

Matteo Bonazzi

Melancholia. Come smontare l'inizio

Entriamo in *Melancholia* attraverso una miniatura che raccoglie in se stessa tutto quanto c'è da sapere. Il resto non è che ripetizione. Il tema in primo piano è l'apocalisse. Lo sfondo è dato dal sapere che vi si costruisce attorno: il comune sapere che circola sui media, infiammando la paranoia collettiva; il sapere scientifico che crede di poter tenere il proprio oggetto a distanza. *Melancholia* (2011, Lars von Trier) è un film sul fallimento del sapere e sull'emergenza del reale. In questo, ci dice qualcosa dell'esperienza da poco trascorsa, non tanto del Covid-19, ma dell'evento unico e singolare che ha contraddistinto il primo *lockdown*: irruzione del reale e ricamo del sapere. Il film ci invita a domandarci se può esserci un altro modo di legare il sapere al reale rispetto alla paranoia immaginaria o al drammatico distacco scientifico. Di fronte al reale, c'è un sapere che tenga? È attorno a questa domanda che vorremmo far girare la nostra riflessione rileggendo *Melancholia*.

Ma ricominciamo dall'inizio. Nell'*overture*, con poche battute, Lars Von Trier vuole condividere con noi quel che già sa. È una sorta di teatro dei pupi: con poche scene e qualche pittogramma si fotografa quello che il film andrà poi a svolgere nel tempo con distensione. Sostiamo un po' su questa *foto-grafia*. Lacan impiega questo significante per indicare la cifra, la matrice singolare che contatta il corpo parlante, come la luce sulla lastra fotografica, a partire dall'impressione che il significante primordiale vi lascia. Grazie a questa cattura il corpo parlante viene scritturato sulla scena. Si tratta di un inizio assoluto, quello che, altrimenti, orienta anche il desiderio dell'analista nel suo ascolto. Tra corpo e scena teatrale, è un istante eterno quello che qui si viene a scrivere. La questione è come intendere questa scrittura. Ed è qui che compare il segreto della melanconia e del suo oggetto.

Tutto è già scritto, il resto non sarà che ripetizione. Ma se tutto è già scritto, la vita non è che anticipazione della morte annunciata, riedizione di un testo già dato che, come negli antichi pianoforti meccanici, si riproduce automaticamente, senza variazione alcuna. La pietrificazione dell'oggetto melanconico sta qui: la vita, con le sue fantasie, le sue costruzioni immagi-

Abstract

Everything is already written in the beginning. The rest will be nothing but repetition. This is how Lars Von Trier's *Melancholia* opens, revealing the secret of melancholy and the shadow it casts over life. The stark alternative it offers us – between the imaginary paranoia and the tragic disenchantment of science – seems capable of grasping the question at which the time we live is suspended: *Melancholia* is a film about the failure of knowledge and the emergence of the real. However, after the absolute beginning that Lars von Trier captures in his film's *overture*, between the globe and the planet about to strike it, the film opens up an additional time, that of waiting just when there is no time left.

KEYWORDS

MELANCHOLY
-
PARANOIA
-
BEGINNING
-
WRITING
-
TIME

narie, non fa altro che girare a vuoto attorno al nocciolo della ripetizione che con la sua cieca necessità ci inchioda a quel che si è scritto un tempo senza tempo. Si tratta di una necessità mortifera. Il dramma di *Melancholia* non è l'apocalisse che verrà, ma l'apocalisse che è già avvenuta, da sempre.

Un altro sapere, un sapere che non pretende più di potere – *poter fare, poter aiutare, poter orientare* – ma che fa della propria impotenza immaginaria l'occasione di un incontro con l'impossibile reale; un altro sapere che si scrive proprio a partire dall'incontro con l'oggetto decaduto, e per questo anche separato dalla Cosa, ci viene qui incontro a partire dalla scrittura primordiale con cui siamo venuti al mondo. Questa scrittura non solo non è lineare, non è né mia né dell'Altro, accade tra i corpi, negli interstizi dove il suono rimbomba nei silenzi prodotti dagli anfratti del contatto. Qui in mezzo, insegna Lacan in un passaggio tanto enigmatico quanto memorabile, la *marezza* quantica tra il grido e la Cosa prende a scrivere il proprio tracciato. La melanconia ha qui la propria origine e il proprio rovescio chiasmatico: l'inizio dell'incessante necessità che farà della vita un'eterna ripetizione mortificante e anche l'occasione di un risveglio contingente, ad ogni passo, interstiziale.

