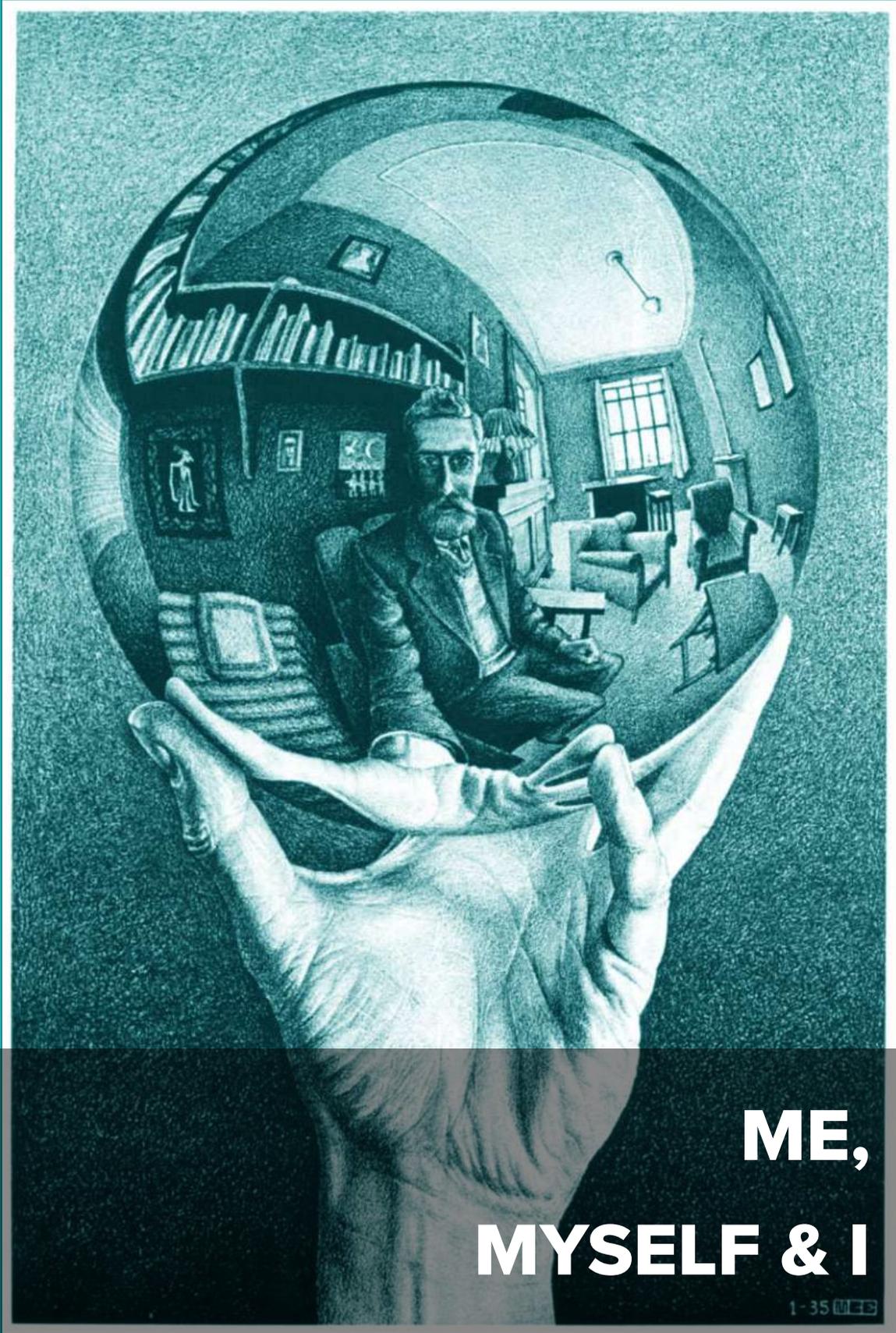


BombaMag



**ME,
MYSELF & I**

Editoriale

I quasi cinque mesi che separano l'uscita di questo numero di BombaMag dal precedente segnano concretamente la “fatica” cui siamo sottoposti in questo periodo. L'impatto violento con la pandemia, anche nel suo risvolto apparentemente paralizzante del lockdown, ci ha chiamati a una qualche forma di reazione. Dopo oltre un anno – esaurite le spinte attive, quelle reattive e, forse, anche quelle inerziali – galleggiamo tutti in uno strano brodo tiepido in cui le cose si confondono.

Si mescolano così in modo ineffabile le cicatrici della malattia e i germogli della guarigione, la paura e la speranza, ma soprattutto l'anomalia e la normalità: il “ritorno” a quest'ultima, che ci era così vivida alcuni mesi fa, inizia a somigliare al ritorno di Ulisse a Itaca. Stiamo inseguendo un'immagine diventata progressivamente uno spettro, mentre una nuova normalità si faceva silenziosamente largo nelle nostre esperienze senza che

ce ne rendessimo conto? Quanto è cambiato nei rapporti che abbiamo con l'ambiente (primo fra tutti l'ambiente digitale), fra di noi, financo con noi stessi, in questo anno abbondante di pandemia?

La nostra piccola redazione informale ha attraversato anch'essa questi turbamenti: a un certo punto la matassa si è rivelata più imbrogliata del previsto e trovarne il bandolo, che pensavamo di avere ben saldo in mano, si è rivelato improvvisamente difficile.

Il risultato è un numero anomalo, che abbiamo deciso di qualificare come “monografia” più che come “magazine” vero e proprio e che non poteva che partire, per ripartire, dall'elemento più essenziale: il nostro lo che, spaesato, si (ri)guarda allo specchio e si specchia – cercandolo – nell'altro.

CMG

Incontrare se stessi

di Cecilia Cerasaro

a *ll'orizzonte all'improvviso vedi qualcuno, forse un amico
Si guarda intorno spaesato, provi a farti vedere lanciandogli un
sasso*

*Ma vieni interrotto, qualcosa ti urta la gamba e fa male
Ti giri di scatto, proprio dietro di te c'è un signore
S'è appena voltato di spalle
Corri verso di lui per scoprire perché abbia voluto colpirti
Ma comincia a scappare, voleva ucciderti
Ne sei sicuro
Altrimenti perché fuggire?*

Chi ascolta **la canzone degli Eugenio in Via Di Gioia *Il tuo nemico il tuo amico tu*** riconosce subito il gioco di specchi che intercorre tra i movimenti del protagonista in seconda persona e quelli degli altri due personaggi, il nemico e l'amico citati nel titolo:

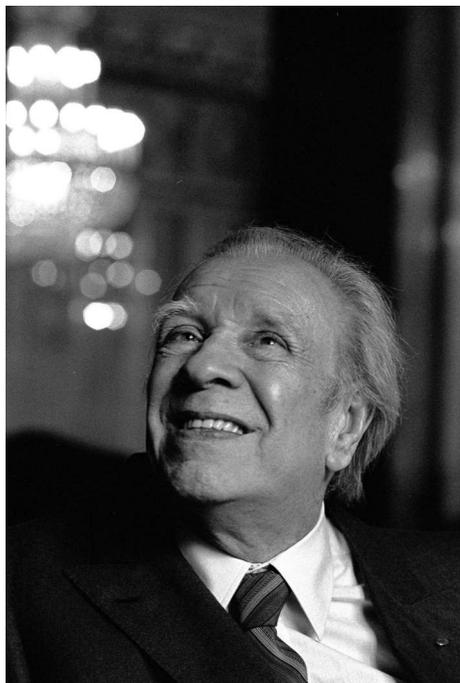
capiamo immediatamente che si deve trattare della stessa persona. Tuttavia quel "tu" non può concepire l'esistenza di un sé separato da se stesso e la situazione gli appare ben presto così straniante da sentire il bisogno di eliminare la sua copia, azione che lo porta per sbaglio al suicidio.

*Raccogli la pietra con cui lui prima ti ha colpito la gamba
E gliela scagli addosso, puntando alla testa, mira perfetta
Lui fermo da dietro, non scappa
Non se l'aspetta, quiete
Qualcosa da dietro ti spacca la testa*



Non a caso per Leibniz il principio di identità degli indiscernibili afferma che "Due cose sono la stessa se una può essere sostituita all'altra mantenendone la verità". Due cose sono identiche se identiche sono tutte le loro proprietà, compresa la collocazione nello spazio e nel tempo. Si ci riferisce qui ovviamente al concetto di identità matematica, ma se estendiamo la definizione all'identità personale ci accorgiamo che le cose non sono poi così diverse. La possibilità di non essere più univoci, di non corrispondere più perfettamente a noi stessi, è per gli umani un incubo ricorrente. **E proprio a un incubo viene paragonato l'incontro con una versione più giovane di se stesso** che lo scrittore Jorge Luis Borges ipotizza nel primo racconto de *Il libro di sabbia*, racconto intitolato non a caso *L'altro*.

I due si incontrano su una panchina ma comunicano da due punti dello spazio e del tempo distinti. Questa distanza sembra bastare per fare di un singolo due persone diverse.



“Non vuoi sapere qualcosa del mio passato, e cioè del futuro che ti attende?”

Annuì senza dire parola. Io proseguì un po' smarrito:

“Nostra madre è viva e vegeta nella sua casa all'angolo di calle Charcas a Maipù, a Buenos Aires, ma nostro padre è morto da una trentina d'anni. Di cuore. Il colpo di grazia gliel'ha dato un'emiplegia; la mano destra posata sulla sinistra come la mano di un bambino su quella di un gigante. È morto impaziente di morire, ma senza un lamento. (...) A proposito, a casa come stanno?”

“Bene. Nostro padre sempre con le sue battute contro la religione. Ieri sera ha detto che Gesù era come i gauchos, che non vogliono mai compromettersi, ecco perché predicava per parabole.”

