



## Il doppio volto della minaccia: un approccio analitico a *Melancholia* di Lars von Trier

La minaccia connessa all'estraneità, nel cinema, non solo non ha mai smesso di esercitare fascino, ma trova una nutrita produzione negli ultimi anni. Se da una parte questa tematica favorisce un tipo di cinema che ha il suo punto di forza nella spettacolarità delle immagini, dall'altra si assiste ad una graduale fusione dei moduli filmici postmoderni, che utilizzano la tecnologia al fine del puro spettacolo, con il recupero di un approccio critico-espressivo. A quest'ultima tipologia sembra appartenere soprattutto l'ultima produzione filmica di Lars Von Trier, *Melancholia*. Nel film, il tema della fine del mondo viene supportato da immagini di grande suggestione ma la loro potenza risiede soprattutto nella capacità di attingere al simbolico e di fonderlo in una trama di rimandi artistici, letterari, musicali. Ne risulta un intreccio costruito da una rete di corrispondenze fitta tra temi e immagini, tra significati manifesti e latenti; non sembra azzardato sostenere che, all'interno dell'opera, si assiste proprio a quella «tensione tra fascinazione e riflessione, tra il film narrativo e la costellazione simbolica che affiora oltre di esso<sup>1</sup>». Tutto ciò che è inerente alla sfera del latente, dell'ombra inconscia, viene portato all'attenzione dello spettatore attraverso l'accostamento meditato di narrazione e immagine, o dalla combinazione accurata di più immagini. Gli effetti di frizione che possono derivare da queste scelte filmiche sono funzionali al senso latente del testo; senso che emerge proprio dallo scarto per contraddizione o per accumulo di significati. I molteplici livelli di contenuto che attraversano *Melancholia* sono strettamente connessi con l'ampio numero di citazioni extratestuali che ne fanno un'opera densa, potenzialmente infinita dal punto di vista interpretativo per la pluralità delle angolazioni dalle quali può essere analizzata. Per tutti questi motivi il film si distacca dal genere del *disaster movie*, poichè la fascinazione delle immagini non si risolve alla sola spettacolarità ma viene riconvertita in direzione del significato: ne risulta che tutte le componenti del filmico e del profilmico sono in funzione del senso. Anche la capitolazione verso la catastrofe finale non sembra essere scandita tanto da un'accelerazione del tempo filmico quanto piuttosto dall'infittirsi delle analogie, dal disvelamento dei rimandi interni che acquistano un significato non più equivocabile, quasi si seguisse la scia del discioglimento di un rebus che era stato posto all'inizio. Quest'opera, quindi, pur inserendosi nel filone del genere catastrofico, supera i confini di genere e offre qualcosa di completamente nuovo. Innanzitutto il tema collettivo dell'apocalisse è insolitamente legato a quello privato del disagio psichico e delle dinamiche familiari. La trama, semplificata ai minimi termini, è estremamente lineare: una famiglia, composta da quattro elementi di cui le due sorelle Justine e Claire, unita nell'attesa della fine del mondo. L'estraneità, in questo contesto, è totale per la duplice accezione di esterno ed interno: è infatti sia il pianeta che minaccia la vita sulla Terra, ma è anche la sofferenza psicologica di Justine che disgrega da dentro la vita stessa. Giungendo ad un'analisi testuale di *Melancholia* che possa essere il più possibile esauriente, è necessario individuare i nuclei tematici principali che costituiscono i

---

<sup>1</sup> Mario Pezzella, *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna, 2001 a cura di Remo Bodei (p. 82)



leitmotiv<sup>2</sup> attraverso cui si snoda la vicenda, questi sono: l'Apocalisse, il doppio, il rito e la danza macabra. La definizione di leitmotiv sembra pertinente perchè vi è una ricorrenza di motivi che conferisce all'insieme coerenza logica e strutturale<sup>3</sup>. Questi elementi non sono trattati singolarmente, come nuclei chiusi, ma si aprono ad una continua interazione di motivi, per cui si rivelano imprescindibili l'uno dall'altro.

### 1. L'Apocalisse

Il tema principale del film, che fa da filo conduttore e sul quale si intrecciano tutti gli altri elementi narrativi, è quello della catastrofe apocalittica che si avvicina alla Terra e che in ultimo la travolge senza possibilità di scampo. Questa è rappresentata dal pianeta di *Melancholia*, nome suggestivo e non casuale, la cui rotazione rischia di entrare, come accadrà, in collisione con l'orbita terrestre. Il tema non è nuovo nel filone del genere catastrofico, anzi si inserisce in una nutrita produzione che ha come protagonista la minaccia del genere umano da parte di un'entità che proviene dall'esterno. Se, però, si osserva da vicino la trattazione della materia e la sua gestione a livello della trama, emergono subito sensibili differenze che collocano *Melancholia* su un asse contenutistico e formale molto diverso<sup>4</sup>. Innanzitutto è un'apocalisse in cui mancano completamente scene corali, di partecipazione collettiva, ma questa è vissuta esclusivamente attraverso gli occhi e i tormenti di una famiglia. È un dettaglio assolutamente originale perché sottrae un elemento che costituisce una colonna portante del genere e impone nuove soluzioni filmiche. Infatti l'eliminazione della collettività comporta lo spostamento del punto di vista dall'esterno all'interno e una focalizzazione che valorizza gli aspetti perturbanti e legati alla sfera dell'inconscio.

Poiché sono escluse dalla struttura filmica le scene di concitazione di massa, non trovano spazio neanche le figure stereotipate degli eroi presenti in questo genere di film. Non ci sono eroi, né *dei ex machina*, perché non c'è possibilità di salvezza, l'apocalisse si avvicina lento e dissemina di presagi le vite e gli spazi dei protagonisti. La cifra predominante è quella dell'angoscia che si traduce a livello filmico in un'estenuante attesa vissuta nel tentativo di decifrare i segnali che provengono dall'esterno. L'avvicinamento della minaccia costringe, lungo tutto il film, i personaggi come gli spettatori, a mediare tra le istanze della razionalità e quelle del dubbio, tanto più corrosivo quanto più vengono progressivamente confutate le rassicuranti formulazioni della scienza. La tensione che pervade il film nasce proprio dalla dinamica tra possibilità e probabilità, e se la scienza sembra fallire la sua missione di comprensione della realtà fisica, questo compito viene affidato all'intuito della malattia che acuisce le percezioni e, in ultima istanza, è l'unica in grado di rivelare la verità. Quindi la

---

<sup>2</sup> E' interessante notare da questa prospettiva come Lars von Trier utilizzi Wagner non solo come colonna sonora del film, ma anche nel procedimento compositivo del leitmotiv per garantire coerenza interna agli elementi narrativi.

<sup>3</sup> Elvidio Surian, *Storia della musica*, vol. III, Rugginenti Editore, Torino, 1995

<sup>4</sup> Rick Altman, *Film/genere*, Vita e Pensiero, Milano, 2005. L'introduzione di elementi nuovi all'interno del genere non è un fenomeno di assoluta novità, in quanto la rinegoziazione dei confini che definiscono l'accezione di "genere" è una costante del cinema, attraverso le quali esso si rinnova o da vita a dei filoni secondari (sottogeneri).

connotazione psicologica che acquista il tema della fine del mondo, è il vero elemento di alterità rispetto al filone di genere, ed è quello da cui scaturiscono la potenza espressiva e la molteplicità di significati del testo. Sembra opportuno partire proprio dalla relazione che si instaura tra l'apocalisse e la malattia, per gli spunti di riflessione che trova questo binomio anche all'interno degli studi antropologici e letterari. Il sentimento della fine dell'esistenza umana, oltre che da un punto di vista puramente estetico e cinematografico, può essere osservato, infatti, attraverso la lente di costanti culturali di ritorno. Sarebbero queste a generare una ricorsività di tematiche in prossimità di snodi epocali, quali il passaggio di secolo o, in maniera ancora più accentuata, di millennio. Le previsioni apocalittiche infatti deriverebbero, in senso lato, dalla percezione di un'età di crisi: crisi valoriale e umana che prelude alla fine, dove la catastrofe rappresenta l'unico sbocco per questo vertiginoso precipitare dei tempi. Come fa notare De Martino<sup>5</sup> la linea di demarcazione tra le apocalissi di altre epoche e quella della nostra contemporaneità risiede nella particolare connotazione di distruzione definitiva, senza possibilità di rigenerazione e rinascita. Questa deriva da una più generica crisi culturale che mette in discussione le istanze metastoriche e teleologiche su cui si fondavano le premesse delle epoche passate; in tale ottica l'apocalisse non può più essere «l'apertura palingenetica al futuro, ma il crollo del presente, cioè la sua destabilizzazione e il suo disfacimento: l'avvertimento doloroso di una crisi autodistruttiva<sup>6</sup>». All'interno di questo orizzonte di senso, la malattia si presenta come l'oggettivizzazione fisica e a livello individuale di un malessere collettivo, i cui sintomi materializzano tutti i segni della disgregazione. Questi si palesano nella condotta della protagonista, Justine, che giunge all'annientamento dei legami familiari (con la rottura del matrimonio), dei legami lavorativi (licenziandosi dopo un duro confronto con il datore di lavoro), fino a puntare la mira distruttiva contro se stessa<sup>7</sup>. Volendo, quindi, è plausibile osservare *Melancholia* anche come il prodotto di un più generale sentimento sovraindividuale, come uno specchio dei tempi che esorcizza le sua paura più grande attraverso la rappresentazione filmica, non sempre catartica.

Nell'elaborazione dello scenario apocalittico intervengono molte fonti, il cui intreccio conferisce al film un respiro intertestuale vasto, difficile da esaurirsi e sempre potenzialmente *in fieri* per un'analisi interpretativa. I due testi di riferimento principali, quelli cioè che determinano le coordinate orientative per un primo approccio analitico, sono l'incisione di Albrecht Dürer, *Melencolia I* e, ovviamente, il testo biblico dell'*Apocalisse*. L'opera di Dürer è stata citata fin dal titolo e condivide con *Melancholia* diverse simmetrie per quel che riguarda i risvolti simbolici delle immagini

---

<sup>5</sup> Ernesto De Martino, *La fine del mondo* (1977), Einaudi, Torino, 2002, a cura di Clara Gallini

<sup>6</sup> AA.VV., *Apocalisse e post-umano*, Edizioni Dedalo, Bari, 2007, a cura di P. Barcellona, F. Ciaramelli, R. Fai (p. 15)

<sup>7</sup> Ad avvalorare questa analisi sul legame di reciprocità che lega l'apocalisse e la depressione, interviene Schwartz il quale sostiene l'interconnessione tra i fenomeni di disgregazione sociale, alienazione capitalista e malattie mentali. Più avanti aggiunge che «Il cataclisma, in passato evento naturale, è divenuto un modello epistemologico detto "mutamento di paradigma"» (cit p.332) (Hillel Schwartz, *A ogni fine di secolo*, Leonardo Edizioni, Milano, 1990)

e della narrazione. Il primo punto di contatto tra i due testi, nella prospettiva apocalittica, è quello della conoscenza: il senso ultimo della rappresentazione di Dürer, infatti, è il percorso che porta dallo stadio “melanconico” a quello di una rinnovata armonia; per Lars von Trier questa conciliazione finale non avviene ma permane il movimento di ascesi verso la verità che coincide con la catastrofe. Anche Dürer costruisce la sua “malinconia” attorno a una figura femminile, col capo semichino e l’aria pensierosa, dal valore chiaramente allegorico. Ma ben più interessanti sono i riferimenti al mondo dell’alchimia che costituisce il vero sottotesto dell’immagine: nell’ambito alchemico, infatti, la malinconia rappresenta il primo dei quattro stadi di trasformazione del metallo grezzo in oro<sup>8</sup>. Ognuna di queste tappe è assimilata a uno dei quattro elementi (aria, acqua terra, fuoco); la malinconia, in particolare, è legata all’elemento della terra. Il senso di quest’operazione di “conversione” è quello di sottrarre gli elementi della realtà, e di riflesso la condizione umana, alla loro caoticità originaria per giungere ad una nuova fusione attraverso il processo di purificazione. Traslando questo passaggio nella sfera del metaforico, esso rappresenta il transito dall’ignoranza alla conoscenza, dal buio della materia alla luce del divino. Nell’incisione il traguardo di tale ciclo è raffigurato da un astro che illumina il cielo e al quale è rivolto lo sguardo malinconico della figura femminile. La malinconia, quindi, è determinata da uno stato di attesa, di impaziente sospensione verso la conclusione finale. E’ immediato il collegamento con la condizione psicologica di Justine, affetta dall’*humor melancholicus* generato dall’influsso di Saturno<sup>9</sup>. E’ interessante notare come l’influenza saturnina venga messa in relazione al genio creativo, che, grazie all’ispirazione, mima la creazione attraverso l’arte e raggiunge così la conoscenza<sup>10</sup>. La malinconia quindi sarebbe connaturata all’artista e rappresenterebbe la condizione indispensabile che muove all’arte e alla verità<sup>11</sup>. Anche Justine, la protagonista, è una creativa, per di più brillante, come viene evidenziato dal suo datore di lavoro all’inizio del film. La sua intelligenza associativa e simmetrica se da un lato amplifica l’empatia verso l’esistente, dall’altro la pone ad un livello di interazione superiore e inaccessibile agli altri. Un altro rimando tematico tra le due opere riguarda la *coincidentia oppositorum* e l’ultimo stadio del processo alchemico, ossia la *ri-fusione* degli elementi. Infatti il caos iniziale è evidenziato proprio dall’indifferenziazione dei contrari e dal loro coesistere nello stesso tempo e nello stesso spazio, ma in maniera confusa e disordinata. L’*acmè* dell’iter alchemico ha lo scopo di sottrarre gli opposti dalla condizione di disarmonia e di fonderli in una nuova, armonica totalità, trascesa nella forma di un «simbolo unificatore<sup>12</sup>». In *Melancholia* questa convivenza degli opposti viene ricalcata

---

<sup>8</sup> Maurizio Calvesi, *La Melanconia di Albrecht Durer*, Einaudi Editore, Torino, 1993

<sup>9</sup> *Ibidem* (p.9)

<sup>10</sup> *Ibidem* (p.105)

<sup>11</sup> Una delle interpretazioni dell’opera di Dürer è quella che vede l’incisione come il ritratto della condizione psicologica e autobiografica dello stesso artista, che vive nell’età di passaggio tra Medioevo e Umanesimo. (*La Mel Durer*). Analogamente si potrebbe supporre un simile parallelismo anche tra il film e il suo autore, in riferimento al periodo storico e alla sua situazione psicologica.

<sup>12</sup> Gustav Jung, *Psicologia e alchimia* (1944), Bollati Boringhieri, Torino 1995 (p.454) Nell’esplorazione della psicologia del pensiero alchimistico, l’autore sottolinea l’importanza

ripetutamente. Innanzitutto, nella prima coppia di contrari, rappresentati dalla Luna (satellite e alter-ego della Terra) e dal pianeta Melancholia che, nelle inquadrature, occupano porzioni diametralmente opposte di cielo. Una delle prime immagini del Prologo filmico, infatti, si sofferma su due file di alberi che proiettano le ombre da ambo i lati, con evidente effetto di contraddizione logica. Se la Terra e Melancholia rappresentano le polarità per eccellenza, la loro collisione, enfatizzata dall'ultima e spettacolare immagine del film, rimanda proprio ad un inglobamento, ossia alla fusione degli opposti dell'ultimo stadio alchemico.

