

LA GROTTA MAGICA

Melancholia di Lars von Trier e il pensiero della complessità

Giuseppe FORNARI

(Università degli studi di Verona)

Abstract: The paper develops some meaningful implications of the theory of complexity by taking inspiration from a movie, Lars von Trier's *Melancholia*. The main character, a young woman, brilliant and ambitious as much as subject to depression, messes up her matrimony and sinks in a gloom existential "melancholy" divorcing her from reality, but paradoxically she rediscovers her authentic self while the whole world plunges into a huge catastrophe caused by the imminent collision of Earth with a rogue planet, whose emblematic name is Melancholia. It is apparently a subjective and psychiatric story projected on a cosmic scale, but it does stress a pathological relationship of our world with a pseudo-reality emptied of any objective (ontological) and objectual (symbolically qualified) significance. The movie shows how a de-humanized science can easily become the sheer support of such unreality. From here comes the warning addressed to the theory of complexity not to forget the most profound and decisive complexity, that regarding the real nature of the strange animals capable of knowledge and science, the human beings along with their very long history and its main feature, spirituality.

Keywords: theory of complexity, melancholy, object, science, nature/culture.

1. Preambolo orientativo sulla complessità

Il pensiero della complessità pone numerose e feconde questioni sia intorno alla scienza che riguardo ai rapporti tra scienza e filosofia, e già questi sono temi che richiederebbero trattazioni ampie e mai esaustive, non solo per le difficoltà implicate, ma anche per il carattere singolarmente realizzativo, performativo, che la scienza odierna ha assunto diventando in pratica indistinguibile dalla tecnica, o se vogliamo venendo sussunta e plasmata dalla tecnica che ne guida l'agenda, sollevando a sua volta interrogativi sull'uso politico sociale economico che ne viene fatto. Decisamente troppo per un singolo saggio, tanto più che questo insieme diabolicamente complicato prima che *complexus*, questo dispositivo anti-semplificato e anti-complesso, per caricare vieppiù la metafora, dovrebbe essere collegato a un'altra questione, rispetto alla quale non pochi cultori di quella che ritengono essere complessità mostrano reazioni di tipo allergico, attuando fughe variamente classificabili tra positivismo e ideologismo. Mi pare infatti che il pensiero della complessità sia divenuto in più di un caso il paravento per un positivismo

più raffinato, per uno scientismo *à la mode*, o per un'ideologia genericamente progressista e di sinistra ammantata di una sofisticata veste epistemologica. Il rimedio a questi pericoli sta nel recuperare la reale storia che sta dietro la scienza, e soprattutto nell'acquistare una diversa consapevolezza di che cosa sia l'essere umano e di come sia stato possibile, per il suo tramite molteplice (pensando alle sue molte diramazioni evolutive) e insieme unitario (nella direzione simbolica comune al genere *Homo*), l'avvento della cultura, cioè di un piano autonomo di realtà rappresentativa e mentale di per sé irriducibile alle sue premesse fisiche e biologiche, in quanto innescato dalla rottura e riconfigurazione dell'esperienza immediata della sfera animale e dalla conseguente scoperta dell'oggetto come orizzonte autonomo di significato.

Un primo tentativo di inserire in un approccio complesso il controverso tema dell'insorgenza dell'uomo, dell'ominizzazione intesa quale nuovo avvento culturale e sociale all'interno della dimensione animale, è stato fatto da Edgar Morin con *Le paradigme perdu*,¹ libro non avaro di intuizioni penetranti e che ha svolto il ruolo di impostare con coraggio il problema, benché troppo parziale nei dati a sua disposizione e condizionato dalla carenza di una soddisfacente teoria esplicativa della cultura. Un'ulteriore proposta in tale direzione, traendo spunto dalle idee potentemente stimolanti quanto ancora troppo poco "complesse" di René Girard, è stata avanzata nella cultura italiana da *Le due paci*, testo scritto a quattro mani da me e da Mauro Ceruti,² anche se la ricerca di interlocuzione interpretata da questo libro in forma di dialogo implicherebbe una revisione del problema della conoscenza scientifica non più in termini di mera epistemologia, concetto che presuppone la scienza quale unico paradigma conoscitivo, in corrispondenza all'anglosassone *theory of knowledge*, bensì nei termini di una rivisitazione storico-filosofica della gnoseologia moderna, sorta attorno all'enigma dell'oggetto in stretto confronto col pensiero metafisico e religioso, prima che con un sapere scientifico ancora in fase di costituzione (Cartesio) o viceversa già costituito (Kant).

Per dare almeno un'idea di queste implicazioni e complicazioni la mia scelta non poteva essere trattatistica, dato che una discettazione di carattere filosofico avrebbe richiesto molto più spazio e rischiato di suscitare a un tempo noia e fastidio, bensì narrativa. Meglio raccontare una storia, in particolare se tale storia è visualizzabile tramite il *medium* più pervasivo e inflazionato del nostro tempo, tuttavia suscettibile, nella sua informità, di recuperare la sua efficacia diegetica e conoscitiva quando utilizzato con *vis* artistica e con onestà intellettuale. È il caso del regista danese Lars von Trier, dalla vena narrativa incontenibile e quasi selvaggia, in cui, a parere di chi scrive (senza alcuna pretesa di critica cinematografica), emergono alcuni nuclei simbolici dirompenti, che il regista riceve e asseconda, e con cui interagisce in base a una lucidità mai spenta, anzi acuita dall'urgenza rappresentativa che la alimenta. È quanto risulta da una delle sue pellicole più celebri, *Melancholia*, uscita in distribuzione nel 2011.

¹ Edgar MORIN, *Le paradigme perdu. La nature humaine*, Seuil, Paris 1973.

² Mauro CERUTI - Giuseppe FORNARI, *Le due paci. Morte di Dio e cristianesimo nel mondo globalizzato*, Cortina, Milano 2005.

2. Melancholia

Facciamo tacere per qualche istante la legittima domanda su cosa c'entri questa pellicola con i temi della complessità, anzi constatiamone dapprima l'apparente non pertinenza. Infatti, il film si inserisce come episodio centrale e autonomo in un'imponente trilogia del cineasta danese, il cui primo titolo è *Antichrist* (2009) e il terzo e ultimo *Nymphomaniac* (2013). Questi due pannelli collaterali del trittico ci parlano fondamentalmente di un unico tema: la crisi anomica in cui sono precipitati i rapporti tra uomo e donna nella nostra epoca, una crisi catastrofica che mette in forse la stessa sopravvivenza dell'umanità. *Antichrist* ci parla di un rapporto tra moglie e marito fagocitato dal buco nero di una sessualità esasperata, la quale si tramuta necessariamente in violenza, in una lotta mortale tra i due coniugi che al culmine della loro frenesia dionisiaca devono saltare alla gola l'uno dell'altro. Il terzo racconto della trilogia amplifica a dismisura il poco rassicurante assunto nella vicenda di una donna invasata dall'erotismo e praticamente costretta a tradurlo alla fine in impulso omicida. Questi temi sono in qualche misura presenti nel film del 2011, anche se l'intitolazione più introspettiva rimanda a sviluppi diversi.