All'inizio non è che il sintomo, potremmo dire, la scrittura cifrata del trauma inaugurale. Così, anche, è nel nostro film: l'ouverture *foto-grafa* l'iscrizione in cui *tutto* è già compreso. La narrazione, poi, svolge questo nucleo nel tempo e per l'Altro. È il giro lungo che il supposto sapere compie per ritornare là dove tutto ha avuto inizio. Il sapere, nelle due versioni, paranoica e scientifica, non è che l'articolazione nel tempo di questo taglio inaugurale, nel vano tentativo di distanziarsene, di abbandonarlo e *non volerne sapere* più nulla del nucleo reale, del rumore fondamentale che si è scritto nell'impatto con il significante, quel rumore che, in ultimo, ciascuno di noi è. *Il sapere ha orrore di sapere*. Ed è qui, sul punto fallimentare della sua impresa, della sua narrazione dialettica, che ci viene incontro un altro sapere che si scrive, silenzioso, attorno al rumore singolare a ciascuno.

Una scrittura quantica che si genera a partire da un «è scritto [...] con cui si instaurerebbe il rapporto»¹.

Tutto dipende da come incontriamo questo “è scritto”: l’apocalisse ci precipita verso la collisione del pianeta con la terra, ma, un passo a lato, e *tutto* ciò, compreso il suo destino tragico, scivola nella contingenza dell’incontro. Il fatto che sia scritto non significa necessariamente che sia *già stato* scritto. Piuttosto, si tratterebbe di scovare quel che là *si sarà iscritto* – scritto a rovescio – a partire da un gesto che viene ad aggiungervi proprio quel che gli manca. È questa l’operazione di *estrazione* che lo stesso Roland Barthes assegnava allo sguardo nell’incontro col *punctum*. L’oggetto, confuso con la Cosa, era già lì, ma nulla si sarebbe *visto* e nulla sarebbe *stato* se non fossimo andati laggiù a vedere, come lo stesso Hegel segnala sulla soglia del paradosso intellettuale. Quel che lì ci attende è un sapere non più *sul reale*, bensì *del reale*: un sapere che dal reale ci guarda nuovamente laddove lo sguardo ci ha catturati appena prima che una voce, un grido, dicesse di noi.

Degli imprevedibili quanti di cui l’atomo amore-odio si marezza in vicinanza della Cosa da cui l’uomo emerge attraverso un grido, ciò che si prova, oltrepassati certi limiti, non ha nulla a che fare con ciò su cui il desiderio si sostiene nel fantasma che per appunto si costituisce in questi limiti².

Ecco qui un passo decisivo: *ciò che ci ri-guarda* precede e segue l’emissione vocale. Si tratta di tacere, non perché le parole non bastino o la voce non sia in grado di sorreggerle, ma perché lo sguardo è prima e dopo la cattura fonologocentrica. C’è in gioco una ripetizione nel ritorno dello sguardo da fuori e al contempo l’incontro con quel che di nuovo si custodisce nella ri-

1 J. Lacan, *Lituraterra*, in *Altri scritti*, tr. it. di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2013, p. 19.

2 J. Lacan, *Kant con Sade*, in *Scritti. Vol. 2*, tr. it. a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino 2002, p. 787.

petizione stessa. *Melancholia* ci consegna, nello sguardo, nel *nostro* sguardo, quel che si tace parlando, sul rovescio dell'emissione vocale, accanto al suo respiro. Un sospiro si scrive in più e in meno rispetto all'intera narrazione e al nucleo della ripetizione iniziale. Quel sospiro siamo noi, perché ancora si possa dire *noi*.

Saltiamo al finale, dove il piccolo Leo è invitato dalla zia melanconica, Justine, a costruire un cerchio, una grotta o una capanna fatta di rami secchi. Questa costruzione dice di un altro rapporto possibile con l'oggetto, altro rispetto a quello che l'intelligenza calcolante della scienza ci offre, ma altro anche rispetto alla collisione paranoica con la Cosa. L'oggetto, tenuto a distanza nel calcolo approssimativo della visione obiettivante, diventa la miccia che scatena l'incandescenza della Cosa nell'angoscia paranoide. Il piccolo strumento che il figlio utilizza nel dare ragione al padre e dimostrare che la distanza dall'incandescenza della Cosa è in fondo calcolabile, cioè controllabile, testimonia d'un tratto che vi è uno smisurato che non possiamo contenere nel cerchio calcolante della cornice scientifica.

Serve un altro cerchio, non per misurare ma per bordeggiare l'infinità della Cosa. È questione di distanze, dunque, distanze che si scrivono tra l'oggetto e la Cosa e che tanto la scienza quanto il suo rovescio paranoico non riescono a offrirci, presi come sono dalla loro volontà di sapere. La scienza, nel suo tentativo di misurarle queste distanze, alla fine viene divorata dall'oggetto che inghiotte lo strumento utilizzato per calcolarne le dimensioni, inverando le angosce dell'affetto paranoide. Infine, non c'è più distanza: la Cosa sussume al proprio interno l'oggetto, lo strumento e il sapere che cercava di misurarne l'avvicinamento a distanza.