Come può il narratore riconoscersi pacificamente in un uomo che, sebbene corrisponda a se stesso, non ha vissuto un evento della vita così centrale come quello della perdita di una persona cara, e che anzi ancora conosce la sensazione che si prova a vivere e parlare ogni giorno con essa? L'anzianità del narratore del racconto non lo rende più consapevole e più ricco; pur avendo vissuto più a lungo la sua memoria non è una versione estesa di quella del giovane, che appare a volte anche più ricca e vivida.

Vidi che stringeva tra le mani un libro. Gli domandai cos'era.

“I posseduti o, secondo me, I demoni di Fedor Dostoevskij”, mi rispose non senza vanità.

“Non lo ricordo per nulla, com'è?”

Appena l'ebbi detto, sentii che la domanda era blasfema.

“Il maestro russo”, sentenziò, “è penetrato più di chiunque altro nei labirinti dell'anima slava.”

Il giovane ha un altro modo di sentire, un'altra quotidianità, altri ricordi, un'altra esperienza del mondo, una consapevolezza diversa del tempo presente. Alla fine il narratore giunge a proclamare la sostanziale diversità dal suo doppio.

Mezzo secolo non passa invano. Attraverso quella conversazione tra persone dalle letture miscelate e dai gusti differenti, capii che non potevamo intenderci. Eravamo troppo diversi e troppo simili. Non potevamo ingannarci, e questo rende difficile il dialogo.

È curioso constatare come lo stesso autore in un racconto successivo, tornando sul tema del doppio e ipotizzando di incontrare la versione stavolta più anziana di sé, prossima alla morte, giunga alla conclusione opposta.

“Facciamo una prova. Qual è stato il momento più terribile della nostra vita?”

Mi chinai su di lui e parlammo allo stesso tempo. So che mentimmo entrambi.

Un lieve sorriso illuminò il volto invecchiato. Sentii che quel sorriso rifletteva in qualche modo il mio.

“Ognuno ha mentito all’altro”, disse, “perché ci sentiamo due persone, non una. La verità è che siamo due e siamo la stessa persona.”

Il Borges più giovane, in questo caso narratore in prima persona, sembra partecipare del dolore dell’interlocutore anziano e mostra di dividerne anche i timori.

“Scriverai i nostri versi migliori, un’elegia.”

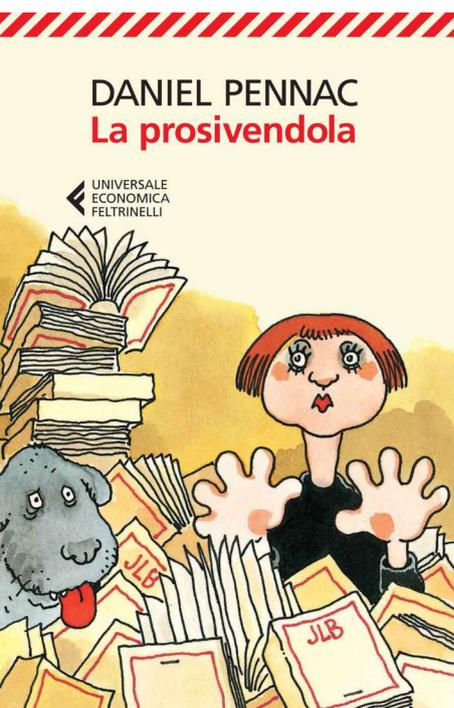
“In morte di...”, dissi io. Non osai pronunciare il nome.

“No. Lei vivrà più a lungo di te.”

Forse non dovremmo stupirci della diversa predisposizione psicologica di Borges: l’immagine di noi che abbiamo nel futuro non può essere che una proiezione di quella del presente, solo nel passato è possibile cogliere le discrepanze che abbiamo con noi stessi, proprio perché non sono prodotte dalla nostra fantasia ma dalla realtà.

Eppure la nostra versione passata è qualcosa che ci dovrebbe essere familiare, che ricordiamo e che per la maggior parte del tempo delle nostre vite non mette in crisi la nostra incrollabile fiducia nell’identità e nell’unicità. Tutto sommato ci basta sapere che nel nostro corpo in un determinato momento c’è una sola versione di noi. Ancora più grande è lo sconcerto di chi si trova a immaginare che così potrebbe non essere. **Nel libro *La prosivendola* di Daniel Pennac, il cervello del protagonista Benjamin Malausene smette di funzionare**, muore, a causa di un colpo d’arma da fuoco. Il suo corpo rimane in stato vegetativo. La famiglia di Benjamin e il medico Marthy non vogliono staccare la spina, ma il medico Berthold non sopporta che il letto di ospedale sia occupato dal corpo di un uomo cerebralmente morto e perciò comincia a prelevare gli organi di Benjamin per trapiantarli in persone che lui giudica vive e bisognose di cure.

Proprio in questo momento si palesa al lettore la presenza di una vita che è tale nonostante l’assenza di coscienza. Il protagonista non può più raccontare in prima persona come nel resto del libro, ma al posto suo trova voce una curiosa terza persona che è in realtà il suo corpo.



Ma allora, che cosa resisteva in lui, se era scientificamente morto?... Che cosa aspettava la venuta di Berthold? Da dove veniva quella vigilanza, se il suo stesso cervello aveva definitivamente ceduto? C’era secessione nel suo organismo, non era più possibile nascondere. Contro il cervello che accettava senza porre resistenza di recitare la terza persona recisa (“lui è morto”, “lui” ci mancherà molto, “lui”, era formidabile), si ergeva una prima persona alquanto decisa: “Io” sono qui, ben vivo! “Io” ti dico vaffanculo, cagasotto che non sei altro, tu, i tuoi due emisferi del cazzo e i tuoi nove miliardi di cellule piramidali! “Io” non lascerò che Berthold mi faccia secco tagliandomi i fili!” “Esisto anch’io!” e soprattutto “voglio esistere”!

Sembrava una voce che arringava dall’alto il popolo innumerevole delle cellule non encefaliche. Una protesta di vita che assumeva dimensioni sorprendenti. Lui che non aveva militato da nessuna parte si sentiva la sede di una mobilitazione senza precedenti, l’anfiteatro di un concentramento in cui ciò che si esprimeva nella sua prima persona parlava in nome di una moltitudine cellulare. E tutte quelle cellule le sentiva attente fino ai confini più inconfessabili del corpo. Tutte le cellule, ricettive fino all’oblio di se stesse, formavano una cattedrale di silenzio dove la verità sarebbe esplosa e si sarebbe iscritta per l’eternità... almeno l’eternità!

Finalmente esplose.

Esplose sotto forma di uno slogan subito mobilitante: TUTTE LE CELLULE VIVONO AUTONOMAMENTE! BASTA CON IL CEREBROCENTRISMO!

BASTA CON IL CEREBROCENTRISMO! ripresero le cellule in un solo urlo.

BASTA CON IL CEREBROCENTRISMO! sbraitava l'organismo unanime.

BASTA CON IL CEREBROCENTRISMO! gridava muta la sagoma distesa di Benjamin Malaussene nella penombra di una stanza dove lampeggiava una luce.

Il finale del romanzo è, se possibile, ancora più paradossale e problematico. Il cervello di Malaussene torna a funzionare di colpo, per miracolo, e la prima persona del narratore fa il suo ritorno. Ma a questo punto il protagonista si ritrova a non avere più organi interni, prelevati da Berthold per le donazioni. Adesso a mancare sono le cellule, che prima hanno tenuto in vita la sua identità.

Tutto si è detto sulle dolcezze della convalescenza.

Ma la resurrezione...

Berthold mi ha resuscitato, è vero. Certo, sotto la minaccia di Marty, però mi ha resuscitato. Tagliando e prelevando dal corpo di Kramer, trapiantando e cucendo nel mio, Berthold mi ha resuscitato. Dell'assassino e della vittima, Berthold ha fatto una persona sola...

Gli organi interni del protagonista vengono sostituiti con quelli del suo assassino. Quindi, alla fine de *La prosivendola*, Malaussene non è più Malaussene, ma è un "Egl'io" (titolo dell'ultimo capitolo del romanzo) un essere ibrido che ha perso insieme a pezzi del suo corpo anche se stesso. 🧐

Dire l'addio

di Marta Croppo

Una serie di cui solo recentemente l'audience occidentale è venuta a conoscenza e della quale è stata appena lanciata la terza stagione, è *Shtisel*: in essa si racconta, spesso a tinte ironiche, la vita quotidiana e pur atipica (per noi) di una famiglia *haredim* nella Gerusalemme di oggi. Tra fallimentari tentativi di spozalizi, feste e celebrazioni, affetti e aspirazioni personali, scontri di genitori con figli (a tutti i livelli), rigore di vita, scorre un filo sottile di tenerezza che dà senso e tratteggia i caratteri di ogni singolo componente – quando lo si inquadra nella solitudine della sua stanza, lontano dalla vita comunitaria o anche solo familiare.

C'è una scena in particolare che riflette questo sentire, che ha tutti i tratti di una profonda devozione: uno dei personaggi reagisce scandalizzato e disperato ad una rappresentazione della donna amata – fissata per l'eternità in un'immagine che ne lascia intravedere i capelli sciolti, cosa considerata assolutamente sconveniente per una fedele e per quella fedele nella fattispecie. Ma invece di distruggere il quadro o reagire furiosamente, come ci aspetteremmo dal tenore della scena e dalla storia del personaggio fino a quel momento, una volta placato si ferma, prende in mano un pennello e incomincia a rivestire con il colore quella parte scoperta, tingendola di azzurro come l'abito della donna, lasciando il resto del lavoro così com'è.



