

La linea hikikomori

di FABIO TREPPIEDI

Abstract

This short text aims to trace a line: one that identifies the *hikikomori* phenomenon but that at the same time marks the lock down experience during the pandemics. The way in which literature and cinema represent this line become then a way to rethink philosophy (and doing philosophy in these times) as such.

Je crois, j'ai toujours rêvé de faire une philosophie linéaire, c'est-à-dire une philosophie sans forme, une philosophie qui soit faite de lignes. Ça me paraît le... mais heu... la ligne du dehors, c'est elle qui vous rencontrera, ça je le crois très fort, au moment voulu.

Gilles Deleuze

I

Pensare per linee significa sperimentare fughe che possono dirci molto su noi stessi, sull'orientamento anche pratico delle nostre esistenze:

Individui o gruppi siamo attraversati da linee, meridiani, geodetiche, tropici, fusi che non battono sullo stesso ritmo e non hanno la stessa natura. Sono linee che ci compongono, dicevamo tre specie di linee. O piuttosto fasci di linee, perché ogni specie è molteplice. Possiamo interessarci a una di queste linee piuttosto che alle altre. E forse, infatti, ce n'è una non determinante ma più importante delle altre... se c'è. Perché tra tutte queste linee, alcune ci sono imposte dal di fuori, almeno in parte. Altre nascono un po' per caso, da un niente, non si saprà mai perché. Altre ancora devono essere inventate, tracciate, senza obbedire a un modello e senza lasciare nulla al caso: dobbiamo inventare le nostre linee di fuga se ne siamo capaci e possiamo farlo solo tracciandole effettivamente, nella vita. Le linee di fuga non sono la cosa più difficile? Certi gruppi, certe persone non ne hanno e non ne avranno mai. Altri gruppi, altre persone mancano di tale genere di linea o l'hanno perduta. (Deleuze & Guattari 2006: 306)

Fra le mille linee che ci attraversano vorremo parlare qui della linea hikikomori, considerandola quella che più caratterizza il presente in cui viviamo e, al contempo, quella che di questo stesso presente lascia trasparire le insidie e i buchi neri in cui possono azzerarsi i potenziali di trasformazione, i “divenire” che ogni autentica linea veicola.

Vorremmo qui offrire alla “filosofia delle linee” immaginata da Deleuze un contributo probabilmente fuorviante: dare un nome alla linea, individuarla, significa infatti assumere il rischio di rallentarne il movimento, d’invertirne l’essenziale tendenza “disindividuante”, quindi, di tradirla. Sarà tuttavia la linea stessa, come si vedrà, a riaffermarsi nella sua più naturale tensione scalzando molto probabilmente il nostro stesso tentativo di assumerla, darle un nome e tenerla ferma (se non altro per il tempo necessario alla stesura di questo contributo).

Gli Hikikomori, come noto, sono quei ragazzi e quelle ragazze giapponesi che per disagio, senso d’inadeguatezza o presunto fallimento esistenziale decidono di ritirarsi nelle loro stanze, senza più uscire, rompendo così ogni rapporto col mondo fuori (Hikikomori significa infatti “isolato”, “ritirato in disparte”). Quella dell’hikikomori è un’esistenza che stravolge i ritmi del mondo fuori, introiettando di esso una sorta d’immagine capovolta: s’inverte ad esempio l’alternarsi del sonno e della veglia, così come anche il tempo dei pasti, e si arriva fare del disordine una regola. Ciò che immediatamente suggestiona e impressiona dell’hikikomori è in questo senso la sua stanza, trasformata in un universo di oggetti che non s’intende cedere al mondo fuori, da cui non staccarsi per nessuna ragione; fra questi soprattutto i manga, la televisione, i videogiochi, le cataste di cibo spazzatura, e il pc, a supporto di un ininterrotto collegamento a internet, che sostituisce del tutto i rapporti in presenza con gli altri. Se si volesse fare il punto sul fenomeno degli hikikomori, gli studi di carattere clinico, psicologico e sociologico sono tantissimi e si moltiplicano anche in Italia, secondo l’ipotesi per cui oggi sempre più adolescenti si abbandonerebbero a quest’isolamento per rispondere ad un disagio profondo; un isolamento considerato per certi versi l’esito drammatico della dipendenza da internet. Tali studi, di ordine specialistico e scientifico, non restituiscono tuttavia la peculiare cifra d’eccesso dell’hikikomori, quel tratto di “anomalia” che in esso “non si confonde né con la salute, né con la malattia” trovandosi invece al limite, “sul margine di una banda o di una molteplicità” (Deleuze & Parnet 2006: 49). L’hikikomori come figura o funzione d’eccedenza, andando oltre il normale passa in una zona intermedia, in una “molteplicità” che a sua volta non coincide col patologico ma “traccia una linea” in prossimità di esso, da subito figurabile come la tangente del punto in cui si condensa tutto il noto del fenomeno hikikomori.