Un parallelismo con figure e motivi interni all'*Apocalisse* di Giovanni sarà utile per definire il quadro più generale della catastrofe per Lars von Trier. E' possibile tracciare una prima corrispondenza tra l'etimologia del termine e l'immagine di Melancholia, emblema dell'apocalisse. La parola infatti deriva dal greco *apocalypto* che significa "manifestare" la quale, nel senso biblico, acquista la sfumatura di rivelazione di una verità<sup>13</sup>. E infatti, nel film, Melancholia ci appare spesso nell'atto del sorgere, del suo "manifestarsi" e anche le informazioni che ne abbiamo sono quasi tutte veicolate dall'immagine: l'aspetto visivo è ciò che connota principalmente il pianeta, nella sua duplice veste di messaggero (della fine) e di messaggio (il contenuto, ossia la fine stessa). Inoltre la catastrofe, come l'Apocalisse, coinvolge la totalità degli esseri viventi con un'attenzione particolare posta agli animali e alla natura che partecipano del precipitare verso la fine. Ma mentre nella Bibbia gli animali hanno un valore esclusivamente simbolico, in *Melancholia* essi sono anche amplificatori della sciagura, quindi rientrano tra i messaggeri forieri di sventura che caratterizzano la narrazione. Quest'aspetto è ravvisabile soprattutto nella figura del cavallo che ricorre frequentemente accanto alle sorelle; esso mostra di saper intercettare quanto sta per accadere ancor prima degli esseri umani. Anche nel testo biblico quest'animale ha una connotazione simbolica importante, in quanto rappresenta le sciagure che affliggono l'umanità e che la condurranno alla distruzione apocalittica. Così, il cavallo nero, che è l'allegoria della morte e della distruzione nell'Apocalisse<sup>14</sup>, è anche l'animale preferito di Justine. Durante tutto il film l'animale è una sorta di sostegno per la protagonista, un rifugio e una fuga dall'oppressione interiore ed esteriore di quanto accade. Allo stesso tempo però, il cavallo non valicherà mai il perimetro del maniero o al massimo si spingerà ai confini della tenuta di famiglia; solo in prossimità della collisione finale verrà liberato e lo vedremo lanciarsi nell'ultima corsa, oltre il recinto della casa. Allo stesso modo, anche la natura del "sotto" partecipa di quanto sta accadendo; sempre in una delle ultime scene osserviamo l'inquadratura sul dettaglio dei vermi che fuoriescono dal sottosuolo. Proseguendo nel parallelismo con il testo di Giovanni, è possibile intravedere una duplice riferimento: sia nella fuoriuscita delle cavallette al seguito della quinta tromba<sup>15</sup>, sia nel rimando al Giudizio finale che radunerà "i vivi e i

---

dell'unione dei contrari, che permette il passaggio dalla realtà potenziale dell'inconscio alla sua concretizzazione nel "simbolo unificatore".

<sup>13</sup> AA.VV., *La Bibbia Concordata*, Mondadori, Milano, 1982, a cura della Società biblica di Ravenna

<sup>14</sup> Ap. (6,5)

<sup>15</sup> Ap. (9,2)

morti”; da quest’ultima angolazione, quindi, gli animali del sottosuolo potrebbero rappresentare i morti degli inferi che tornano insieme ai vivi. Un ultimo elemento riguarda gli eventi atmosferici, quale una grandine fitta che accompagna l’ultimo, disperato e inutile, tentativo di fuga da parte di Claire. La grandine, nell’*Apocalisse*, apre l’inizio e la fine del Giudizio, come immagine che segue il primo squillo di tromba e il settimo, ovvero l’ultimo<sup>16</sup>. Come spesso accade in *Melancholia* un espediente narrativo o visivo diventa tanto una risorsa in funzione contenutistica, quanto un pretesto artistico per una resa spettacolare e suggestiva delle immagini.

Se gli esempi presi in considerazione finora rimandano ad alcune citazioni del testo dell’*Apocalisse* che sembrano letterali, occorre anche soffermarsi sui rimandi figurati più sottili, meno espliciti. Osservata da questa prospettiva risulta centrale la figura della sposa, con la quale viene introdotta la protagonista, Justine. Quest’immagine in realtà richiama una doppia citazione: tanto il testo dell’*Apocalisse* quanto l’Ofelia morente di Millais. L’associazione Justine-sposa ha un valore eminentemente simbolico; se nel testo biblico infatti la Sposa è l’emblema stesso della purezza in cui si identifica la città di Gerusalemme, città di Dio e quindi della salvezza,<sup>17</sup> quest’aspetto riferito alla donna ne sottolinea l’eccezionalità, rispetto agli altri personaggi, e la sua missione che ha il fine di rivelare la verità. Il rimando al celebre dipinto di Millais, che a sua volta è ispirato al testo dell’*Amleto* di Shakespeare, oltre a sfumare i contorni della figura femminile nel registro poetico e atemporale della tragedia, ne ricalca la “malinconia”. Ofelia, ripudiata da Amleto, è, nel testo shakespeariano, completamente vittima degli eventi più grandi di lei di cui, inerme, subisce le conseguenze. Ma ciò che connota soprattutto Ofelia è la pazzia<sup>18</sup>, dovuta allo shock di una verità che non avrebbe voluto conoscere<sup>19</sup>: su questo elemento si innesta il parallelismo con la “malinconia” di Justine. Quindi la condizione mentale di entrambi i personaggi risente della “costellazione” esterna degli eventi; entrambe sono eroine, infelici e incomprese di un destino del quale sfugge il disegno ultimo. Il rinvio esplicito all’opera di Millais contribuisce a enfatizzare la concezione di *Melancholia* come opera d’arte totale<sup>20</sup>. Ciò avviene tramite le interconnessioni che il testo filmico sa instaurare con le varie arti e per l’ambizione a racchiudere nel film frammenti di una totalità che, appunto, è quella del mondo, attraverso l’arte che della realtà è uno specchio.

## 1.1 Due Apocalissi a confronto

---

<sup>16</sup> Ap. (8,7) (11,19)

<sup>17</sup> Nazzareno Marconi, *Le mille immagini dell’Apocalisse*, Paoline Edizioni, Roma, 2002

<sup>18</sup> Aldo Carotenuto, *L’Ombra del dubbio: Amleto nostro contemporaneo*, Bompiani, Milano, 2003. L’autore mette in evidenza l’importanza che il passaggio della rivelazione ha su Ofelia, così scrivendo: «Il delirio di Ofelia, quel delirio che pare carico di oscenità e insensatezza, parla invece della natura umana e della sua istintualità: parla di quella verità che Amleto, sconvolgendo la sua torre di avorio, le ha mostrato» (p.9)

<sup>19</sup> Quest’aspetto, legato alla conoscenza e alla forte impressione suscitata su di lei, emerge dal monologo della fanciulla, nel III atto: «O woe is me/To have seen what I have seen./ see what I see!» William Shakespeare (1602), *Amleto*, Feltrinelli Editore, Milano, 2002

<sup>20</sup> Questa tesi verrà argomentata e illustrata meglio nel prossimo capitolo.

La figura del bambino e il ruolo svolto nell'economia della trama è importante per definire il senso ultimo della catastrofe e per ricostruire la visione che l'autore cerca di far emergere attraverso il film<sup>21</sup>. A tal proposito sarà utile un confronto, in parallelo, con un altro film appartenente allo stesso filone di genere in cui la figura del bambino occupa un ruolo centrale, *Segnali dal futuro* (*Knowing*, USA-Australia, col., 117', 2009) diretto da Alex Proyas. In questo film l'apocalisse è dovuta ad un forte brillamento solare che travolgerà la Terra in un'enorme vampa di fuoco distruttiva. Anche questo contesto si regge sullo schema familiare che, però, si articola nel rapporto padre-figlio. Al padre, uomo di scienza, fa da contraltare la candida figura del bambino dalle qualità percettive particolarmente spiccate. La sua natura innocente e scevra da qualsiasi tipo di contaminazione, culturale e morale, ne fanno l'interlocutore principale dell'allerta sul pericolo che incombe. In questo tipo di narrazioni, le nuove generazioni sembrano condensare simbolicamente l'idea del futuro, gettando un ponte di collegamento tra la minaccia presente e la speranza di un possibile mondo venturo. In ultima istanza, nel destino del bambino si compie allegoricamente quello dell'umanità intera. A rafforzare questa lettura per *Melancholia*, è utile nuovamente un rimando all'incisione di Dürer. Nell'opera, alla sinistra della donna, è raffigurato Mercurio, dio dell'ingegno e delle abilità. Questi è rappresentato nella duplice forma di putto e cane, ossia giovane e vecchio, proprio per rimandare all'idea di ciclicità, quella alchemica, che è anche la stessa della vita<sup>22</sup>. Ne deriva che il fanciullo è il simbolo stesso della continuità dell'esistenza, della giovinezza del mondo; per cui è probabile ipotizzare che a una differente connotazione di questa figura corrispondono anche diversi esiti della sorte. Poiché in *Segnali dal futuro* la rivelazione della fine del mondo avviene attraverso il bambino, questi è assimilabile a una sorta di piccolo illuminato la cui conoscenza può darsi agli uomini. E infatti il bambino sarà anche l'alternativa al mondo che andrà incontro al suo destino, poichè egli, insieme ad altri bambini, costituirà il punto di partenza per la rifondazione di una nuova umanità, su un altro pianeta. Al contrario, in *Melancholia* il fanciullo non giunge mai ad una piena consapevolezza di quanto sta accadendo, egli rimane in una sorta di limbo conoscitivo, a metà tra la fede ottimistica del padre e l'influenza "malinconica" di Justine. Quest'ultima, ad esempio, è ravvisabile anche nella rappresentazione sonnolenta del bambino: in molte scene infatti il piccolo è ritratto dormiente o, comunque, in uno stato di torpore indotto dal sonno<sup>23</sup>. Solo poco prima della catastrofe finale sembra essere colto dal dubbio e si affida a Justine, depositaria della conoscenza, con la quale andrà incontro al suo destino.

Nel film di Lars Von Trier non c'è nessun posto per l'umanità dal quale ricominciare; una prospettiva, quindi, diametralmente opposta da quella di *Segnali dal futuro* dove

---

<sup>21</sup> È importante l'analisi che fa Jung sull'archetipo del Fanciullo, così esprimendosi: «Un aspetto essenziale del motivo del fanciullo è il suo aspetto di avvenire. Il fanciullo è avvenire in potenza. [...] La vita è infatti un decorso, un fluire nell'avvenire, non un ingorgo di reflussi. Perciò non sorprende che i salvatori mitici siano così spesso dei fanciulli». (Gustav Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997). La figura del fanciullo, quindi, nel contesto della catastrofe non sembra essere casuale ma aderire ad uno schema di rinascita che segue alla distruzione.

<sup>22</sup> *Mel Durer* (pp.115-117)

<sup>23</sup> *Ibidem*. L'ennesimo rimando all'incisione di Dürer ci dice che il fanciullo della raffigurazione è sonnolento perché è in fase di *nigredo*, ossia di malinconia.



l'apocalisse non è la cancellazione definitiva. Essa è piuttosto la tabula rasa da cui ripartire, nella quale c'è ancora spazio per l'umanità e per la sua continuità. Da questa angolatura,<sup>24</sup> *Segnali dal futuro* realizza l'immagine dell'apocalisse in termini di "distruzione e rigenerazione"<sup>25</sup>, mentre *Melancholia* aderisce al modello di catastrofe terminale, in quanto "irreversibile e unilineare".

## 2. Il doppio

Immediatamente dopo il tema dell'Apocalisse, in ordine di gerarchia logica e narrativa, segue il filone del "doppio", vera e propria colonna tematica portante di tutto il film. Analizzando gli elementi filmici attraverso la lente del doppio si pongono subito due coppie antitetiche principali: *Melancholia* e la Terra, Justine e Claire. Tra le due coppie deriva poi un'ulteriore corrispondenza interna, che lega sotterraneamente i destini umani a quelli del cosmo: *Melancholia*/Justine, Terra/Claire. All'interno di questa cornice si sviluppano, per filiazione, altri motivi che sono legati al doppio da un rapporto di causa-effetto. Il tema del doppio sembra essere il vero catalizzatore filmico, quello che mette in moto gli eventi e che fa da collante tra l'apocalisse e le vicende umane. Muovendo da una prima analisi tra le due sorelle, il primo dato che emerge è quello della differenza, a livello somatico e psicologico. La dissimilarità fisica vuole porre l'accento non solo sulla distanza di ruolo dei due personaggi ma anche sulla loro complementarità<sup>26</sup>. Questa genera nel rapporto tra le due l'alternanza di momenti di tensione con altri di tacita intesa e solidarietà. Ma il polo di attrazione è più unilaterale che reciproco: è infatti soprattutto Claire ad avvicinarsi alla sorella, a cercare un ponte che agganci l'apparente alogicità di Justine alla sua comprensione razionale, ed è ancora Claire ad avvertire il peso della frustrazione nel fallimento di ogni tentativo di mediazione, dove la cura soccombe sotto il peso della depressione. Tutto ciò, nella regressione irrazionalistica di una focalizzazione pulsionale, potrebbe essere spiegato nei termini di fascinazione del male, quale centro oscuro dall'inevitabile richiamo magnetico. Ma assumendo un punto di vista razionale, lo sforzo di comprensione di Claire è soprattutto la volontà, mossa dall'inquietudine, di far rientrare in un mondo ordinato le forze disgregatrici della malattia che rischiano di minare le strutture stesse della realtà.

Se Justine e Claire sono, in quanto sorelle, la biforcazione di un'unità iniziale, la fonte del perturbante non deriva tanto dalla messa in discussione del principio di identità, ma dalla potenzialità eversiva che comporta la scissione Sé/l'Altro. E infatti, come la depressione che contravviene all'*elàn* vitale, contraddice la vita stessa, così *Melancholia*, con la sua presenza di antagonista rispetto alla Terra, crea

---

<sup>24</sup> Cfr. Ernesto De Martino, *La fine del mondo*, Einaudi, Torino, 2002.

<sup>25</sup> Quest'aspetto potrebbe essere anche ricollegato alla modalità in cui avviene la distruzione in *Segnali dal futuro*. Essa, infatti, è provocata dal fuoco che rimanda al concetto di palingenesi e al continuo ciclo di morte e rinascita.