La storia è introdotta da un prologo di magnifiche riprese al rallentatore che ne presentano i motivi simbolici conduttori, in una sequenza rafforzata dal sottofondo musicale del preludio del *Tristano e Isotta* di Wagner, per la precisione dal suo trascicante e ipnotico *incipit*, che sarà ripetuto ossessivamente nel corso dell'intero film, a suggerirci che la tecnica wagneriana del leitmotiv sarà alla base dell'intera narrazione e che il regista si affida a tale procedimento per farci giungere il suo messaggio. Nelle varie scene della parte introduttiva, che costituiscono degli autentici *tableaux vivants* (o morenti, piuttosto), ricorrono i dettagli delle foglie che cadono e dei movimenti rallentati e impediti, a cominciare dall'incedere congelato e bloccato sulla superficie pittorica dei *Cacciatori nella neve* di Bruegel il Vecchio, mentre abbiamo diametralmente l'opposto nella mobilitazione foriera di imminenti sventure delle sfere celesti, dove fa la sua sinistra comparsa Melancholia, un enorme pianeta glauco delle dimensioni più o meno di Urano che si avvicina alla Terra, e con cui il nostro pianeta, nell'ultima ripresa astronomica del prologo, va spaventosamente a collidere. In una delle riprese intermedie, ai corpi celesti che domineranno la seconda parte corrispondono i tre personaggi che ne siglano la conclusione: Justine, associata all'intruso planetario destinato a distruggere in breve la Terra; Claire, associata all'ingannevole luce del sole, che illumina una normalità della vita che in realtà non esiste; e il figlio di quest'ultima, Leo, a cui corrisponde l'obliqua luce lunare, anticipazione delle rappresentazioni da fiaba, delle illusioni poetiche che faranno da unico e ultimo tramite fra le vite di loro tre e il prevalere dell'atroce, dell'insensato. E appunto il tema del *tramite*, di ciò che unisce o smette di unire, si confermerà motivo essenziale dell'intera trama.

Comincia la prima parte, dedicata alla protagonista Justine, che si è appena sposata con Michael, un ricco giovanotto figlio, come veniamo a sapere dal seguito, del di lei principale. Gli sposi devono recarsi alla cerimonia di festeggiamento a bordo di

un'enorme limousine bianca da *wedding planning* di lusso, ma la stradina di campagna che percorrono è ridicolmente sproporzionata e il mezzo si blocca, facendoli arrivare con un ritardo di due ore. Le complicate manovre a cui sono costretti per far girare lo sproporzionato veicolo, che si concludono grazie alla guida finale di Justine, lasciano presagire un ruolo determinante della giovane donna, ancorché non suonino particolarmente benauguranti per la riuscita del matrimonio. Non è del resto il travolgente prologo wagneriano, con il suo flusso melodico senza confini, a introdurci in un'atmosfera ipnotica di travalicamento, di trascinarsi, in cui aspettarsi qualunque cosa, con tutti i calcoli probabilistici a favore del peggio? I due sposini, innamorati e raggianti, arrivano comunque nella magnifica sede dei festeggiamenti, un vero maniero neogotico di stile inglese che allude al castello di Elsinore nell'*Amleto*, e che nel corso del film si capisce essere la dimora di John, il ricchissimo marito della sorella di Justine che ha organizzato la grandiosa festa. Appena giunta, la sposa guarda il cielo ormai crepuscolare e domanda a John, astronomo dilettante, di una stella rossa dalla quale è colpita, ricevendone la risposta: «È Antares, la stella principale della costellazione dello Scorpione». Subito dopo si reca col marito e il cognato a presentare lo sposo al suo cavallo preferito, che sarà un'altra figura-chiave nella svolta catastrofica del racconto. I temi dell'intera storia ci sono così già presentati, e ad essi si aggiunge il dettaglio del gioco dei fagioli, in cui ogni invitato deve mettere un fagiolo in una bottiglia e indovinare la somma finale dell'intero mucchio. Manca solo la risposta della sposa, a designare l'imminente sottrarsi del personaggio attorno a cui tutto ruota.

L'atmosfera è gioiosa, ma in base a una serie di stereotipi convenzionali e sociali che svuotano dall'interno il contenuto di felicità che ripetutamente dichiarano. Al banchetto assistiamo al discorso del suocero, Jack, imprenditore straricco che si presenta come datore di lavoro della bellissima sposa, comunicandole ufficialmente la promozione ad *art director* della sua azienda pubblicitaria. Tutto viene pubblicamente e impudicamente esibito, e non c'è differenza tra sfera privata dei sentimenti e della vita affettiva e sfera pubblica del lavoro e degli affari, l'una deve potenziare l'altra in un rafforzamento reciproco dove ogni cosa risulta gonfiata, eccessiva. Si intuisce che questa inflazione è destinata ad esplodere, al pari di Antares, gigante rossa che, come tale, è giunta allo stadio finale della sua vita stellare. A queste premesse da cortocircuito materialistico sistematicamente rilanciato in avanti, come in una forsennata partita a poker, si aggiunge l'ambientazione geograficamente indeterminata, che la luce crepuscolare prolungata e radente ci dice essere nordica e scandinava, e che tuttavia ci parla in realtà dell'America, per l'onnipresenza totemica del denaro, e per il *medium* linguistico inglese che oggi ci sottomette impedendo di fatto qualsiasi vera comunicazione linguistica, ma più ancora per il suo reificare una costitutiva mancanza di luogo, il venir meno di direzioni orientanti che organizzino culturalmente e simbolicamente lo spazio. Ci troviamo in un sostanziale non-luogo evocatore con ciò stesso della non-localizzazione, della de-localizzazione attuata dalla principale forza motrice e dominatrice del nostro tempo, che esercita il suo potere smontando e svuotando dall'interno ciò che per millenni ha fatto agli umani da

riparo mentale e affettivo nei confronti di un cosmo misterioso e caotico, tenuto sotto controllo da Poteri trascendenti e invisibili.

Tutto ciò ha a che vedere anche con la condizione femminile della protagonista, non in quanto soggetto titolare di una conculcata differenza sessuale da rivendicare e da far valere contro l'intera storia che la precede, ma perché è proprio questa l'ideologia sbandierata e coercitivamente imposta dalla potenza dominante del nostro tempo, che ha fatto della donna trasformata in trofeo rivendicazionistico svuotato della sua ragion d'essere la propria bandiera, il proprio *testimonial* politicamente corretto, a condizione che ottemperi con scrupolo esecutivo a un'agenda economica e di potere vista come sinonimo di emancipazione e di libertà. L'atmosfera della festa è infatti dominata dal linguaggio *politically correct* - con il nome della sposa doverosamente anteposto a quello dello sposo - che è la marca espressiva di una differenza sessuale adibita a strumento terroristico di negazione della libertà di parola, della stessa funzione semantica e fatica del linguaggio. Con queste premesse il destino delle nozze di Justine con Michael è segnato, e precisamente perché questo simpatico e indifeso rampollo, che è la prima vittima del meccanismo in cui si trova incastrato, è l'uomo conforme ai dettami del politicamente corretto, innamoratissimo e premuroso, pronto a esonerare Justine da ogni responsabilità per il suo assentarsi mentale e fisico dalla festa che si verifica a più riprese, e ad attribuirsi ogni colpa, invano contrastato dalla ragazza che non riesce a dirgli che non è questo il problema, essendo lei per prima schiacciata da questa autentica valanga sociale che le toglie la possibilità di vivere dei suoi desideri e dei suoi sentimenti, che li inquina e li distrugge alla radice.