Un altro cerchio, un'altra linea, un bordo, dunque, compare qui altrimenti. L'atto d'amore che disegna il cerchio finale in cui andiamo a ripararci, insieme a Justine, Claire e Leo, è una finzione, senz'altro, ma una finzione che non finge più sulla speranza o su qualche ideale di salvezza. Una finzione che sa stare all'altezza del fallimento. Il disegno ha inizio quando ormai non c'è più tempo da perdere col sapere e le sue rappresentazioni,

perché tutto il tempo si è esaurito. Resta un tempo *in-atteso*, né eterno né lineare, un tempo che resta e ci eleva: «l'ascesi della scrittura»³ avviene qui. Qui *c'è* rapporto e in quel *c'è* un sapere accade.

Ritorniamo all'inizio. Nello scenario dell'ouverture si dice anche di una separazione mancata: quella dell'oggetto dalla Cosa, del pianeta dalla terra. Non assistiamo soltanto all'avvicinarsi dell'oggetto alla Cosa. La scrittura quantica introduce uno iato, un respiro, una pellicola: non è solo l'oggetto che tende a precipitare sulla terra, ma tende a precipitare perché non si è separato. La scienza, da par sua, lo separa male, si sforza di tenerlo a distanza, mentre si tratterebbe di cogliere che non c'è oggetto senza Cosa, che l'oggetto non può essere disincantato e così tenuto a distanza, ma che deve mantenere il suo calore affettivo: qualcosa della Cosa deve restare. Tutto risiede nel modo in cui si viene ad abitare la distanza: come indifferente scollamento tra oggetto e Cosa, oppure come annodamento quantico-affettivo. Solo in quest'ultimo caso la distanza mantiene dentro di sé ciò che fa stanza, luogo, dimora. Solo così trattiene il respiro che ne fa un'istanza desiderante. Solo così, ancora, l'essere sempre a distanza che strutturalmente contraddistingue l'esperienza, l'unica che possiamo abitare, diventa anche ciò di cui non c'è esperienza alcuna proprio perché oltrepassa il distanziamento. Soltanto così, potremmo dire, c'è buona separazione e l'oggetto non ritorna indietro collassando sulla terra, come ciò che ripudiato nel simbolico ritorna nel reale in forma ancora più violenta.

Abbiamo qui il grande insegnamento della melanconia: lo stesso oggetto che causa e sostiene il desiderio appartiene anche al fondo oscuro dell'affetto melanconico. Lo vediamo bene nell'istantanea che apre *Melancholia*: l'immagine iniziale dei lacci che trattengono Justine e le impediscono di procedere, nella vita come nello spazio, ci fa toccare con mano quanto, invece, la cattiva separazione si traduca in un incollamento che infetta i legami. In questo sottile insegnamento che la Cosa melanconica

3.J. Lacan, *Lituraterra*, cit., p. 19.

ci offre scopriamo d'un tratto che il lutto ha da essere impossibile, che nella separazione qualcosa deve rimanere fissato, e che soltanto così il legame prende corpo, spessore e durata. La densità dell'esperienza, in fondo, dipende dal fallimento del lutto. Sono questi piccoli fallimenti, queste fissazioni inelaborabili a permettere un diverso sapere, un sapere *del* godimento, un sapere su come aver a che fare col nucleo patogeno e affettivo del nostro essere perché separato e, proprio per questo, legato.