<sup>26</sup> E infatti come nota Fusillo a proposito di questo tema: «Le opere sul doppio non si limitano solo a fare emergere una logica altra dell'indistinto ma rappresentano anche lungamente la relazione che si instaura fra i due personaggi: [...] con quella mistione fra attrazione e rivalità in cui Girard ha individuato il desiderio mimetico» (Massimo Fusillo, *L'altro e il doppio*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1998)



un'incongruenza nell'Universo, ossia nello spazio del Sé. Per queste ragioni la possibilità di un'alternativa non contemplata dalle istanze onnicomprensive della ragione, di uno specchio che non riflette il Sé ma la trasfigurazione delle proprie angosce nell'Altro, è ancor più destabilizzante della malattia stessa. La percezione di qualcosa che sfugge continuamente all'interno di Justine, che non è mai afferrabile e circoscrivibile, è il nodo più intricato dell'estraneità e quello che in definitiva "eccede" la specularità dei due personaggi<sup>27</sup> e che diviene il vero oggetto dell'angoscia. A differenza di Justine, Claire è molto più "leggibile" nella sua psicologia e nelle sue paure, la sua "normalità" consente allo spettatore l'identificazione empatica attraverso il suo sguardo. La complementarità tra le due donne si avvale soprattutto della contrapposizione tra salute e malattia. Entrambe queste categorie sono designate dal contesto e dalle relazioni sociali e familiari che vivono le sorelle. Claire è inserita in un tessuto familiare borghese, composto da marito e figlio che sono al tempo stesso sostegno e motivo di progettualità per il futuro. L'articolazione della struttura di Claire nei legami familiari rinsalda la sua appartenenza ad un sistema ordinato e organizzato. La famiglia, in quanto manifestazione dell' "essenza stessa del sociale" è l'espressione di un forte contenuto identitario<sup>28</sup>. Questa è quindi uno schermo contro la frammentarietà e la disgregazione, un contraltare alle forze entropiche che muovono tutto l'esistente. Ciò fa sì che l'asse esistenziale e temporale della donna sia proiettato verso l'esterno, verso la vita: ne sono dimostrazione lo zelo con il quale organizza la festa di matrimonio della sorella, l'attenzione ai dettagli, la volontà di spronare Justine al superamento del suo malessere con argomenti che la richiamano al senso di responsabilità. Non sembra un particolare trascurabile l'aspetto legato ai valori, siano essi familiari o sociali, poiché rientrano in un quadro più generale di adesione o esclusione da ciò che, in senso esteso, può definirsi con il termine di "umanità". Se l'umanità è connotata dall'ordine, dalla leggerezza della socialità (come è evidente nelle scene corali del matrimonio), dalla costruttività positiva, la "malinconia" è il rovescio di tutto questo. A tal proposito è utile un confronto tra la famiglia di Claire e la solitudine di Justine in quanto polarità di partenza che finiranno per convergere. Se la famiglia è il polo di aggregazione, è anche quello che si incrina per primo laddove l'esistenza di una minaccia confina gli individui nell'esperienza privata della propria angoscia. È quanto accade per le due sorelle, rispettivamente nella prima e nella seconda parte del film. Durante lo svolgersi del matrimonio infatti, Justine, sopraffatta da un crescente senso di oppressione, cercherà sostegno nelle figure del padre e della madre. Ma entrambi non riusciranno né a lenire il suo malessere né a comprendere la richiesta di aiuto; queste due figure, che compariranno solo di sfuggita, mostrano di non saper uscire dal bozzolo delle proprie vite e dei propri egoismi, neppure il legame filiale riuscirà ad aprire un varco che consenta loro un avvicinamento esterno. Il fallimento della comunicazione rivela come quello di Justine rimanga un grido strozzato e sancisce l'impossibilità

---

<sup>27</sup> Stefano Monetti, *Jacques Lacan e la filosofia*, Mimesis, Milano, 2008

<sup>28</sup> Emile Durkheim, *Per una sociologia della famiglia* (1921), Armando Editore, 1999, Roma, a cura di Filippo Citarrella



definitiva per la protagonista di tessere un collegamento tra il dentro e il fuori<sup>29</sup>. L'illusione che la famiglia o l'idea di costruirne una, possa essere l'antidoto alla malinconia è implicito anche nella scelta di Justine di sposarsi. La volontà di unirsi in matrimonio non è compiuta *nonostante* la malattia ma proprio *a causa* della malattia, affinché, cioè, sia funzionale alla cura. La constatazione dell'impossibilità di uscire da sé attraverso gli affetti, della vacuità dei legami parentali in assenza di mezzi che veicolino la comunicazione, crea un vuoto siderale attorno alla figura saturnina di Justine e il suo scivolamento in uno stato di totale prostrazione fisica e mentale. Per Claire, invece, la situazione iniziale è completamente diversa: la famiglia è la quotidianità condivisa all'interno della proprietà del marito, nella quale svolge il ruolo di moglie e madre. La solidità della famiglia trova una sorta di correlativo oggettivo nelle robuste fondamenta della casa in cui vivono. Così anche l'ampio giardino che circonda la villa, ben curato e geometrico nella sua suddivisione, sembra significare un'estensione di quella sicurezza di sé che si riflette nel dominio della natura e delle cose. Ma l'angoscia che matura dentro Claire è dettata proprio dalla paura della morte e dalla perdita del controllo. L'atteggiamento opposto invece sembra resistere in John, il marito, sicuro dei suoi calcoli e degli strumenti che la scienza gli ha messo a disposizione. Le amorevoli rassicurazioni di quest'ultimo, circa l'impossibilità della collisione tra Melancholia e la Terra, diventano sempre meno convincenti e lasceranno che la donna sprofondi in una cupa irrequietezza. In ultima istanza anche Claire rimarrà sola con le sue inquietudini e il nucleo familiare subirà un progressivo sfaldamento: la coesione iniziale sfocerà nello smembramento e proprio John verrà meno al ruolo di guida che aveva avuto fino a quel momento, togliendosi la vita.

Nel film l'istituzione familiare si mostra in tutta la sua fragilità costitutiva per l'impossibilità di tenere uniti i suoi membri davanti agli attacchi esterni (e quindi di continuare ad esistere) e per l'incapacità di offrire una risposta alla solitudine dei personaggi. Gli unici legami che sopravvivono al franare delle certezze sono quelli a due, tra Claire e il figlio e tra Justine e Claire. Mentre però il rapporto madre-figlio è gerarchico, con il prevalere dell'istinto di protezione della donna sul bambino, quello tra le due sorelle si rivela l'unico davvero simbiotico e paritario. Si assiste infatti ad un graduale rovesciamento delle parti tra le due donne, per cui Justine, inizialmente bisognosa di cure, diventa riferimento e specchio per la sorella. Proprio l'avvicinarsi della catastrofe favorisce un ribaltamento di prospettive e di ruoli, che porta ad uno specchiamento tra le due figure, a partire dallo spettro comune dell'angoscia.

## 2.1 Lo specchio e la malattia

In relazione al tema del rapporto di simbiosi che si instaura tra due figure femminili, è interessante un'analisi incrociata con un altro film che giunge ad una sintesi di quei motivi che portano a compimento la ricerca sul doppio. Il film in questione è *Persona* (*Persona*, Svezia, b/n, 85', 1966) di Ingmar Bergman, dove le protagoniste sono due

---

<sup>29</sup> In *Melancholia*, infatti, l'unico tentativo di apertura e quindi l'unica richiesta di aiuto di Justine avviene proprio nella sezione iniziale. Dopo il fallimento di quest'unico approccio la protagonista si chiuderà in un ermetico silenzio sulla sua condizione interiore.

donne, di cui una è infermiera e l'altra è una paziente in cura presso un ospedale psichiatrico. Già in questa prima constatazione si riflette una dinamica centrale che l'accomuna a *Melancholia*, e probabilmente quella che muove la narrazione verso la ricerca, continua e mai esaustiva, dell'Altro come completamento e specchio del Sé. Il dipanamento della trama all'interno di una parabola che ha come fine l'evoluzione di un percorso a due, trascende il dato puramente fattuale e si apre ad un'indagine filosofica sull'angoscia, nella ricerca di un senso in cui possa compiersi l'esperienza umana<sup>30</sup>. Un primo punto di partenza può essere la riflessione sul tipo di legame che intercorre tra le due donne: parentale per Lars Von Trier, terapeutico per Bergman. Non sembra casuale che in entrambi i casi la malattia sia il catalizzatore filmico: più di un pretesto narrativo, ma il nodo di una crisi che cerca uno scioglimento<sup>31</sup>. Entrambi i film non risolvono il dilemma per l'impossibilità di dare risposte; quello che assorbe la finalità delle opere è l'espressione di una dialettica, di un atteggiamento euristico nei confronti del reale, che porti lo spettatore dentro il problema lasciando aperti dubbi e interrogativi. L'utilizzo della tematica del doppio risulta essere quanto mai esplicativa in un simile contesto, dove psicologia, filosofia e suggestione delle immagini definiscono i contorni della trama, mentre sfuma la possibilità che l'opera aderisca ad una dimensione di senso finita e univocamente intelligibile per la sua stessa materia sfuggente ed enigmatica.

Prendendo come filo conduttore quello della malattia è indispensabile soffermarsi innanzitutto sulla figura della paziente in *Persona*. Elisabeth, questo è il suo nome, è un'attrice che un giorno, improvvisamente, decide di non parlare più. E' inevitabile notare come l'inclinazione artistica sia comune tanto a Justine quanto a Elisabeth, come se gli artisti fossero le sentinelle più sensibili di quel sentimento della crisi che è insito nella contemporaneità. Ciò è perfettamente coerente con il compito che i due registi affidano all'arte, ossia quello di innestare un conflitto a partire dallo strato pulsionale e inconscio che soggiace al visibile. Ma nel film di Bergman il ruolo di attrice della donna è un tutt'uno con la crisi interiore dalla quale è colta. Già il titolo porta a galla l'antifrasi etimologica che identifica l'individuo: se infatti, nella prassi comune, con "persona" si indicano le caratteristiche fisiche e psicologiche dell'essere umano che ne sanciscono l'identità e l'unicità, l'etimologia del termine rimanda alla maschera in uso nei teatri antichi<sup>32</sup>. L'ambiguità che connota il termine<sup>33</sup> mette in discussione l'assunto che l'individuo sia unitario per conformazione, avanzando l'ipotesi che l'identità non sia univoca ma una potenzialità tra tante.

L'inspiegabile mutismo di Elisabeth viene preceduto da un blocco che la donna ha sulla scena mentre recita la tragedia *Elettra*. La cosa ancor più singolare è che la donna è colta da un incontenibile desiderio di ridere; un riso che non ha nulla di gioioso ma che

---

<sup>30</sup> Dario E. Viganò, *Il cinema delle parabole*, Effatà Editrice, Torino, 2000, II Vol.

<sup>31</sup> *Ibidem* A convalidare la tesi della vicinanza ideologica e cultura dei due registi, l'autore così si esprime: «[...] il riproporsi del tema parabolico nei due autori ha un comune punto di partenza (la crisi) e un simile avvio di percorso (la sensibilità culturale e religiosa nordica)» (p.84)

<sup>32</sup> Luigi Castiglioni, Scevola Mariotti, *IL, Dizionario di latino*, Loescher,

<sup>33</sup> Tale ambiguità persiste anche nella lingua svedese, in quanto il termine "persona" mantiene la matrice neolatina e viene tradotto con "person".

è solo l'epigono di uno stato d'angoscia e di turbamento interiore<sup>34</sup>. L'afasia infatti nasce da una forma totale di rifiuto, da una protesta a oltranza contro l'inganno del linguaggio che non media tra il contenuto e la forma. Esso, per Elisabeth, è uno strumento di mistificazione, il manto superficiale che copre le conflittualità dell'inconscio. Per questo motivo la parola non può rivelare la verità, ma può solo dare un volto alla maschera, uno dei tanti, in cui si perde e si frantuma l'io. Ed è qui che si assiste ad un passaggio delicato, alla messa in discussione del mutismo della donna in quanto "malattia". Il medico che ha la donna in cura sostiene che Elisabeth è sana: il suo problema infatti nasce dalla volontà di «essere, non sembrare di essere»<sup>35</sup>, insinuando il dubbio che una cura vera e propria non possa esistere poiché le premesse di quel comportamento anomalo sono di natura esistenziale, non patologica. L'anomalia del malessere è un importante punto di contatto con la depressione in *Melancholia*. Anche per Justine infatti la malattia ha un decorso anomalo, notiamo infatti una progressione in salita del malessere che giunge al culmine all'inizio della seconda parte del film, nella quale la protagonista diventa incapace anche nel compiere i gesti più semplici. Justine però inizia a risollevarsi senza alcuna ragione che sia in relazione con una cura medica, man mano che si avvicina *Melancholia*. Da questa angolazione *Melancholia* si presenta come un paradosso ontologico, perché gode di una doppia natura: esso è al contempo cura e distruzione, vita e morte. Di questa stessa ambivalenza verrà caratterizzata anche la figura di Justine nei confronti della sorella, per la quale sarà sostegno e angoscia. In *Persona* l'ambiguità della "malattia", e l'impossibilità di ascriverla nelle categorie mediche della patologia, danno il pretesto per l'introduzione di un personaggio-specchio, Alma, con la quale dovrà trascorrere un breve periodo. Alma, che dovrebbe fungere da guida per la donna, per condurla fuori da quella condizione di isolamento, viene invece "attratta" dal silenzio di Elisabeth, aprendosi in confidenze intime. Il dialogo di Alma assume sempre più l'aspetto di un monologo con se stessa, con la sua ombra che veste i panni silenziosi di Elisabeth<sup>36</sup>. Il doppio all'interno di questa strutturazione è assimilabile all'inconscio, come Altro rispetto all'io sociale che si esprime attraverso il linguaggio e la censura degli elementi che non si concilierebbero con la *persona* reale. L'identificazione di Elisabeth con il proprio inconscio<sup>37</sup> da parte di Alma potrebbe trovare conferma anche in un ulteriore passaggio, quello in cui l'attrice riporta su una lettera le confidenze della donna. Questo gesto viene preso come un tradimento e scatena la reazione furiosa dell'infermiera. La reazione di rifiuto rispetto a quanto è stato rivelato, messo per iscritto e quindi oggettivato, rimanda a quel processo di disambiguazione dei contenuti una volta che questi varcano la soglia del conscio e alla conseguente resistenza da parte del soggetto di accettare la verità. Anche

---

<sup>34</sup> Vd Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), BUR Editore, 2010, a cura di N. Cappelli

<sup>35</sup> Cit. da *Persona*, Ingrid Bergman (1966)

<sup>36</sup> Otto Rank, *Il doppio. Uno studio psicanalitico* (1914), SE, Milano, 2001. All'interno del saggio l'autore illustra come nelle prime rappresentazioni del doppio presente presso i popoli primitivi questo abbia concretezza reale. La prima raffigurazione, in questo contesto, è rappresentata dell'anima.

<sup>37</sup> Nel film quest'aspetto è sottolineato da alcune sequenze oniriche dove Elisabeth compare ad Alma di notte sotto forma di ombra e dinanzi allo specchio.

quest'elemento trova un parallelismo nel film di Lars Von Trier, nel rifiuto di Claire ad accettare la verità di Justine, una verità scomoda che la donna fino alla fine cerca di allontanare<sup>38</sup>; in questo caso il rimosso è il pensiero della morte che Claire non vuole assecondare. In *Persona* la tappa successiva di questo percorso sarà l'identificazione tra le due donne: ognuna arriverà a rappresentare il fantasma dell'altra, lo smascheramento del latente, ossia della vera persona. Questa graduale assimilazione viene messa in evidenza anche grazie al montaggio alternato con le inquadrature dei due volti che, giocando abilmente con le luci e i contrasti, accentua maggiormente la somiglianza dei tratti somatici<sup>39</sup>. Il fine del processo di identificazione è l'emersione di un trauma comune legato alla maternità e il conseguente senso di colpa: per Alma si tratta di una maternità negata, in seguito all'aborto, per Elisabeth invece di una maternità non accettata, nell'impossibilità di provare sentimenti d'amore verso il figlio. Il blocco iniziale, durante la recitazione dell'*Elettra*, sembra così trovare una spiegazione, riconducendolo al conflitto inscenato nella tragedia che ha come soggetto il matricidio.

