di giorno ci offuscava ancora l'aria dei mesi trascorsi, respiravamo con affanno sotto al sole cocente nel tentativo di dare un ordine alle nostre vite lasciate in sospeso, ma a sera non cenavamo più all'aperto e il sottile strato di tessuto che ci accarezzava la pelle non bastava a coprirci, soffi di vento fresco annunciavano l'autunno, che sarebbe stato delicato, fosco appena, piovoso, e di notte, sensibile come ero al freddo, mi arrotolavo nelle lenzuola. Le settimane di settembre, che precedevano il ritorno a scuola, trascinavano l'eco della malinconia di agosto, tuttavia un'attesa insaziabile mi rendeva trepidante. Studiavo il calendario per contare i giorni mancanti al rientro in aula, mi esercitavo a copiare a penna, ordinatamente in colonna, le lettere che avevo imparato a scrivere l'anno precedente: A, come Albero; B, come Baule; C, come Casa. Ma ancora non sapevo che con le lettere avrei potuto cucire le storie, che infinite combinazioni di segni mi avrebbero permesso di dire anche ciò che non potevo vedere. Intanto, figure di donne tagliavano l'aria opaca delle strade assolate, accorrevano numerose e ansiose nelle cartolerie e nei piccoli negozi di città, sceglievano lo zaino per il nuovo anno, l'astuccio più bello, le penne colorate con cui differenziavo centinaia, decine e unità.

Indossavo uno zaino nero e rosa, grande, più del mio corpo minuto, che piegava la mia schiena e mi chiudeva in un bozzolo di paura e timidezza. Fui accolta nel grande cortile, con il piccolo stagno davanti al quale, per i successivi cinque anni, avrei atteso trascorrere il tempo, nella compagnia dei pesciolini rossi lucenti, delle nuvole che, dipinte, si muovevano nell'acqua rugosa. Lì, all'ingresso del giardino, ci attendeva la mia maestra. Si chiamava Rosa, come i fiori che la circondavano quando ci accolse. Profumava di buono, era candida nel suo tailleur di colore sempre nuovo, i capelli rossi, corti, gli occhi piccoli nascosti dagli occhiali e la bocca dolce. La maestra Rosa amava fotografare: il primo giorno di scuola, prima di entrare in aula, incorniciò il momento con uno scatto ai suoi allievi del 2004. Era l'inizio di un ciclo che si ripeteva ancora, tuttavia la sua emozione era viva, ci avvolgeva nel suo sguardo materno e per questo rassicurante, attento.

La mia aula era l'ultima della scuola, l'ultima all'ultimo piano. Dovevamo salire due rampe di scale, attraversare un lunghissimo corridoio, superare le ultime due rampe e raggiungere la classe in fondo a destra. Eravamo la 1aB, B come Baule, ma anche come Bruco, Bicchiere, Busta. Accanto a noi viveva la 1aA – A come Ago, Anguria, Amaca – in un'aula enorme con la maestra Gina. La nostra classe non era ampia come quella della 1aA, ma aveva le pareti verde acqua e due alte finestre, una frontale e l'altra sulla parete di

"Prontamente mi arrestavo e il mio silenzio e immobilità erano un desiderio muto di sapere se stessi procedendo nel modo giusto. ..."

destra, che ci investivano di luce. Di fronte a noi la lavagna e accanto, alla nostra sinistra, la maestra Rosa in piedi con la mano destra sulla cattedra. Rare volte l'ho vista sedere dietro la scrivania, lei era accanto a noi, tra noi, si muoveva tra i banchi lenta ed agile, scrutando i nostri quaderni mentre scrivevamo le lettere dell'alfabeto sul foglio a righe. Quando arrivava il mio turno, prontamente mi arrestavo e il mio silenzio e immobilità erano un desiderio muto di sapere se stessi procedendo nel modo giusto. Non volevo deluderla, a casa imparai l'alfabeto; ogni pomeriggio, dopo pranzo, facevo i compiti per la maestra Rosa come lei mi aveva indicato. Al mattino, nell'atrio della scuola lei ci attendeva ai piedi delle scale e per ognuno di noi aveva una parola diversa da donare che illuminava il mattino. Gli anni hanno smarrito la sua voce, so per certo, però, che era il suono di uno strumento a corde, lo strimpellio di una chitarra perfettamente accordata, la melodia unica di un canto.

Le due finestre dell'aula davano entrambe sulla strada ed erano protette da una rete; la prima, che si trovava alle nostre spalle, affacciava sulla chiesa di San Giorgio. La maestra Rosa, in piedi sul davanzale, aggrappata alla rete, scattava foto al cielo. Un giorno d'inverno, immobile e plumbeo, spalancò la finestra e noi la guardavamo curiosi, mentre lei era altissima, colorata nel cielo pieno di nubi, e scattava foto alla bellezza argentea della volta invisibile. Spesso, in tarda mattinata,

capitava che la lezione fosse disturbata da schiamazzi e applausi, dal traffico e dai clacson, e capivamo che era in corso una cerimonia in chiesa. Alla maestra Rosa i matrimoni piacevano, accorreva alla finestra a cui, in quel caso, eravamo invitati anche noi, che restavamo, però, appoggiati al davanzale, sporgendoci solo con la testa, soprattutto noi bambine, curiose di vedere l'abito bianco della sposa che la maestra Rosa immortalava con i suoi scatti, pur non conoscendola. Dalla nostra finestra dell'ultimo piano, l'unica che affacciava sulla chiesa, provavamo a farci notare, urlando "Auguri, auguri!" agli sposi. Solo quando finalmente gli sposi ci salutavano, tornavamo ai nostri posti e la lezione riprendeva.

