



nottetempo

Byung-Chul Han

Eros in agonia

Traduzione di Federica Buongiorno

nottetempo

## Melancholia

Spesso, in tempi recenti, è stata annunciata la fine dell'amore. Oggi, l'amore sarebbe vittima dell'illimitata libertà di scelta, della molteplicità delle opzioni e dell'impulso all'ottimizzazione. L'amore non sarebbe possibile in un mondo di possibilità illimitate. Si lamenta anche il raffreddamento della passione. Nel suo libro *Warum Liebe weh tut* ("Perché l'amore fa male"), Eva Illouz fa risalire tutto ciò alla razionalizzazione dell'amore e all'espansione della tecnologia della scelta. Queste teorie sociologiche dell'amore, però, non riconoscono il fatto che oggi è in atto qualcosa che compromette l'amore in modo più sostanziale della libertà sconfinata o delle possibilità illimitate. Alla crisi dell'amore non conduce

soltanto l'eccessiva offerta di altri *Altri*, bensí l'erosione dell'Altro, che ha luogo attualmente in ogni ambito della vita e si accompagna alla crescente trasformazione narcisistica (*Narzissifizierung*) del sé. Il fatto che *l'Altro scompaia* è in definitiva un processo drammatico, che però – fatalmente – avviene senza essere rilevato dai piú.

L'Eros riguarda l'*Altro* nel senso enfatico, che non si lascia risolvere nel regime dell'Io. Nell'*inferno dell'Uguale*, a cui la società contemporanea assomiglia sempre piú, non c'è perciò alcuna esperienza erotica. Questa presuppone l'asimmetria e l'esteriorità dell'Altro. Non a caso Socrate è chiamato, in quanto amato, *atopos*. L'Altro, che io desidero e che mi affascina, è *senza luogo*. Si sottrae al linguaggio dell'Uguale:

Come *atopos*, l'Altro fa tremare il linguaggio: non si può parlare *di* lui, *su* di lui; ogni attributo è scorretto, dolente, insolente, penoso<sup>1</sup>.

La cultura contemporanea del continuo assimilare<sup>2</sup> non ammette alcuna negatività dell'*atopos*. Tutto viene perennemente assimilato a tutto, livelliamo ogni cosa nell'*Uguale*, perché è andata persa proprio la nostra esperienza dell'atopia (*Atopie*) dell'Altro. La negatività dell'Altro *atopico* si sottrae al consumo. La società consumistica si sforza, così, di eliminare l'alterità atopica a vantaggio di differenze consumabili, *eterotopiche*<sup>3</sup>. La differenza è una positività, in opposizione all'alterità. Oggi la negatività sparisce ovunque. Tutto viene livellato come oggetto di consumo.

Viviamo, oggi, in una società che diventa sempre più narcisistica. La libido è investita, in via primaria, nella propria soggettività. Il narcisismo non è amor proprio: il soggetto dell'amor proprio si prefigge una delimitazione negativa dall'Altro, a proprio vantaggio. Il soggetto narcisistico, invece, non è in grado di stabilire con chiarezza i propri limiti; si confonde, così, il confine tra lui e l'Altro. Il mondo gli appare soltanto per adombramenti del suo stesso

sé. È incapace di riconoscere l'Altro nella sua alterità e di accettare questa alterità; per lui ha senso solo ciò in cui può riconoscere, in qualche modo, se stesso. Egli sprofonda ovunque nell'ombra di sé, sino ad annegare in se stesso.

La depressione è una patologia narcisistica. Vi conduce l'esagerata autoreferenzialità, che è deviata in modo patologico. Il soggetto narcisistico-depressivo è esaurito e logorato da se stesso. È *senza mondo* e abbandonato dall'Altro. Eros e depressione sono contrapposti tra loro: l'Eros strappa il soggetto da se stesso e lo volge verso l'Altro. La depressione, al contrario, lo precipita in se stesso. L'odierno soggetto di prestazione narcisistico è teso soprattutto verso il risultato (*Erfolg*). I risultati implicano una conferma di un soggetto attraverso l'Altro, così l'Altro, privato della sua alterità, si degrada a specchio del soggetto, che conferma quest'ultimo nel suo ego. Questa logica del riconoscimento coinvolge ancor più profondamente il soggetto di prestazione narcisistico nel suo ego. Si sviluppa, così, una *depressione da*

*risultato*: il soggetto di prestazione affetto da depressione sprofonda e annega in se stesso. Al contrario, l'Eros rende possibile un'esperienza dell'Altro nella sua alterità che strappa il soggetto dal suo inferno narcisistico. L'Eros mette in moto una volontaria *autonegazione*, un volontario *autosvuotamento*. Il soggetto d'amore sperimenta un peculiare *indebolimento*, che tuttavia è accompagnato, al tempo stesso, da un sentimento di potenza. Ma questo sentimento non è la *prestazione propria* del soggetto, bensì il  *dono dell'Altro*.