### 3. Il rito

Sembra importante in ultimo soffermarsi su due temi che contornano quelli principali, i quali fanno riferimento rispettivamente alla ritualità e all'iconografia della danza macabra. Entrambi questi elementi richiamano un sostrato culturale tanto primitivo quanto radicato nella cultura, rientrando in un disegno geometrico più ampio che scandisce ritmicamente le sezioni filmiche. Sembra appropriato, in questo contesto, anche quanto sostiene De Martino sul rito come elemento che esorcizza la paura della morte e della minaccia esterna. E infatti l'aspetto legato alla ritualità è ricorrente in tutto il film, venendo introdotto subito con il matrimonio e ritornando nel finale con il cerchio magico; l'apertura e la chiusura del film segnate dal rituale rimandano anche all'idea di ciclicità<sup>40</sup> e di opera "compiuta". Il matrimonio, in quanto rito di passaggio, dovrebbe significare la transizione da uno stadio all'altro della vita, dalla nubilità alla maturità, ma questo per Justine non accade. Lars von Trier attraverso una serie di atti mancati e di aporie interne al rituale crea le premesse per un esito diverso, come se il mondo ordinato<sup>41</sup> che il rito rappresenta venisse scardinato già dall'interno per poi giungere, trasformato, ad una nuova sintesi nella scena conclusiva. Ciò che fa vacillare sin dall'inizio il matrimonio è la presenza di spinte centrifughe che muovono la protagonista verso luoghi altri rispetto a quello circoscritto del rito, segno di

---

<sup>38</sup> In ben due occasioni Claire, rivolgendosi alla sorella dirà: "Justine certe volte ti odio". Una di queste coinciderà con gli ultimi, concitati momenti finali, dinanzi al rifiuto di Justine di opporsi a quanto sta accadendo.

<sup>39</sup> A tal proposito Giulio Iacoli, per spiegare il rapporto che si crea tra le due donne, ha introdotto il concetto di "cannibalismo". Esso rimanda anche all'interpretazione femminista e lesbica già proposta da Susan Sotang, traducendosi per l'autore come una «sadomasochistica interazione tra Elisabeth ed Alma» (cit. p. 147) (Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio*, Carocci, Roma, 2008). Vd anche Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi Editore, Modena, 2012

<sup>40</sup> Ritorna ancora una volta il rimando alchemico e all'incisione di Dürer

<sup>41</sup> Proprio per quest'aspetto il matrimonio rientra tra i "riti marginali", dove è netta la separazione tra dentro e fuori che ha come limite la porta (vd. Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino, 1998)

un'inquietudine crescente nell'animo della donna. La festa di matrimonio si svolge all'interno della villa di Claire, e già l'arrivo è contrassegnato da un impedimento che ritarda la celebrazione della cerimonia. Infatti l'automobile sulla quale viaggiano i due sposi è troppo grande per riuscire ad accedere al sentiero che conduce verso l'abitazione. Questo non sembra un dettaglio casuale, ma la spia di un'incongruenza, dell'impossibilità strutturale a varcare quella soglia simbolica<sup>42</sup> che è l'atto enunciativo della condizione del matrimonio<sup>43</sup>. Una situazione analoga verrà ripetuta più avanti, quando lo sposo, al termine della cerimonia, cercherà di attraversare l'uscio della camera nuziale tenendo in braccio Justine: anche in questo caso le dimensioni della porta si riveleranno troppo strette per l'abito della sposa e i due saranno costretti ad entrare disgiunti. Una volta arrivati presso la casa dei cognati la prima preoccupazione di Justine è quella di recarsi nella stalla dove c'è Abram, il cavallo nero, al quale è legata da un profondo affetto. E' la prima manifestazione di un impulso di allontanamento dal luogo in cui si svolge l'azione sociale, che dovrebbe essere presieduto proprio dagli sposi. Il richiamo verso l'esterno, che assume i tratti di un presagio, è sottolineato ulteriormente dal luccichìo della stella Antares su cui si sofferma lo sguardo trasognato di Justine. Vale la pena notare che Antares, pur essendo la stella più luminosa della costellazione dello Scorpione, è visibile soprattutto nell'emisfero australe; nelle regioni del Nord Europa, tra cui la Danimarca, è molto meno visibile e compare solo per poche ore al giorno<sup>44</sup>. Questo dettaglio in sé potrebbe configurare il carattere di eccezionalità dell'evento e in quanto tale una prima anomalia, che fuoriesce dai confini del rito. La figura dello sposo svolge un ruolo silenzioso, ed è l'elemento tra i due che si oppone alle forze disgreganti che muovono le azioni di Justine, seppur questi rimane incapace nell'imprimere una svolta positiva alla deriva che trascinerà lontano da sé la giovane moglie. Tutta la cerimonia è scandita da tappe rituali, la prima delle quali è contrassegnata da un gioco che viene propinato agli sposi, nel quale dovranno indovinare il numero di fagioli compreso in un contenitore. Anche questo rimarrà in sospeso per via della piega che prenderanno gli eventi, ma in una delle ultime scene Justine ne rivelerà il numero esatto, conferendo così al gioco il senso ultimo di una dimensione divinatoria. L'unico momento veramente aggregante sembra essere il pranzo condiviso attorno al tavolo rotondo, che tenta di armonizzare i vari membri in uno spazio in cui tutti i punti hanno la stessa distanza gerarchica. È la sola occasione in cui i personaggi sono riuniti davanti ad una tavola rotonda; le scene familiari successive, anche quando avranno il tavolo come punto di aggregazione, saranno dominate dalla distanza che impone la forma rettangolare del mobile. Le rispettive postazioni rivelano anche una dinamica di tensioni che serpeggiano tra i personaggi e lasciano intuire il loro ruolo o atteggiamento dinanzi al contesto del momento. L'unità iniziale del pranzo matrimoniale sembra, però, subito incrinarsi con il discorso della madre di Justine, che rivela una profonda avversione verso il matrimonio,

---

<sup>42</sup> Aldo Natale Terrin, *Il rito*, Editrice Morcelliana, Brescia, 1999. Cap. VI

<sup>43</sup> Inoltre poco più avanti nel film verrà detto che era stata di Justine l'idea della limousine, quasi a indicare un lapsus della donna che tradisse sin dall'inizio la volontà di non "oltrepassare la soglia".

<sup>44</sup> AA.VV. *L'Universo - Grande Enciclopedia dell'astronomia*, De Agostini, Novara, 2002.

per la totale sfiducia in questo tipo di istituzione. Questo primo motivo di disarmonia, che spezza la coesione tra i partecipanti, offre l'input per un lento scivolamento della donna verso l'alienazione dal contesto. Dalla prospettiva di Justine, si passa dal matrimonio come spazio umano e fisico di condivisione, alla recinzione opprimente del perimetro del salone. Di qui la ricerca di una dimensione propria negli spazi aperti del giardino e in quelli privati delle stanze di casa. Un'altra tappa del rituale che non viene portata a termine è quella del lancio del bouquet della sposa: Justine, stanca e sofferente, non trova le energie per compiere il gesto, ma si irrigidisce in un'immobile fissità davanti agli invitati. Sarà la sorella a portare a termine quel rituale, invalidando così il valore simbolico del gesto. L'ultimo, vistoso, passaggio mancato è quello del rapporto tra gli sposi che non viene consumato per volere di Justine. La trasgressione rispetto al rito risulta tanto più evidente se si considera che la donna dopo essere fuggita dalla camera del marito avrà un rapporto con un altro uomo. Il tradimento non avviene sotto la spinta pulsionale del desiderio dell'altro, ma assume una funzione catartica, liberatoria rispetto ad un vincolo troppo stretto, che in ultima istanza viene rifiutato completamente. Il termine della cerimonia infine viene a coincidere, paradossalmente, con la rottura del matrimonio.

Un altro elemento legato al rituale, che dovrebbe rappresentare un motivo di unione tra i membri della famiglia, è quello in cui Justine, Claire, John e Leo si riuniscono intorno al tavolo del giardino per attendere l'"epifania" di *Melancholia*. Questa si conclude con un brindisi per il pericolo scampato, grazie all'apparente allontanamento del pianeta, che risuonerà ironicamente tragico in vista della conclusione finale<sup>45</sup>. Lo stesso valore simbolico sembrano avere le scene nelle quali i personaggi consumano i pasti attorno al tavolo da pranzo e da cui si nota anche un graduale e sensibile miglioramento di Justine in relazione alla malattia.

Anche il finale si conclude con un rito, che, per la dinamica assunta dagli eventi, sembra l'ultimo tentativo di ricongiungere la famiglia, quasi un'estrema volontà di resistenza che si opponga alla morte imminente. L'unico modo per affrontare il terrore e la solitudine è quello di ricostituire una parvenza di unità sotto il tetto improvvisato di una "grotta magica". Laddove l'istituzione del matrimonio e la solidità della scienza crollano sotto il peso, reale e metaforico, di *Melancholia*, solo il centro assiale della capanna può costituire un vero rifugio. Infatti la semplicità della costruzione, fatta di rami intagliati, rappresenta anche la «pianta umana<sup>46</sup>», che basta a se stessa senza bisogno di ulteriori ramificazioni per vivere. L'unità della famiglia che si ricompone sotto la grotta, stretta in una sorta di cerchio magico, rafforza l'"individualità" dei personaggi e il loro "esserci"<sup>47</sup> rispetto alla minaccia esterna.

#### 4. La danza macabra

---

<sup>45</sup> Più avanti, quando verrà analizzata la struttura filmica, sarà messo in evidenza che nel prologo che precede l'inizio del film sono già compresi tutti i motivi e le tappe narrative di *Melancholia*. Quindi l'ironia tragica agisce sullo spettatore perché questi già conosce, dall'anticipazione, quale sarà l'esito finale.

<sup>46</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo Libri, Bari, 1975, cit p. 376

<sup>47</sup> Carl Gustav Jung, *Coscienza inconscio e individuazione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985

Un ennesimo tributo di *Melancholia* alla cultura europea nordica è costituito dal tema della danza macabra, in relazione al movimento orbitazionale dei due pianeti che viene trasfigurato nell'immagine della vita che s'intreccia con la morte. Il richiamo è ad un'immagine che risale alla tradizione figurativa del XV sec<sup>48</sup>. La danza macabra, infatti, nell'iconografia tardomedievale viene inscenata da tre vivi e tre morti; proprio per rendere verosimile il concetto di prossimità tra vita e morte, essa avviene nella condivisione di un unico spazio<sup>49</sup> in cui si muovono i danzatori. Non solo, in alcune rappresentazioni francesi del XV sec. la stessa si articola in un rapporto duale, formato da più coppie di cui un vivo e uno scheletro, personificazione della morte. Il morto, nella raffigurazione, allude proprio allo spettro della fine che incombe sulla vita umana e che gli si pone davanti come specchio, in ragione di un sinistro *memento mori*<sup>50</sup>. L'immagine nasce non solo come monito sulla caducità dell'esistenza ma anche per sottolineare quanto la morte sia imparziale dinanzi alle differenziazioni sociali, culturali, economiche degli individui. Ciò che carica di grottesco cinismo l'immagine della Morte, nell'iconografia, è lo smacco che questa riesce ad ottenere su un'umanità che può proteggersi da tutto ma non può sfuggire a questa tappa obbligata. E infatti nel film, fino alla fine, i personaggi si fanno schermo con qualcosa che esorcizzi la fine: John con la scienza, Claire con i propri riti quotidiani; solo Justine non ha protezioni perché è pronta ad accogliere la morte.

Questo tema rimanda anche all'impossibilità di evadere lo spazio, nel quale si muovono claustrofobicamente i protagonisti; ma lo spazio è sia quello degli eventi dove si svolgono le vicende umane sia quello cosmico. Anche lo spazio astrale, lungi dall'essere infinito, sembra confinato in una strettoia dove i due contendenti giocano la loro ultima partita, senza possibilità di fuga. E' interessante questo passaggio, perché è l'unico in cui la tragedia viene riportata su un piano collettivo, chiamando in causa tutta l'umanità. E' stato infatti sottolineato precedentemente come la catastrofe sia circoscritta in una dimensione esclusivamente familiare, ma questo non emargina completamente la collettività: la sua presenza rimane nell'ombra come un tutto indistinto e sommerso che verrà travolto insieme ai protagonisti. E mentre la danza può essere osservata soltanto in maniera indiretta, tramite i dati che vengono elaborati dagli astronomi, i suoi effetti sugli uomini sono invece sempre più tangibili. L'avvicinamento di *Melancholia* si manifesta sulla Terra attraverso l'interruzione delle linee elettriche e la rarefazione dell'ossigeno: il buio e la mancanza d'aria, entrambi elementi che rimandano alla morte. La mancanza di elettricità si traduce anche come isolamento e impossibilità di movimento: ne sono dimostrazione il blackout proprio quando Claire cerca di stampare, da internet, il file che ritrae la danza pericolosa dei due pianeti e, in ultimo, la corsa di Claire e Leo resa impossibile anche dalla mancanza di ossigeno. Questi elementi conferiscono ulteriori connotazioni all'immagine della morte ma arricchiscono anche il parallelismo con la malattia: la depressione infatti rende la

---

<sup>48</sup> Vd. Johan Huizinga, *L'autunno del Medioevo* (1919), Rizzoli, Milano, 1998. La prima raffigurazione di questo tema risale al 1424 e ci è data dagli affreschi presenti sul portico del Cimitero degli Innocenti, a Parigi, successivamente andato distrutto.

<sup>49</sup> Cfr. Huizinga, *L'Autunno del Medioevo*

<sup>50</sup> Alberto Tenenti, *Il senso della morte e della vita nel Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1989, Cap. V



protagonista incapace di muoversi, di sollevarsi, le toglie il respiro e la costringe a rimanere imbrigliata dentro se stessa. La danza inoltre si ricollega anche all'idea del ritmo e alla scansione interna degli episodi narrativi del film: ne emerge, infatti una musicalità che imprime di sé tutta l'opera.

## 5. Predecessori

Prima di entrare nel vivo dell'analisi filmica di *Melancholia*, occorre un riferimento al background culturale e cinematografico di Lars Von Trier, tentando di individuare le sue principali fonti di ispirazione e di guida, la cui impronta, più o meno diretta, orientano il lavoro artistico del regista. A livello autoriale è possibile osservare una comunanza con Bergman e Dreyer per quanto riguarda il linguaggio e la sensibilità drammaturgica, nella tessitura filmica e nella costruzione dei personaggi.