II

E a fare la linea sugli hikikomori, restituendocene per così dire una serie di tracciati, è sicuramente l’arte, che ricrea l’irriducibile ed enigmatico eccedere dell’hikikomori, dai

film, come *Shaking Tokyo* di Bong Joon-ho (episodio del film collettivo *Tokyo!* del 2008), *Castaway on the moon* di Lee Hae-jun (2009) e *Confessions* di Tetsuya Nakashima (2010), ai romanzi, come *Welcome to NHK* di Tatsuhiko Takimoto (2002), successivamente trasposto in manga e in film d’animazione a episodi.

Gli hikikomori di queste narrazioni percorrono linee che debordano i contorni del noto, disegnando incalcolabili prolungamenti o sbavature del fenomeno legato al loro nome, e ciò nella misura in cui l’hikikomori diviene più di quanto su di esso si sapeva già, mentre noi stessi sappiamo sempre meno fino a che punto ciascuna di queste linee arrivi o se per esse un punto d’arrivo possa effettivamente esserci.

Leggiamo degli Hikikomori, facciamo le nostre ricerche sul web, un po’ ci immedesimiamo, ci appassioniamo a narrazioni che li vedono protagonisti e scopriamo che la loro linea è in movimento già da prima di tutti questi nostri piccoli e disinteressati esercizi di approssimazione al fenomeno, i quali rappresentano per così dire un salto nel noto: strano salto sul posto, l’approfondire il fenomeno, tipico di quando al solo udire un termine sconosciuto lo digitiamo immediatamente su Google, quasi a riprodurre hegelianamente l’inevitabile inganno con cui si scambia quello che sarebbe solo l’inizio di un vero sapere con la sua conclusione e ci si considera già sul piano del conosciuto. Doppiamente illusorio, tale salto si configura come un inizio laddove invece la linea hikikomori, per sé, non è più immaginabile come una semiretta, inevitabilmente vincolata ad un’origine. È nel suo non avere né inizio né fine che possiamo rintracciare, d’altra parte, il suo più caratteristico essere anomala: tutto in essa è già iniziato come se la linea altro non fosse che un divenire soggetto a *steresis*, puro movimento “privato” dell’essere e del nulla, ossia di quei “termini” che unicamente ci permetterebbero di definirlo, di individuarlo come un movimento.

È in questo senso che la linea hikikomori è “molteplice” o anche “problematica”: strutturalmente percorsa da più di un divenire, ogni qualvolta assumiamo, con nostri salti nel noto, il divenire che più ci sembra caratterizzarla sarà la linea stessa a gettare avanti altri nuovi divenire, quindi, a ricominciare ad ogni parvenza di arresto, lasciandoci in un certo senso spiazzati. Nell’indicarci cosa sia per loro una linea, in *Mille piani*, Deleuze e Guattari considerano fondamentale il rapporto tra tempo e narrazione: se infatti nel racconto tutto è tenuto in sospenso dalla domanda “che cosa sta per accadere?”, nella novella tutto è invece organizzato attorno alla domanda “che cos’è accaduto?”:

“Qualcosa è accaduto” o “qualcosa sta per accadere” possono designare un passato talmente immediato, un futuro talmente prossimo, da formare una cosa sola (come direbbe Husserl) con ritenzioni e prolungamenti dello stesso presente. La distinzione è comunque legittima, in base a differenti movimenti che animano il presente, che sono contemporanei del presente, uno che si muove con lui, un altro che lo rigetta subito nel passato appena è presente (novella), un altro ancora che lo trascina nel futuro nello stesso tempo (racconto). (Deleuze, Guattari 2006: 294)

Per Deleuze e Guattari, in particolare, la domanda attorno a cui ruota la novella – “che