Nell'inferno dell'Uguale, l'arrivo dell'Altro atipico può assumere una forma apocalittica. Detto in altri termini: soltanto un'apocalisse è in grado, oggi, di liberarci dall'inferno dell'Uguale e di volgerci verso l'Altro, anzi di redimerci. Il film di Lars von Trier *Melancholia* comincia così, con l'annuncio di un evento apocalittico e disastroso. Dis-astro (dal latino *dis-astrum*) significa, letteralmente, "cattiva stella" (*Unstern*)<sup>4</sup>. Nel cielo notturno, sulla tenuta di sua sorella, Justine scopre una stella che manda

bagliori rossi e piú tardi si rivelerà una “cattiva stella”. Melancholia è un *disastrum*, con il quale prende avvio l’intera sventura. Ma si tratta di un *negativo* dal quale deriva un effetto curativo, catartico. Melancholia è per questa ragione un nome paradossale dato che il pianeta provoca una guarigione dalla depressione, intesa proprio come una particolare forma di melanconia. Il pianeta si manifesta come l’Altro atopico che strappa Justine dalla palude narcisistica. Così, Justine rifiorisce al cospetto del pianeta portatore di morte.

*L’Eros sconfigge la depressione.* Il rapporto di tensione tra amore e depressione domina sin dall’inizio il discorso filmico di *Melancholia*. Il preludio di *Tristano e Isotta*, che inquadra musicalmente il film, evoca la potenza dell’amore. La depressione si presenta come impossibilità dell’amore. Oppure: l’amore impossibile porta alla depressione. Il pianeta Melancholia, come Altro atopico che irrompe nell’inferno dell’Uguale, scatena innanzitutto in Justine un desiderio erotico. Nella scena di nudo sulle sponde



rocciose del fiume, ciò che si vede è il corpo di un'amante pervaso dalla voluttà. Impaziente, Justine si stiracchia nella luce azzurra del pianeta portatore di morte. Questa scena suscita l'impressione che Justine desideri proprio la collisione mortale con il corpo celeste atopico. Attende l'imminente catastrofe come una felice unione con l'amato. Inevitabilmente, il pensiero va al canto di morte (*Liebestod*) di Isotta. Di fronte alla morte imminente, anche Isotta si abbandona voluttuosamente "alla palpitante pienezza del respiro del mondo". Non è un caso che proprio in quest'unica scena erotica del film risuoni nuovamente il preludio di *Tristano e Isotta*. Magicamente evoca la prossimità di amore e morte, di apocalisse e redenzione. In modo paradossale, la morte imminente rianima Justine, la apre all'Altro. Liberata dalla sua prigionia narcisistica, si dedica premurosamente anche a Claire e a suo figlio. Il reale incanto del film consiste nella miracolosa metamorfosi di Justine da soggetto depresso a soggetto amante. L'atopia dell'Altro si rivela come

utopia dell'Eros. Lars von Trier inserisce in *Melancholia* un numero notevole di famosi dipinti classici, in modo da condurre discorsivamente il film e scandirlo con una specifica semantica. Così, pone nella premessa surrealistica il quadro di Pieter Bruegel, *Cacciatori nella neve*, che getta l'osservatore in una profonda malinconia invernale. Sullo sfondo, il paesaggio confina con l'acqua, come la tenuta di Claire, che viene inserita prima del dipinto di Bruegel. Le due scene rinviano a un'analogia topologia, così che la malinconia invernale dei *Cacciatori nella neve* si propaga nella tenuta di Claire. I cacciatori, con indosso vestiti scuri, tornano verso casa, le schiene curve; gli uccelli neri tra gli alberi fanno apparire il paesaggio invernale ancora più tetto. Il cartello dell'osteria "Dal cervo", con l'immagine di un santo, pende storto ed è sul punto di cadere. Questo mondo malinconicamente invernale sembra dimenticato da Dio. Lars von Trier fa allora lentamente cadere dal cielo frammenti neri, che divorano l'immagine come un fuoco batterico. A questo malin-

conico paesaggio invernale segue una scena di carattere pittorico, nella quale Justine è riprodotta esattamente come l'*Ofelia* di John Everett Millais. Con una corona di fiori in mano, galleggia sull'acqua come la bella Ofelia.