È per questo che la festa mostra da subito di prendere una brutta piega, nonostante gli sforzi profusi per rimetterla in piedi, e in precipua ragione di questi sforzi. I tristi esiti di tanto impegno collettivo, di tanta retorica sentimentale, vengono illustrati dai genitori di Justine, liturgicamente divorziati e consegnati a un'edonistica e lussuosa terza età: il padre superficiale e vanesio, circondato da giovani donne che ironicamente si chiamano tutte Betty; la madre acida e scostante, irrimediabilmente scontenta, che litiga platealmente con l'ex-marito dichiarando di fronte a tutti di non credere nel matrimonio. Justine cerca più volte di sfuggire a questa messinscena contraddittoria, dapprima per andare a contemplare nel parco la gigante rossa astrologicamente evocatrice del suo destino, e poi per mettere a letto il nipotino Leo, che bambinescamente le chiede: «Quando andiamo a costruire le grotte insieme?», definendola la sua «zietta spezzacciaio». Quando la sfinite Justine cerca di riprendersi facendo un bagno caldo, il dispositivo sociale che presiede alle nozze interviene nella persona dell'adirato John, che incolpa la madre per il sottrarsi della figlia ai suoi pubblici doveri di sposa e rinfaccia dapprima a Claire e poi alla sorella di aver messo a disposizione dei suoi ospiti un campo da golf con ben 18 buche («Un campo da golf di 18 buche dove lo trovano? Da nessuna parte!») e il suo aver speso per la festa «una montagna gigantesca di soldi», proponendo infine alla novella sposa un «patto», ossia l'accettazione di tutto questo apparato in cambio della sua incondizionata felicità. L'esplicitazione della felicità illimitata a cui è chiamata Justine («Dovresti essere infinitamente felice!») si dimostra così inseparabile dal

criterio ridicolmente quantitativo delle 18 buche e della montagna di soldi, in un dispiegamento grottesco di mezzi reso tragicomico dal semplice proferimento verbale di ciò che normalmente rimane implicito. Assistiamo così al suocero Jack che davanti alla nuora conferisce al neoassunto nipote Tim, elargito per questo di un ottimo stipendio, l'incarico di starle alle calcagna per strapparle uno slogan destinato a una nuova campagna pubblicitaria, cosa che questo ragazzotto di belle speranze comicamente si mette subito a fare. La creatività di Justine è talmente prodigiosa che bisogna sfruttarla senza tempi morti, e le sue nozze con Michael non sono un evento amoroso, sono una macchina produttiva che al più presto deve mettersi in moto, un investimento che quanto prima deve fruttare i suoi dividendi ai finanziatori che attendono con impazienza. All'atmosfera dissipatrice della festa sontuosa si unisce una temporalità scandita nei modi di un meticoloso piano industriale, a cui Justine si ribella, rendendosi però in tal modo ancor più desiderabile, ancor più appetibile sul mercato.

Questa celebrazione, in cui i sentimenti, i desideri e le differenze sessuali divengono altrettanti strumenti di uno sviluppo capitalistico illimitato, è l'illustrazione perfetta dei criteri antropologici odierni, che vogliono l'umano attuato solo se ergonomicamente produttivo e materialmente e pulsionalmente appagato. In realtà, questa pubblica rappresentazione, questo allestimento para-aziendale, si rivela una lucida mela percorsa e scavata da un baco mortale, peggio ancora da un parassita che più che guastarla la rende velenosamente mortale, e mortale di un veleno tanto più pernicioso perché questo verme maligno ne lascia intatta la superficie. Come in una versione ancora più *noir* di una fiaba dei fratelli Grimm, tutti mordono di questo frutto avvelenato e tutti sono destinati a morire. La frastornata Justine punta i piedi, senza nemmeno sapere perché. Cerca di stare al gioco della felicità collettiva, ma una forza in lei si sottrae, nella maniera più irragionevole perché sono i criteri della ragionevolezza a imporre a tutti la stretta soffocante di questa catena di montaggio della beatitudine prefabbricata. Si scontra più volte con Claire che cerca di ricondurla al gioco universale della felicità programmata, e si trova totalmente sola nella sua angoscia, poiché nulla è più angosciante di una felicità completamente esteriorizzata e svuotata al pari di una maschera, non meno deterministica e imposta di una condanna al capestro. Nella stanza adibita a biblioteca del suo ipercapitalistico castello di Elsinore la ragazza compulsa dei libri d'arte alla ricerca di immagini in cui riconoscere la sua condizione nascosta: di nuovo i *Cacciatori nella neve* di Bruegel, in cui il gelo assoluto dà impietoso risalto alla scarsità della cacciagione, sottolineata anche dalla scheletrica magrezza dei cani; il quadro preraffaelita raffigurante Ofelia affogata che galleggia sulle piante acquatiche, anticipazione dell'amletica protagonista, che però sulle acque del suo disinganno terrà alla fine gli occhi ben aperti; il *Davide con la testa di Golia* di Caravaggio, in cui la testa del gigante ucciso è l'autoritratto dell'artista, e - si intuisce - del regista medesimo, e quindi da ultimo dello stesso spettatore invitato a riflettere e riflettersi in questo gioco di specchi figurativo, "figurale".

Justine cerca un ultimo aiuto dai suoi genitori, ma non potrebbe cascare peggio: la madre fintamente complice, non appena informata della gravità della situazione della

figlia, che le dichiara di essere terrorizzata e di avere problemi a camminare bene, le ordina di usare il suo camminare male per togliersi immediatamente dai piedi: «Quindi esci barcollando da qui ... Esci da qui subito!»; il padre, dedito ai suoi inseguimenti senili di ragazze che sono il doppio l'una dell'altra, finge di esserle vicino per poi darsela miserevolmente a gambe. La festa assume sembianze sempre più catatoniche e forzose precisamente per il suo carattere di oggettivazione inguaribilmente fasulla, con l'alcool incaricato di accendere un entusiasmo del tutto fittizio, disastrosamente implausibile. A questo punto si fa strada il vero nocciolo della questione, l'effettivo "pezzo" mancante a tutto questo imponente apparato produttivo e rappresentativo, del quale le singole questioni che di volta in volta lo ammantano trasformandole in altrettante parole d'ordine terrorizzanti - la differenza sessuale, l'emancipazione della donna e delle minoranze oppresse, la questione ambientale - altro non sono che epifenomeni, derivazioni epigenetiche istantaneamente strumentalizzate e ideologizzate di un unico inammissibile male: la perdita dell'oggetto, il venir meno della sostanza stessa del mondo. Il male del mondo di Justine, che purtroppo è il nostro, non è che questo, e a ricordarcelo provvede la scena collettiva nel parco, in cui vengono liberate quale segno di buon augurio innumerevoli lanterne cinesi volanti, la prima delle quali è quella recante i cuori e le firme dei due sposini, che Justine si mette a osservare al telescopio preparato all'uopo da John. Uno strumento del tutto sproporzionato e spropositato, già apparso all'arrivo della coppia, e la cui destinazione è visualizzata dalle foto che seguono di nebulose stellari, di immense nubi di idrogeno matrici di astri da cui nulla di buono può venire a un'umanità completamente smarrita nel vuoto. Il tema astronomico prelude ad altre visioni celesti, che distruggeranno l'intero sistema della felicità ad ogni costo sancita dalle ideologie derealizzatrici che lo sorreggono, dalle leggi del mercato che lo finanziano, dai giochi di pura apparenza che gli conferiscono speciosa sostanza.

Che questo incubo dorato abbia i minuti contati ce lo conferma la cruda scena nella camera nuziale, allorché il novello sposo mostra tutto il suo desiderio per la sua legittima sposa, che di primo acchito lo ricambia, salvo essere poi impedita da un blocco, definibile come terrore o disgusto, non tanto della persona del marito quanto della situazione da incubo felicitante di cui entrambi sono prigionieri, con la differenza che il maschio ne è pienamente succube e complice, in quanto ossessionato dall'incombenza pulsionale e sociale di conquistare il suo oggetto e dalla conseguente illusione di poterne risolvere l'urgenza in termini di possesso, mentre la donna, che costituisce l'oggetto, proprio per questo tende a sottrarsi a ogni falsa oggettivazione, rivendicandone una condizione diversa anche se inattuabile, poiché nel mondo di cui è prigioniera se ne presentano solo parvenze. Nella stanza si consuma simbolicamente una sorta di *coitus interruptus*, da cui lei scappa fuggendo nel parco con campo da golf, dove si trova peraltro alle costole l'instancabile Tim ansioso di accontentare lo zio divenuto suo principale, e dove la sciamannata sposina in abito bianco in pratica lo costringe ad avere un amplesso con lei. Il giovanotto lanciato comicamente al suo inseguimento è ben felice di queste brutali attenzioni, dal momento che il maschio affamato di oggetto non chiede di meglio che vederselo imporre da una donna che da parte sua non fa che imitarlo. Ma

è questa continua e sottesa gara reciproca a svuotare di senso ogni questione di identità sessuale e di genere, ripetuta *ad nauseam* dall'ideologia impostaci come una camicia di forza che ci renda poi docili al letto di costrizione della felicità decisa per noi e al nostro posto: ad essere convocato e messo in questione è il rapporto del genere umano con la realtà nel suo significato d'insieme, nel suo avere significato solo in quanto insieme significante.