Questa distanza somiglia curiosamente all'amore. Un amore che non trova la sua ragion d'essere nello specchiarsi o nella nudità, nel vedere se stesso negli occhi o nel corpo dell'altro, ma nel comprendere l'altro quando è distante, irraggiungibile e solo; non cercare di afferrarlo, anzi rivestirlo ancor di più anche quando ne è rimasta solo la copia.

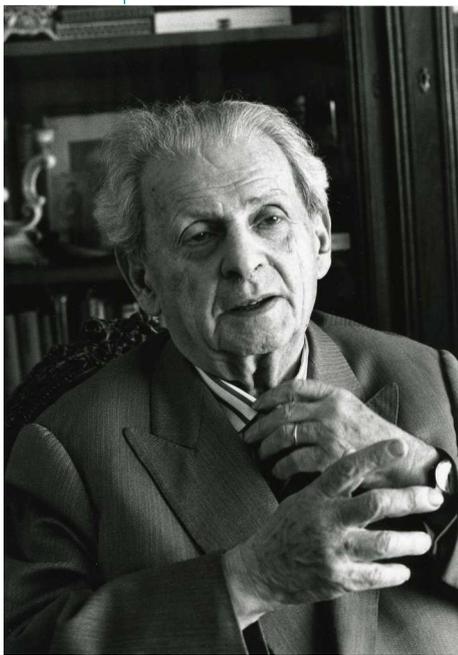
Roland Barthes, nel caratterizzare il fenomeno-amore offrendo un ampio spettro della sua semantica in *Frammenti di un discorso amoroso*, **descrive così la «prova dolorosa con la quale l'essere amato sembra sottrarsi a qualsiasi contatto», il suo svanire:**

Il fading dell'altro è racchiuso nella sua voce. La voce sostiene, rende leggibile e per così dire realizza l'evanescenza dell'essere amato, poiché è alla voce che tocca morire. L'essenza della voce è ciò che in essa mi strazia a forza di dover morire, come se essa fosse già subito e non potesse mai essere altro che un ricordo.

Questo viene dall'autore esemplificato nell'esperienza quotidiana del telefonarsi:

Attraverso il telefono io cerco di negare la separazione (...) ma il telefono non è un valido oggetto transizionale (...) il suo significato non è quello del collegamento, bensì quello della distanza (...) Si dice che le maschere della tragedia greca avessero una funzione magica: dare alla voce un'origine ctonia, deformarla, straniarla, farla arrivare dall'aldilà del sotterraneo. E, inoltre, l'altro sembra sempre che stia per partire; egli se ne va due volte: attraverso la sua voce e attraverso il suo silenzio: a chi tocca parlare? Cessiamo insieme di parlare: ingombro di due vuoti.

Non più sguardo, riconoscimento tramite la vista, ma impossibilità di ritrovare sé nell'altro, tramite il filo sottile dell'ascolto, pericolo che l'altro svanisca da un momento all'altro. Questa coscienza del *fading* è possibile solo se si è certi che l'altro non ci sarà e che forse morirà: lo sapeva bene J. Derrida, che ne *La voce e il fenomeno* descrive anche quell'esperienza così familiare che è il monologo a se stessi come "la confessione di un mortale": il fatto che io mi parli è la constatazione che non sono ancora scomparso, eppure ciò potrebbe succedere da un momento all'altro. Derrida stesso racconta come con E. Lévinas, autore per lui fratello nel bene e nel male,



quell'angoscia dell'interruzione (...) quando, al telefono per esempio, sembrava in ogni istante temere la rottura e il silenzio o la scomparsa, il «senza-risposta» dell'altro ch'egli subito richiamava e riacciuffava con un «pronto, pronto» tra ogni frase e talvolta nel mezzo stesso della frase.

È a questa speranza che si aggrappa la voce: non c'è voce che non sia *in sé* rivolta ad un altro, alla possibilità che invece l'altro non svanisca ma risponda. La stessa speranza della ninfa Eco, estromessa da sé, mentre era grande la rovina di quel Narciso su se stesso rannicchiato. Narciso, pur riconoscendosi, non ha spazio per alcuno e questo è il problema con cui anche Lévinas cerca di confrontarsi.

C'è un curioso doppio del mito in questione che spiega la sua prospettiva sul tema, l'intima forza ebraica a riguardo che è la stessa dei personaggi di *Shtisel*. In una delle letture talmudiche svolte di fronte agli intellettuali francesi, il cui tema era la "giovinezza" sulla scorta dei moti del '68, Lévinas sceglie di commentare due sezioni del Talmud sull'istituzione del nazireato per dare un'interpretazione sia degli eventi storici, sia della giovinezza in sé e del suo afflato di giustizia. I nazirei – di cui un famoso esempio scritturistico è Sansone – erano giovani votati per un anno di tempo alla purificazione di sé astenendosi da bevande alcoliche e prodotti

della vite, non radendosi, evitando il contatto con i morti: se anche una sola di queste circostanze fosse stata malauguratamente non ottemperata per errore, il giovane in questione doveva presentarsi al tempio per un rito di purificazione e ricominciare il suo anno da zero. Di ciascuna di queste clausole Lévinas offre sottili esegesi, le quali culminano tutte nel racconto di un aneddoto che vede protagonista un sacerdote, Simeone il Giusto: egli si era sempre rifiutato di officiare alla purificazione di un nazireo il cui anno fosse stato casualmente interrotto, perché scettico sulla sincerità e l'integrità del giovane che si vedeva costretto a rifare tutto da capo... tutto ciò tranne che per un solo nazireo:

Aveva un bell'aspetto, begli occhi, e una chioma che ricadeva in bei boccoli (...) «Io ero pastore nella mia borgata, e badavo alle greggi di mio padre. Andavo a bere al torrente, e ci ho visto, un giorno, la mia immagine... la mia cattiva inclinazione (o il mio "istinto cattivo"? o la mia "persona"? o il mio "io"?). Il termine usato, che ho cercato di tradurre, è Jitzri, il mio Jétzer, sostantivo che rimanda al verbo «Jatzòr», creare. Jitzri: forse, «ciò che di creatura è in me». E allora Jitzri si è infuriato (o si è inebriato) e ha cercato di scacciarmi dal mondo (o dal mio mondo). Io gli ho detto:

«Buono a nulla, tu cavi orgoglio da un mondo che non ti appartiene e dove finirai nei vermi. In nome di Dio, ti farò tagliare i capelli» (...) E il Tosefista commenta: «Fin dal primo momento il voto di colui era votato al Cielo», era disinteressato. (...) Si tratta di quel disinteresse che si oppone all'essenza di un essere la quale è sempre precisamente persistenza nell'essenza, ripiegamento dell'essenza su se stessa (...) non ad essere bello, ma a guardare la propria bellezza. Si è rifiutato a questo narcisismo che è la coscienza di sé, sulla quale è costruita la nostra filosofia occidentale e la nostra morale.

Il giovane pastore, nello specchiarsi, si rivolge e proferisce parola (la sua voce, appunto) contro se stesso, parla a se stesso come ad un altro. Siamo capaci di mantenere una distanza da noi e persino di ammonirci, quando siamo insoddisfatti con ciò che vediamo: ma siamo certamente incapaci di reale apostasia con noi stessi, perché anche solo biologicamente continuiamo ad essere quel "sé", che ingloba l'altro. Eppure, questo aneddoto ci insegna il contrario e che, più che mantenere l'aderenza alla nostra immagine mortale (*Jitzri*), bisogna ripudiarla per fare spazio ad altro (votarsi non in nome di stessi, bensì "in nome dell'Eterno").

Secondo Lévinas, il vero nome dell'io non è al nominativo, ma all'accusativo: "me", "me voici", che è l'eccomi mosaico. Il che significa anzitutto la natura della soggettività: ciò che io sono veramente non sono io, ma sono l'apertura all'altro fino al livello della sostituzione, l'"esserci per" l'altro come essere ostaggio dell'altro. Ostaggio, non specchio, voce e non visione. Il che vuol dire che sono responsabile dell'altro non perché si debba rendere a me una promessa, un tornaconto, e così un ritorno su di sé e una dialettica pacificante, una mirabile simmetria hegeliana: nell'identità di me con l'altro, pesa più la differenza. Il che è segno in senso lato di un'escatologia senza finalità, tutta ebraica se così si può dire: un Messia sempre di là da venire, la cui manifestazione non è mai data per certa.

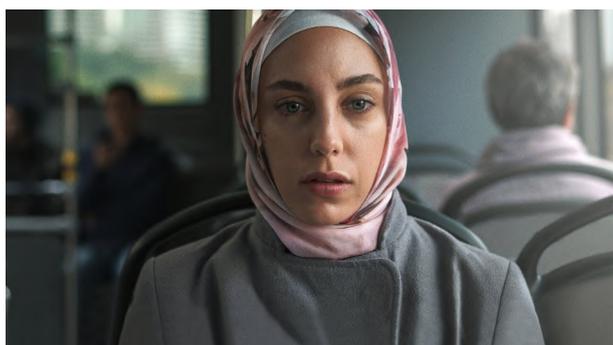
Che cos'è questa confessione, questa esasperata trascendenza, questa incontenibile distanza? Abbiamo detto poc'anzi che somigliava curiosamente all'amore: forse, più appropriatamente, somiglia alla coscienza dell'amore, la coscienza che sa l'altro come altro e non mio, che sa la parola "addio". Parola che ci spossa e che ci destina all'altro uomo per il quale questo addio significa – come insegna Derrida:

Penso che addio possa significare almeno tre cose: 1. Il saluto o la benedizione data (...) 2. Il saluto o la benedizione data nel momento di separarsi, o di lasciarsi, talvolta per sempre (e non lo si può mai escludere): senza ritorno quaggiù, nel momento della morte. 3. L'ad-Dio, il per Dio o davanti a Dio prima di tutto e in ogni rapporto all'altro, in ogni altro addio. Ogni rapporto all'altro sarebbe, prima e dopo tutto, un addio. ☪

Essere altro

di Alessandro Vergni

“**B**ir Başkadir”, “È qualcos’altro”. Su Netflix lo si trova con il titolo *Ethos*. Serie in 8 puntate scritta e diretta dal regista turco Berkun Oya. Un mosaico composto da tante tessere quante sono le storie dei suoi personaggi. Essere qualcos’altro da cosa? Da quello che le persone vedono quando ti guardano e da ciò che tu mostri di te a te stesso.