Uno dei primi punti di contatto tra Dreyer e l'ultimo von Trier sembra risiedere in una comune vocazione teatrale per quanto riguarda le soluzioni sceniche e la predilezione per un ritmo che si modula sullo spazio-tempo del teatro. Per quanto riguarda la poetica di Dreyer è ravvisabile la tendenza a realizzare il film partendo da un'inclinazione teatrale, per la concatenazione delle scene come quadri fissi. Occorre notare che l'utilizzo di quadri fissi, con personaggi che entrano ed escono dal campo, è tipico dei primi anni del cinema quando l'influenza della messa in scena teatrale era ancora forte, come mostrano, ad esempio, i film di Méliès<sup>51</sup>. Dalla fissità dell'inquadratura consegue che l'entrata e l'uscita degli attori dallo schermo non sia collegata in raccordo, ma avvenga come se questi fossero sulla scena di un palcoscenico teatrale. E infatti il luogo in cui si svolge l'azione, nei film di Dreyer, è il vero fulcro della storia, conferendo unitarietà ai vari quadri della sequenza<sup>52</sup>. È palese come questa scelta implementi la carica drammatica della narrazione, come ad esempio, avviene ne *La passione di Giovanna D'Arco* (*La passion de Jeann d'Arc*, Francia, b/n, 110', 1928). L'immobilità e la frontalità dell'inquadratura consentono di soffermarsi su ogni dettaglio mimico del volto della martire, ripreso quasi sempre in primo piano e assumendo un valore emblematico<sup>53</sup> per tutto il film. Il viso della donna è quindi il vero centro del film e spesso risulta essere ripreso dal basso, per accentuare, forse, l'analogia della sua figura con quella dei martiri dell'iconografia cristiana. Lo stesso vale per la conclave degli inquisitori, la cui durezza dei visi non viene mitigata in alcun modo, ma anzi, i primi e primissimi piani ne accentuano le asperità. La fissità dell'inquadratura inoltre rivela anche l'immutabilità, la claustrofobia della situazione; la donna infatti perirà in seguito ma l'esito è noto sin dall'inizio. Dreyer inoltre lascia che la macchina da presa si soffermi su alcuni dettagli, in primo piano, per sottolineare la funzione reale e simbolica di alcuni oggetti (quali, ad esempio, il registro con le accuse e la Bibbia per il giuramento). Anche von Trier affida di frequente al primo o primissimo piano una funzione prettamente drammatica e la stessa fissità acquista un valore espressionistico,

---

<sup>51</sup> Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estetica del film*, Lindau, Torino, 1999

<sup>52</sup> A cura di Sergio Grmek Germani e Giorgio Placerani, *Per Dreyer*, Editrice Il Castoro, Milano, 2004 (p.108)

<sup>53</sup> *Ibidem*, cit p. 225

dove la plasticità della mimica o del movimento definisce il senso tragico di quanto sta accadendo. Analogamente anche la scrittura filmica di Bergman risente dell'influenza teatrale, grazie agli insegnamenti di Herbert Greevenius<sup>54</sup>. Più in generale, come nota Baldelli per Bergman, tutto il cinema di stampo scandinavo sembra essere influenzato dalla lezione di Strindberg per quella «acredine isterica che esplode all'improvviso nella vita coniugale, la vita come gioco mostruoso, soffocata da adulti e vecchi terribili, l'esistenza sentimentale dei giovani distrutta dagli adulti demoni<sup>55</sup>». A livello tematico emerge in questi autori una costante riflessione sul sacro: il problema religioso gode di centralità in molta filmografia, esso è sia ansia metafisica sia spunto per un'indagine introspettiva sul senso della vita e dei sentimenti. Anche quando le premesse o le conclusioni divergono<sup>56</sup>, quest'aspetto costituisce spesso il motore narrativo, implicito o esplicito della storia.

## 6. Dogma 95: castità e trasgressione

L'esperienza artistica che probabilmente ha maggiore rilevanza nella filmografia di Lars Von Trier è rappresentata dall'esperimento di Dogma 95. Nato come un movimento di avanguardia cinematografica nel 1995, con un proprio manifesto di intenti, vengono esposti in dieci punti principali gli obiettivi che ne animano le intenzioni. I primi a redigere e a firmare il manifesto furono Lars von Trier e Thomas Vinterberg, ma sulla scia dell'entusiasmo e del successo che incontravano questi lavori, Dogma trovò seguaci in diversi Paesi europei e negli Stati Uniti<sup>57</sup>. Da un punto di vista cronologico è assolutamente singolare l'idea di fondare un'"avanguardia" negli ultimi anni del secolo scorso, in un momento quindi, in cui le avanguardie erano state abbondantemente superate e sottoposte anche a dure critiche, sotto il profilo estetico e ideologico. Tuttavia l'esperimento risulta tanto più interessante per il suo anacronismo che rivela dei tratti di continuità storica con i movimenti artistici dei primi vent'anni del Novecento. Non solo, allo stesso tempo la necessità detonatrice dell'avanguardia fa luce su alcune costanti di ritorno che muovono l'esigenza di una rottura con il presente, quasi l'avanguardia costituisse una palingenesi che conduce alla tabula rasa da cui ripartire. E infatti i principali bersagli del gruppo che si riunisce sotto l'etichetta di Dogma, sono soprattutto le modalità con le quali i registi contemporanei producono i loro film e l'utilizzo massiccio della tecnologia nella fase della post produzione. La polemica, in termini tecnici, ha come oggetto l'utilizzo di effetti speciali, delle scenografie create *ad hoc* per l'ambientazione delle riprese, il ricorso alla colonna sonora (prediligendo invece i suoni interni alla rappresentazione), l'aggiunta di azioni "divaganti" rispetto a quello che viene raccontato<sup>58</sup>. Il fine perseguito da Dogma è quello di sottrarre il film

---

<sup>54</sup> Pio Baldelli, *Cinema delle ambiguità*, Edizioni Semonà e Savelli, Roma, 1969

<sup>55</sup> *Ibidem*, cit p. 16

<sup>56</sup> *Ibidem*. Bergman, ad esempio, rimprovera a Dreyer la rappresentazione della sofferenza fine a se stessa, dove la ricerca di Dio è finalizzata alla negazione dello stesso.

<sup>57</sup> Tra i registi italiani che hanno prodotto film Dogma troviamo Antonio Domenici e Cristiano Ceriello

<sup>58</sup> A cura di Alberto Morsiani e Roberto Chiesi, *Lars da 1 a 0*, Edizioni Cineforum, Torre Boldone, 2003, p.4



all'artificiosità (o, forse, all'artificialità) che deriva dall'utilizzo massiccio della tecnologia, recuperando gli aspetti più artigianali del mezzo filmico. Tutto ciò è possibile solo imponendo dei limiti al bacino di risorse, sempre maggiori, che sono a disposizione del film e dei registi. Acquista così una connotazione di senso l'espressione di "voto di castità" proclamata dai firmatari del movimento. Con questa si intende la rinuncia volontaria al controllo totale e misurato di tutte le fasi del film, privilegiando l'aspetto improvvisativo e dinamico della finzione cinematografica. Se sintetizzando tutti questi elementi è possibile osservare un desiderio di semplificazione dell'apparato prefilmico e postfilmico, in realtà questa normativa, nella sua rigidità di impostazione, rivela una costante tensione ideale tra progettualità e realizzazione, tra adesione al "dogma" e necessità di trasgressione dello stesso. Sarà lo stesso Lars von Trier ad affermare che lo scopo prioritario delle regole imposte da Dogma non è il loro rispetto incondizionato, ma la dialettica tra rigore e infrazione della norma<sup>59</sup>. È proprio nell'intercapedine che si crea entro questo movimento che il lavoro creativo è costretto a elaborare le soluzioni più ingegnose, le quali non possono sempre essere fedeli alla norma ma che conducono, inevitabilmente, ad una rinegoziazione degli enunciati di partenza. Si evince quindi come Dogma non sia un manifesto concluso, arginabile nel perimetro dei suoi dictat, ma un concentrato potenziale ed *in fieri* che solleva problematiche, senza offrire niente di definitivo e risolutivo. Un punto rilevante del manifesto è il concepimento di un'opera che sorvoli le inclinazioni di gusto personali dell'autore: rinuncia, questa, che deve avvenire in funzione della "verità" della storia e dei suoi personaggi. Quest'orientamento sovrasoggettivo ribadisce anche l'importanza della parte sul tutto, dell'attimo sul prodotto finito<sup>60</sup>, che rimanda per evocazione al principio autoreferenziale dell'arte a servizio dell'arte. Ed è proprio sulla sovversione nei confronti del cinema attuale, mossa dalla volontà di «costruire (un film) sulla base delle proprietà inerenti al mezzo (cinematografico)<sup>61</sup>» che si instaura una risonanza spirituale tra Dogma e le avanguardie dei primi anni del secolo scorso. Infatti lo scopo perseguito dai cineasti avanguardisti era proprio il desiderio di non veicolare il contenuto narrativo all'immagine, quanto invece di astrarre un'idea attraverso l'immagine. Da qui la nozione di "cinema puro" e il rifiuto, talvolta integrale, di raccontare storie; senza dimenticare però che questa tendenza più ortodossa convive con quella di quanti non rinunciano all'intreccio narrativo all'interno del film, quali Epstein, Gance, L'Herbier<sup>62</sup>. Da quest'angolazione Dogma si presenta più come un laboratorio di idee che un'ideologia vera e propria, data l'assenza di rigorismo metodologico e la differenza dei risultati che vengono ottenuti nell'applicazione ai vari contesti nazionali dei registi. Sembra condivisibile, quindi, quanto sostiene Giuseppe Bertolucci per il quale il senso di Dogma risiede soprattutto «nella sua funzionalità mediatica e

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, cit. p. 37

<sup>60</sup> *Ibidem*, cit. p. 5. E infatti nel manifesto viene dichiarato: «Giuro di astenermi dal creare un "lavoro", perché considero l'istante più importante del complesso»

<sup>61</sup> Sigfried Kracauer, *Teoria del film*, Il Saggiatore, 1995, Milano, p.277

<sup>62</sup> *Ibidem*

comunicativa<sup>63</sup>». Da parte di Lars von Trier l'esperimento dell'avanguardia è utile soprattutto per portare una ventata di freschezza, «un'innocenza perduta<sup>64</sup>» nel mondo cinematografico dominato dall'egemonia della tecnologia che rende fin troppo semplice la riproduzione realistica del mondo. Lo stesso autore mette in corrispondenza Dogma con la Nouvelle Vague, a significare lo scarto rispetto ad un linguaggio codificato: come quest'ultima si presentava innovativa nel contesto del cinema classico, spostando la priorità dall'azione all'osservazione<sup>65</sup>, così Dogma predilige il recupero di una primitività linguistica del mezzo cinematografico al racconto confezionato in maniera pulita e ordinata. Non solo la Nouvelle Vague, ma tra le muse ispiratrici di Lars von Trier figurano anche Rossellini e il cinema di John Cassavetes. L'influenza di un cinema di impronta realista è ravvisabile, a livello concettuale, già nell'aspirazione a trarre fuori la verità dei personaggi e delle situazioni. Anche se l'impegno civile e sociale non rientra tra i parametri-guida di Dogma, è pur vero che l'obiettivo comune è quello di rifuggire da una ricostruzione patinata, filtrata, di quanto si sta raccontando. Quest'aspetto ad esempio è riscontrabile sin dal primo film Dogma di von Trier, *Idioti (Idioterne, Danimarca, col., 112', 1998)* dove la messa in scena dell'"idiotia" non si lascia arginare dalle pretese di buon gusto (è d'altronde uno dei "dogmi" del manifesto) e i personaggi vengono ripresi in tutta la loro cruda nudità, fisica e mentale. Quest'operazione "maieutica" sui personaggi presuppone anche un lavoro preparatorio diverso sugli attori, ai quali viene richiesta l'abilità di saper improvvisare e di fare propria la "verità" del personaggio. Più che l'interpretazione del ruolo, gli attori devono creare il loro personaggio, cercandolo all'interno di se stessi<sup>66</sup>. I tempi della gestazione filmica diventano quindi un momento di riflessione e di reale partecipazione creativa<sup>67</sup>, dove il testo va prendendo forma man mano che nascono gli spunti e le idee. Per quel che riguarda, invece, il livello filmico, un'analogia di impostazione con il cinema realista<sup>68</sup> accomuna l'uso della telecamera. Vengono preferite, infatti, le riprese fatte con la camera a mano, all'aperto o comunque in luoghi realmente esistenti che entrano nella scenografia così come sono realmente. I movimenti di macchina non vengono nascosti, il montaggio si "sente", le inquadrature accelerano o rallentano in base al soggetto ripreso, si spezza la coincidenza tra scena e azione<sup>69</sup>.

---

<sup>63</sup> Cfr. Morsiani, Chiesi, *Lars da 1 a 10*, cit. p. 55

<sup>64</sup> *Ibidem* cit p. 37

<sup>65</sup> Sandro Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio, Venezia, 2007, cit p. 225

<sup>66</sup> Cfr. Morsiani, Chiesi, *Lars da 1 a 10*, cit p.

<sup>67</sup> Questo tipo di lavoro con il testo che nasce dalla sinergia tra regista e attori rievoca anche gli esperimenti teatrali dell'Odin Teatret e apparenta l'operazione di Lars von Trier ad un filone di ricerca drammaturgica di stampo scandinavo (Cfr. Eugenio Barba, *Brucciare la casa*, Ubulibri, Milano, 2009)

<sup>68</sup> Con il termine generico di "realista" si intende abbracciare tanto il filone del Neorealismo quanto quello di cinema che fa della realtà il principale oggetto di indagine delle sue ricerche.

<sup>69</sup> A.Addonizio, G.Carrara, M.De Simone, R.Lippi, E.Premuda, M.Romano, P.Spina *Il dogma della libertà*, Edizioni Battaglia, 2005, cit p. 97 Quanto ai rapporti tra Von Trier e le avanguardie, nell'uso del mezzo filmico, a proposito de *Le onde del destino*: «E' come se, recuperando teoricamente, e con gli eccessi tecnici, la più pura tradizione del cinema-verità degli anni Venti [...] von Trier si lanciasse in un corpo con l'ambiente, le persone, i temi, in un percorso di coinvolgimento totale, fisico oltre che profondamente e passionalmente emotivo [...].»



Inserendo questo discorso ai fini di un collegamento con *Melancholia* sulla base di affinità tecniche ed estetiche, è utile illustrare due film che lo precedono quali *Festen* di Thomas Vinterberg e *Le onde del destino* di Lars von Trier. Entrambi segnano una linea di continuità tra le scelte programmatiche di Dogma e alcuni motivi, tematici e strutturali, che si ritroveranno nell'ultimo film di von Trier. Nel primo è evidente una corrispondenza sul motivo della festa in famiglia che diventa deflagrante, con l'emersione di disagi latenti e rimossi; nel secondo l'analogia ruota intorno alla costruzione dell'eroina infelice, vittima del destino ma dotata di una profonda integrità interiore.