cos'è accaduto?" – fa sì che quanto più la novella stessa è facilmente individuabile come un genere letterario, tanto più diviene al contempo espressione di una "materia universale", nella misura in cui "siamo fatti di linee". La novella si definisce quindi in funzione di linee "viventi" o "di carne" e rivelerebbe in modo molto speciale quello che ognuno di noi è, o più precisamente, le "linee di vita" che ci compongono. Tra queste, spicca una linea di segmentarietà rigida o molare, che caratterizza la vita ordinaria e la quotidianità di ognuno, fatte di abitudini, progetti, lavoro, tempo libero, casa: tutte istanze atte a garantire il nostro essere in fondo persone comuni, elementi di un insieme d'individui e di gruppi. "Per niente morta", affermano Deleuze e Guattari, questa prima linea attraversa e occupa la nostra vita e "sembrerà sempre prevalere" laddove torniamo ad essa di volta in volta, la ritroviamo dappertutto e da essa ricominciamo sempre. La vita dell'hikikomori protagonista di *Shaking Tokio*, mediometraggio di Bong John Hoo, ad esempio, è segnata proprio da questa segmentarietà rigida, spinta però all'eccesso. L'abitudine trapassa infatti nell'aberrazione, come mostrano l'accumulo maniacalmente ordinato delle scatole di pizza, i piani sequenza sulle tessere del bagno o sui rotoli di carta igienica, le cataste di libri e riviste della stessa serie, la pizza prenotata sempre e soltanto al sabato, l'insieme dei gesti e dei riti di cui l'hikikomori è sostanzialmente schiavo. Questa la sua vita, questa la sua gabbia: l'hikikomori di Bong John Ho non fa che mostrarci l'inacidimento estremo cui la vita è potenzialmente soggetta laddove cade in un buco nero.

III

Ingenerata nella linea hikikomori è anche la linea della filosofia, dei suoi divenire al di là di ogni storia più o meno nota. Se si considerano ad esempio gli sviluppi del concetto di differenza, anche in questo caso il salto nel noto risulta fattibile, implicito e semplice: si tratterebbe, per Deleuze come per Heidegger ed altri filosofi del Novecento, di andare oltre i limiti della rappresentazione e liberare la differenza dalle pastoie della dialettica hegeliana. Molto si sa infatti per un verso del carattere programmatico che nel filosofo di *Differenza e ripetizione* assume la costruzione di un'"ontologia della differenza", così come di echi e ramificazioni delle filosofie della differenza di varia ascendenza (da Nietzsche a Derrida passando per lo stesso Heidegger) per tutto il Novecento e, per altro verso, delle letture e delle ricostruzioni storico filosofiche fin troppo canoniche ed uniformanti che di essa si continuano a fare ancora oggi. Andare oltre il noto, anche nel caso del divenire di una tale filosofia, significa intercettare una linea che è in movimento già da prima di ogni nostra assunzione, linea che è tracciabile sì con i vari Nietzsche, Deleuze, Derrida, Bataille ed altri ma che, sempre gettandosi avanti, procede oltre di essi, senza meta. Il divenire della filosofia consiste essenzialmente nel "far fuggire" la differenza così come si fa con ogni autentica linea. È in questa prospettiva che d'altra parte si può leggere già l'esigenza

del giovane Deleuze nell'ambito del magistero di Hyppolite, quindi, rispetto alla "scolastica" hegeliana di metà Novecento: "non si può fare un'ontologia della differenza che non debba spingersi fino alla contraddizione dal momento che la contraddizione sarebbe qualcosa di meno della differenza e non qualcosa di più?" (Deleuze 2007: 14).

Qualcosa di più: sperimentare la fuga, "far passare la linea", dà prova della più pura, semplice e infinita unità del movimento, dell'indefinibile *kinesis* che non conosce arresti definitivi né direzioni determinabili; divenire hikikomori della filosofia e divenire filosofo dell'hikikomori ma anche divenire hikikomori di noi oggi, chiusi in casa per l'epidemia Covid-19. Perché è proprio in noi, presi più che mai nel chiederci "cosa è successo?", che la linea hikikomori riverbera, lasciando trasparire un tratto di segmentarietà rigida tutt'altro che nuovo, storicamente radicato nella più che nota "monade" di Leibniz. Un echeggiarsi reciproco della monade nell'hikikomori e dell'hikikomori nella monade, dunque, che avviene per noi (i reclusi in casa a causa coronavirus) l'occasione per scoprire quanto il noto della monade così come quello dell'hikikomori non coincidano effettivamente con tutto quello che di entrambi possiamo ancora conoscere e sperimentare: "non sappiamo cosa può una monade", si potrebbe direbbe.

"Facendo fuggire" la monade e l'hikikomori, lungo quella linea che contiene entrambi al di là del loro *cliché*, non facciamo che pensare la nostra più recente esperienza fino in fondo, lì dove non ci fermiamo più ad esempio al semplice constatare che durante il lockdown ci siamo sentiti un po' come delle monadi o degli hikikomori ma ci chiediamo per davvero "cosa è successo?". Ci siamo spesso sentiti dire che "non siamo monadi" e siamo altrettanto spesso arrivati a raccomandarci vicendevolmente di non diventarlo, di comunicare più che possiamo e con ogni mezzo (dalla chat alla voce viva che rimbalza da una finestra aperta all'altra) in modo da non chiuderci in noi stessi, come invece succedrebbe agli hikikomori giapponesi. Notiamo quindi che innanzitutto la monade è il più delle volte sinonimo di chiusura del soggetto su sé stesso, di solipsismo, di universo senza alterità. Secondo Deleuze, al contrario, l'introduzione del concetto di monade da parte di Leibniz rappresenterebbe la fine del soggetto unico e solitario al centro della scena del conoscere, quindi, l'eclatante scoperta che su quella stessa scena il soggetto non è mai stato solo. Leibniz è allora colui che per primo scoprirebbe quanto l'intersoggettività preceda e faccia da condizione all'esserci di ogni singolo soggetto. La monade non esprime mai soltanto sé stessa, ricorda Deleuze, ma al contrario nello stesso tempo in cui esprime se stessa esprime sempre ed inseparabilmente anche la totalità del mondo:

