

MELANCHOLIA
DI LARS VON TRIER

Con il suo ultimo lavoro, *Melancholia* (2011), Lars von Trier ci ha indubbiamente sorpresi. Per una volta sembra essere disposto a tendere una mano compiacente al suo pubblico, quasi a vezzeggiarlo: con personaggi femminili a testa alta, un tema che si confà a un momento storico di crisi profonda, e una fotografia così seducente da sfiorare, a volte, la patinatura da riviste di moda. Addirittura, il regista danese concede allo spettatore il punto di vista dell'assoluto, issandosi sul quale la macchina da presa si arroga il diritto di rappresentare l'esperienza del sublime più radicale, il non rappresentabile per eccellenza, la fine del mondo.

Perdonandogli una tale pretesa ultra-metafisica – ma ci si potrebbe chiedere se il cinema non stia aprendo oggi le porte di un'era post-post-metafisica, si pensi ovviamente anche a *The Tree of Life* –, bisogna ammettere che l'operazione del regista danese è di una geniale semplicità. Nel recuperare la vecchia teoria secondo cui la *melancholia*, o depressione, consisterebbe in una bile nera provocata dall'influsso dei pianeti sull'animo (cfr. Marsilio Ficino, *Libri de vita triplici*), ne scardina però la relazione causale, facendo collidere lo stato psichico con la sua

determinazione esterna (il pianeta non è qui più Saturno, ma, appunto, il suo effetto, *Melancholia*). Alla collisione del pianeta blu con la terra si può dare allora anche una lettura diversa da quella escatologica, una lettura la cui chiave risiede nel concetto di *seconda natura*, che è il comune denominatore di natura interna e natura esterna. La seconda natura è, secondo la Scuola di Francoforte, la società, quell'insieme di abitudini, convenzioni, rituali, norme, che s'impongono con l'ineluttabilità della legislazione naturale. D'altra parte, la stessa "natura" è una categoria sociale (Lukács), è ciò che viene stabilito dai discorsi (nella modernità, quelli scientifici) su di essa.

Dopo un'ouverture visionaria in *slow motion*, il film si divide in due capitoli: il primo è dedicato al progressivo deterioramento della sfarzosa festa di matrimonio di una delle due protagoniste, la depressa Justine. Il secondo è dedicato alla nevrotica sorella Claire, che teme che *Melancholia* possa distruggere la terra con la stessa ansia con cui temeva che l'affiorare della malinconia di Justine potesse distruggere il suo matrimonio perfetto. Che la seconda natura/società possa essere considerata il tema portante, ce lo suggeriscono soprattutto le molte citazioni da *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998, il primo dei *Dogma 95*): l'occhio impietoso della *hand-held camera*, la *location* pomposa e sperduta nel nulla, l'impossibilità di abbandonarla (reminiscenza bunuelliana), la

vasca da bagno, il depresso come colui che sa la verità e la dice. Tra i due film, è vero, ci sono soprattutto delle differenze nella caratterizzazione della classe sociale sotto accusa. Quella di von Trier è una classe universale, capitalista, scienziata, inumana: si pensi a come Jack, testimone dello sposo, consideri la festa come un prolungamento della sua agenzia di marketing; oppure all'intimazione di John, marito di Claire, a Justine: "You should be happy!", ma solo come compenso per tutti i soldi spesi nella festa. Felicità come merce di scambio. La borghesia di Vinterberg – aristocratica, patriarcale e razzista – appare invece molto più legata al contesto nazionale danese. Il modo di presentazione/critica delle patologie sociali di un mondo che, con le sue leggi naturalizzate, infonde sofferenze profonde si dimostra però più riuscito nel lavoro dell'allievo di von Trier. Cerchiamo di capire perché. In una rappresentazione alla lettera della teoria freudiana (*Trauer und Melancholie*), il protagonista del film vinterberghiano, Christian, non riesce a liberarsi del fantasma dell'amata gemella Linda, morta suicida, che lo spinge a mostrare a tutti i "gioielli di famiglia" (per usare l'indimenticabile metafora della scena del burro in *Ultimo tango a Parigi*): si scopre così che il padre, rispettabile capo famiglia e uomo d'affari, aveva abusato sessualmente dei figli, e che la madre, perfetta icona femminile dell'alta società, sapeva e taceva. L'impulso auto-distruttivo