L'osservazione si rende drammaticamente perspicua man mano che si snoda la storia. Nella scena di sesso forzoso di Justine con Tim bisogna leggere non tanto un desiderio di tornare alla libertà prematrimoniale, quanto un atto di ribellione contro le pianificazioni aziendalistiche del suocero e, di conseguenza, il gesto estremo che renda impossibile il matrimonio, che faccia saltare la trappola dell'edonismo ipercapitalistico per lei predisposta, tant'è vero che poco dopo, quando Jack licenzia in tronco il povero e sballottato Tim, lei copre il suocero di insulti, esprimendo nei suoi confronti un totale disprezzo, un disgusto senza limiti («Odio te e la tua azienda ... spregevole piccolo uomo affamato di potere»). Il padre dello sposo reagisce con rabbia impotente seguita da una fuga precipitosa, perché il duro rifiuto da parte dell'oggetto universale dei desideri mette in crisi l'intero sistema che sul suo perno ruotava. La felicità perfetta di Justine si dissolve di colpo come un insignificante miraggio, il suo matrimonio finisce prima ancora di cominciare, e trascina istantaneamente con sé la sua promettente carriera, il suo futuro gravido di sempre nuovi traguardi, di illimitati piaceri e di munifici premi di produzione. Ma a fallire non sono le nozze di una ragazza insoddisfatta degli altri e di sé, sono le nozze dell'umanità con l'ipercapitalismo che la voleva sua schiava. L'unica parente che le resti vicina, Claire, le rinfaccia il suo comportamento, ma la verità è che proprio questo disastro conferma una complicità più nascosta e profonda tra le due sorelle, quantunque la moglie di John resti appiattita sui parametri di utilitaristico conformismo del marito.

La mia analisi non ha fatto finora che prescindere dal punto di vista da cui dichiaratamente parte il regista e che dà il titolo al film, quello psicologico e diagnostico della depressione, che per von Trier parrebbe essere predominante, dato che lo spunto narrativo viene dalle sue personali esperienze depressive e da malriusciti tentativi terapeutici di cui la trasposizione filmica diventa in qualche misura la sostituzione. In realtà, questo sottofondo psicologico (ancora più forte nelle altre due pellicole della trilogia) a ben guardare si risolve in una protesta contro le letture psicologiche che sono la perfetta traduzione in termini scientifici (o pseudo-tali) delle ideologie pretestuose e derealizzatrici che attualmente ci dominano, e che si rifiutano di riconoscere come la psiche umana abbia peso e significato soltanto in rapporto al contorno dal quale nasce e a cui inevitabilmente ritorna. La psicologia è trasformata dall'attuale modello antropologico in un orizzonte angusto e privo di alternative, ed è così che degenera in uno psicologismo fatuo che non vede nulla al di là del soggetto poiché nega in partenza l'oggetto, condannandosi quindi a girare a vuoto e a non vedere nemmeno la realtà del soggetto, che mai potrebbe sorgere senza la correlazione conoscitiva e affettiva all'oggetto.

Le terapie dello psicologismo dimostrano di essere la conferma e perciò la concausa della patologia a cui dovrebbero porre rimedio, ed è da questo fallimento che sorge il film di von Trier, indipendentemente dai convincimenti personali che in materia poteva avere il regista. Ciò che intendo dire è che la sua opera filmica non è il frutto di una tesi teorica che si sarebbe dottrinarmente tradotta in narrazione cinematografica, ma che la stessa narrazione in immagini è stato il laboratorio dove la sua comprensione ha preso forma e chiarezza. Non è azzardato aggiungere che la forza medesima della sua disperazione lo abbia portato a esprimere non la realtà dell'oggetto, di per sé naufragata, ma la realtà oggettiva della crisi oggettuale, ossia della crisi dell'oggetto come realtà culturale, e che in ciò sta il valore dell'opera. Il segnale di questo utilizzo non psicologico della psicologia viene dalla risonanza cosmica - e quindi universale, ontologica - della depressione di Justine, e dalla premessa storica che il cineasta recupera della *melencholia* come prevalenza dell'umor melancolico o malinconico, il quale a un certo punto, nell'antichità, viene associato all'influsso nefasto e insieme ambiguo di un astro, l'infausto pianeta Saturno che infligge ai suoi protetti il sole nero della malinconia, dell'umor nero associato allo squilibrio mentale e alla follia, e che nel contempo offre ai suoi prigionieri astrologici il dono oneroso della creatività, della genialità.³ Se la malinconia modernamente può esser fatta corrispondere al venir meno dell'oggetto, al suo sprofondare nel nulla, è questo stesso venir meno a introdurre la possibilità correlata di ricrearlo, di farlo rinascere dalla sua distruzione, di farlo risorgere. La pista psicologica è confutata dalla semplice genesi storica della nostra psicologia, che adombra i segreti stessi del rapporto dell'umanità con la natura, col cosmo. Ed è qui che si consuma il viraggio superficialmente improvviso al leitmotiv cosmico-catastrofico, accompagnato dall'ossessivo ricorrere dell'*incipit* del *Tristano e Isotta*, il cui tema dominante non è il romanticismo abusato del rapporto tra amore e morte, quanto piuttosto l'eclissarsi della corrispondenza tra l'incantesimo amoroso e la magia capace di dominare il mondo e i suoi eventi, il fallimento oggettuale dell'amore nell'istante medesimo in cui il filtro d'amore sembra avere successo.

Il tema della catastrofe evenemenziale, ontologica, preannunciato dalla depressione della protagonista, irrompe all'indomani, durante l'uscita a cavallo da lei effettuata di primo mattino con Claire. Da adesso in poi i cavalli ricorrono come antico simbolo di libertà, che però si rovescia nella presa d'atto della più totale impotenza, nella disperante constatazione che tutto precipita verso la Fine. Il destriero di Justine, a cui lei era così affezionata da presentargli lo sposo, si blocca all'altezza di un ponte, e nella luce incerta dell'aurora la ragazza si accorge che qualcosa nel cielo non va. La sua gigante rossa è sparita: «La stella rossa è scomparsa dallo Scorpione. Adesso Antares lì non c'è». Cominciamo ad afferrare i motivi della sua strana curiosità astronomica. Justine interagisce istintivamente coi fenomeni della volta celeste perché, in quanto esponente

³ Per una trattazione del tema, e una discussione del celebre testo Raymond KLIBANSKY - Erwin PANOFSKY - Fritz SAKXL, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, tr. it. R. Federici e U. Colla, Einaudi, Torino 2002. Vedi Giuseppe FORNARI, *Leonardo e la crisi del Rinascimento*, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 297-323.

dell'atrabile cosmica della melanconia, ella è in diretto contatto con l'universo, è letteralmente l'unico personaggio che intrattenga un rapporto effettivo con la realtà e con l'oggettività del suo venir meno. Intuiamo che il simbolismo del ponte vuole evocare la necessità per gli esseri umani di un *medium* che li congiunga affettivamente e culturalmente alla realtà, e che per funzionare deve agire in virtù di se stesso, non di forze oggettivistiche esterne o di mediocri *diktat* sociali. Il ponte è il simbolo di ciò che io denomino mediazione, la forza congiungente tra uomo e mondo che funge da tramite, da ponte, solo se è di origine superiore, trascendente. Si apre così la seconda parte del film, intitolata a Claire, il secondo atto che porta alla luce la verità segreta del primo.