Al terzo anno, la maestra Rosa entrò in classe con i sussidiari del nuovo anno. Ricevere i libri e i quaderni nuovi significava avere altre pagine da riempire di parole, in cui custodire il tempo e la vita. Il sussidiario di italiano fu il primo a contenere racconti, ogni pagina una storia, ogni parola una nuova combinazione di cui scoprire il segreto. Quel mattino mancai al mio dovere di allieva ligia, non seguii le lezioni e lessi il mio libro tutto d'un fiato come un unico lungo romanzo, in cui nomi, luoghi ed eventi si intrecciano e le parole, a loro volta, sempre le stesse, diversamente si legano. L'ultimo dono della maestra Rosa, poco tempo dopo, fu un portapenne in sughero sardo in cui oggi depongo gli strumenti per scrivere le mie storie. Non l'ho più rivista, ma il tempo in cui la mia vita e la sua hanno confluito vive in tutte le mie parole e in queste, che dedico a lei.

Alla maestra Rosa, che mi ha insegnato a leggere, a scrivere e ad amare.

Adelaide Russo

Mai troppo azzurro

Lo ha appoggiato sul tavolino. Copertina lanuginosa.
Ivana afferra l'album. Sotto i polpastrelli, sfarina un rosa chimico anni Settanta.
La carta velina crocchia e scopre corpi e paesaggi dai colori atomici. Esplosivi.
Sfoglia via rapida le torte bianche, gli abeti di plastica e i borghi collinari. Si sofferma sulle foto del mare. Sugli occhi azzurri del marito e sulla striscia di Ionio sul fondo. Sua figlia è china sulla sabbia con i braccioli ai gomiti e i capelli bagnati.
Pomeriggi mai troppo azzurri. E lunghi.
Un giorno, al ritorno dal liceo, Francesca le aveva detto: «Tu lo sapevi, mamma? Sapevi che un fenomeno può essere due cose diverse nello stesso tempo?»
«Che vuoi dire?»
«L'ha spiegato il prof. È un paradosso della fisica. Se metti un gatto dentro una scatola, e lo lasci lì dentro per un po', il gatto può essere sia vivo sia morto. Finché non apri la scatola, per te sono vere entrambe le cose».
Ivana aveva scosso la testa e mosso le labbra senza parlare. Da molto tempo aveva scelto di tenere alcune scatole chiuse. Non c'è menzogna finché non c'è verità. Lo spazio fra l'una è l'altra non è *mai troppo azzurro.*
Curva sull'album di famiglia, fa scorrere il palmo sul volto di Alfonso e sullo sfondo marino. Che cosa contava il resto? Il letto vuoto fino a tarda notte nei lunghi mesi freddi? O i silenzi ostinati durante i pranzi domenicali? L'estate tornava sempre. Tornavano gli occhi ancora più chiari sul viso abbronzato di Alfonso.
In vacanza c'erano soltanto loro. Ivana, distesa per ore sul telo mare, e Francesca stretta a un innaffiatoio di plastica giallo. Delle altre donne non c'era traccia. Quasi non fossero mai esistite.
Di colpo Ivana chiude l'album con un tonfo secco. Lo risistema e va a guardarsi allo specchio. Ha i capelli soffici dei trent'anni.
Dopo aver indossato un cardigan, esce sul pianerottolo e suona alla vicina. A quell'ora del pomeriggio, Eli è sempre in casa. Da quando Francesca si è trasferita, va a trovarla spesso. I vecchi devono frequentare i coetanei dei propri figli. Per non perdere il passo, crede. In realtà vorrebbe che Francesca somigliasse a Eli. Che fosse meno simile al padre e alla sua parte più invernale e sfuggente.
Eli spalanca la porta e l'abbraccia. Scioglie la stretta e le dà un bacio sulla guancia. Ha gli occhi arrossati.
«Ma che succede?»
«Non è niente, dai entra che ti spiego». Afferra Ivana per una mano e la trascina in salotto. Ha le dita fredde e un lieve affanno.
«Siediti, vado a preparare il caffè». Si soffia il naso con un fazzoletto di carta.
«Sei sicura di star bene?»
Eli annuisce e spazza l'aria con la mano. «Non preoccuparti, ho fatto una cosa che rimandavo da tempo. Arrivo».
Ivana studia la schiena ampia della vicina. Il maglione da pescatore e i lunghi capelli lisci che le coprono le spalle.
La sente armeggiare in cucina con la caffettiera.
Per rilassarsi sfrega le mani sulle cosce e si guarda intorno. Lo sguardo le si posa su un oggetto che non aveva mai visto prima. Un vaso globulare azzurro. *Non troppo azzurro, e lungo*. È vuoto. Né opaco, né lucido. Non ha mai visto un colore così pastoso. *Totale.*
Ivana lo fissa con gli occhi sgranati. La forma e il colore le ricordano il mare. Gli occhi di Alfonso. Le canzoni dei crooner nel chiosco sulla spiaggia. Lo sciabordio e la risacca. E ancora Francesca che ride, senza smettere mai. Quel colore che vorrebbe dentro di sé per sempre. *L'estate tutto l'anno*.
«Eccomi. Oh! Lo hai notato, vedo».
Eli appoggia il vassoio sul tavolino di vetro e con il mento le indica il vaso accanto.
Ivana chiude le mani a pugno e si obbliga a ruotare il capo.
«È il vaso più bello che abbia mai visto».
«È solo una vecchia imitazione». Le porge una tazzina bollente. «Però è bello e ha un valore affettivo. Finalmente sono andata a casa di mamma e l'ho preso. Era ora di smantellare».
Ivana abbassa il capo. Sorseggia il caffè bollente ed esamina il vaso per tutto il tempo della chiacchierata. Le parole di Eli sono un brusio di sottofondo. I suoi sfoghi, circa il rapporto irrisolto con la madre, si ripetono da mesi. Eppure, lo sa, non è questo il punto. La voce cantilenante della vicina non c'entra. Dopo qualche lagna, Eli torna a essere quella di sempre. Luccichio negli occhi, mani che stringono le sue e discorsi pieni di progetti futuri.
Il vaso l'ha risucchiata. La sua sagoma azzurra si riflette compatta sotto il collo largo. Prova un gran senso di pace. Come fosse ancora sdraiata sul telo e le voci di Francesca e Alfonso scalzassero via quella di Eli.
Da quel giorno, Ivana va a trovare la vicina ogni pomeriggio. Finge di ascoltarla e non toglie mai gli occhi dal vaso. Non c'è solo il mare, in quella sintesi di luce e forma. C'è un tempo sottratto al tempo. Il gatto vivo nella scatola chiusa. L'intervallo. La pausa. Un momento perfetto. Il solo che abbia mai vissuto.
Un pomeriggio, Eli smette di parlarle a un tratto