Ethos è una domanda aperta sul tema dell’identità. Quale è la tua? sembra domandarti il regista man mano che la storia entra nell’intimità dei personaggi e, prima che tu te ne accorga, nella tua. Chi guarda si sente preso in un doppio movimento: da un lato c’è una spirale che, partendo dalla vicenda di Meryem, ragazza musulmana praticante che viene dalla campagna e affetta da un disturbo neurologico, si allarga alla dottoressa Peri, cresciuta nella borghesia della Istanbul laica e occidentale, per poi estendersi via via ad un microcosmo di personaggi apparentemente distanti tra loro. Dall’altra un movimento più lento, un’azione sottotraccia che viaggia verso

l’interiorità dei singoli interpellando quella dello spettatore.

Davanti al dolore di Meryem per la sua situazione familiare, di Peri per la sua insicurezza, dell’*hodja* (maestro spirituale) per la perdita della moglie e per una figlia che rinnega la tradizione del padre; davanti alla malattia del fratello di Gülbin o a quello di Ruhiye che la isola dagli affetti più cari, non si può fare a meno di sentirsi interpellati e chiedersi: e io, come li sto guardando? *Ethos* compie questo lavoro attraverso il racconto di storie particolari ambientate in una delle società contemporanee più multiformi che ci sia, quella turca. Una società che vive nell’eterno conflitto tra identità *altre*, chiamate a condividere lo stesso tempo, lo stesso spazio. A convivere, in tanti casi, sotto un unico tetto. La forza di questo racconto sta nel portare alla luce, attraverso queste vicende particolari, conflitti e linee di confine che ormai riguardano tutte le società. Confronto generazionale, rapporto tra uomo e donna, tra tradizione e modernità, tra salute e malattia, tra città e campagna. Rapporto tra la vita e la morte. Come si tengono insieme tinte così forti e contrastanti quando sono chiamate ad abitare la stessa tela?

Da un’iniziale contrapposizione per blocchi identitari di appartenenza, pian piano le storie si legano e la storia si scioglie in un tentativo di avvicinamento progressivo tra i suoi personaggi. Uno scavo che raggiunge le loro ferite più profonde e, con le loro, le nostre. Tono fattuale, narrazione asciutta anche nella colonna sonora depurata da ogni riverbero sentimentalistico, assenza di giudizi espressi o sottintesi, generano uno spostamento della percezione tale per cui ogni pre-giudizio viene messo in discussio-

ne: è solo la dottoressa Peri, con la sua laica emancipazione, ad avere tutte le soluzioni per la ragazza di campagna dalla visione semplice e retrograda del mondo, o è anche Meryem a portare un seme di novità nel modo di guardare a sé di Peri che deve risolvere i problemi? È vita compiuta quella di chi vive sciolto da ogni legame pur avendo a disposizione tutto, come nel caso di Sinan, il ricco playboy? Possono esserci germi di felicità anche in chi porta con sé la fatica quotidiana di rapporti conflittuali e dell'esperienza del limite, della malattia?

Ethos rappresenta una luce su ferite che restano aperte. Una provocazione a guardare dentro sé in modo non convenzionale. Un invito ad andare oltre gli schemi delle apparenze e delle appartenenze con cui giudichiamo noi e chi è altro da noi. In una delle scene di maggiore tensione, la dottoressa Peri, cedendo alla propria fragilità, grida: *Sono stanca di fingere di essere qualcuno che non sono*. Questo è il punto in cui lo spettatore si sente maggiormente coinvolto, perché quelle lacrime di ribellione alla finzione vanno a bagnare un dolore posto alla radice del nostro cuore: il bisogno di autenticità del nostro esistere. Quel grido lanciato nel travaglio per afferrare la nostra vera identità rivela l'insostenibilità delle maschere con le quali ci presentiamo quotidianamente agli altri, con le quali ci presentiamo a noi. Una lotta tra quegli schermi di cartapesta e il bisogno di essere finalmente riconosciuti. La strada, sembra indicare l'autore di *Ethos*, per uscire dalla solitudine e ri-conoscere il mondo. 🌿

Ma è meglio fossi tu

di Greta Giglio

Una delle favole dei fratelli Grimm narra la storia di due bambini, Lenuccia e Trovucello, cresciuti insieme dopo che quest'ultimo era stato trovato dal padre di Lenuccia sui rami di un albero. I due diventano presto inseparabili, "si volevano così bene, ma così bene, che quando uno era senza l'altro diventava triste". Un giorno però Lenuccia scopre che la loro cuoca vuole buttare in pentola Trovucello per farlo lessato, così propone al bambino di scappare, dicendogli: "Se non mi lasci, neanche io ti lascerò". Tale promessa che i due si scambiano è forse alla base dell'elemento magico di questa fiaba; quando infatti si accorgono di essere inseguiti dalla cuoca, ripetendo la promessa come fosse una formula magica, i due si trasformano: dapprima in un rosaio con la sua rosa, poi in una chiesa col suo lampadario, e per ultimo in uno stagno con la sua anatra, riuscendo in questo modo a salvarsi e tornando infine a casa.



Anche Itti e Senia, la cui storia ci viene raccontata da Carlo Michelstaedter nella poesia *I figli del mare*, cercano di tornare a una casa cui si accorgono improvvisamente di appartenere dopo una trasformazione che aveva stravolto la loro natura: erano infatti divinità marine, esiliati dal regno del mare e condannati a vivere da mortali per una colpa che ci rimane sconosciuta; tra gli uomini i due crescono molto amati, ma "una sera alla sponda del mare" si accorgono di sentire un richiamo che riconoscono uno nello sguardo dell'altra:

*Ma nel fondo dell'occhio nero
pur viveva il lontano dolore
e parlava la voce del mistero
per l'ignoto lontano amore. (...)*

*Si sentirono soli ed estranei
nelle tristi dimore dell'uomo
fra le cose più dolci e care.
E bevendo lo sguardo oscuro
l'uno all'altra dall'occhio nero
videro la fiamma del mistero
per doppia fece battere più forte.*

Trovando questo smarrimento reciproco, capiscono di appartenere entrambi a un'altra casa, e se inizialmente Senia ha paura, Itti le indica un nuovo cammino che possono percorrere solo insieme.

*“Se t’affidi senza timore
ben più forte saprò navigare,
se non copri la faccia al dolore,
giungeremo al nostro mare.”*

Sembra che, per trovare la propria origine e potervi tornare, sia essenziale essere in due; lo è per John Donne, che nel 1611 scrive alla moglie *Un congedo: vietato piangere*. Il poeta descrive il loro amore che può sopportare una separazione grazie alla sua stessa natura:

*Ma a noi, con un amore così sottile,
che noi stessi non sappiamo cosa sia,
sicure entrambe le nostre menti,
importa meno di occhi, labbra e mani che mancano.*



*Le nostre due anime dunque, che sono una,
anche se io devo andare non soffrono in verità
una separazione, ma un’espansione,
come oro battuto che si allarga aereo.*

*Se devono essere due, sono due così
come le aste gemelle del compasso sono due,
la tua anima il piede fisso, non mostra
di muoversi, ma lo fa, se l’altra lo fa.*

*Ed anche se essa sta al centro,
quando l’altra gira lontano,
essa si piega, e si protende verso l’altra,
e diventa eretta, quando ritorna a casa.*

*Così saremo tu ed io, che devo
come l’altro piede, correre obliquamente;
la tua fermezza rende il mio cerchio perfetto,
e mi fa finire dove io ho avuto inizio.*

Se per Donne il legame con la moglie rappresenta l’unica via per tornare a un’origine condivisa, **tuttavia non è sempre così semplice essere due**: nella canzone *Tu, forse non essenzialmente tu*, Rino Gaetano canta di un rapporto complesso con quel “tu” ripetuto quasi ossessivamente per tutto il brano:

*Tu, forse non essenzialmente tu
Un’altra, ma è meglio fossi tu
Tu, forse non essenzialmente tu
Hai scavato dentro me, e l’amicizia c’è
Io che ho bisogno di raccontare io
La necessità di vivere, rimane in me (...)*

*Mi svegli e sei decisamente tu
Forse non essenzialmente tu
Nella notte confidenzialmente blu
Cercare l’anima*

*Tu, forse non essenzialmente tu
Un’altra, ma è meglio fossi tu (...)*

*Avrei bisogno sempre di un passaggio
Ma conosco le coincidenze del 60 notturno*

Lo prendo sempre per venir da te

*Forse non essenzialmente tu
E la notte confidenzialmente blu
Cercare l'anima*

In questo oscillare tra “*non essenzialmente tu*” seguito subito da “*ma è meglio fossi tu*” intuiamo che in realtà quel “*tu*” può essere solo lei e non un'altra; forse alla fin fine non è così complicato: per tornare dove si è cominciato, spinti dalla *necessità di vivere*, basta semplicemente prendere il 60 notturno. 🍷



Terribili Specchi

di Margherita Morelli

È l'autunno del 1980 e il diciannovenne Bobby Shafran è al suo primo giorno di college. Nonostante non conosca ancora nessuno, diversi studenti lo salutano, si fermano a parlare con lui, gli chiedono come sia andata l'estate. Tutti lo scambiano per un certo Eddy, che ha frequentato lo stesso college l'anno precedente. Bobby Shafran e Eddy Galland si incontrano quel giorno stesso e un fatto stravagante si trasforma in una storia eccezionale: i due sono identici in tutto e per tutto, hanno stessa data di nascita ed entrambi sono stati adottati. Bobby e Eddy sono gemelli separati alla nascita. Ma non è finita qui: quando i giornali pubblicano la notizia dei due gemelli riuniti, accompagnano gli articoli con delle foto. È così che David Kellman trova un giorno due perfette copie di se stesso in prima pagina.