In questa parte si verifica una specie di agnizione spaziale, nel senso che il maniero amletico delle nozze, che dianzi appariva come un albergo o un castello affittato a scopi nuziali, conferma di essere l'imponente e sontuosa villa di John e Claire, dove Justine ormai sprofondata nella depressione viene fatta portare in taxi per volontà della sorella. L'indeterminazione de-localizzante della prima parte sembrerebbe così superata, giacché qui tutto è incentrato sulla famiglia della sorella, formata oltre a lei dal marito e dal figlioletto, che alla zia appena arrivata ricorda il suo vecchio impegno favolistico e ludico: «Quando andiamo a costruire le grotte?». Dal regno della vuota apparenza ci spostiamo in quello dei rapporti elementari dell'umanità, da cui dipende la sua esistenza, la sua sopravvivenza nel tempo, anche se non ci troviamo per questo nel regno della realtà, della verità. John, che si è già mostrato gretto esponente della società della felicità e del successo, non vorrebbe saperne di ospitare Justine, in cui avverte un corpo estraneo, un pericolo per il suo modello di vita. Timori tutt'altro che infondati, giacché subito dopo l'arrivo della cognata la spaventosa verità comincia a manifestarsi, preannunciata da segni di malaugurio come gli uccelli che gridano in volo, quasi a implorare un'impossibile fuga dal loro nido terrestre, mentre cade una neve surrealmente fuori stagione. L'inizio dell'incubo cosmico si palesa durante un'altra uscita delle due sorelle a cavallo, sempre interrotta, e davanti al medesimo ponte, dal destriero di Justine, che ancora una volta non vuole saperne di muoversi e, malgrado le staffilate della donna, addirittura si siede terrorizzato. Ogni ponte è definitivamente interrotto, e si palesa che Antares era coperta dal gigantesco pianeta che ora fa la sua sinistra apparizione nella volta celeste, a disarticolarne e sconvolgerne le millenarie apparenze. E qui veniamo all'intervento diretto della scienza e dei *media* che ne sono perlopiù lo strumento. John si dichiara elettrizzato dall'apparizione, assicurando che la scienza ufficiale ha calcolato che il «pianeta canaglia» (*rogue planet*, uno dei nomi con cui si chiamano i pianeti sganciati dalla loro stella d'origine e vaganti liberi e oscuri negli spazi infiniti) sfiorerà il campo gravitazionale terrestre per poi allontanarsi. L'uomo si prepara quindi all'emozionante momento del «passaggio ravvicinato» (com'è definito) del corpo celeste e si attrezza allo scopo, definendone il verificarsi, con parole che si riveleranno tragicamente vere: «l'esperienza più straordinaria che ci capiterà nella vita!», e rispondendo ai dubbi della moglie col dire che doveva «avere fiducia negli scienziati», beninteso negli «scienziati seri». Soltanto Justine rimane refrattaria a questo clima forzatamente entusiastico, mentre al contrario interagisce con una strana e intima partecipazione del suo intero essere alla

nuova e spaventosa presenza celeste, giungendo a sdraiarsi nuda di notte sotto la sua fantasmatica luce come ad assorbirne i venefici raggi. In un mondo che nega la realtà della morte non resta che la morte come unica fonte di realtà; in un universo stregato dove tutto è fausto e benigno l'unica residua libertà viene dall'infausto, dall'influsso maligno.

È la fase di attesa incubosa in cui la lettura psicologica della vicenda si direbbe trovare conferma, se non fosse che è la correlazione astrologica e quindi storica, non piattamente astronomica, a evidenziare una verità di cui tutti si sono scordati, ossia la natura tragicamente condizionata dell'esistenza umana sulla Terra. Dell'esistenza umana *tout court*, poiché non ce n'è un'altra, e chi fantastica di luminosi futuri dell'umanità su mondi morti o su pianeti fantascientifici e velenosi si balocca con giochi di fantasia. Anche se al genere umano un domani riuscisse una simile impresa, non sarebbe più la nostra umanità quella che si "salverebbe", sarebbe una nuova realtà, la generazione di un'oltre-umanità che con irrisoria facilità annienterebbe e cancellerebbe la vecchia. Ma a che pro baloccarsi di situazioni immaginarie che, in assenza di un contenuto ontologico e storico, non possono che essere oggetto di storie puramente fittizie, a cui è più facile assuefarsi che prestare fede? La pellicola di von Trier non si occupa di questi esercizi grotteschi, e se ne prescinde non è perché non prenda la catastrofe imminente sul serio, a dimostrazione di qualche teorema egotistico, ma per il motivo opposto, perché il disastro planetario nel suo vero significato è sin troppo reale.

Claire ascolta perplessa le razionalizzazioni del marito, che di nascosto aveva preso ad accumulare viveri («nel caso Melancholia si avvicinasse troppo»), e cerca di rassicurarsi, angosciata soprattutto per la vita del figlio, mentre Justine è l'unica che guardi alla realtà del Nulla da cui l'umanità è circondata, e da cui ha cercato di salvarsi per millenni, temendo a ogni istante - e pienamente a ragione - la Fine. La penosa inadeguatezza dell'ottimismo della scienza istituzionale e pubblicamente condivisa è sottolineata dalla creazione, per mano del piccolo Leo, di uno strumento per rilevare l'avvicinamento di Melancholia («Leo ha inventato uno strumento molto raffinato», commenta il padre con affettuosa ironia). Si tratta di un filo di ferro arrotolato in alto a formare un occhiello che corrisponda al diametro apparente del pianeta: se il cerchio nefasto continua a allargarsi, questo è il segno dell'avvicinarsi della Morte cosmica; se inizia a restringersi rispetto all'occhiello, è il segno del suo allontanarsi come predetto dalla scienza ufficiale. Dalla grande macchina computazionistica e previsionale della scienza ideologizzata e propagandata passiamo a uno strumento infantile e puramente qualitativo, privo di qualunque rigore osservativo, ma *appunto per questo* più veritiero. Dal canto suo l'inquieta Claire, pescando nel mare informe di internet, trova le fonti scientifiche giuste i cui calcoli illustrano la «danza di morte» tra Melancholia e la Terra concludendo per l'inevitabilità dell'impatto, giacché se si recupera il senso ontologico delle cose la stessa entropia permanente dell'odierno sistema mediatico si rivela strumento docile e idoneo e lo stesso apparato tecnoscientifico si rivela per quello che è, uno strumento nelle nostre mani, un'insostituibile fonte di informazioni. Le rassicurazioni di John non la convincono fino in fondo, e la donna va a procurarsi per sé e per i suoi cari degli

psicofarmaci con cui aver pronta una via di fuga nel caso di un avverarsi della collisione. Nel frattempo, i segni della fine imminente si infittiscono: i cavalli nelle scuderie della villa nitriscono spaventati; il cielo è dominato di notte dall'allucinante visione delle due luminarie della luna e dell'intruso galattico che si avvicina; il campo magnetico cede e fa saltare i collegamenti elettrici; la respirazione si fa più difficoltosa perché - come spiega a Claire l'infedele marito - l'intruso planetario ruba l'atmosfera alla Terra. Dopo un primo effimero allontanamento che sembrava confermare le previsioni delle accademie, Claire punta al cielo il puerile strumento escogitato dal figlio e si rende conto che il pianeta ha ripreso ad avvicinarsi, mentre John, dopo aver ammesso di essersi mostrato esageratamente sicuro per tranquillizzare la famiglia, effettua in silenzio gli ultimi calcoli che dimostrano l'inevitabilità dell'impatto. Adesso è lui ad allontanarsi di soppiatto e a ingoiare tutte le pastiglie, andando a morire di nascosto nelle stalle. Claire scopre il marito ormai cadavere e lo copre pietosamente di paglia, liberando un cavallo per fingere che fosse uscito a fare una cavalcata.