e le scuote una spalla. «Qualcosa non va? È da un po' che sei con la testa da qualche altra parte».
Ivana scuote il capo e indica il vaso. «Mi ricorda il mare. Prima che io e Alfonso ci separassimo, ci andavano sempre in estate».
Eli le prende una mano. «Se preferisci, lo metto in un'altra stanza».
«No, sono ricordi belli. E a proposito, sai se esistono altri esemplari?»
Eli si stringe nelle spalle. «Purtroppo, che io sappia, è rimasto quest'unico pezzo. Credo sia un'imitazione. Però hai ragione, fa pensare all'estate».
Ivana annuisce. Il tono della vicina le fa prudere le mani.
Nei giorni che seguono non fa che pensare al vaso. Le chiacchiere di Eli l'annoiano. L'ascolta abbozzando un sorriso forzato. Le interessa soltanto il vaso. Lo fissa il più a lungo possibile, anche a costo di sorbirsi per ore le scemenze di quella donnetta instabile.
Una mattina telefona alla figlia che abita a Mestre con il marito.
«Ti do un compito. Vai a Murano e cerca un vaso come questo. Non importa il prezzo». Le manda la foto sul cellulare. L'ha scattata qualche giorno prima, mentre Eli preparava il caffè.
Dopo un lungo silenzio, Francesca ribatte: «Per il tuo compleanno, immagino».
«Non preoccuparti. Alle spese penso io. Ti mando il bonifico istantaneo non appena lo trovi».
Francesca sospira. «Mamma, non è detto che trovi un vaso identico a questo. Si vede che è una vecchia manifattura».
Ivana sbotta: «Possibile che non possa mai chiederti un favore?»
«Ti ho solo avvertito, cazzo! Non puoi mica reagire così. Hai settant'anni, non cinque!»
Francesca chiude la comunicazione. Ivana si morde il labbro e digita un messaggio rapido: *Scusami tanto, Franci. Quel vaso mi ricorda quando eravamo felici.*
La risposta arriva dopo qualche minuto. *Non importa, proverò a cercarlo.*
Durante tutti i fine settimana, Ivana frequenta i mercatini locali. Borghi montuosi, piazze incastonate fra le colline. Portici bassi color mattone.
Si spinge fino in Liguria. L'aria salmastra la rende inquieta. Il vaso potrebbe sbucare fra bancarelle sommerse dalla penombra dei budelli. Una bolla di mare. *Azzurra. Mai troppo.*
Il giorno del suo compleanno, sfinita, resta sotto le coperte fino a tardi. Ha fatto un sogno. Francesca aveva sette anni, tornava da scuola con il vaso sotto il braccio. Senza dirle una parola, la ignorava e si chiudeva in camera. Dietro la porta chiusa, Ivana piangeva. Batteva colpi rapidi e supplicava la figlia di aprirle e consegnarle il vaso.

"Non c'è solo il mare, in quella sintesi di luce e forma. C'è un tempo sottratto al tempo..."