Melancholia ci offre l'occasione di incontrare un altro sapere, non quello eterno della scrittura primordiale né quello lineare della narrazione immaginaria. Tra il teatro e il cinema, tra il fotogramma e la narrazione, si scrive dell'Altro: siamo noi stessi, gli spettatori, a sapere in anticipo, eppure la narrazione mantiene aperta la nostra curiosità per *ri-vedere* come va a finire. Nel contrattimo che si viene qui ad aprire, tra un inizio destinale e una fine da sempre già saputa, qualcosa di inedito prende il posto della ripetizione e le si scrive accanto. In fondo, lo sapevamo già, fin dall'inizio, che sarebbe andata così, eppure aspettiamo di sapere *ancora*. Questo tempo dell'attesa, questo tempo che resta tra l'impatto e lo svolgimento, è ciò che fa la differenza nella struttura. *Quasi niente, ma non niente*. Il soggetto ha già visto e dunque già sa che la vita, il tempo, lo svolgimento assumerà il senso che deve avere. La linea ci conduce esattamente da dove eravamo partiti, chiudendo il cerchio, ma al contempo, ricurva sul finale, lo reduplica, questo cerchio, nella finzione che vince l'inibizione e infine ci autorizza a *immaginarizzare il reale*. Vinciamo l'orrore di sapere superando l'inibizione che ci impedisce di fare immagini di ciò che, per definizione, non ne può avere. Né la fotografia teatrale iniziale né il film con la sua narrazione possono rappresentare questo punto. Sta a noi scriverne qualcosa. Perché è a noi che accade di cogliere la differenza minima che intercorre tra una morte che è già sempre stata, e per questo infetta la vita, e la vita che deve ancora avvenire perché la morte la tiene presso di sé. È qui che quel che ci riguarda e affetta ciascuno nella sua intima singolarità ci sposta a lato rispetto alla constatazione melanconica dell'ineluttabilità che accompagna tutto il film.

Tra la Cosa muta e il grido della vita, si scrive un altro sguardo, un altro affetto. Noi siamo quello sguardo. La stessa possibilità (impossibile) di dire ancora “noi”, di ri-conoscerci in una comunità, poggia su questa differenza, inessenziale eppure fondamentale: il godimento di questo punto di ripetizione in cui nella notte del mondo *Melancholia* circonda un *tono vitale*. Laddove si vocifera che nulla ha senso, c'è il punto d'attacco dell'enunciazione: esso in fondo non fa altro che continuare a ripetere “nulla ha senso”, ma il fatto che lo dica rivela appunto, lateralmente, che nulla *ha* senso.

Il segreto dello sguardo sta appunto nella scrittura quantica che reduplica: quello che solitamente viene preso dal lato di un certo prospettivismo relativistico, ovvero la fin troppo classica influenza dell'osservatore sull'osservato, va invece elevato di grado. La scrittura quantica non relativizza il reale, anzi mostra che esso è relativo a un oggetto assoluto: lo sguardo. Non è il *mio* sguardo – tra me e la Cosa quel che ogni volta decide di ciò che accade è il *punctum*, lo sguardo assoluto. Così nel nostro film: tra l'ouverture e lo svolgimento, c'è il *nostro* sguardo, il tratto assoluto dell'oggetto.

La scrittura quantica che Las Von Trier fotografa nell'ouverture non è un'anticipazione, non è un preliminare, è un inizio assoluto che si ripete per sempre – ma si ripete attraverso infinite variazioni. È per questo che tra il grido e la Cosa è necessario frapporre lo sguardo. È con lo sguardo che noi manipoliamo l'oggetto che la voce fa esistere sul crinale della Cosa. Lo sguardo accompagna il grido e lo piega, soggettivandolo. Ed è per questo che Lacan ricorda, in *Kant con Sade*, che lo sguardo viene *dopo* la voce, aprendoci un cammino che rovescia d'un tratto tutte le nostre operazioni genealogico-decostruttive. Non si tratterebbe allora di ricondurre il logos alla voce rimossa, ma di cogliere che la voce, ridotta a grido, non fa che cantare lo sguardo perduto, l'*intra-visto*, la *coupure dans la vu*.

L'oggetto che sta al centro del nodo non è uno senza essere anche la sua stessa moltiplicazione in-finita: una scrittura che ripete il tratto. L'oggetto è vuoto ed è un tracciato. Dunque, è una partizione poliedrica dello stesso, in cui abbiamo la voce, lo

sguardo e tutto ciò che fa opera. Al fondo del grido, è lo sguardo che ci attende, lo sguardo “dell’impubere” che l’apocalisse rivela non come sguardo di medusa ma come uno sguardo cieco che lascia il posto a *una voce*⁴. Nulla più da vedere, nulla più da sapere, se non, come si dice, che la vita *la si gode*. Ecco l’inatteso che sorprende la nostra attesa.

Il segreto di *Melancholia* che rovescia l’“è scritto” destinale e apocalittico della ripetizione mortifera in un “è scritto” che instaurerebbe il rapporto sessuale sta tutto nel *dis-canto* dello sguardo. Sta a ciascuno di noi fare di questo punto cieco, di questo sapere che ci fa orrore, l’occasione di un “sapere dell’Amatore”, come suggeriva Roland Barthes, ed essere “in questo [...] metodici”⁵.

4 J. Lacan, *Proposta del 9 ottobre 1967 (seconda versione)*, in *Altri scritti*, cit., p. 250.

5 R. Barthes, “Per molto tempo mi sono coricato presto la sera”, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, tr. it. di B. Bellotto, Torino, Einaudi 1988, p. 302.