### 6.1 Festa in famiglia

*Festen- Festa in famiglia (Dogme #1 Festen, Danimarca-Svezia, col., 105', 1998)* oltre ad essere il primo film che segue interamente i dettami di Dogma è anche uno dei più emblematici del movimento. Si presenta, infatti, rigoroso nell'aderenza ai principi dell'avanguardia, come dimostrano l'uso integrale della telecamera a spalla per le riprese, l'assenza di colonna sonora e di set cinematografici<sup>70</sup>. L'azione viene concentrata esclusivamente dentro la proprietà di Klingensfeldt, uomo potente e facoltoso, che coglie l'occasione del proprio compleanno per festeggiare e per riunire la famiglia sotto il suo tetto. Il pretesto narrativo della festa da modo di circoscrivere lo svolgimento della storia all'interno di un unico luogo e nello stesso tempo, rispettando così il settimo punto del manifesto, secondo il quale: «L'alienazione temporale e geografica non è permessa. (Questo per dire che il film ha luogo qui ed ora<sup>71</sup>).» Questo tipo di ambientazione, delimitata in un perimetro ristretto, si presta bene ad un contesto in cui si vogliono portare a galla le tensioni che serpeggiano tra i personaggi, in una vorticoso esplorazione del latente, sino alla catarsi finale. L'elemento che più viene mutuato da *Melancholia* è proprio il motivo della festa, che in realtà si capovolge e finisce per diventare qualcosa di "altro" rispetto alle intenzioni iniziali. In *Festen*, come in *Melancholia*, persiste la separazione simbolica, oltre che materiale, dei luoghi della casa che offre il pretesto per mettere in scena la crisi. I luoghi dove avviene la condivisione della socialità sono per lo più caratterizzati da una festosa euforia che, inizialmente, sublima le pulsioni individuali, per poi diventare centro catalizzatore dell'esplosione del latente. Anche in *Festen* si può notare una tensione tra "centro" e "periferia" degli spazi, che riflette metaforicamente il ruolo dei personaggi: la stanza da pranzo è il centro della casa e il luogo della celebrazione del padre, quindi, in un certo senso, ne è il corrispondente oggettuale. Ma questa è anche il livello dell'ufficialità, dell'ordine, del rito: considerando la casa e i suoi membri come un unico organismo psichico, collettivo e inscindibile, il centro dell'abitazione corrisponde al livello del conscio, le camere, invece, allo strato più in ombra della psiche, territorio di conflitti e disordini. Il tema principale sembra essere infatti proprio il conflitto padre-figli; scontro

---

<sup>70</sup> Roberto Lasagna, *Lars von Trier*, cit p.33. L'autore aggiunge anche: «Sembra quasi un home-video, e in questo risiede la proposta "democratica" e programmatica del manifesto: chiunque può girare il suo film e svelare i retroscena dei contesti vissuti»

<sup>71</sup> Cfr. Roberto Lasagna, *Lars da 1 a 10*

che assume valore antropologico e identitario, oltre che psicologico. Attraverso la “soppressione” finale del padre, i figli riescono finalmente ad affermarsi, riconciliati nei legami interni alla famiglia e con se stessi. Il movimento che segue il decorso narrativo parte, quindi, da una situazione di apparente calma che sfocia in rottura, sino alla ricostituzione dell’ordine familiare attraverso il “sacrificio” del padre. Quest’aspetto, ad esempio, mostra una distanza con il disegno narrativo di *Melancholia*, dove la crisi è il punto di arrivo senza alcun sviluppo risolutivo. In *Festen* la “detronizzazione” del padre, in seguito allo smascheramento dei suoi crimini, è un passaggio obbligato, il punto di fuga verso cui converge tutto il film e che ne determina il senso, mentre per *Melancholia* il disagio resta in sospeso e non coincide con la conclusione. Infatti l’analogia principale nella struttura filmica delle due opere è rappresentata dall’emersione proprio di ciò che la festa vuole esorcizzare: l’inquietudine e la depressione per Justine, lo spettro degli abusi del padre per i figli di Klingensfeldt. Un elemento di comunanza non trascurabile, però, può essere rintracciato nel motivo della “festa nella festa”: una specie di varco che si apre all’interno dello spazio conviviale, nel quale i personaggi si ritagliano un momento di gioiosa intimità, diversa dai toni della festa ufficiale. Nel film di Vinterberg questo avviene al termine della cerimonia di compleanno del padre e in seguito all’ammutinamento nei suoi confronti che lo esautorava dell’autorità che il ruolo cardine di *pater familias* gli aveva conferito. È il momento di vero sfogo, di euforica esternazione che sancisce la liberazione catartica, ed è in sostanza la vera festa rispetto a l’altra, più nominale che reale. Analogamente, al termine del matrimonio di Justine, dopo che tutto è stato irrimediabilmente compromesso, la sposa e pochi altri famigliari si ritrovano nel salone ormai semivuoto, dove danzano e scherzano in un clima disteso. Da un punto di vista strutturale quindi è possibile tracciare l’elemento di ricorsività nella festa quale punto di arrivo di un rovesciamento anarchico, che respinge l’ordine costituito e getta le premesse potenziali per uno nuovo.

## 6.2 Le onde del destino

Il film *Le onde del destino* (*Breaking the waves*, Danimarca-Svezia-Paesi Bassi-Norvegia, col., 159’, 1996) è probabilmente il capolavoro di Lars von Trier, come dimostra il riconoscimento internazionale grazie al Gran Premio della Giuria vinto al Festival di Cannes e il talento attoriale di Emily Watson, candidata agli Oscar come miglior attrice protagonista. La storia si svolge in 8 episodi, divisi per sezioni tematiche, in cui si svolge la parabola umana della protagonista. La suddivisione per episodi è ispirata a *Barry Lyndon* (*Barry Lyndon*, UK-USA, col., 184’, 1975) di Kubrick<sup>72</sup> come dichiara lo stesso regista, film con il quale sembra condividere, a livello tematico, il sentimento tragico della fatalità e, sul piano stilistico, la cura compositiva per la sceneggiatura e la fotografia. Il tema dominante in *Le onde del destino* è quello dell’amore come sacrificio di sé che condurrà Bess, la protagonista, all’emarginazione e alla morte. Un primo livello di analogia strutturale con *Melancholia* può essere

---

<sup>72</sup> Cfr. AA.VV. *Il dogma della libertà*

rintracciato in due elementi: la figura solitaria dell'eroina, che si stacca rispetto al contesto, e, inoltre, il senso della dualità. L'alterità di Bess è segnata da una forma di nevrosi che, da quanto viene detto nel film, risale al trauma per la morte del fratello. Tuttavia questo punto di eterogeneità è anche la sua forza: Bess possiede una sensibilità e una purezza che gli altri non sanno riconoscere né capire. Il suo destino di martire è quasi una conseguenza, o un'evoluzione, della sua natura. A questo si associa un forte senso della religiosità che, nell'animo fragile e ricettivo della donna, assume le sembianze di un'istanza castigatrice e autoritaria. Lo spirito generoso e di abnegazione della donna viene esplicitato sin dall'inizio e rimarrà lo stesso lungo tutto il film, ma avverrà una "riconversione": questo verrà spostato da Dio all'uomo, senza che ciò venga compreso dalla comunità. La "diversità" della donna offre il pretesto per una descrizione dell'ambiente e dei personaggi che si fonda sulla contrapposizione tra ciò che è affine alla protagonista e quello che ha un ruolo di antagonista rispetto ad essa. La struttura tematica e narrativa si articola proprio in un alternarsi di contrasti i quali, quasi a rafforzare la metafora visiva, vengono resi in particolare grazie al bilanciamento sapiente del colore e della luce. Così, la prima e più evidente contrapposizione, è quella tra il mondo angusto in cui è cresciuta Bess, permeato da una profonda severità religiosa e morale, e la vitalità contagiosa, piena di leggera spregiudicatezza, di Jan e dei suoi amici. Anche Jan, il marito, è un elemento di alterità rispetto al contesto perché questi è uno straniero, e se quest'elemento è un polo di forte magnetismo per Bess, al contrario è motivo di resistenza e di emarginazione da parte della comunità religiosa. Una prima contrapposizione cromatica è ravvisabile proprio tra questi due gruppi: rigorosamente in nero i sacerdoti nella compostezza del proprio abito talare, colorati e disordinati Jan e la sua comitiva. La dicotomia antropologica e culturale tra queste due tipologie di umanità viene ricalcata, e in parte alleggerita, spingendo fin quasi al caricaturale il tratteggiamento degli amministratori della chiesa. Ai personaggi "negativi" viene quindi data una coloritura grottesca che rende immediato il riconoscimento e ne caratterizza anche la fissità psicologica e caratteriale. Infatti i personaggi antagonisti non subiscono trasformazioni, ma rimangono uguali a se stessi lungo tutto il corso della storia, chiusi nella rigidità bidimensionale della loro maschera. La scarsità di spessore psicologico che caratterizza queste figure ha come controparte, invece, la complessità della protagonista, la sfuggevolezza della sua emotività, la travagliata esperienza della fatalità. L'alternanza tra fissità e movimento sembra tradursi da un piano puramente tecnico<sup>73</sup>, che in ogni modo è funzionale al senso, a quello interno alla narrazione e alle figuralità che vengono messe in scena.

Il regista sembra mantenere questi contrasti anche in *Melancholia*, dove è netto lo stacco tra Justine e il contorno, seppure all'interno del film non esiste una forte cesura tra bene e male, quanto piuttosto una commistione di entrambi gli aspetti nella maggior parte dei personaggi. L'unica figura realmente negativa è il datore di lavoro, i cui tratti sono forgiati sull'immobilità dello stereotipo, che in questo caso lo identifica come

---

<sup>73</sup> Cfr. *Il dogma della libertà*, cit pp. 81-83

“squalo” arrivista e spregiudicato<sup>74</sup>. Pur nella diversità della trama e del contesto, entrambe le donne hanno il coraggio di opporsi con forza a ciò che si pone come antagonista alla loro interiorità, e verso cui si rivolge, implicitamente, la polemica del regista. Ne *Le onde del destino* il bersaglio è il sacro dell’istituzione religiosa, che nell’aderenza cieca a un formulario di riti vuoto si dimentica degli uomini e rende incolmabile la distanza tra Dio e l’umanità, mentre in *Melancholia* viene preso di mira il fatuo mondo della pubblicità e dei giochi di potere, che delineano il profilo di una società disumanizzante. E’ come se il contrasto con l’elemento antagonistico, oltre ad acuire l’eccezionalità della protagonista, mostrasse indirettamente anche gli oggetti contro cui si scaglia la critica dell’autore<sup>75</sup>.

Inoltre, entrambe le protagoniste sono portatrici di un’eterogeneità che in ultima analisi si rivela più “vera” della normalità (Justine) e più pura di quanto vorrebbe credere il buonsenso (Bess). Il sacrificio che Bess compie per il suo uomo, prostituendo il proprio corpo, se agli altri appare come la folle disperazione di una mente fragile, è in realtà la cifra stessa della “santità” della donna. E infatti in una delle ultime scene, nelle quali verrà cacciata dalla chiesa, la protagonista irrompe durante la celebrazione della Messa e domanda, candidamente, all’assemblea in preghiera: «Ma come si fa ad amare un verbo?<sup>76</sup>». Questa esternazione evidenzia tutta la potenza dell’amore per l’umano di Bess, che antepone la vita all’astrazione teologica. E’ ricorrente, inoltre, il parallelismo tra Bess e la figura di Cristo, corrispondenza che si ritrova in più tappe della narrazione: il sacrificio, la condanna ufficiale da parte dell’istituzione, il sofferto calvario, la mancata sepoltura del corpo. Questa vicinanza esistenziale e spirituale a Gesù, approfondisce ulteriormente l’aspetto della sua alterità rispetto all’ambiente circostante. Ancora, è possibile notare la tensione tra spazi aperti e spazi chiusi, come in *Melancholia*, che si legano all’interiorità della protagonista e ne diventano un’emanazione. Lo stesso discorso vale anche per il modo in cui viene rappresentato l’esterno: la macchina da presa insiste su ambientazioni dalla natura rocciosa, dagli orizzonti ampi, dove il vento e la luce si impastano nelle immagini come co-protagonisti. Al contrario gli interni sono spesso angusti, affollati di troppi oggetti, bui; è difficile muoversi in questi spazi che sembrano bloccare le azioni e i pensieri dei personaggi. In entrambi i casi tutto questo si traduce nell’opposizione tra costrizione e libertà, tradizione e iniziativa personale, repressione e desiderio.

Un’altra analogia strutturale nei personaggi delle due eroine è il rapporto duale tra la protagonista e un’altra donna; questa per Bess è Dodo, la moglie del fratello scomparso. Anche per Bess e Dodo la dinamica del rapporto segue uno sviluppo triadico: si va da una condizione iniziale di armonia che volge verso una situazione di conflittualità per

---

<sup>74</sup> E’ interessante notare come la connotazione stereotipata di questo personaggio passi anche attraverso l’utilizzo di un linguaggio gergale, tipico del lessico manageriale e pubblicitario, che lo differenzia dagli altri.

<sup>75</sup> Se gli spunti per una lettura che catturi in profondità le intenzioni e il pensiero dell’autore può ritrovare elementi di critica sociale in tutti i film di Lars von Trier, è pur vero che questi vengono palesati e messi in scena con *Dogville*. All’interno di questo film l’analisi spietata della società americana emerge dallo sfondo e diventa colonna narrativa portante di tutto il film.

<sup>76</sup> Cit. *Le onde del destino*



poi riconvergere in una ritrovata solidarietà<sup>77</sup>. Anche questo tipo di specularità tra le due donne, come in *Melancholia*, nasce da un'affinità affettiva (in questo caso il comune amore per il fratello defunto) e si definisce sul gioco-forza dei ruoli tra una psicologia più "debole" e tormentata e l'altra più strutturata che fa da guida. La dualità, quindi, sembra essere una risorsa di grande importanza per il cinema di Lars von Trier, tale da poter essere sfruttata tanto da un punto di vista poetico e filmico, quanto per lo sviluppo tematico e narrativo della storia.

### **7. Livelli filmici in *Melancholia***

Se l'esperienza di *Dogma 95*, considerata sotto il profilo cronologico, può dirsi conclusa, la sua influenza continua ad esercitarsi sull'attività di Lars von Trier, come un'onda lunga che scavalca le recinzioni programmatiche e si confronta criticamente con il materiale narrativo e artistico che di volta in volta si pone. Ad esempio, alcune differenze rispetto ai precetti di *Dogma* sono evidenti sin da subito, quali l'utilizzo della colonna sonora e la costruzione di alcune immagini in digitale: entrambi sono espedienti che contravvengono alla povertà di mezzi che caratterizzava la normativa del movimento. Quello che più si evince in *Melancholia* è un grande controllo di tutti gli elementi filmici, la cura maniacale per i dettagli, dove non trova spazio l'improvvisazione, ma tutto è funzionale ad una resa geometrica e precisa, tanto nei rimandi logici quanto in quelli visivi. Forse è per questo motivo che *Melancholia* è anche un film "bello" da vedere, per il lavoro meditato sulle immagini e sulla fotografia che mira ad una ricostruzione pittorica, oltre che cinematografica. Probabilmente l'eredità principale di *Dogma* è la ricerca costante di trarre la verità dai propri personaggi, non limitandosi a definire delle sagome ma seguendo una linea di coerenza che coniughi l'invenzione con la verosimiglianza, l'assurdo con il possibile. Ne risulta una tensione costante tra lo spettacolo e la fedeltà al reale che, anche quando viene contaminato da elementi grotteschi o fantastici, riflette nelle strutture di fondo sempre se stesso. *Melancholia* mostra come le risorse di un certo tipo di cinema d'impronta realistica e narrativa possano sposarsi con gli artifici digitali per giungere ad una sintesi sublime di contenuto e ispirazione artistica, credibilità e trasfigurazione poetica. Infatti all'interno del film è possibile individuare due livelli distinti che agiscono però sul piano comune del significato: l'uno schiettamente narrativo, l'altro artistico e simbolico. Il primo mostra la successione degli eventi nella loro sequenza logico-temporale, concatena le azioni in base al principio di consequenzialità, quindi descrive "analiticamente" le azioni e i personaggi. Il secondo invece agisce sulla manipolazione delle immagini, assemblandole o costruendole in maniera tale che la loro funzione narrativa venga veicolata dalla forza espressiva e dai collegamenti operati dall'intuito e dalla suggestione. Ovviamente tanto l'uno quanto l'altro esistono parallelamente e collaborano insieme per la definizione del senso finale dell'opera. Tuttavia è interessante l'operazione con cui il regista affida al livello narrativo il registro realistico e a quello simbolico l'aspetto onirico, sintetico; è proprio dall'interferenza di queste due

---

<sup>77</sup> In *Melancholia* ciò che viene tradotto con il termine di "conflittualità" è ascrivibile all'influenza della malattia su Justine e sulle conseguenze nel rapporto con Claire.

sfere che il risultato complessivo dell'opera sarà sfuggente nei confronti delle classificazioni di genere. O meglio: ogni appartenenza di genere sembra solo soddisfatta in parte da *Melancholia*, perché ha la potenza realistica ed espressiva del film drammatico, ma anche la visionarietà del genere di fantascienza e catastrofico. Per tutte queste ragioni è preferibile analizzarlo soprattutto in direzione della "densità", per sezioni, piuttosto che sotto il taglio prospettico unitario del film di genere (angolazione che inevitabilmente metterebbe fuori uso alcuni elementi fondamentali per un'interpretazione esauriente).