Quando il telefono squilla, sobbalza. Ha il mal di mare. Si alza di scatto dal letto e risponde.
«Buon compleanno, mamma. Veniamo domenica!»
«E il vaso?»
«Quello non l'ho trovato, purtroppo. Ma ho una sorpresa per te».
Ivana ingoia un'imprecazione e ringrazia la figlia con tono grave.
Chiude la conversazione e si muove frenetica per casa. Non può andare avanti così. Ha bisogno di quel vaso. Di vederlo, stringerlo. Accarezzarlo. *Deve essere suo.*
Aspetta che Eli rientri dal lavoro. Incolla l'orecchio alla porta e osserva dallo spioncino. Non appena la vicina spunta dalle scale, si morde un pugno e trattiene l'esultanza.
Lascia trascorrere qualche minuto. Si prepara e va da lei.
«Hai un'espressione diversa, oggi. Molto più rilassata».
Ivana annuisce e si passa tra le dita una ciocca di capelli.
Se allora avesse avuto la stessa età della vicina, e stretta in un bikini azzurro – *mai troppo* – avesse parlato al marito, che cosa sarebbe accaduto? Se guardandolo negli occhi gli avesse chiesto: «Veniamo a vivere al mare?», dove sarebbero, entrambi, adesso?
Quando Eli si volta per andare in cucina, Ivana sfrutta il tempo a disposizione. Non ha scelta. Afferra la prima cosa che le capita a tiro e la colpisce. Dall'alto in basso.
Un tonfo. Un rumore bagnato e il fracasso dei cocci che le esplodono intorno.
Eli è a terra. La testa, un impasto di rosso e bruno. Sangue e capelli. Accanto al corpo immobile, giacciono i resti di un vaso. *Troppo azzurro*. Di un tempo perfetto, *mai lungo*.

Laura Scaramozzino

Marcuse nell'Antropocene:
su guerra ed ecologia

Sfatato da qualche anno il "mito" di un capitalismo green, capace di conciliare la crescita del PIL con la sostenibilità ambientale, il movimento ecologico – si veda ad esempio il recente *The Climate Book* a cura di Greta Thunberg – sembra orientarsi sui temi della "giustizia climatica", legando questione ambientale e questione sociale e scontrandosi con quei governi che fino a pochi anni fa non disdegnavano di cooptarne i leader alle famigerate *Conferences of Parties* sul clima (COP). I governi, invece, adesso paiono concentrare i loro sforzi di cooptazione interna per un impegno bellico, usato anche per giustificare il rinvio dei necessari investimenti nella "transizione ecologica". Eppure, in questo caso, la pur diffusa opinione contraria alla guerra non riesce a prendere forma in un vasto movimento politico, come avviene nel caso dell'ecologia.

Il legame tra *guerra all'altro uomo* e *guerra alla natura* non era un tema così lontano dal movimento ambientalista degli anni Settanta, in particolare negli Stati Uniti e in Germania, dove il movimento anti-atomico più facilmente aveva uno sbocco anti-militarista. Questo vincolo è una delle ragioni che spinse il filosofo tedesco, emigrato dal 1934 negli USA, Herbert Marcuse ad interessarsi del movimento ecologico fin dai suoi primordi.

I suoi interventi sul tema, *Ecologia e Rivoluzione* (1972) e *Ecologia e critica della società moderna* (1979), legano i due lati della guerra ad una teoria più generale sulla "distruttività produttiva" del capitalismo avanzato. Secondo Marcuse, il capitalismo avanzato è messo continuamente in crisi da una contraddizione fondamentale: da un lato, tende ad aumentare la produttività del lavoro per aumentare i profitti, ma, dall'altro, intacca i profitti nel lungo periodo, poiché diminuisce la quantità di lavoro vivo, fonte unica del plusvalore, con la meccanizzazione. Per convertire il tempo liberato dalla meccanizzazione in nuovo tempo di lavoro salariato da sfruttare, spiega Marcuse, il sistema genera una penuria artificiale di beni e servizi: manipolando coscienza e desideri degli individui attraverso il *management* scientifico; sprecando risorse e pianificando l'obsolescenza delle merci; espandendo l'industria grazie al sostegno del *Warfare* di Stato.

La distruttività diventa così produttiva e permette di stabilizzare la contraddizione all'interno del "centro" (del sistema), integrando ampi settori della popolazione con la garanzia di una "piena" occupazione, la prospettiva di un tenore di vita elevato e un immaginario condiviso tra capitale e lavoro, capitalismo e comunismo, legato alla "magia" di una crescita illimitata assunta come "neutra" e quindi valida "universalmente" per il progresso dell'Uomo, al di qua di ogni differenza "politica". Tuttavia, ciò avviene solo a patto di *distruggere* un *fuori* su cui scaricare la contraddizione accumulata dal centro.

Queste "alterità", nel lavoro su *Ecologia e Rivoluzione* del 1972, vengono individuate nel popolo vietnamita e nella natura. Quella della «controrivoluzione globale», scrive Marcuse, è una fase in cui «il capitalismo monopolistico» muove «guerra contro la natura – tanto esterna quanto umana».

Innanzitutto, egli individua una «contraddizione interna» tra quel modello di sviluppo e la natura esterna. L'abbondanza di prodotti e di servizi, con cui alimentare occupazione e consumi, richiede una «domanda crescente di sfruttamento» che «riduce ed esaurisce progressivamente le risorse: più aumenta la produttività capitalistica, più diventa distruttiva». «La legge dell'accumulazione allargata di capitale», che fonda sulla «necessità di perpetuare il lavoro alienato e lo sfruttamento», quindi, «entra in conflitto con la natura stessa» e genera una «contraddizione assoluta tra ricchezza sociale e il suo uso distruttivo». Si badi, questo non è un accidente: è piuttosto il fatto che «la logica ecologica è puramente e semplicemente la negazione della logica capitalistica».