A questo punto l'iniziativa passa nelle mani della depressa e frastornata Justine, che man mano che l'astro di morte si avvicinava aveva riacquisito vitalità e ora si dimostra l'unica capace di mobilitare davanti all'imminente disastro delle risorse rappresentative e simboliche. Ed è Justine che rivolge alla sorella una serie di battute rivelatrici, che irrompono come le uniche parole di verità pronunciate nella vicenda. Vi è intanto il ripudio di ogni superficiale antropomorfismo, di ogni ottimistica e neopagana invocazione alla Madre Terra: «La Terra è cattiva, non dobbiamo addolorarci per lei»; abbiamo una ripetuta dichiarazione di conoscenza, perentoria in quanto basata sulla completa disillusione, e ironicamente attestata dall'indovinare il numero esatto del gioco dei fagioli: «Io so le cose»; e infine la dichiarazione più dura e più veritiera: «Noi siamo soli, siamo soli. La vita è soltanto sulla Terra, e per poco ancora». L'umanità è irrimediabilmente, disperatamente sola nel cosmo. Non perché non possa esserci altra vita nell'universo, ma perché questa ipotetica vita è comunque incapace di significare qualcosa per noi, di fare alcunché di diverso dal confermare gli abissi del cosmo in cui siamo immersi, pronti a ingoiarci. Non è l'astratta possibilità della vita cosmica a darci consolazione, è la concreta possibilità che noi si sia soli nell'universo a dimostrare che *di fatto* lo siamo, a consegnarci al Nulla di ogni speranza intramondana, di ogni soteriologia da fumetti. Con la frase di Justine tutti i sogni e i deliri di una pseudoscienza che ha preso il posto di ogni altro sistema di pensiero, trasformandosi nel più devastante dei non-pensieri, vengono cancellati.

Il fallimento totale della caricatura scientifica che per molti svolge il ruolo di unica possibile trascendenza è rappresentato dal suicidio di John, che su tale caricatura aveva riposto ogni speranza. Il suo è il frettoloso, disperato congedo di chi si trova completamente privo di risorse dinanzi a un crollo inimmaginabile, come sottolineano con macabro tocco le mosche e i vermi che sulla paglia si affrettano al loro ultimo pasto. Ma ogni lettura sessista e di genere qui fa completamente cilecca, come già fa capire il gesto di pietà di Claire per il marito, dove il cavallo da lei fatto fuggire e poi tornato a pascolare davanti a casa è come se ne evocasse l'anima, tornata a stare accanto ai suoi

cari: non c'è un fallimento di un sapere "maschile" rispetto alle risorse sciamaniche di un sapere al "femminile", ma semplicemente il venir meno di un intero mondo culturale incapace di riconoscere l'unica realtà, l'unica verità. Da parte sua, Claire disperata cerca un'impossibile fuga salendo su un *cart* da golf che aveva fatto capolino sin dall'inizio del film, e che fatalmente si arresta davanti al solito ponte. La donna, legata agli inganni diurni del sole, si rifiuta di ammettere la realtà, e allorché torna sconfitta si aggrappa all'idea estetizzante di una bella morte attesa sorseggiando del vino squisito e ascoltando musica classica, un tentativo di asseverare fino in fondo il suo precedente modello di vita che Justine liquida in poche battute: «Sai che penso del tuo programma? ... Credo che sia una bella stronzata». Affinché una mediazione residuale ma autentica si attui occorre recuperare la forza del simbolo, del rito. E a tale scopo Justine si rivolge al personaggio più indifeso, il bambino, che con la sua ripetuta richiesta di un gioco fiabesco le suggerisce l'estremo rimedio, la luce riflessa e lunare dell'illusione creduta in forza del suo valore, del suo intrinseco significato, il che non ne attesta la falsità - come crede la superstizione della negazione d'oggetto - bensì l'invisibile verità. La «zietta spezzacciaio» racconta a Leo che per difendersi dall'arrivo del mostruoso pianeta l'unico provvedimento efficace è costruire una «grotta magica», formata da pochi bastoni incrociati che vengono a costituire una difesa puramente immateriale, straordinariamente simbolica nel suo infantilismo. Anche Claire è condotta sotto questo apotropaico e fragile usbergo, le due donne e il bambino si tengono per mano mentre il pianeta Melancholia si abbatte sulla Terra e ne dissolve l'intera vita fino a un attimo prima su di lei brulicante in un immane fascio di luce.

3. Fine del mondo e scienza

La storia, specialmente nell'accelerazione angosciante e convulsa della seconda parte, ha qualcosa di memorabile, e si incide tanto più nello spettatore grazie all'illusionismo creato dalle moderne tecniche cinematografiche e da una splendida fotografia. Nello stesso tempo, questa riproduzione di una realtà più o meno futuribile non risponde a un registro naturalistico, ma si fa concretamente allegorica ed evocatrice, in un precipitare degli eventi che ci cade addosso prima che si abbia tempo di formulare una qualunque risposta, una qualsiasi difesa narratologica e razionale. La domanda che si impone è però un'altra: che cosa c'entra questa vicenda con il pensiero della complessità?

C'entra sotto più rispetti, che ricondurrei ai due temi già evidenziati nelle due parti della pellicola: il tema antropologico sotteso alla prima parte e il tema che definirei scientifico-religioso per quel che riguarda la seconda. Vediamoli brevemente in quest'ordine.

La prima parte ci parla del fallimento non parziale bensì totale dell'attuale modello edonistico, che considera l'essere umano una macchina perennemente lanciata verso il soddisfacimento dei suoi bisogni materiali, in una corsa quantitativa misurabile secondo parametri prefissati, il primo dei quali è ovviamente il denaro, seguito da parametri più raffinati ma sempre riconducibili al potere centripeto e ricattatorio dei soldi. Questo

modello non è sbagliato per la ragione di solito addotta dell'ingiustizia socioeconomica che causa, poiché se così fosse basterebbe introdurre qualche fattore di perequazione per ottenere un risultato più socialmente e politicamente accettabile, ferma restando l'efficienza attribuita al sistema capitalistico nel produrre ricchezza. Sotto questo profilo, mi pare che la progettazione sociale legata alla complessità sovente non vada oltre un criterio del genere, applicato in chiave democratica e ambientalista. La desiderabilità di reali progressi in questi settori, mai così malridotti come da quando sono diventati il pretesto di slogan merciaioli e di un bombardamento mediatico volto a non far ragionare, non toglie che assolutizzarli come obiettivi esclusivi e autoevidenti sia una pericolosa illusione, che rischia di divenire ancor più pernicioso se ammantata di argomentazioni sensate. Noi potremmo tranquillamente immaginare che, nella società dedicata ai piaceri della prima parte del film, i criteri ambientali e un minimo di giustizia sociale vengano rispettati, per constatare che il risultato della trama non cambierebbe. Con ciò voglio dire che nessuna progettazione culturale e sociale può prendersi il lusso di ignorare l'autentica complessità dell'essere umano, che è tale perché rivolta verso *tutte* le direzioni, a cominciare da quelle più screditate, le direzioni verticali, assolute, indomabili. Un miglioramento neoilluminista degli attuali parametri dominanti non ne modificherebbe la natura e non ne migliorerebbe il risultato, anzi finirebbe per renderlo più sottilmente perverso e insolubile. Infatti, l'uomo organizza la sua vita attorno al significato in essa racchiuso, e tale significato ha una sola causa prossima, infinitamente semplice e infinitamente complessa, il conseguimento dell'oggetto inteso non come "cosa", come entità materiale e nemmeno razionale, ma come entità capace di conferire un equilibrio che io definisco oggettuale, in una reciprocità rafforzante tra io e mondo. Ma tutto questo non è possibile senza una fonte che dia significato agli oggetti e al mondo, una fonte che in un modo o nell'altro non può che essere trascendente e che è appunto la mediazione, ossia il ponte capace di condurre verso l'alto e insieme la sua destinazione suprema, la forza immateriale e orientante strettamente legata alla storia delle culture e a quei centri pulsanti di ogni cultura che sono le religioni (anche di una cultura che sistematicamente le nega come la nostra, tant'è vero che noi oggi ne abbiamo dei surrogati ideologici mediatici propagandistici di volta in volta cangianti, in un autentico circo Barnum del para- e pseudo-religioso).