*Melancholia* si presenta divisa in tre parti: un Prologo, una prima parte intitolata *Justine* e una seconda che prende il nome di *Claire*. La tripartizione dello schema narrativo riprende quella dell'opera da cui è tratta la colonna sonora. Questa è il *Tristano e Isotta* di Richard Wagner, dramma musicale articolato in tre atti, la cui funzione non è solo quella di corredo dei momenti più significativi del film, ma è parte stessa della narrazione, quindi inscindibile dalle immagini. Le tre sezioni filmiche seguono l'una all'altra per scarti: il Prologo contiene una *summa* dei motivi principali che seguono nelle due parti successive, le quali vengono rappresentate come dei *tableaux in sé* conclusi, dove viene dispiegato quanto era stato annunciato prima.

## 7.1 Il Prologo

Non sembra casuale che l'inizio del film sia stato fatto precedere da un prologo introduttivo, quasi a creare intorno alla narrazione l'atmosfera della tragedia. Inoltre le immagini del prologo sono tutte riprese frontalmente, da un punto di vista "oggettivo" e in cui si percepisce l'artificio scenico della costruzione unitaria dell'immagine<sup>78</sup>. I legami con il teatro, tuttavia, sono riscontrabili anche da un punto di vista tecnico, nella coincidenza tra scena e inquadratura. A rafforzare l'ipotesi di una concezione teatrale per questa sezione del film, interviene anche l'uso del *ralenti* che enfatizza la gestualità dei soggetti e incrementa l'effetto di pathos. Questa scelta, inoltre, avvicina il prologo di *Melancholia* all'opera di Wagner: entrambe, infatti, sono concepite come strutture in cui gli elementi mimici, musicali e narrativi costituiscono un tutt'uno per la definizione di senso del prodotto artistico<sup>79</sup>. Un'altra corrispondenza tra il dramma wagneriano e l'opera di Lars von Trier consiste nel senso complessivo della narrazione. Infatti l'amore di Tristano e Isotta è la testimonianza di una realtà superiore, che trascende l'umano, e diventa un mezzo per raggiungere l'illuminazione<sup>80</sup>. Per tale ragione l'opera di Wagner è stata intesa anche in termini di «dramma religioso<sup>81</sup>», poiché il fine è quello di condurre ad una conversione, ossia all'acquisizione di una consapevolezza spirituale superiore. Analogamente, in *Melancholia*, è stato già osservato come il

---

<sup>78</sup> Questo tipo di rappresentazione, rigorosamente frontale, ricorda l'impianto scenico dei teatri rinascimentali, nei quali gli elementi presenti sulla scena sono disposti in maniera "sintattica" per coniugare profondità prospettica e unitarietà dell'immagine (vd. Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro: lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Mondadori, Milano, 2006)

<sup>79</sup> Cfr. Elvidio Surian, *Manuale di Storia della Musica*, Vol IV

<sup>80</sup> Joseph Kerman, *L'opera come dramma* (1956), Einaudi, Torino, 1990

<sup>81</sup> *Ibidem* cit. p. 64

pianeta e la malattia siano due strumenti di rivelazione, e lo sforzo di Justine sarà quello di mostrare una verità alla quale tutti gli altri sembrano ciechi.

A differenza del prologo teatrale, dove venivano spiegate le premesse che avevano condotto all'azione, in *Melancholia* questo ha una funzione di sintesi, esso contiene già tutto il film in forma "criptata" e ridotta ai motivi essenziali. Le immagini del prologo si rapportano con quelle delle due sezioni filmiche in diverso modo: possono sia rimandare fedelmente a un'inquadratura oppure l'immagine può illustrare un effetto o che cosa c'è "dietro le quinte" rispetto a quanto si vede nel film. Un esempio tra tanti, è costituito dalla scena del prologo in cui *Melancholia* copre Antares. Nel film questa immagine non c'è, quello che vediamo è direttamente la conseguenza del passaggio di *Melancholia*, quando, nel cielo, la stella scompare misteriosamente. Quest'introduzione dunque svolge sia la funzione di anteprima sia di commento esplicativo, in entrambi i casi il fine è intrinsecamente lirico.

Il discorso si snoda nelle 16 scene attraverso le quali viene articolato il prologo, ma la successione delle immagini rispetto ai riferimenti filmici non è di tipo temporale. La logica gerarchica che viene seguita è piuttosto di tipo tematico, in base alle priorità che il regista assegna alle figure rappresentate. Infatti il prologo si apre con il primissimo piano sul volto di Justine che dischiude gli occhi e guarda con fissità in avanti: è uno sguardo privo di espressione, sofferente e glaciale che, a posteriori, è possibile ricollegare alla condizione di malattia della protagonista. Il sipario si apre dunque proprio con Justine, ad indicare l'accezione particolare della fine che acquista senso proprio attraverso la sua figura e l'evoluzione del suo personaggio nel percorso del film. Sullo sfondo, irreali e imprecisati sia dal punto di vista dello spazio che del tempo, cadono dall'alto degli uccelli che sono sia una contestualizzazione dello stato psicologico della donna sia un rimando all'apocalisse. Già dalla prima scena si evince quanto è stato messo in luce in precedenza, ossia il doppio filo che lega la malattia e la fine del mondo. Nella scena successiva, invece, abbiamo un campo lungo su un luogo ricorrente all'interno del film, il giardino della casa, costeggiato da due filari alberati. Viene introdotto però un elemento non presente nella rappresentazione filmica, ossia un grande masso di pietra circolare sormontato da una lastra, altrettanto circolare, che ricorda un calendario celtico o una meridiana. L'allusione, verosimilmente, è allo scorrere del tempo e all'ineluttabilità di quanto sta per accadere. Inoltre, anche se è intuibile solo dal riflesso sull'acqua, il cielo è rischiarato dalla luce di *Melancholia* e da quella della Luna<sup>82</sup>. Siamo ancora però in una fase iniziale e infatti la luce del pianeta è più debole, perché più lontano, come dimostra l'ombra che viene proiettata in corrispondenza del pianeta. La scelta di inserire certi tipi di fotogrammi all'interno del prologo, privilegiandoli rispetto ad altri, sembra rispondere ad un criterio di selezione

---

<sup>82</sup> In verità l'effetto è irrealistico perché la luminosità è diffusa, quindi non può essere un contesto notturno e nel film *Melancholia* sorge di notte come la Luna. Anche qualora l'astro speculare fosse il Sole, non sarebbe comunque possibile, perché la luminosità del pianeta non è tale da poter competere con quella solare.

che dia la priorità più al piano simbolico che a quello descrittivo. Così, infatti, la veduta del giardino, ripreso frontalmente, rimanda metaforicamente a un palcoscenico che è anche il punto d'osservazione più frequente dal quale i personaggi attendono e osservano *Melancholia*. Al centro dell'inquadratura si scorge una figura minuscola, probabilmente la sposa, che si sta avvicinando verso la pietra circolare. La terza scena invece ritrae il dipinto di Bruegel, *Il ritorno dei cacciatori*, dove sullo sfondo desolato del paesaggio invernale, articolato sul primo piano dei cacciatori e degli alberi spogli e sul secondo piano del brulichio umano giù in paese, viene sovraimpressa una cascata di foglie morte che scende dall'alto. C'è una certa corrispondenza con la scena iniziale, nel movimento di caduta dall'alto verso il basso e che tornerà frequentemente anche nelle sezioni successive del film. Il richiamo verso la terra può rimandare tanto all'impossibilità di reagire quanto alla morte<sup>83</sup>. E infatti la coltre di neve che ricopre il paesaggio dell'opera di Bruegel stende un velo di silenzio e di mestizia sulla natura; inoltre c'è anche un'allusione agli spazi in cui si svolgono le azioni nel film. Queste non si estenderanno mai oltre il perimetro del maniero abitato da Claire e dalla famiglia e, come i cacciatori del dipinto, essi rimarranno a guardare le vicende umane dall'alto della tenuta, in disparte, nella più totale solitudine<sup>84</sup>. Un dettaglio che compare di sfuggita è lo scoppio di un incendio all'interno della raffigurazione, in basso; un'interpolazione volontaria che introduce movimento in una rappresentazione statica, quasi a significare la deflagrazione di quello stato di quiete e di sospensione angosciosa. E infatti con la quarta scena si giunge all'immagine topica, quella in cui finalmente compare *Melancholia*. La centralità di questa scena è sottolineata dal sonoro del prologo di Wagner: la linea melodica che fino a quel momento procede per progressione armonica, affidata a piccoli gruppi di strumenti e rinforzata dal timbro lunare dei fiati, sfocia nella sonorità piena degli archi e risolve la tensione armonica nel tema del violoncello. Inoltre questo, all'interno della trama sonora del dramma wagneriano, costituisce il "motivo dell'incantesimo d'amore<sup>85</sup>", ed effettivamente l'immagine di *Melancholia* è ipnotica e allo stesso tempo di struggente bellezza. La risoluzione armonica, preceduta dall'ascensione cromatica nella ricerca della tonalità, conferisce all'apparizione del pianeta un significato "risolutivo", quasi fosse la meta di quel percorso, la risposta ad un interrogativo che scioglie l'ambiguità tonale della musica. *Melancholia* in primissimo piano e in penombra è posta frontalmente dinanzi una stella rossa, Antares, che finisce per coprire con il suo movimento di rotazione. L'oscuramento di Antares è nel film il primo indizio della presenza del pianeta, prima ancora che esso si renda visibile agli uomini. La teatrale bellezza di *Melancholia* accentua il senso doloroso della tragedia che si sta per compiere e trova una perfetta corrispondenza nel tema tardo-romantico di *eros* e *thanatos* che vede protagonisti Tristano e Isotta, all'interno del dramma wagneriano. E sempre al dispiegamento di una

---

<sup>83</sup> E infatti, come verrà analizzato più avanti, questa "attrazione" verso la terra coinvolge tutta la natura, tanto umana (Justine) quanto animale (Abram, il cavallo di Justine).

<sup>84</sup> Nel dipinto c'è anche un ponticello che collega verso il centro abitato, questo sembra un particolare rilevante perché nel film il ponte costituirà il limite estremo oltre il quale i personaggi non riusciranno ad andare, assumendo quindi un particolare significato metaforico.

<sup>85</sup> R. Wagner, *Tristano e Isolda* (1859), Sansoni, Firenze, 1966 a cura di G. Manacorda

pura e drammatica teatralità si ricollega la quinta scena che ha come soggetto Claire, la quale tenta un'impossibile corsa con il figlio Leo che, con slancio di protezione materna, tiene stretto al petto. In questo caso l'anticipazione della scena che si ritroverà nel film è quasi letterale, venendo ripresa da una delle ultime, prima dell'epilogo finale. La composizione scenografica è sottolineata dalla geometria delle figure e dello spazio: la traiettoria in diagonale dei passi di Claire, unitamente a quella ideale che parte dalla buca da golf, infatti, definiscono un triangolo di cui le figure umane occupano il vertice, che è anche il punto di fuga delle linee della rappresentazione. Nella composizione, la figura di Claire affonda progressivamente nel terreno, in quanto ad ogni passo il suolo sembra farsi più molle e instabile. Ovviamente la metafora va all'impossibilità di una fuga, di una soluzione che permetta di uscire dal Mondo in quanto sistema chiuso e destinato all'implosione. Ciò che appare davvero interessante in merito alla finitezza dello spazio è il significato che assume la buca da golf, sulla sinistra. Essa infatti reca il numero 19 che non esiste, in realtà, nel campo da golf (il numero massimo di buche è 18). Ma anche quest'incongruenza si carica di un significato metaforico, poiché in gergo golfistico "andare alla buca 19" significa uscire dal campo<sup>86</sup>, abbandonare il gioco. In questo caso in cui il "campo", in senso lato, è il corrispettivo della Terra, non c'è possibilità di uscita e per tale ragione Claire è costretta a ripiegare indietro. Già nel prologo, quindi, c'è un accenno alla drammatizzazione dello spazio che caratterizza tutto il film e alla sua forte semantizzazione. Nella difficoltà di procedere si ritrova nuovamente quel movimento di richiamo verso il basso che introduce la sesta scena. Questa ha come unico soggetto il cavallo nero, in campo medio, nell'atto di ricadere all'indietro, su uno sfondo buio illuminato a sprazzi. L'immagine è chiaramente antinaturalistica e nella caduta sembra che l'animale ripieghi tutto in se stesso. La presenza degli animali rafforza l'idea dell'apocalisse totale che coinvolge tutto ciò che vive: è un modo per spostare la prospettiva antropocentrica su una focalizzazione universale, che non si concentri solo sull'umanità, ma sulla vita stessa. La settima scena è compensata da movimenti che levitano verso l'alto, al centro dell'immagine c'è Justine con le braccia aperte, quasi in un abbraccio, mentre intorno sembrano innalzarsi delle foglie, come farfalle. A ribadire l'impostazione teatrale affidata al prologo, la figura della donna sembra essere illuminata dall'alto come rivela il cerchio di luce che rischiara il suolo leggermente in secondo piano rispetto alla figura. La posizione del corpo, perfettamente centrato nello spazio, e la geometria delle parti ricordano anche l'Uomo vitruviano di Leonardo da Vinci che ribadisce la centralità di Justine nel contesto. Infatti la luminosità che circonda la figura delinea un cerchio entro il quale è inscritta Justine (come nel disegno di Leonardo); l'armonica proporzione delle parti nel loro insieme e i rapporti di simmetria che il corpo instaura con le figure geometriche del cerchio e del quadrato, hanno trasposto la riflessione dell'Uomo vitruviano anche su un piano filosofico ed estetico. Infatti questo è stato interpretato come una sorta di anello di congiunzione tra umano e divino, poiché «simbolo della corrispondenza matematica tra

---

<sup>86</sup> Stefano Prandi, *Il senso della fine: "Melancholia" di Lars von Trier*, [www.leparoleele cose.it](http://www.leparoleele cose.it), 19 dicembre 2011

microcosmo e macrocosmo<sup>87</sup>». Da questa prospettiva il senso della scena è proprio quello di richiamare l'attenzione sulla natura di Justine, le cui peculiarità la rendono medium tra la Terra e Melancholia, tra gli uomini e la verità.