Nella misura in cui buona parte di queste risorse è tratta da paesi di "periferia", anche quella che apparentemente non sembra una guerra imperialistica – non erano immediatamente coinvolti investimenti diretti americani nel Vietnam – lo diventa per prevenire la diffusione di una ribellione che potrebbe minacciare il motore nascosto di quell'immenso apparato distruttivo, cioè l'estorsione di pluslavoro e di risorse all'estero. Ancor di più quando lo sviluppo di questi paesi dipende solo da una riforma agraria che intacca gli interessi delle classi locale dei latifondisti, che diventano gli unici referenti possibili per gli USA. La «levigata, confortevole, ragionevole, democratica non-libertà» della «civiltà industriale avanzata, segno di progresso tecnico», di cui parlava ne *L'uomo a una dimensione*, richiede quindi colpi di Stato di stampo autoritario-fascista nel mondo.

L'unità di progresso distruttivo, distruzione ambientale e distruzione umana si manifesta nell'uso del napalm denunciato in *Ecology and Revolution*. L'«ecocidio» che «intacca le fonti e le risorse della stessa vita» diventa una strategia di «guerra genocida», visto che «bruciare e avvelenare la terra, deforestare, far saltare in aria

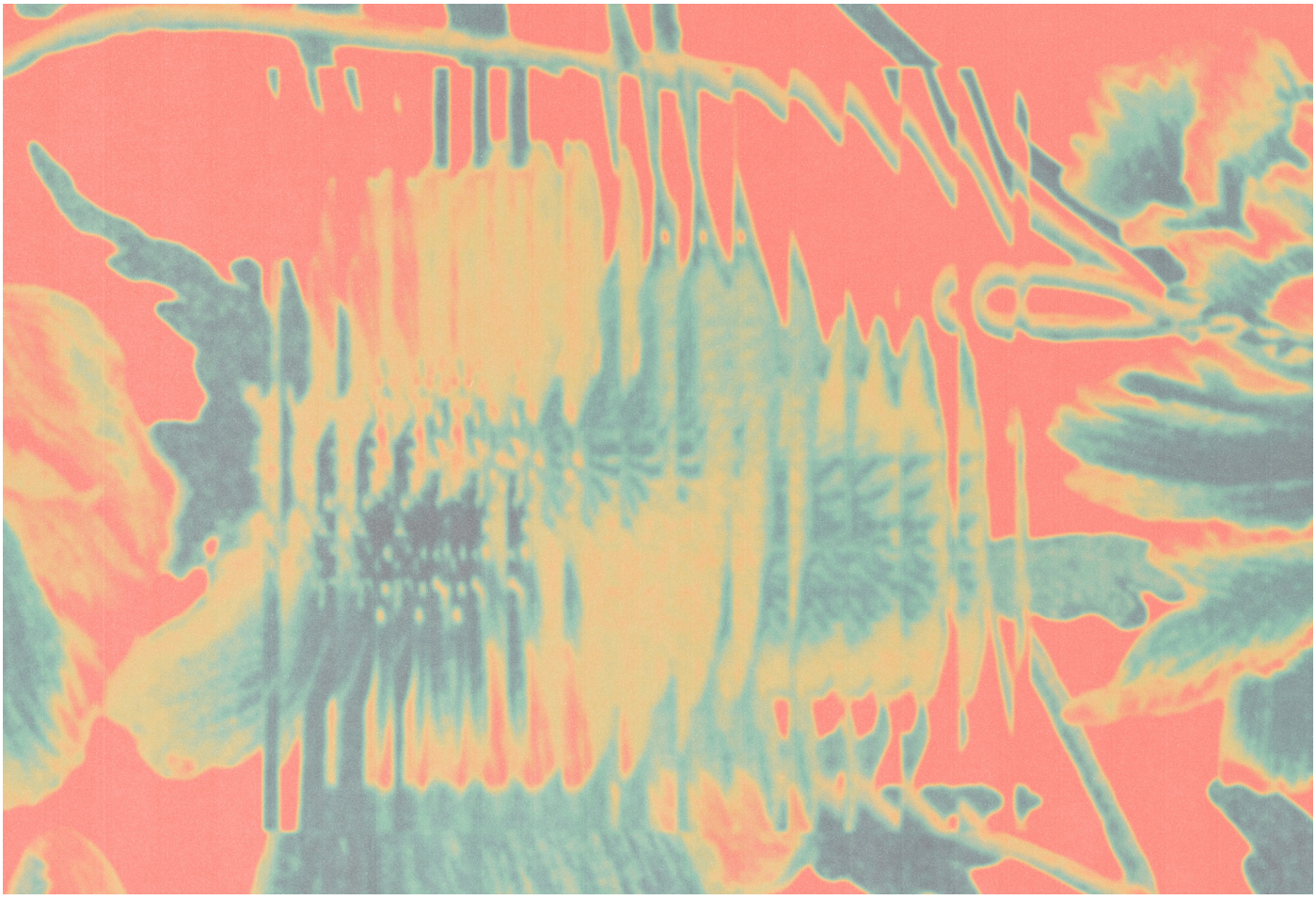
le dighe» permette di prevenire che non solo i «viventi di oggi, ma anche chi non è ancora nato» si possano ribellare alla gerarchia globale usando in maniera autonoma le proprie risorse naturali. Il dominio sulla natura diventa così lo strumento per rinsaldare il dominio sull'uomo minacciato dalla ribellione. Come «la Terra non può essere salvata all'interno del capitalismo», così, conclude Marcuse, «il Terzo Mondo non può svilupparsi secondo il modello del capitalismo».