La controprova di questo mio breve ragionamento è che Justine sprofonda nella depressione proprio nel momento in cui raggiunge il soddisfacimento dei suoi desideri. È questo soddisfacimento a far crollare dentro di lei il significato degli oggetti e quindi del mondo, il che dimostra che nell'umano può intervenire una duplice crisi oggettuale: verso il basso, allorché gli oggetti vengono a mancare, in un'esperienza estesa e socialmente distruttiva della loro scomparsa, di una loro penuria critica o devastante; e verso l'alto, allorché gli oggetti mancano non per carenza materiale, visto che anzi i privilegiati investiti dalla loro abbondanza ne sono fin troppo sazi, bensì per svuotamento ontologico, per smarrimento del loro significato. Assistiamo così a una duplice "fine del mondo", a un duplice crollo del mondo oggettuale senza il quale l'umanità non può sussistere. Mi astengo dal fare altre considerazioni sul mondo attuale, e sul suo

spaventoso pencolare verso una crisi del primo tipo, data l'orripilante avidità di potere che vi si sta scatenando come in un incubo da cui si fatica a immaginare un risveglio, crisi del primo tipo che però non fa che amplificare e approfondire la crisi del secondo tipo, quella interna e interiore della sazietà e della noia, del venir meno culturale dei fondamenti del mondo. E mi limito solo a menzionare lo sbandamento totale in cui versano attualmente le giovani generazioni, esposte a un crollo drammatico di oggetti degni del loro investimento esistenziale, intellettuale, morale. La domanda da porre è adesso: da che parte sta il pensiero della complessità?

La seconda parte del film di von Trier ci fornisce altri spunti per una risposta, da raggiungere analizzando più da vicino la situazione che ho sommariamente descritto. Metterei da parte il simbolismo letterale della fine cosmica del mondo, non perché non sia in sé realistico, per il tipo di universo in cui ci troviamo, estremamente caotico benché dotato di una sua capacità altrettanto estrema di ordine (dove l'alternativa non sarebbe un universo più tranquillo ma probabilmente il caos puro e semplice). Il simbolismo che qui mi interessa è un altro e pertiene a una dimensione più profonda a cui, non a caso, nessuno si mostra oggi disposto a pensare, disposto - intendo - a farne un oggetto di vero pensiero, di una riflessione che ponga al centro del pensiero l'oggetto. Il punto, a livello spirituale e culturale, non è la sussistenza materiale del mondo, bensì il suo fondamento, il suo sussistere vitale e significante, che *non* è materiale. Il primo problema di qualsiasi mondo umano non è quanto duri, ma quanto valga la pena che duri. Questa semplice osservazione è sufficiente per collocarci al di fuori del cerchio incantato o stregato del paradigma scientifico e edonistico di cui siamo ostaggi, e ci fornisce elementi per completare questo troppo breve confronto con il pensiero della complessità, che per essere autenticamente *complexus* è chiamato a rispondere a queste reali complessità del pensiero.

Il ruolo pubblico della scienza, fattore cognitivo di punta della nostra società e tema centrale e direi fondativo della teoria della complessità, non cessa di essere ambiguo e sistemicamente pericoloso per la circostanza di offrire il fianco a facili e fondate critiche, dal momento che non smette per tale ragione di ripresentarsi in ogni aspetto delle nostre vite e di influenzarle e condizionarle nel bene e nel male. La nostra esistenza individuale e sociale si configura attorno alla dominanza sociale dell'attuale scienza iperspecializzata e strumentale e, anche se riusciamo a ritagliarci uno sguardo razionale sul mondo non riducibile ai suoi ristretti parametri, lo possiamo fare a patto di rapportarci al sapere e all'operatività che da tale scienza provengono, e del cui apporto non sappiamo né possiamo fare a meno. Per il solo fatto di esistere la scienza è sfacciatamente utile, oltre che pericolosa, e resta la principale esperienza di frontiera dell'uomo del nostro tempo (la "frontiera" in quanto tale non ha bisogno di essere olistica, basta che sia puntiforme). Utile fin sulla soglia del disastro finale - vien voglia dire - dato che la terrorizzata Claire trova sulla rete la conferma scientifica di ciò che teme, benché si aggrappi a residue speranze di cui l'atrabiliare sorella non ha più alcun bisogno poiché dispone della stremata forza di giungere all'essenziale.

La domanda su cui interrogarci sembra essere allora quella relativa a quale sia la scienza a cui vogliamo pensare: quella reale e impetuosamente *en marche* che ci circonda, oppure quella desiderata e auspicata, sia essa da collocarsi in un glorioso passato o in qualche radioso e progressivo futuro? Il mio suggerimento, semplice e insieme *complexus* a un livello che definirei storico e qualitativo, è che dobbiamo sempre e comunque partire dalla scienza realmente praticata e applicata, a un livello non di constatazione positivista, bensì di presa d'atto fenomenologica e storica. Se la scienza è oggi così massicciamente presente nella nostra società e nelle nostre vite, sotto forma di dispositivo onnipresente e insieme sfuggente che certifica di essere imprescindibile per il suo mero potere realizzativo ed esecutivo, è in forza di un automatismo, di un riflesso condizionato collettivo, che deve avere un rapporto non accidentale con la sua intera storia e soprattutto con la sua vera nascita, non quella celebrata della scienza moderna, bensì quella remota e immemorabile della storia complessiva dell'animale capace di conoscenza.

Facciamo una breve riflessione sull'attuale "stato dell'arte" del sapere e dell'operare tecnoscientifico. La scienza attuale risulta essere quanto di più esecutivo e trasformativo si possa immaginare: non è un sapere speculativo che venga successivamente applicato in chiave tecnologica, ma è tecnologia ai massimi livelli in maniera principiale quanto essenziale, in una maniera cioè rivelatrice di una sua irriducibile essenza. Senza un'elevatissima tecnologia l'attuale scienza non sarebbe in grado di fare un passo, e tale dipendenza comporta una tale complessità di allestimenti, di procedure e verifiche, che solo un'estrema specializzazione può consentire a una macchina così imponente di funzionare. È tutto ciò modificabile, in linea di fatto e di principio? Non lo credo, e non tanto per la potenza raggiunta dalla tecnoscienza, o come vogliamo chiamarla, che altro non è che la potenza economica e politica degli attuali conglomerati di potere, che vanno ben oltre e si librano ben al di sopra degli Stati tradizionali, quanto piuttosto per la storia intrinseca della scienza, che prende forma in seno alla religione come dispositivo di controllo di una realtà misteriosa, dispositivo che nelle prime lunghissime fasi della storia dell'umanità non poteva essere che il controllo magico-rituale della realtà circostante e dei suoi fenomeni sovrastanti le minuscole quanto ingegnose formiche umane. La preistoria della scienza coincide con la scienza della preistoria, che era assolutamente magico-causale, performativa ed esecutiva, e che per questo mezzo è riuscita a raggiungere una visione stabilizzata e oggettivata della realtà di cui noi siamo i lontani eredi,⁴ e tutto ciò grazie all'esistenza di mediazioni religiose estremamente potenti benché elementari, mediazioni originariamente indisgiungibili dalle forze numinose e strapotenti di quell'insieme misterioso a cui noi diamo il nome di natura. Faccio notare che questa definizione allargata di scienza quale sapere costitutivamente operativo e trasformativo implica per codesta *scientia* un'origine infinitamente più antica della filosofia, che in questo sterminato processo storico segna un episodio di straordinaria importanza, da valutarsi però come conseguenza di una scienza già enormemente

⁴ Come anticipato in un'opera rimasta per decenni incompresa come Ernesto DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino 1948.