Dopo un litigio con Claire, Justine cade nuovamente in preda alla disperazione e fa scorrere lo sguardo perplesso sulle immagini astratte di Malevič. Quindi, durante un accesso d'ira, strappa i libri aperti dallo scaffale e provocatoriamente li sostituisce con altre immagini, che alludono tutte quante a misteriose passioni umane. Proprio in questo momento, risuona di nuovo il preludio di *Tristano e Isotta*. Si tratta, dunque, ancora di amore, desiderio e morte. Justine apre innanzitutto i *Cacciatori nella neve* di Bruegel; poi, afferra brusca Millais con la sua *Ofelia*, seguita dal *David con la testa di Golia* di Caravaggio, dal *Paese della cuccagna* di Bruegel e, infine, da uno schizzo di Carl Fredrik Hill, nel quale è rappresentato un cervo che bramisce solitario.

La bella Ofelia che galleggia sull'acqua con la

bocca semiaperta e lo sguardo perso nel vuoto, che assomiglia a quello di un santo o di un'amante, rinvia di nuovo alla vicinanza di amore e morte. Ofelia, l'amata di Amleto, muore cantando, simile a una sirena – così dice Shakespeare – circondata da fiori caduti. Muore di una morte bella, una morte d'amore. Nell'*Ofelia* di Millais è riconoscibile un fiore, di cui non c'è menzione in Shakespeare: un papavero rosso, che rinvia all'amore, al sogno e all'ebbrezza. Anche il *David con la testa di Golia* di Caravaggio è un'immagine di desiderio e di morte. Il *Paese della cuccagna* di Bruegel, invece, mostra una società satolla di positività, un inferno dell'Uguale. Gli uomini apatici sono sdraiati qua e là, i corpi gonfi e spossati dalla sazietà. Persino il cactus qui non ha spine: è fatto di pane. Tutto è positivo dal momento che può essere mangiato e bevuto. Questa società satolla assomiglia alla morbosa società matrimoniale di *Melancholia*. È interessante che Justine collochi *Il paese della cuccagna* di Bruegel immediatamente accanto a un'illustrazione di

William Blake che rappresenta uno schiavo appeso vivo per il costato. L'invisibile violenza della positività contrasta qui con la violenza brutale della negatività, che sfrutta e rapina. Justine esce dalla biblioteca subito dopo aver aperto sullo scaffale lo schizzo del *cervo che bramisce* di Carl Fredrik Hill. Lo schizzo esprime nuovamente il desiderio erotico o la nostalgia di un amore, che Justine avverte dentro di sé. Anche qui, la sua depressione si presenta come impossibilità dell'amore. Lars von Trier sapeva, evidentemente, che Carl Fredrik Hill aveva sofferto per tutta la vita di una grave psicosi e di depressione. Questa sequenza d'immagini illumina l'intero discorso filmico. L'Eros, il desiderio erotico, vince la depressione, conduce dall'inferno dell'Uguale all'atopia, anzi all'utopia del totalmente Altro.

Il cielo apocalittico di *Melancholia* assomiglia al cielo vuoto che per Blanchot rappresenta la scena originaria della sua infanzia e che gli rivela l'atopia del totalmente Altro, interrompendo d'improvviso l'Uguale:

Ero un bambino, avevo sette o otto anni, mi trovavo in una casa indipendente, vicino a una finestra chiusa, e guardavo fuori. All'improvviso – niente di piú inaspettato – fu come se il cielo si aprisse, come se l'infinito si aprisse indefinitamente per invitarmi a riconoscere, in questo straordinario momento di apertura, l'infinito: ma un infinito indefinitamente vuoto. Il risultato fu sconcertante. L'improvviso e assoluto vuoto del cielo, non visibile e neppure scuro (vuoto di Dio: questo era chiaro, il che superava – e di gran lunga – il semplice dubbio intorno al divino), sorprese il bambino con un tale incanto e con una tale gioia da riempirlo per un momento di lacrime, e – lo aggiungo per amor di verità – credo che furono le sue ultime lacrime<sup>5</sup>.

Il bambino è rapito dall'infinità del cielo vuoto. Egli è strappato da sé ed esteriorizzato, privato dei suoi confini e svuotato in un *esterno* atopico. Questo evento disastroso, quest'irruzione dell'*esterno*, del *totalmente Altro*, si realizza come un'*espropriazione*, come un superamento e uno svuotamento del proprio, ossia come morte: "Vuoto del cielo, morte differita:

disastro”<sup>6</sup>. Ma questo disastro riempie il bambino di una “gioia devastante”, anzi di una *felicità dell’assenza*. In ciò consiste la *dialettica del disastro* che struttura anche il film *Melancholia*. La sventura disastrosa si trasforma inaspettatamente in fortuna<sup>7</sup>.