Tre gemelli separati che si ritrovano per caso dopo diciotto anni. La vicenda ha sicuramente dell'incredibile e per diverso tempo "la tripletta" può goderne spensierata. Qualcosa, però, non torna. Da questo fortuito incontro emergerà, infatti, una crudele verità: Eddy, Bobby e David sono stati separati ai fini di un esperimento psicologico e quindi usati come cavie sin da bambini. L'obiettivo era analizzare come ambienti diversi influiscano sulla crescita individuale. Le tre famiglie affidatarie dei ragazzi – all'oscuro dello studio in corso – erano state scelte in base alla differenza di estrazione sociale e stile genitoriale. Le conseguenze di questa scoperta e dell'esperimento

stesso porteranno ad un triste epilogo: dopo aver sofferto per anni di depressione, Eddy Galland si tolse la vita nel 1995, all'età di 33 anni.

Il documentario *Three Identical Strangers* di Tim Wardle, che racconta la storia di Eddy, Bobby e David, si chiude con queste parole:

Lo studio non è mai stato pubblicato e non possiamo sapere con certezza quante persone sono state separate con questa modalità. Potrebbero esserci delle persone che non sanno di avere un gemello. (...) Ci sono due modi di vedere la cosa: "queste persone devono sapere di avere un gemello" oppure "mio Dio, queste persone non dovranno mai sapere di essere state usate in questo modo, ne uscirebbero distrutte".

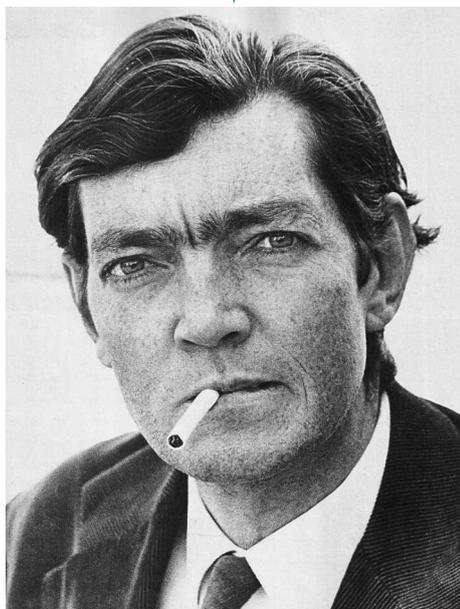
Perché l'idea di potersi trovare di fronte al proprio gemello nascosto è così sconvolgente? In primo luogo, ciò stravolgerebbe definitivamente il sistema di pensiero per cui ci immaginiamo come unici. Quando i ragazzi si sono conosciuti hanno scoperto di fumare la stessa marca di sigarette, di aver praticato tutti wrestling al liceo, di avere lo stesso

colore preferito. Il continuo analizzare similitudini e differenze con l'altra persona diverrebbe così un incessante scavare nella propria identità, con esiti che possono essere positivi, ma anche negativi.

In questa vicenda si mescolano le dolci-amare conseguenze di un *riconoscersi*. Da un lato, c'è il conforto del trovare *un altro che è come me*, che è parte di me, la gioia di condividere con questa persona più di quanto si possa condividere con chiunque altro, la rivincita di avere questa persona accanto, dopo averne subito la mancanza. Tuttavia, il riconoscersi nell'altro porta anche ad una nuova conoscenza di sé e al doverla accettare, persino nei suoi risvolti più indesiderati, più oscuri. Il legame tra i tre gemelli li trascina, ingenui, verso una verità terribile sulla loro origine, qualcosa che ha influenzato l'intero corso della loro vita e che forse si potrebbe preferire non sapere.

Se a Eddy, Bobby e David, infatti, il fato non ha concesso di rimanere nell'ignoranza, la loro storia può portare a chiedersi: affronterei il rischio di conoscere la verità su cosa mi rende chi sono?

Horacio Oliveira, protagonista del romanzo *Il Gioco del Mondo* di Julio Cortázar, è ben cosciente del rischio che accompagna il riconoscere se stessi nell'altro. Egli spiega così la sua scelta di non portare la donna che ama, La Maga, dalla sua cartomante di fiducia:



Non ti ho mai portata da Madame Léonie a farti leggere la mano, forse avevo paura che scorgesse nella tua mano qualche verità su di me, perché sei sempre stata un terribile specchio, una spaventosa macchina di ripetizioni, e ciò che chiamavamo amarci forse fu che io ero in piedi davanti a te, con un fiore giallo in mano, e tu reggevi due candele verdi e il tempo soffiava contro i nostri volti una lenta pioggia di rinunce e addii e biglietti di metrò.

Oliveira decide di sfuggire ad un inquadramento, ad un farsi conoscere dalla Maga, ma non è per mancanza di fiducia in lei che sceglie di nascondersi. **Egli definisce La Maga come “un terribile specchio”**, chiarendo di non temere lei, ma ciò che – da lei – potrebbe capire di sé. Teme, insomma, il suo stesso riflesso. Il legame tra i due è profondo, tanto che la verità su Oliveira è incisa sulla mano della Maga e lì dove la cartomante troverebbe il destino dell'una c'è anche quello dell'altro. Eppure, Oliveira rifiuta questa occasione di conoscersi. Forse per questo il loro amore diviene con il tempo “una lenta pioggia di rinunce e addii”, cadendo vittima della “codardia” di Oliveira.

Bobby, Eddy e David, ma anche Oliveira e La Maga sono individui che trovano sé nell'altro - o altri. Ma in un caso letterario estremo avviene che il protagonista e il suo doppio abbiano stesso nome, stesse caratteristiche fisiche, stessa data di nascita e persino stessi abiti. Avviene, insomma, che siano lo stesso. **Si tratta del racconto *William Wilson* di Edgar Allan Poe.** Il morente William Wilson, per l'appunto, racconta di essere stato perseguitato, fin dalla giovinezza, da un misterioso omonimo. Per tentare di lasciarsi alle spalle la controparte, William Wilson decide di lasciare il collegio che frequenta e mettersi in viaggio. Seguono anni di vita dissoluta, durante i quali, però, il narratore viene in diverse occasioni scovato dal suo doppio e umiliato per i suoi comportamenti immorali. Si giunge così alla resa dei conti. Durante una festa in maschera il doppio compare ancora una volta. Al culmine della rabbia, il narratore sfida a duello l'altro William Wilson fino a ferirlo mortalmente al petto:

In quel momento qualcuno tentò d'aprir la porta; mi affrettai ad impedire che qualcuno si introducesse e poi immediatamente ritornai al mio antagonista morente. Ma quale lingua umana può rendere in maniera adeguata quello stupore, quell'orrore che s'impadronì di me allo spettacolo che mi si

offerse dinanzi agli occhi? Il breve istante in cui io avevo voltato gli occhi era bastato a produrre in apparenza un cambiamento materiale nella disposizione dell'altra estremità della stanza: un grande specchio, tale mi sembrò dapprima nella mia confusione, si levava là dove prima non ve ne era stata traccia alcuna; e mentre camminavo verso di esso, folle di terrore, la mia propria immagine, ma con i lineamenti pallidi e lordati di sangue, avanzava verso di me con passo debole e vacillante.

Così mi parve, dico, ma non era; era il mio antagonista... era Wilson, che mi stava davanti agonizzante; la sua maschera e il suo mantello giacevano per terra, dove li aveva gettati; non un filo del suo vestito... non un tratto della sua così caratteristica e singolare fisionomia che non fosse, nella più assoluta identità, il mio!

Era Wilson, ma non parlava più bisbigliando e io avrei potuto credere di essere io stesso a parlare, quando egli mi disse: -Tu hai vinto ed io cedo. Ma anche tu, fin da questo istante, sei morto ... morto al Mondo, al Cielo, alla Speranza. Tu esistevi in me ... ed ora, nella mia morte, in questa stessa immagine che è la tua, guarda come hai definitivamente assassinato te stesso!

Al culmine della vicenda, William Wilson, che fino a quel momento aveva considerato l'omonimo come un odioso imitatore, uno spregevole plagio della sua persona, crede per un attimo di vedere uno specchio. **La realtà è per quell'attimo davanti ai suoi occhi: quel riflesso agonizzante è il suo**, non è altro che lui stesso ad avanzare attraverso la stanza. Come in un moto di rifiuto, poi, l'altro torna ad essere *antagonista*, ma questa definizione non basta più a mantenere una distanza tra i due. Il William Wilson coperto di sangue non è un semplice nemico, opposto, diverso, nel momento in cui il *protagonista* deve ammettere che l'altro è in tutto e per tutto uguale a lui. I due sono legati.

L'odio di Wilson contro Wilson è letteralmente un odio contro sé stesso, per questo l'omicidio è allo stesso tempo un suicidio. Quella del William Wilson ferito a morte non è una minaccia o una maledizione, ma l'amara constatazione del fatto che una salvezza era possibile e il narratore l'ha negata a sé stesso. Sebbene l'uno ammetta la vittoria dell'altro, entrambi finiscono per perdere la vita.