Questo è però solo un lato della questione, quello attinente, se vogliamo, ai rapporti sociali *esterni* tra gli uomini e tra gli uomini e la natura non-umana. La teoria critica di Marcuse, però, aveva già ampliato il suo raggio a quel mondo della "natura interna" freudianamente descritto in termini di pulsioni fondamentali – Eros e Thanatos, pulsione di vita e pulsione di distruzione –, di principio di piacere e principio di realtà, di rapporti tra l'Io e l'Es e il Super-io.

I due piani non sono affatto scollegati: per Marcuse il «mondo della natura» è un «mondo storico, sociale», sia nel senso che l'uomo, mediante il lavoro sociale, trasforma la natura esterna, sia nel senso che *così facendo*, trasforma la sua natura interna, la *soggettività* degli individui, costituendo natura interna ed esterna una totalità dialettica. Ed è proprio lo sviluppo del capitalismo più avanzato a dimostrarlo.

Rispetto alle fasi iniziali della società di mercato, in cui sopravviveva una natura «al di là del lavoro», nello stadio monopolistico il capitalismo «riduce sempre più gli ultimi spazi naturali rimasti al di fuori del lavoro e dello svago organizzato e manipolato». Non si tratta solo di un processo economico, ammonisce Marcuse, ma anche di un «processo politico». La natura *al di là* dell'alienazione è anche «la fonte e il *locus* delle pulsioni di vita che lottano contro le pulsioni dell'aggressività e della distruzione», cioè contro quelle pulsioni che la società repressiva ha bisogno di liberare per adattare gli individui fin alla loro «radice» al suo orizzonte competitivo, prestazionale, sprecone, bellicoso. Una natura inquinata, sfruttata, assoggettata al consumo, fa sì che nella natura esterna gli individui trovino soltanto «una ripetizione della sua stessa società», impedendo preventivamente lo sviluppo di una struttura caratteriale, pulsionale, antagonistica a quella dominante.

La guerra contro la natura esterna è perciò uno degli strumenti di dominio di quel progetto capitalistico che, nutrendosi dello sfruttamento del lavoro altrui, fin dalla prima età moderna ha avuto bisogno di «assoggettare il principio di piacere al principio di realtà e trasformare →



l'uomo in uno strumento di un lavoro sempre più alienato», innanzitutto nel corpo. Essa abitua a trattare la propria corporeità e quella esterna come mero strumento di lavoro per *altri* e *altro* piuttosto che come strumento di piacere. La distruzione della natura, così, rientra nella «tendenza totalitaria del capitalismo monopolistico» che deve chiudere «una dimensione pericolosa di fuga e di contestazione», una fonte di ispirazione di bisogni e valori alternativi a quelli socialmente dominanti. Un *locus* in cui la liberazione sociale *dal* lavoro alienato possa diventare bisogno, obiettivo "naturale" delle pulsioni di vita:

«L'inquinamento e l'avvelenamento sono processi tanto mentali quanto fisici, tanto soggettivi quanto oggettivi [...] Quando le persone non sono più capacità di distinguere tra bellezza e bruttezza, tra serenità e cacofonia, non sono più capaci di comprendere la qualità essenziale della libertà, della felicità. Nella misura in cui è diventata il territorio del capitale piuttosto che dell'uomo, la natura serve a rafforzare la servitù umana. Queste condizioni sono radicate nelle istituzioni fondamentali della società costituita, per la quale la natura è innanzitutto un oggetto di sfruttamento per il profitto. Questo è l'insormontabile limite interno di qualsivoglia ecologia capitalistica».