sviluppata nelle civiltà del Vicino Oriente all'interno delle loro grandi mediazioni religiose e magico-rituali.⁵

Ergo, se quanto ho detto è fondato, è inutile e sterile immaginare una qualche "riforma" della scienza esistente che per così dire la rimetta in piedi e la faccia camminare in accordo ai nostri *desiderata*, non solo perché non è la scienza a detenere il potere, ma più ancora perché la scienza è *sempre* stata strumento di poteri superiori e imperscrutabili: un tempo si trattava dei poteri religiosi e divini, per cui non vi era differenza fra stregoni, sciamani e sacerdoti (in quest'ordine storico di sviluppo) e i personaggi che noi oggi definiamo scienziati, ossia uomini specializzati nel sapere (*scire*, da una radice indoeuropea che significa dividere, dissezionare, con un atto da collegarsi ad antiche pratiche sacrificali, venatorie, premonitorie); poi è subentrata la straordinaria fase intermedia, e per certi aspetti aurorale, della greicità, in cui assistiamo all'affrancamento dell'antica scienza sacrale, e sacrificale, dall'esercizio performativo del culto nel nuovo prestigioso sapere della filosofia, ormai autonomo ma circonfuso di una razionalità in se stessa sacrale, oltre che patrimonio di una ristrettissima élite; mentre attualmente abbiamo a che fare coi poteri palesi e occulti delle grandi "agenzie" economiche, politiche, militari, e per ricaduta mediatiche, che ci sovrastano e che senza alcuna autorizzazione si sono impadronite di ogni possibile delega decisionale ed esecutiva. In un simile quadro l'iperspecializzazione non mi risulta evitabile, come non è evitabile il ricorso a strumentazioni tecnologiche sempre più sofisticate e in certa misura indipendenti, le cui incredibili realizzazioni e scoperte sono sotto gli occhi di tutti, perdendo peraltro una parte del loro mirabolante potere attrattivo non appena vengano prese - ed è questa la norma - come risultati dotati di significato in se stessi, per cui il sistema tecnoscientifico si trova costretto a produrne a getto continuo, con un'autentica inflazione della novità purchessia in cui bisogna costantemente distinguere tra acquisizioni reali e apparenti.

È una siffatta constatazione una semplice resa all'esistente? Esattamente l'opposto, giacché solo il realistico riconoscimento dell'esistente può consentire di superarlo, può anzi fare in modo che l'esistente si superi da se stesso, manifestando la sua effettiva natura e un'intrinseca insufficienza inseparabile dalla sua potenza. Il vero problema che una visione realistica della scienza mette in tacito risalto è stabilire che cosa noi ne pensiamo, e a quali strumenti culturali intendiamo ricorrere per fare quello che la scienza per definizione *non* ha il compito di fare, dialogando beninteso con lei dato che è lei a fornirci insostituibili informazioni sul mondo naturale nel quale e del quale viviamo. Informazioni che, nella misura in cui sono rigorose, ci restituiscono nel loro oggetto quella portata ontologica che sta alla nostra intelligenza recuperare, raccogliere, interpretare. E specificando ciò che da ultimo risulta e risalta da sé, ovvero che abbiamo sempre e soltanto a che fare con i fenomeni della realtà "naturale", visto che su ciò che

⁵ Su tutte queste considerazioni, e quelle che seguiranno, rimando a Giuseppe FORNARI, *Mito, tragedia, filosofia. Dall'antica Grecia al Moderno*, Studium, Roma 2017, pp. 155-161; e ID., *Alle origini dell'Occidente. Preistoria, antica Grecia, modernità*, Mimesis, Milano-Udine 2021, pp. 205-214 (e altrove).

esula dall'ambito naturale la scienza non ha rigorosamente nulla da dirci, dal momento che è da lì che essa è sorta, quantunque sia proprio attraverso l'assolutezza della configurazione immanente dell'esistente scientificamente osservabile e computabile, nell'oggettività sempre ritornante dei suoi dati che si fa strada l'interrogativo su ciò che possa sussistere attraverso e al di là della natura. Non rinunciabile è la constatazione che, senza fisica, nemmeno vi è meta-fisica. E qui possiamo tornare un'ultima volta alla pellicola di von Trier.

Nelle sue modalità ellittiche e angosciosamente narrative, il film ci parla non della scienza, ma dell'uso evasivo e diversivo che noi ne facciamo, e del dirottamento anti-oggettuale che tale uso ratifica e celebra con gli apparenti crismi della dimostrazione "scientifica". Il marito John è in tal senso il personaggio più rappresentativo, completamente omologato a un ottimismo di maniera ammantato di calcoli e motivazioni che in realtà di scientifico hanno ben poco, e che corrispondono alla caricatura mediatizzata di una scienza completamente asservita ad altri interessi, del tutto esorbitanti rispetto alla stretta portata di ritrovati esplicativi e operativi da lunga pezza privi di istanze divine o di geniali circoli filosofici che prescrivano come utilizzarli. L'obiezione realistica che si può muovere a una situazione del genere è che al contrario la scienza, se specialistica dev'essere, conviene che lo sia *fino in fondo*, cioè non oltrepassando i suoi stretti e delimitati confini. Tutto ciò che travalica codesti confini è qualcos'altro, ed è facile dire che cosa, nei termini intramondani che vengono odiernamente a formare una vessatoria e onnipresente totalità di discorso: rappresentazioni argomentative e sociali riflesso appunto di demoniaci interessi che devono forgiare una realtà inesistente, secondo l'ideologismo derealizzatore di cui ho già parlato e che, nella società pesantissimamente mediatizzata nella quale viviamo, si tramuta necessariamente nella peggior propaganda, in velo di nebbia e frastuono che ci occlude lo sguardo e l'ascolto. Si apre un immenso vuoto interpretativo che in *Melancholia* viene riempito dall'unico personaggio che si collochi al di fuori degli schemi di una società interamente appiattita sugli stereotipi edonistici e anti-oggettuali funzionali al suo regime socioeconomico iper-mediatizzato e iper-ideologizzato. Justine è il solo personaggio che riesce a emanciparsi da questo regime unanime di falsità a prezzo di terribili sofferenze - e quale complessità più complessa e più semplice del dolore? -, sofferenze che però le consentono di accedere all'unica autentica libertà concessa all'essere umano, quella di rendersi conto di quanto gli accade e di ergersi contro una realtà naturale sorda e cieca, e contro un ambiente sociale dominato dalla menzogna e dalla sopraffazione, grazie all'arma materialmente flebile e appunto per questo invisibilmente determinante della coscienza. Una lunga lunghissima storia, la sua più intima storicità, viene brachilogicamente recuperata in pochi semplicissimi gesti e atteggiamenti: il ricorso alle immagini simboliche, l'attenzione verso gli altri, la costruzione dell'ingenua e sapientissima grotta magica. Nel trionfo del disumano del cosmo, e di una società incapace di distaccarsene, si impone l'unica cosa che conti negli esseri umani, la solidarietà, la capacità di amare, resa vittoriosa non con la forza materiale

della potenza coercitiva, ma con quella immateriale della religione, del simbolo, dello spirito.

Nota bibliografica

Mauro CERUTI - Giuseppe FORNARI, *Le due paci. Morte di Dio e cristianesimo nel mondo globalizzato*, Cortina, Milano 2005.

Ernesto DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino 1948.

Giuseppe FORNARI, *Leonardo e la crisi del Rinascimento*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

ID., *Mito, tragedia, filosofia. Dall'antica Grecia al Moderno*, Studium, Roma 2017.

ID., *Alle origini dell'Occidente. Preistoria, antica Grecia, modernità*, Mimesis, Milano-Udine 2021.

Raymond KLIBANSKY - Erwin PANOFSKY - Fritz SAKXL, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, tr. it. R. Federici e U. Colla, Einaudi, Torino 2002.

Edgar MORIN, *Le paradigme perdu. La nature humaine*, Seuil, Paris 1973