Insomma, vale la pena combattere contro se stessi? 🧛

T'amo o non t'amo?

di Marta Tucci

*Odio e amo. Come lo faccia, forse chiedi
Non lo so, ma sento che accade e mi tormento.*

—Catullo, Carme 85

Nel Carme 85 il poeta latino Catullo esprime, in soli due versi, le emozioni contrastanti che la fine di un amore porta con sé. La storia passionale e travolgente tra Catullo e Lesbia, la sua amata, viene raccontata nel Liber attraverso carmi apparentemente liberi ma, in realtà, legati tra di loro da un filo invisibile. Questo amore, che non è solo desiderio carnale, ma si configura come fusione e sintonia delle anime dei due amati, si basa sull'accettazione reciproca di un foedus, un patto che lega indissolubilmente Lesbia e Catullo che si promettono fedeltà eterna. Ma quando Lesbia tradisce questo patto d'amore il poeta ne rimane sconvolto: l'amore che prova per Lesbia, infatti, è troppo profondo e assoluto per accettare che non sia ricambiato. Il dolore per il tradimento porta il poeta a provare sentimenti ambivalenti e a chiedersi come questo sia possibile. Catullo è in preda a una scissione interiore: è incapace di smettere di amare Lesbia ma non può fare a meno di odiarla per averlo illuso. Amore e odio, sentimenti del tutto opposti, convivono nella stessa persona e generano tormento. Infatti, il verbo *excrucior* rimanda alla *crux*, strumento per torturare gli schiavi.

Il tormento del poeta lo costringe accorgersi che l'idea di amore totalizzante che sperava di realizzare con Lesbia è stato solo un sogno. Ciò lo spinge a reinterpretare la sua visione dell'amore e a scindere completamente l'amore fisico e un tipo di amore puramente affettivo. Catullo non riesce a smettere di desiderare Lesbia, ma non può neanche continuare a provare affetto per lei. La separazione totale tra *amare* e *bene velle* viene rappresentata nel Carme 75:

*A tal punto è stata spinta la mia mente, oh Lesbia, per colpa tua
e così si è distrutta da se stessa per il proprio dovere
che ormai non potrebbe voler bene a te, se diventassi la migliore
né smettere di amare, se tu facessi qualunque cosa*

Lo sdoppiamento emotivo di Catullo sembra essere irreversibile e l'ambivalenza delle sue emozioni sembra averlo portato alla distruzione: ormai non è più in grado di pensare ed essere razionale a causa del dolore provocato dall'abbandono di Lesbia.

Questa scissione, che si tramuta in tormento per Catullo, viene considerata da Lucrezio come indispensabile poiché è l'unico modo per non cadere vittima della follia a cui l'amore porta. Secondo il poeta bisogna rinunciare al coinvolgimento emotivo, che porta

all'annientamento di se stessi e non rende mai soddisfatto chi è innamorato, per dedicarsi all'amore carnale. Questa visione pessimistica dell'amore ha la sua origine nella dottrina epicurea di cui il poeta è fautore. L'amore, infatti, non premette di raggiungere l'atarassia e gli effetti che l'amore ha sulla persona sono devastanti:

*Questa è Venere a noi; di qui il nome d'amore,
di qui prima stillarono dolcissime gocce
nel cuore, e a vicenda successe la gelida pena;
se infatti è lontano chi ami, ti è accanto l'immagine
del suo volto, ti aleggia alle orecchie il suo nome soave
Ma conviene che tali fantasmi si fuggano, che si ricusi
Ogni alimento l'amore, ad altro pensiero si volga
E il seme raccolto si eiaculi in casuali amplessi,
né lo si serbi, una volta filtrato a un amore esclusivo,
futura pena a se stessi e futuro travaglio.*

(*De rerum natura*, IV, vv. 1058-1067)

Se leggiamo la storia d'amore di Catullo attraverso le parole di Lucrezio, l'errore che lo ha portato alla distruzione di se stesso sarebbe stato proprio fondere due esperienze amorose che dovrebbero rimanere separate e scinderle quando ormai già aveva perso la ragione.

Ne *Il Piacere* D'Annunzio racconta la scissione che vive il protagonista, Andrea Sperelli, innamorato di due donne: Elena e Maria.

Quando la prima amante, Elena, lo abbandona, il protagonista decide di immergersi completamente nella vita mondana, dedicandosi alla conquista di altre donne. Il marito di una delle donne che ha conquistato lo sfida a duello e lo ferisce gravemente. Durante il periodo della convalescenza, Sperelli viene ospitato dalla cugina nella sua villa. Durante questo soggiorno conosce Maria Ferres, della quale s'innamora, convinto di avere ormai dimenticato Elena. Termina anche la relazione con Maria e Andrea torna a Roma. Una volta a Roma incontra entrambe le sue amanti e inizia per lui un periodo di turbamento. Diviene l'amante di entrambe e ad entrambe giura amore eterno. **Ritorna anche nell'opera di D'annunzio la dicotomia tra sentimento e passionalità** rappresentata dalle due amanti del protagonista: Elena simboleggia la passione, l'amore sensuale e il desiderio carnale; Maria incarna un amore puro e metafisico. Il desiderio di possedere entrambe si trasforma in una necessità che non viene mai soddisfatta, in una perverzione che lo tormenta:

Il suo spirito erasi così stranamente adattato alla mostruosa comedia, che quasi non concepiva più altro modo di piacere, altro modo di dolore. Quella incarnazione di una donna in un'altra non era più un atto di passione esasperata ma era un'abitudine di vizio e quindi un bisogno imperioso, una necessità (...) Egli era quasi giunto a non poter più separare, nell'idea di voluttà, le due donne. E come pensava diminuita la voluttà nel possesso reale dell'una, così anche sentiva tutti i suoi nervi ottusi quando, per una stanchezza dell'immaginazione, egli trovavasi innanzi alla forma reale immediata dell'altra.

Sperelli arriva a non poter fare a meno di nessuna delle due donne, tanto da fondere le due donne in una. Nella sua mente le immagini di Maria ed Elena si sovrappongono: l'animo di Maria assume le fattezze di Elena in una fusione che appare reale al protagonista. Le donne da due diventano una:

Avvenne, nel suo spirito, una subita sovrapposizione dell'immagine d'Elena (...) Egli faceva cullare dalla voce di lei l'angoscia che gli veniva dall'altra;



faceva animare dalla voce di lei la figura dell'altra.

L'unione tra Elena e Maria è talmente viva in Andrea Sperelli che chiama Maria col nome di Elena, perdendola per sempre. La perdita di Maria determina il fallimento di Andrea. La duplicità del suo amore e lo sdoppiamento che caratterizza il protagonista fin dalle prime pagine del romanzo si rivelano una condanna.

Pablo Neruda nel 1959 pubblica Cento sonetti d'amore, opera dedicata a Matilde Urrutia, sua futura moglie. Nella sua produzione poetica l'amore viene rappresentato in tutte le sue sfumature e la dicotomia tra amore e odio assume un significato del tutto diverso rispetto al carne 85 Catullo (Sonetto LXVI):

*Non t'amo se non perché t'amo
e dall'amarti a non amarti giungo
e dall'attenderti quando non t'attendo
passa dal freddo al fuoco il mio cuore.*

*Ti amo solo perché io ti amo,
senza fine io t'odio, e odiandoti ti prego,
e la misura del mio amor viandante
è non vederti e amarti come un cieco.*

L'odio scaturisce proprio dall'amore e l'amore scaturisce dall'odio ed entrambi si alimentano vicendevolmente. È solo non amando che si arriva ad amare. La duplicità del sentimento che il poeta prova per Matilda ritorna anche nel sonetto XLIV:

*Saprai che non t'amo e che t'amo
perché la vita è in due maniere,
la parola è un'ala del silenzio,
il fuoco ha una metà di freddo.*

*Io t'amo per cominciare ad amarti,
per ricominciare l'infinito,
per non cessare d'amarti mai:
per questo non t'amo ancora.*

*T'amo e non t'amo come se avessi
nelle mie mani le chiavi della gioia
e un incerto destino sventurato.*

*Il mio amore ha due vite per amarti.
Per questo t'amo quando non t'amo
e per questo t'amo quando t'amo.*

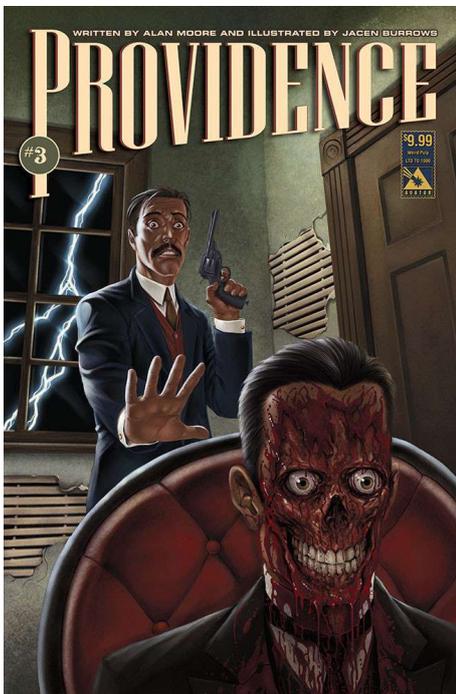
Se Catullo si chiedeva come odio e amore potessero coesistere, **Pablo Neruda sembra invertire la domanda**, sembra chiedersi come possa esistere l'amore senza l'odio. L'idea di amore che racconta il poeta cileno è imperfetta, contingente, in continuo mutamento, rappresenta una promessa che si rinnova ogni giorno. L'amore è un sentimento del tutto umano e in quanto tale segue i limiti che l'umanità stessa gli impone. È fatto di dubbi, incertezze, rancore, momenti di passione e attimi di tenerezza, sentimenti contrastanti, ambivalenti. L'odio è intrinseco all'amore. Non si ama mai abbastanza, s'impara sempre ad amare un po' di più, ad amare meglio. Non solo l'amore, ma ogni cosa contiene necessariamente il suo opposto. La vita è sempre duplice, contraddittoria e, forse, se adottiamo il punto di vista di Neruda non ci appare così assurdo che amore e odio si determinano reciprocamente se addirittura la parola rappresenta "un'ala del silenzio". 🌿



Risvegli

di Valerio De Felice

Stanco ormai, Narciso aveva emesso sguardi anche a chi non era il suo riflesso.