Si va dunque dal mondo al soggetto, a costo però di una torsione capace di far sì che il mondo esista attualmente soltanto nei soggetti, ma anche che i soggetti si ricolleghino tutti a quel mondo come alla virtualità da essi attualizzata. Quando Heidegger si sforza di superare l'intenzionalità come determinazione ancora troppo empirica del rapporto soggetto-mondo, presagisce che la figura leibniziana della monade senza finestre è una via possibile, per quel superamento, poiché il *Dasein*, egli sostiene, è già da

sempre aperto e non ha bisogno di finestre attraverso cui potrebbe prodursi un'apertura. In tal modo però egli trascura la condizione di clausura o di chiusura enunciata da Leibniz, ossia la determinazione di un essere-per-il-mondo invece di un essere-nel-mondo. La chiusura è la condizione dell'essere-per il mondo. Questa condizione di chiusura vale per l'apertura infinita del finito: essa "rappresenta finitamente l'infinitezza". Dà al mondo la possibilità di ricominciare in ogni monade. Bisogna riporre il mondo nel soggetto, affinché il soggetto sia per il mondo. Tale torsione costituisce la piega del mondo e dell'anima: l'anima è l'espressione del mondo (attualità), ma perché il mondo è l'espresso dell'anima (virtualità). (Deleuze 2004: 43-44)

Deleuze evidenzia qui la distanza fra il *Dasein* di Heidegger e la monade di Leibniz: mentre l'uno è infatti votato all'"apertura" (dal soggetto al mondo), l'altra sembra attuare piuttosto un "ripiegamento", un'intensificazione della "chiusura" (dal mondo al soggetto). La prova del nostro esserci diventa così non tanto l'aprirsi all'altro quanto invece il "chiudersi" fino in fondo e vedere quanto intensamente l'altro sia presente ed inemendabile. Non sappiamo cosa può una monade perché non ci addentriamo abbastanza. Ci si chiederà allora se la nostra recente esperienza di "reclusione" non abbia comportato proprio questo ("cos'è successo?"). Ed è in questo senso che, d'altra parte, noi siamo diventati un prolungamento dell'hikikomori: il chiudersi di quest'ultimo traccia come una linea di "torsione", la stessa su cui noi abbiamo proseguito in questa emergenza. Un movimento, questo della linea hikikomori, che non ci fa lasciare il mondo fuori, come ad escluderlo o a tagliarlo via ma che, al contrario, implica un inaudito *inclaustramento* con cui il fuori risulterà più che mai introiettato, il mondo e gli altri sorprendentemente trasferiti presso di noi; non vediamo fisicamente gli altri, la scuola, le strade, gli ambienti di lavoro, i luoghi di aggregazione, ma nello stesso tempo questi vengono prepotentemente ad abitarci.

Se è vero allora che durante il lockdown ci siamo riscoperti monadi, lo abbiamo fatto proprio perché presi in un'esperienza che ha finito coll'intensificare la presenza del mondo fuori nel mondo di dentro.

Che attraversi l'immagine filmica o la parola scritta, che sprofondi o riaffiori, che si addentri nei buchi neri della vita quotidiana o negli anfratti della storia della filosofia, la linea hikikomori è sempre una ed è sempre potenzialmente in fuga, quasi si spezza, accelera, rallenta e vira, aggira quel fatale punto che ne sclerotizza il movimento inchiodandolo al fenomeno, si getterà in avanti fino a disconoscere sempre più quel nome fuorviante che per essa abbiamo reputato più adatto. Trasborderà così nel pensare di chi dopo tutto quello che "è successo" è ancora disposto a fuggire, a far fuggire la filosofia stessa e noi con essa.

BIBLIOGRAFIA

Deleuze, G. (2004). *La piega. Leibniz e il Barocco*. Torino: Einaudi.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2006). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi.

Deleuze, G., & Parnet, C. (2006). *Conversazioni*. Verona: Ombre Corte.

Deleuze, G. (2007). *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*. Torino: Einaudi.