Tuttavia, il sorgere del movimento ecologico, al pari della *resistenza* corporea dei vietnamiti alla macchina super-tecnologica della distruzione americana, viene a provare che la dimensione naturale dell'Eros resta ciò che si era prospettato fin dalle pagine di *Eros e civiltà*, e che ne *L'uomo a una dimensione* pareva essere stato definitivamente assoggettato: la base fondamentale del "Grande Rifiuto" contro le forme di vita e gli obiettivi fondamentali oggettivati nelle istituzioni sociali del lavoro alienato, del profitto, dello Stato amministrato.
Per un verso, la guerra in Indocina è la «risposta capitalistica al tentativo di una liberazione ecologica rivoluzionaria: le bombe devono impedire [*prevent*] che la popolazione del Nord Vietnam riabiliti socialmente ed economicamente la terra». Esso appare come il Nemico che va annichilito per difendere la civiltà *tout court* perché la sua resistenza è rottura dell'immaginario dell'unità tra crescita illimitata e progresso umano. Come spiega ne *L'individuo nella Grande Società*, il Vietnam è prova della possibilità di «vincere la povertà mediante una riconversione, più che un aumento della produzione, mediante l'eliminazione della produttività dai campi dello spreco socialmente necessario, dell'obsolescenza pianificata, degli armamenti, della pubblicità, della manipolazione».
Per l'altro verso, scrive in *Ecology and Revolution*, «la rivolta dei giovani (studenti, lavoratori, donne)» sorge, ancor prima che da una teoria consapevole, da «un sentimento, un riconoscimento, che non è più necessario esistere come uno strumento di lavoro e svago alienati [...] che il benessere non dipende da una crescita perenne nella produzione». È una rivolta che perciò «attacca tutti i valori che governano il sistema capitalistico», che in taluni casi si orienta «verso l'obiettivo di un ambiente tecnico e naturale radicalmente differente» e che sperimenta *già ora* pratiche di vita in comune e in comunione con la natura. Il movimento ecologico è, per *Ecologia e critica della società moderna,* «un movimento di liberazione politico» e insieme «psicologico»: politico, in quanto sottrae la natura allo sfruttamento capitalistico, e perciò «si oppone al potere compatto del grande capitale»; psicologico, poiché mobilita l'Eros alla rivolta, «perché la pacificazione della natura esterna, la protezione dell'ambiente vitale, pacificherebbe anche la natura interna degli uomini e delle donne. Se avesse successo, l'ambientalismo subordinerà, all'interno degli stessi individui, l'energia distruttiva all'energia erotica».
Ancora altro ci sarebbe da dire sulla posizione ecologista marcusiana. Ma già queste brevi indagini sul legame tra capitalismo e morte, e liberazione politica, sociale ed ecologica e vita, ci permettono di guardare in maniera teoricamente meno impreparata a un mondo in cui un nuovo ordine "multipolare" sembra rompere l'unipolarismo americano, complicando il rifornimento di quelle materie prime necessarie sia alla "transizione" ecologica che a quella digitale. Inoltre, potrà sembrarci anche meno lontano il suo monito ad evitare la cooptazione «green» facendo «fluire» l'ecologismo «in una prassi militante che attacchi il sistema alle sue radici». Marcuse ci lascia il compito di cercare possibili ponti per legare, in teoria e in pratica, fenomeni solo apparentemente accidentali e solo fittiziamente estranei l'un l'altro, ma profondamente interconnessi alle dinamiche proprie di un sistema sociale che ormai minaccia di mettere a repentaglio la vita della maggioranza della specie umana, oltre che di tante altre specie viventi non-umane.

Luca Mandara

Orlo, margini

Ho provato a guardare la curva prossima al vuoto, l'orlo circolare dell'abisso. Vi ho scorto l'impossibile ultimo, il taciuto.
Ho riempito lo spazio vano strappandomi le pupille, per offrire il limite estremo ad orbite cave. Per ingannarmi di sanare il male universale l'ho fatto.
"Un conto è se capita, come con te. Un conto è andarselo a cercare".
Spegnermi in torpido respiro di macchina non è bastato. Quanta morte darmi per tentare la tua salvezza - ed ancóra i nostri intendimenti non si toccano?
A troppo ho fatto abitudine per conservarmi simile ai miei simili. Come spiegare che quella pelle era segreto avvolgimento caldo dei miei affanni, di nessuno? Impenetrabile è questo tutto alieno.
Vedo il velo di voce non mossa, una volta di più integro da squarci. È in verità caduto nel cerchio di tenebra? O è il rifiuto di dare i teneri organi in alimento?
Marchiati di infamia sui margini o rinnegati, attendevano la mia parola contraria. Non la avranno.

Roberto Rocco

Vorremmo vivere in The Office

My doctors can't explain
My symptoms or my pain
But you are my strange addiction
(My Strange Addiction, Billie Eilish, 2019)

Se c'è una cosa che abbiamo capito della serialità è che capire la serialità è difficile. Grandi saghe cadute in disgrazie e piccole produzioni diventate fenomeno globale lo dimostrano. Alla base delle ondate ci sono sicuramente fattori prevedibili. Fra questi la popolarità del protagonista, la diffusione su una piattaforma, l'attualità dei temi. Ma il *quid* continua a essere un mistero. È il caso di *The Office*, serie americana andata in onda fra il 2005 e il 2013. Tratta dall'omonima idea di Ricky Gervais per la BBC a inizio millennio, il *reboot* è così popolare da aver fatto dimenticare l'esistenza dell'originale. La trama è incredibilmente semplice: una troupe sta girando un documentario sulla filiale di provincia di una grande azienda. A introdurre i suoi dipendenti è Michael Scott (Steve Carell), un manager quarantenne dai capelli diradati che mette a disagio i suoi sottoposti con battute inopportune. A differenza di altre serie di quel periodo, *The Office* non ha risate di sottofondo e i protagonisti sono più o meno consapevoli di essere ripresi. Elementi non di per sé innovativi, ma che saranno fondamentali per staccare la serie dal filone di *Seinfield* o *Friends*. In altre parole, mettendola al riparo dal passare del tempo. Al di là della comicità surreale e dell'ironia scorretta, la serie è, in definitiva, il ritratto di una mediocrità ostentata e rivendicata. A pochi anni dalla crisi del 2008, *The Office* segue le vicende umane e lavorative di una piccola filiale di un'anonima azienda, la Dunder Mifflin, che - in tempo di rivoluzione digitale - sopravvive vendendo carta. I personaggi non sono né troppo ordinari, né troppo intraprendenti; la città scelta, Scranton, non è né troppo isolata, essendo a due ore da New York, né troppo grande. E così via. Amori fugaci e non, gag comiche, *cringeness*, e piccole miserie si alternano - con alti e bassi - lungo le nove stagioni della serie. Ma ciò non spiega perché, a dieci anni dall'ultima messa in onda, la serie abbia iniziato a diventare di culto a livello globale, soprattutto fra chi nei primi anni 2000 era a stento in età scolare. La risposta è semplice e c'entra con il rapporto che i venti-trentenni hanno oggi con il lavoro. Precario, tormentato e frustrante, il mondo professionale genera spesso un