In *Providence*, Alan Moore affida al diario del protagonista, giornalista di professione e aspirante scrittore, idee sparse per opere di fantasia. Tra queste, emerge l'idea per una sorta di dramma simbolista, che nell'indecisione del personaggio potrebbe anche trasformarsi in poema, dal titolo *Narciso risvegliato*. Si tratta di una differente versione del celebre mito, nella quale Narciso, avendo infine a noia il proprio riflesso, abbandona lo specchio d'acqua e si avventura per il mondo carnale.

Quando alla fine è stanco delle sue avventure e fa ritorno al suo specchio, scopre che il suo riflesso è deperito per l'abbandono oppure ha assunto una vita tutta sua ed è scomparso e non compare più in nessuno specchio e in nessuna pozzanghera. In mancanza del doppio da lui tanto amato, Narciso è ora davvero solo e abbandonato a se stesso.

Il racconto immaginato, dal respiro quasi wildiano, cela al suo interno un doppio risveglio. Da un lato, infatti, Narciso prende le distanze dal legame morboso e autoreferenziale con la propria immagine e si apre al mondo. Dall'altro, è lo stesso riflesso a risvegliarsi e, a sua volta, ad emanciparsi dalla sua fonte originale. Finalmente libero dagli sguardi di quel vanesio

ragazzo, il riflesso può assumere una vita propria e volgersi anch'egli al mondo che lo circonda. Un "attraverso lo specchio" al contrario, rispetto a quello immaginato da Carroll, che si trasforma in oltre lo specchio, cioè oltre l'immagine riflessa.

Secondo una simile interpretazione si esalterebbe dunque il ruolo del *doppio* destinato a diventare protagonista: d'altronde è Narciso a compiere il proprio ritorno allo specchio d'acqua, mentre il riflesso (immaginiamo) lo avrà probabilmente già dimenticato.

Il tema del *doppio risvegliato* è, invero, alquanto trasversale nella narrativa e nel cinema (da Mr. Hyde al gemello segreto di Bart Simpson, dalla creatura di Frankenstein ai replicanti che escono dal lago di Curon), dove spesso si assiste alla rivincita del *doppelgänger*, il sosia o gemello maligno, relegato nell'oscurità e nella lunga attesa del proprio momento. In queste raffigurazioni, il doppio è spesso rappresentato come l'*alter ego* sfortunato – al quale è stata negata la buona sorte in cui si è cullato l'originale – e, al contempo, come la copia più forte e spregiudicata, proprio perché temprata dalle difficoltà e libera dalle convenzioni sociali.

A volte so che ha freddo, che soffre, che la battono. Posso solo odiarla tanto, aborrire le mani che la gettano a terra e anche lei, lei ancora di più, perché sono io e la battono. Ah, non mi esaspera tanto quando dormo o taglio un abito o è il giorno di ricevimento della mamma e io servo il tè alla signora Regules o al ragazzo dei Rivas. Allora mi importa meno, è un po' un fatto personale, io con me stessa; la sento più padrona della sua disgrazia, lontana e sola ma padrona. Che soffra, intirizzisca; io sopporto da qui, e credo allora di aiutarla un poco. Come fare bende per un soldato che non è stato ancora ferito e sentire questo di piacevole, che stiamo dando sollievo in anticipo, premonitoriamente.

Alina Reyes de Aràoz, il personaggio principale del racconto *Lontana*, di Julio Cortázar, inizia lentamente ad avere cognizione di un'altra Alina, che conduce un'esistenza di mendicante a Budapest. Di questa seconda Alina, la protagonista percepisce le disgrazie, le sensazioni di freddo, fame, dolore, che entrano in contrasto con la propria esistenza borghese e fortunata.

Mi dico: "Ora sto attraversando un ponte ghiacciato, ora la neve mi entra nelle scarpe rotte". Non è che senta qualcosa. So solamente che è così, che in qualche posto attraverso un ponte nell'istante medesimo (però non so se è nell'istante medesimo) in cui il ragazzo dei Rivas prende la tazza del tè e fa la sua miglior faccia da scemo.

Prigioniera della propria assenza di originalità, l'altra Alina tenta di appropriarsi di quell'esistenza che le è stata negata, appannaggio della sua versione primigenia e, attirata quest'ultima a Budapest, durante un incontro catartico su un ponte sopra il Danubio, al termine di un intenso abbraccio, riesce magicamente a sostituirsi alla stessa.

Le parve che una delle due dolcemente piangesse. Doveva essere lei perché sentì le guance bagnate, e lo zigomo dolele come se vi avesse ricevuto un colpo. Anche il collo, e all'improvviso le spalle, incurvate da innumerevoli fatiche. Quando aprì gli occhi (forse gridava già) vide che si erano separate. Adesso sì, gridò. Di freddo, perché la neve le stava entrando nelle scarpe rotte, perché in direzione della piazza Alina Reyes si allontanava graziosissima nel suo tailleur grigio, i capelli leggermente sciolti al vento, senza voltarsi e andandosene.

Sembra di rintracciare, nel racconto di Cortázar, un sottotesto politico, che alluda a una vendetta degli ultimi, dei nostri doppi dimenticati e abbandonati, ora nella neve ora nel caldo, nelle malattie, nella povertà, nell'ingiustizia. **Quei doppi che appartengono ai mondi di sotto, come quelli lovecraftiani indagati proprio dal protagonista di *Providence* o quello privo di esperienza sensibile del film *Us*, di Jordan Peele.**

Nel film di Peele, la rivincita del *doppio* perde il contorno di una singola vendetta per assumere l'aspetto di un riscatto collettivo. Tutte la città del *mondo di sotto* si risvegliano e i loro abitanti tornano finalmente in superficie, tenendosi mano nella mano, in una catena che attraversa gli Stati Uniti.

Questa dimensione collettiva traspare similmente da *La storia di due città*, non il più celebre romanzo di Dickens, ma la vicenda raccontata da uno degli avventori della locanda alla fine dei mondi di *Sandman*, il capolavoro di Neil Gaiman. Un cittadino, credendo di essersi addormentato nell'attesa della metropolitana, si avventura nelle strade di una città simile alla propria eppure differente, realizzando infine di non essere lui l'autore del sogno. È infatti la città stessa a sognare un proprio doppione.

Nei sogni della città i luoghi restano sospesi sull'orlo del riconoscimento, apparendo al protagonista come *quasi* gli stessi luoghi da lui conosciuti. Perso nel doppio della pro-





pria città, non gli resta che vagabondare alla ricerca di una via d'uscita dal sogno altrui. Infine libero, come il riflesso di Narciso immaginato da Moore, il cittadino si trasferisce in un piccolo villaggio sulla costa scozzese, lontano da ogni città. A spingerlo verso questo cambiamento non è la paura di una città sognante, ma un altro pensiero terribile, che illustra al narratore.

“Hai paura di tornare un giorno nei sogni della città?”, gli chiesi. “È per questo che vivi così lontano?”

Lui scosse la testa e uscimmo fuori (...).

“Se la città stava sognando”, mi disse, “allora vuol dire che dormiva. E io non ho paura di città che dormono, stese prive di conoscenza lungo i loro fiumi ed estuari, come gatti alla luce della luna. Le città che dormono sono docili e inoffensive”.

“Quello che temo”, disse, “è il giorno in cui si sveglieranno. Quel giorno le città si alzeranno”. 🐉

La danza del duale

di Tiziana Debernardi

C'è in linguistica una "categoria" chiamata duale che chi ha studiato il greco al liceo in qualche modo ricorderà. Non frequente, non troppo comune, quasi una trappola nascosta in qualche versione malandrina. Il duale non trova collocazione solo nella lingua di Sofocle, ma in molte lingue del mondo, come il sanscrito o il paleoslavo. A cosa serve il duale? Ad indicare parti doppie del corpo, per esempio le mani, le braccia, le narici, le gambe, oppure più semplicemente a riferire di oggetti a coppie o coppie di oggetti o persone casuali: due persone, due anni, ecc. (detto anche "duale occasionale"). In italiano un debole riflesso rimane nell'aggettivo ambo, ma è decisamente più costante la pratica di usare davanti al sostantivo plurale di nostro interesse l'aggettivo numerale che ne indica la quantità esatta, due.

Ne *La lingua geniale* Andrea Marcolongo descrive il duale quale una coppia come entità a se stante.

Non solo il singolare o il plurale: il Greco ha un modo in più: il duale: due anime unite o le metà separate dell'essere umano secondo Platone. «Non è un numero matematico, ma un numero che significa "uno formato da due"». E non c'era una regola che obbligasse ad usare il duale per parlare di due occhi, due amanti, due alleati, «ma se parlava di una coppia innamorata l'autore usava il duale, per dire "noi due". Se poi la coppia si divideva, si tornava a parlare dei due al plurale».

Dunque, il duale è un numero... libero. Per questo lo rivalutiamo. Ci piace. Offre delle possibilità. Lo spiega bene una poesia di Elizabeth Bishop, *Il Signore di Shalott*, (da *Miracolo a colazione*).