generato dall'incorporazione dell'oggetto amato e perduto si estrinseca qui, dunque, mettendo sottosopra il proprio contesto di appartenenza, la propria casa d'infanzia, una vera e propria *unheimliches Haus*. In *Festen*, il movimento critico della malinconia rimane immanente e si fa, come dice Benjamin nel *Trauerspiel*, dialettico: non c'è via d'uscita dalla casa, né intervento salvifico esterno. In fondo, non c'è nemmeno un personaggio che sia meno borghese e malato degli altri (lo stesso Christian è solo uno snob sessista). La verità filtra e s'intravede nelle crepe generate sulla superficie reificata delle cose stesse, che ci appaiono nude e crude grazie anche alla "rozzezza" dell'estetica dei Dogma. Nella malinconia la verità s'intravede dentro il falso. Ed è questo che permette, alla fine – una fine un po' troppo conciliante, a dire la verità – un qualche progresso nell'autocoscienza.

La dialettica immanente di *Festen*, ripresa inizialmente nel film di Lars von Trier, è però abbandonata del tutto nella sua seconda parte. Qui, come detto sopra, interno ed esterno si confondono. L'impulso auto-distruttivo malinconico è grandiosamente esteriorizzato nell'immagine cosmologica, aprendo già così una "via di fuga" dalla depressione: in effetti, Justine sta sempre meglio a mano a mano che la catastrofe si avvicina. Così bene che, in una delle scene esteticamente più suggestive del film, giace nella notte sotto la luce blu del pianeta mortale e fa

l'amore con lui.

Von Trier sembra soprattutto intrigato dalle concezioni “classiche” della malinconia, quelle secondo cui, da una parte, “le persone in buona salute” si fanno “beffa della pusillanimità dovuta all’abbattimento e degli altri sindromi della malinconia” (Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, 1621); dall'altra, vengono attribuite al depresso capacità artistiche e arti divinatorie (v. *in primis* Aristotele, *Problemata* XXX, 1). Questa ambivalenza non mette capo però a una dialettica immanente, ma si limita a elevare la figura del malinconico al di sopra della società da cui non si sente compreso – si veda lo sprezzo con cui Justine accoglie la proposta molto borghese di Claire di aspettare la fine bevendo un bicchiere di vino bianco e ascoltando Beethoven.

La superiorità “morale” del malinconico non è però ancora sufficiente per una critica della seconda natura. Ma nel film sono presenti, in effetti, altre due risorse che permettano di far saltare la legalità pietrificata della società. Una è il saltare in aria vero e proprio: fuori di metafora, lo schianto di *Melancholia* rappresenta la distruzione di quel mondo rappresentato nel primo capitolo, patinato ed elegante, fatto di chiacchiere inutili su un campo da golf. Nessun lavoro del concetto, nessuna rivoluzione, solo puro annientamento.

Nel nichilismo vontrieriano c'è però qualcosa, questa volta, che riesce

a salvarsi. Un margine di positività è infatti rappresentato dal tenero Leo, il bambino di Claire: questi è l'unico personaggio che si sottrae all'ipocrisia imperante, nonché l'unico con cui Justine riesca davvero a comunicare, e che le permette di mostrare alla fine un po' di umanità. Per von Trier, merita di essere salvata proprio questa “umanità”, che non parla il linguaggio della ragione economicista e scienziata ma quello magico di una natura infantile, non ancora intaccata dalle patologie sociali.

Si tratta, come si vede, di soluzioni anti-moderne, in linea con la consueta ideologia vontrieriana che non crede all'emancipazione e separa nettamente natura da non-natura. Ma sono soluzioni insoddisfacenti: come ammoniva già Adorno, non si può fare un “salto fuori dal cerchio magico dell'esistente” senza riprodurre la barbarie da cui si vuole fuggire. *Melancholia* sembrava stagiarsi solitario nella costellazione vontrieriana, ma eccoci qui ricadere tra le grinfie de *The Antichrist*.

FEDERICA GREGORATTO



SCHEMA

Regia: Lars von Trier

Soggetto, sceneggiatura: Lars Von Trier

Fotografia: Manuel Alberto Claro

Effetti speciali: Dansk Speciel Effekt Service, Filmgate

Montaggio: Morten Højbjerg, Molly Marlene Stensgaard

Scenografia: Jette Lehmann

Interpreti: Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Sutherland, Alexander Skarsgard, Charlotte Rampling, John Hurt, Stellan Skarsgard

Produzione: Zentropa Film

Origine: Danimarca, Germania, Francia, Svezia, Italia; 130'