cortocircuito fra ambizione e realtà. Lo scontro fra l'iperspecializzazione delle nuove leve e l'offerta di lavoro dequalificato genera insoddisfazione e insicurezza, così come l'assenza di qualsiasi stabilità pregiudica fortemente il benessere psicologico di molte e molti. Il mix diventa poi fatale quando ci si trova sovraesposti a narrazioni tossiche di successi artificiali e di *comfort zone* stigmatizzate. Tra chi prova angoscia a presentarsi nello stesso ufficio tutti i giorni e chi un ufficio non sa neanche com'è fatto, i più giovani cercano quindi disperatamente appigli per comprendere (o esorcizzare) la quotidianità. Qui *The Office* torna prepotentemente d'attualità. Dietro il velo comico, mostra ciò che oggi è spesso precluso: una tranquillità economica ed esistenziale dove il senso di oppressione e la conflittualità scoppiano come una bolla di sapone. In *The Office* crisi, bassa produttività e ansie smettono di essere un problema. A contare, all'interno dell'orario di lavoro, sono unicamente i rapporti umani, non avvelenati dalla competitività più avida. Se il personaggio di Michael, manager inetto e insicuramente bisognoso d'affetto, nasce come parodia dell'incapacità di comando (*pardon*, management), oggi appare più come un filtro del mondo esterno. È lui, infatti, che neutralizza qualsiasi pressione esterna con il suo infantilismo, evitando che venga trasmessa ai dipendenti. Tant'è che, nelle rare occasioni in cui il protagonista viene esautorato dai superiori, non si può che avvertire un senso di fastidio. Le relazioni umane, seppur comicamente disfunzionali, sono quindi decisamente autentiche. Tant'è che il venditore più brillante può lentamente innamorarsi della segretaria, vincendo la rivalità del magazziniere; il discredito fra il dipendente e il capo è manifesto; la superiorità e l'ingenuità del nerd single è inguaribile e ostinata; l'omosessualità del contabile viene affettuosamente affrontata a suon di stereotipi.

Ma, soprattutto, quella della serie è una realtà in cui l'ordinarietà smette di essere un peccato originale da cui liberarsi. Ogni personaggio, pur conducendo una vita di provincia e senza colpi di scena, riesce - nonostante tutto - a realizzare la propria vita e influire, seppur minimamente, sull'universo circostante. E, mal che vada, si va a bere al pub. Lo scapolo Michael trova una donna tanto stramba quanto lui con cui essere felice, il popolare Jim riesce a metter su famiglia, il nerd Dwight supera la sua apatia relazionale, e così via. Si tratta di una boccata d'aria fresca per tutte e tutti coloro costretti a sacrificare la propria individualità al cospetto del mito della produttività e della visibilità, cadendo inevitabilmente nella tragedia che viene addolcita dall'anglisicmo *burnout*. Sconfessata quindi la convinzione che il futuro sarà migliore nel passato, i figli del nuovo millennio pescano nostalgicamente a piene mani dai modelli del passato.

"Una realtà in cui l'ordinarietà smette di essere un peccato originale da cui liberarsi..."

Naturalmente ad attrarre non è la vita di paese, le scrivanie con i ficus o la cravatta in ufficio, ma la relativa ingenuità di un mondo percepito come più facile e più comprensibile. Una realtà in cui il digitale portava con sé unicamente progresso e non ancora solitudine e aberrazione. Non a caso, la singola macchina con cui è girato ogni episodio opta sempre per piani densi e stratificati, dove al centro non c'è l'ambiente o il singolo soggetto ma l'insieme umano. È totalmente l'opposto della narrazione da social network, in cui nel formato 9:16 non ci entra che una persona.

È opinione comune, anche fra gli stessi sceneggiatori e attori della serie, che *The Office* non avrebbe mai potuto essere stato concepito e prodotto oggi. *Fact*. Sicuramente nell'intrattenimento non c'è più posto per comicità scorretta, stereotipi e doppisensi, ma il punto non è questo. Probabilmente nessuno è disposto a mettersi seriamente in discussione, ad abbracciare la mediocrità e puntare sul rapporto fra umani. Tantovale riderci sopra, o forse piangerci: tutto purché sia sufficientemente lontano nel tempo da non toccarci, ma abbastanza vicino da sentirne il calore.

Matteo Squillante

I–II

@kairosrivistaculturale

@kairosrivista

kairosrivista.it