*Quale occhio è il suo occhio?
Accanto allo specchio
c'è un arto, ma quale?
Nessuno è più terso
dell'altro, diverso
il colore non è, non incontra
un estraneo in questa
disposizione di
gamba con gamba, di
braccio con braccio e il resto.
Per la sua mente questo
sta a indicare
un riflesso speculare*

*e più o meno normale
alla cosiddetta spina dorsale.
Modesto qual era
si riteneva un mero
specchio dimidiato,
altrimenti perché
ritrovarsi sdoppiato?
Lo specchio deve estendersi
lungo l'asse
centrale o meglio il bordo. Se non fosse
per un dubbio sulla parte
che resta
dentro o fuori
lo specchio. Non c'è margine
d'errore
ma neanche la prova certa.
E se la testa
è riflessa a metà,
il pensiero, pensa, ne risentirà.*

*Ma ormai s'è rassegnato
ad un disegno sì assennato.
Senza più specchio ormai
sarebbero altri guai...
una sola gamba, eccetera. Però
finché dura può
camminare o correre
e le mani stringere
tra loro. Un'incertezza, dice,
che trova esilarante.*

*Adora
questo senso di costante
riassestamento. Ed ora
vorrebbe esser ricordato
per la frase seguente:
"La metà è sufficiente".*



W. Holman Hunt, "The Lady of Shalott"

Questo "sonetto" della Bishop concentra in sé buona parte della sua poetica: quella capacità di mostrare, una sorta di *trompe l'oeil* spontaneo, compatto, non troppo breve, mai spiegato. Serpeggia una specie di mistero e una grande attenzione, una cura per le parole. Una triade di strofe che, potenzialmente, racconta il duale e mette in dubbio (incertezza esilarante dice la poetessa) il valore del tutto dato dalle parti. Citando goffamente Aristotele, il tutto è più della somma delle sue parti.

Proprio nella *Metafisica* il filosofo dice: "...il cui intero è qualcosa di più delle parti", riferendosi al concetto "...tutte le cose che hanno molte parti, e il cui insieme non è come un ammasso". L'ammasso è caratterizzato, sembra dirci, dalla mancanza fra le singole parti di una relazione reciproca, mentre l'intero funziona come un sistema, un organismo, un'organizzazione: intesse relazioni, legami. **Il mondo del duale è come se si ponesse quale punto di passaggio fra la mancanza e la creazione di una relazione.** È in continuo riassetamento e non dimentica, grazie alla possibilità di essere in relazione interna con le sue parti ed esterna con il resto degli esseri, che gli basta anche una metà per essere vivo, per essere vero.

Insomma, una descrizione "sommaria" ma anche insufficiente dell'amore. Ancora la Bishop: "... finché dura può camminare o correre e le mani stringere tra loro". Parla dell'amore? Forse. E questo Signore di Shalott che dà il titolo al sonetto è la personificazione

de sentimento amoroso? Il filo del mistero si tesse e un posto importante in questa poesia lo ricopre lo specchio che ingenera (manco a dirlo) a più riprese il dubbio: dentro o fuori, lungo l'asse centrale o sul bordo...

Il titolo del sonetto sembra inoltre giocare con il poemetto romantico di Alfred Tennyson, *The Lady of Shalott*, ispirato al ciclo della tavola rotonda di Re Artù e a varie fonti medievali, fra cui una serie di novelle del XIII secolo. La Damigella di Scalot è la storia della nobile Elaine innamorata di Lancillotto ma che morirà d'amore per non essere stata corrisposta.

Il breve poema ottocentesco rielabora la storia e ci mostra una Elaine convinta di essere vittima di una maledizione: vive chiusa in una torre su un'isola, l'isola di Shalott nei pressi di Camelot ed è certa che se volgerà il suo sguardo a Camelot morirà. **Si è abituata a guardare il mondo attraverso uno specchio** che altera per lei la realtà: questa visione falsata la protegge dal timore che il vero la possa uccidere. Ricama ciò che i suoi occhi vedono attraverso lo specchio su una tela. Un giorno nello specchio vede riflessa l'immagine di Lancillotto e capisce che una vita lontana dal reale è insopportabile ("I'm half sick of shadows"):

*La tela volò fuori e fluttuò spiegata
Lo specchio si crepò da lato a lato.*

Guarda verso Camelot, esce dalla torre e con una piccola barca percorre il fiume fino alla dimora di Lancillotto, dove giungerà senza vita.

J. W. Waterhouse, "The Lady of Shalott"



Una storia che anela al due, ma è imprigionata nella solitudine dell'uno. Ancora una volta allo specchio viene affidata una funzione (im)portante: non esiste margine d'errore ma neanche la prova provata direbbe la Bishop.

La novella (e la poesia) sollevano una serie di interrogativi. Quale è il valore della relazione nel rapporto con l'altro? Come possiamo leggere, ovvero che posto possiamo assegnare alla porzione che rimane fuori dallo specchio? Per estensione, che cosa succede all'uno se rimane uno e non cerca, non trova, non vede il "suo" due? Tennyson e anche la

Bishop investigano per mezzo dell'amore il rapporto duale fra artista e creazione artistica: una visione introspettiva, troppo introspettiva della creazione artistica fine a se stessa o la possibilità che la creazione artistica sia una delle infinite lenti attraverso cui guardare ed apprezzare il mondo, il reale?

Ma non solo. L'amore è mezzo e fine al contempo.

Nel duale si sviluppa una molteplicità di temi, ma il posto d'onore pare continui a spettare all'amore. Quel sentimento che ha alla base proprio la relazione, che unisce, allontana, insinua dubbi. Che ci rende parte di qualcosa di più grande, che ci duplica e che, alla fine, ci fa comprendere il significato dell'unità... duale. 🍀

Luce e buio

di Ginevra Natarelli

C'era una volta un principe, Siegfried il suo nome, che si innamorò di una bellissima fanciulla, colpita da una terribile maledizione: di notte la sua forma è umana, ma di giorno è condannata ad assumere quella di un cigno. Bianca, come le piume di questo meraviglioso uccello, è l'anima della giovane Odette, che elegante, leggiadra, timida e pura danza col suo principe e ne ottiene la promessa di un matrimonio, che finalmente potrà spezzare l'incantesimo. Ma il perfido mago Rothbart, che la tiene imprigionata in questa sua "doppia forma", non può permetterlo. Per questo, manda al ballo dove Siegfried chiederà ufficialmente la mano della sua amata sua figlia Odile, perfettamente identica ad Odette in tutto tranne che nell'abito, nero, e nel modo di danzare.

Odile è l'opposto della sua controparte: sfacciata, seducente, ammaliante. Eppure il principe non sembra notare la differenza: ingannato dall'aspetto del "Cigno nero", di lei chiede la mano, e Odette si strugge di dolore. **Due donne, identiche eppure diametralmente opposte.** La differenza è palpabile: l'abito è diverso, l'atteggiamento è diverso, la musica è diversa. Chiunque si accorgerebbe che Odette e Odile non sono la stessa persona. L'unico a non rendersene conto è Siegfried.

Ma come? Se è così innamorato, come fa a non notare la differenza?

La risposta non è semplice, forse perché non lo è nemmeno poi così tanto la domanda, né tantomeno univoca. Ma forse ci possiamo avvicinare.

Il *Lago dei Cigni*, capolavoro del balletto classico, è stato oggetto di numerosi rimaneggiamenti nel corso degli anni; anzi, in alcuni casi, di veri e propri stravolgimenti. Uno di questi è l'adattamento, del 1995 (a sua volta ulteriormente modificato negli anni a seguire), del coreografo Matthew Bourne. La storia è totalmente diversa, i ruoli sono totalmente diversi, ma la classica dicotomia cigno bianco-cigno nero non poteva mancare. In questo caso, diversamente da quanto accade nella versione originale, è evidente che il Principe si accorge che lo Straniero (ovvero il tradizionale "cigno nero") non è assolutamente il suo amato Cigno, nonostante ne condivide l'aspetto. Eppure immagina di ballare insieme a lui, ne è in parte spaventato ma anche magneticamente attratto. **È come se avesse scoperto una nuova, inaspettata parte del Cigno**, o meglio di colui che potrebbe esserlo, un individuo altro, un suo doppio. E forse è la stessa cosa che succede all'originale Siegfried, solo in maniera meno palese.

I Principi sono inesorabilmente attratti dal bianco e dal nero, dalla tenerezza e dalla lascivia, che hanno oggettivamente lo stesso volto e potrebbero essere, in effetti, due lati di una medesima persona.



La luce e il buio sono dentro ognuno di noi, perfettamente complementari, e per questo forse è così inaspettato trovarsi di fronte a due entità che apparentemente incarnano solo una delle due metà; talmente inaspettato che si arriva a pensare che possano in effetti essere due parti di un unico intero.

Di un unico cigno, per dirla con la danza. 🦢





CREDITS & DISCLAIMER

Direttore: Cristiano M. Gaston.

BombaMag è un progetto di BombaCarta (<https://bombacarta.com/>). Questo numero è stato realizzato da Valerio De Felice, Tiziana Debernardi, Cecilia Cerasaro, Marta Croppo, Greta Giglio, Margherita Morelli, Ginevra Natarelli, Marta Tucci e Alessandro Vergni.

BombaMag non rappresenta una testata giornalistica in quanto viene diffuso senza alcuna periodicità. Non può pertanto considerarsi un prodotto editoriale ai sensi della legge n.62 del 2001.

I diritti delle immagini non di pubblico dominio reperite in rete sono, salvo altrimenti indicato, dei rispettivi proprietari; il loro utilizzo viene effettuato nell'ambito del "fair use"/uso editoriale.

I contenuti originali sono rilasciati con licenza Creative Commons CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



Versione 2021-5-4 uscita in data 17.5.2021