La scena seguente è costituita da un campo lungo, dove, per la prima volta, partecipano insieme Justine, Leo e Claire. I tre personaggi occupano una porzione di spazio equidistante l'una dall'altra, mentre avanzano simultaneamente verso il centro dello schermo. Sullo sfondo si erge la casa di famiglia e ancora più in alto, in cielo, ci sono tre astri, uno in corrispondenza di ogni figura. In corrispondenza di Justine e Leo, collocato al centro tra le due donne, gli astri sono in fase crescente mentre l'astro perpendicolare a Claire sembra all'inizio della fase calante. Gli astri sono indicatori di un mutamento di "umore", quindi, probabilmente il riferimento è alla trasformazione che è in atto e all'avanzare di Melancholia. È singolare come la dualità tipica con la quale vengono confrontate le due sorelle venga "mediata" dalla figura del bambino. Questi si colloca al centro di due polarità, quindi racchiude in sé una parte dell'una e dell'altra: infatti l'astro che gli corrisponde ha la stessa luminosità di quello di Claire ma è simile nella fase all'altro di Justine.

Nella nona scena ritorna nuovamente Melancholia, questa volta però in rotazione attorno alla terra. Entrambi i pianeti sono tagliati da una luce in diagonale, per cui una parte rimane nell'oscurità. Quest'uso di luce e ombra sembra essere, a livello di significato, il corrispettivo del disvelamento: Melancholia si muove con circospezione, sembra che stia studiando la Terra e in campo c'è quella danza pericolosa che infine si concluderà con la collisione. L'ombra allude ad un pericolo non ancora completamente manifesto, è ancora una fase di incertezza sulle "intenzioni" del pianeta che incombe. L'inquietudine della sospensione, che è anche il dubbio conoscitivo, viene sottolineato ancora una volta dalla linea melodica della colonna sonora che procede a singhiozzo, per gradini cromatici, e fa da ponte all'immagine successiva. Il soggetto è nuovamente Justine che, da questo momento in poi, dominerà le ultime scene del prologo. In questa scena, la donna, ripresa a mezzo piano, osserva i filamenti elettrici che si innalzano dalle dita delle sue mani e, in secondo piano, lo stesso avviene dalle estremità dei pali elettrici; tutto ormai partecipa dell'avvicinamento di Melancholia. Quasi per contrasto, la scena che segue vede sempre la protagonista, ma imbrigliata a causa di radici che emergono dal terreno e che le avvolgono le caviglie e i polsi. L'inquadratura è laterale e si estende in orizzontale, per dare il senso della spazialità e per mettere in evidenza la difficoltà del movimento. Questa scena traduce letteralmente un'immagine mentale di Justine che viene espressa dalla donna durante la festa di matrimonio, nel dialogo con la sorella<sup>88</sup>. È evidente la metafora del non riuscire a camminare come essenza della malattia e, quindi, l'impedimento ad uscire da se stessi. La forza gravitazionale è in questo senso l'emblema stesso della depressione. L'accelerazione verso la scena finale sembra farsi più rapida e infatti l'inquadratura successiva riprende il dettaglio dei due

---

<sup>87</sup> Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964

<sup>88</sup> Cit. da *Melancholia*: «Io arranco tra tutti quei fili di lana grigi che mi si attaccano alle gambe»

pianeti, in una morsa sempre più stretta<sup>89</sup>. Segue l'immagine di un interno della casa di Claire, un'arcata tripartita che apre su un vano, dal quale una finestra incornicia una porzione del giardino esterno. È una delle inquadrature che rende meglio il gusto compositivo del regista e la predilezione per i rimandi alle opere pittoriche dei maestri fiamminghi. L'analogia è ravvisabile per la resa dell'immagine in scorcio prospettico, per la simmetria geometrica dei segmenti e delle linee e, in ultimo, per l'importanza, quasi miniaturistica, affidata ai dettagli<sup>90</sup>. In particolare si avverte l'influsso della pittura di Van Eyck che anche nelle raffigurazioni dell'interno estende il suo occhio all'infuori del perimetro architettonico, inglobando così parte della natura e del mondo<sup>91</sup>. E infatti nell'inquadratura si scorge un bagliore, presumibilmente un incendio<sup>92</sup>, al lato sinistro della finestra; questo procedimento ha anche un rimando interno, alla terza scena del prologo. Segue un'altra scena topica, dall'alto: quella di Justine adagiata sulle acque, mentre viene trasportata verso il basso dello schermo. È già stata sottolineata la citazione dell'*Ofelia* di Millais che assume particolare rilevanza simbolica in questo punto del prologo, dove, con la morte della sposa, si assiste anche alla fine della Terra. La penultima scena invece vede in primo piano Leo che intaglia un ramo, in riferimento alla costruzione della grotta magica a pochi attimi dalla collisione. In secondo piano, Justine avanza verso il bambino; è possibile notare come tutta la natura rappresentata partecipi del movimento di Justine. Ma, prima che la donna possa raggiungerlo, Leo volta lo sguardo e viene introdotta l'immagine finale. *Melancholia* avanza adesso velocemente, dall'inquadratura emerge tutta la piccolezza della Terra a confronto con il pianeta azzurro. Lo scontro è inevitabile; la ripresa laterale, e la distanza del campo medio rendono tutto perfettamente leggibile. Segue qualche secondo di buio, così come nel film, che non è semplicemente il buio di sala. Sembra piuttosto una coda della rappresentazione, il buio cosmico dopo la deflagrazione, l'attimo senza fiato che spezza i circuiti del pensiero. È tutto finito, ora può cominciare il film.

## 7.2 I Parte. Spazio e azioni della festa

Come è già stato accennato sopra, all'interno del film convivono due anime e due cifre stilistiche diverse, l'una d'impronta realistica e l'altra tendente alla trasfigurazione simbolica e onirica. Questo, all'atto pratico, si traduce nella scelta di soluzioni tecniche differenti, dove l'utilizzo di un certo tipo di montaggio e di concatenazione delle inquadrature è finalizzato alle esigenze descrittive o associative del testo filmico. Soprattutto nella prima sezione di *Melancholia* emerge con evidenza lo scarto tra questi due livelli, poiché la narrazione si concentra su due elementi: uno manifesto, quale la festa di matrimonio che è il pretesto narrativo, l'altro sotterraneo che è l'inquietudine di Justine. La tensione cresce proprio grazie allo stridore tra questi due elementi che

---

<sup>89</sup> È interessante notare che i due pianeti avanzano l'uno verso l'altro, come per un richiamo reciproco, verso l'abbraccio mortale. In realtà da un punto di vista scientifico non sarebbe possibile, poiché data la massa superiore di *Melancholia*, è la Terra che dovrebbe essere attratta verso di essa dal punto di vista gravitazionale, e non viceversa.

<sup>90</sup> Liana Castelfranchi Vegas, *L'Arte del Quattrocento in Italia e in Europa*, Jaca Book, Milano, 1996

<sup>91</sup> Liana Castelfranchi Vegas, *Van Eyck*, Editoriale Jaca Book, Milano, 1998

<sup>92</sup> In realtà la composizione dell'immagine con l'incendio a lato e la raffigurazione frontale ricorda anche la pittura di Egbert van der Poel nella serie della *Veduta di Delft con l'esplosione*.



tenderebbero ad escludersi a vicenda, per la contrapposizione interna di ordine/disordine.

A livello filmico si assiste all'alternanza di modalità di riprese che riflettono, in senso figurato, questa polarità: da un lato nelle inquadrature si succedono primissimi piani e profondità di campo, con uno stacco anche netto tra una sequenza e l'altra; dall'altro emerge la caoticità in cui si muovono le riprese dei dettagli e delle figure umane. A questi si unisce il rigore geometrico dello spazio vuoto e silenzioso degli esterni. Anche la telecamera assume un ruolo di volta in volta diverso, cambiando punto d'osservazione tra una scena e l'altra: nella maggior parte dei casi sembra essere un occhio interno<sup>93</sup> allo spazio in cui si svolgono gli eventi, quasi mimetizzato tra la folla degli invitati. Di qui l'utilizzo di angolazioni insolite per la ripresa, di semisoggettive, e la preferenza dello zoom alla suddivisione tra primo e secondo piano. Il risultato è quello della storia che si racconta da sé, senza ulteriori mediazioni da parte dell'autore; un tributo quindi a quella ricerca di verità nei personaggi e nella narrazione che è il principale obiettivo del regista. È pur vero che anche la scelta di affidare il racconto a una focalizzazione omodiegetica risente di una scelta posizionale, non completamente neutra, che operi una selezione sul materiale del racconto. Quello che conta però è l'effetto di realismo prodotto nella ricezione, che proprio per l'artigianalità delle riprese rimanda alla verosimiglianza delle azioni e del contesto. Se nelle scene collettive, ambientate in casa, predomina il punto di vista interno, quelle ambientate in giardino vengono affidate allo sguardo unificante di una focalizzazione esterna. La distanza prospettica del campo lungo e lunghissimo consente di osservare i personaggi e le loro azioni sotto la lente di una temporalità più diluita, meno contingente al tempo della narrazione, mostrando il contorno invisibile che circonda il "qui e ora". Infatti la profondità di campo trascura il dettaglio, per una rappresentazione dello sfondo che immette le azioni in un quadro più generale e ne ricostruisce l'ambiente emotivo e psicologico. I primi segni dell'inquietudine di Justine, ad esempio, sono proprio intuibili dall'abbandono dello spazio conviviale e dal vagabondare tra le colline del campo da golf. Entrambe le focalizzazioni sembrano rispondere ad una vocazione oggettivizzante, per limitare al minimo le ingerenze di un disegno registico che influenzi l'interpretazione dei fatti.

Da un punto di vista narrativo l'unità minima è costituita dai dialoghi a due che solitamente coincidono con la cornice delle scene; tutta la prima sezione infatti può essere suddivisa prendendo come modulo gli scambi di battute che hanno luogo tra due personaggi. Questi, pur interrompendo la continuità dell'azione, hanno una forte valenza drammatica ed esprimono il sommovimento interiore dei personaggi che la festa tenta di mettere a tacere. I dialoghi infatti si svolgono solitamente in luoghi appartati<sup>94</sup>, lontani dagli occhi degli invitati.

---

<sup>93</sup> È evidente l'analogia con la funzione del narratore interno della letteratura, tanto per le affinità di enunciazione quanto per il senso che questa modalità acquista nel racconto.

<sup>94</sup> Un'eccezione rappresenta il dialogo dei genitori di Justine e Claire che avviene nel salone da pranzo davanti al silenzio imbarazzato degli ospiti.



La scena iniziale del film si apre con una ripresa dall'alto sulla macchina degli sposi alla quale segue una serie di primissimi piani sui volti di Justine e Michael. La telecamera mette in evidenza lo stato d'animo sereno dei due, lascia intuirne la complicità che li tiene uniti nell'imprevisto, e trascura quasi del tutto il contorno; essa inoltre segue, nei movimenti, l'andamento irregolare del terreno sul quale si blocca l'automobile. Segue l'arrivo presso la casa dei cognati che osserviamo dalla soggettiva dei due, mentre li attendono all'ingresso. L'entrata degli sposi nel salone è sottolineato da una rapida carrellata semicircolare che mostra l'applauso degli invitati; i movimenti bruschi di camera, il fuori fuoco degli oggetti più distanti rendono con maggior vividezza il clima di euforia e di concitazione che regna all'interno della festa. Sembra che anche in questo caso il regista metta in pratica l'esigenza di descrivere la situazione a partire dalle proprietà intrinseche del mezzo cinematografico. E infatti più che i gesti e le azioni dei personaggi, il clima della festa viene reso attraverso alcuni accorgimenti tecnici: la rappresentazione su un unico livello di primo e secondo piano, per rendere lo spazio pieno, l'alternanza tra l'indugiare sui dettagli e lo spostamento improvviso su un altro oggetto, il fuori sincrono delle voci per cui al primo piano su un personaggio corrisponde la voce di un altro, e così via. Inoltre, nelle scene ambientate in casa, la musica è quella che viene prodotta dal vivo nella sala, l'utilizzo della colonna sonora infatti subentrerà successivamente. Lo scopo della musica di sala è quello di suggerire maggiormente l'effetto di realtà, mentre la colonna sonora ha chiaramente l'intento di creare l'alone atmosferico della tragedia. L'insistenza su alcuni particolari apparentemente prolissi e fini a se stessi (ad esempio gli scherzi del padre di Justine) contribuiscono a creare quel clima di familiarità e di realismo che acquiscono lo shock del contrasto con i risvolti irrealistici e catastrofici della storia<sup>95</sup>.

Nel saluto di Justine agli ospiti, appena entrata in sala, sembra rilevante la figura del piccolo Leo, per due motivi: per lo slancio di affetto che ha nei confronti della donna, contrapposta invece alla composta freddezza del saluto materno, e per il pugnale che il bambino le da in dono. L'inquadratura infatti indugia sul dettaglio dell'oggetto che ha un chiaro significato metaforico, quello della difesa. Il rimando quindi è alla duplice minaccia: ma mentre Justine non riuscirà a difendersi dalla depressione, proprio con quel pugnale, in una delle scene finali, la donna cercherà di difendere il bambino, intagliando i rami che serviranno alla costruzione della grotta magica.

Seguono nella cerimonia i discorsi di rito, in uno di questi prende parola Jack, il datore di lavoro di Justine. L'uomo con fare affabulatorio elogia la sua dipendente, ma dietro l'apparente generosità delle sue parole emerge il fine di estorcerle uno slogan pubblicitario, obiettivo che perseguirà per tutta la serata con la collaborazione di Tim, il suo assistente. Successivamente interverrà il padre di Justine, che si lascerà andare ad osservazioni poco lusinghiere nei confronti della ex moglie e madre delle sue figlie. La donna stizzita replicherà a sua volta, sfogandosi non solo ai danni del marito ma anche contro il matrimonio. Infatti concluderà dicendo: «Godetevela finchè dura.

---

<sup>95</sup> L'innesto dell'elemento anomalo in un contesto familiare è uno dei meccanismi che più si lega al fenomeno del perturbante.

Personalmente non credo nel matrimonio<sup>96</sup>»; queste parole risuoneranno come un monito sinistro e andranno a toccare i turbamenti interiori della giovane sposa. A nulla varrà il tentativo di Claire di convincere la sorella a rimanere presente a se stessa. Tanto Jack quanto i genitori di Justine riportano a galla delle verità che minano l'equilibrio emotivo della donna: dall'uno emerge la corruzione e la falsità su cui si basano i rapporti lavorativi, dagli altri le insanabili tensioni familiari. Per Justine la festa è finita, da qui in avanti quello che seguirà sarà un trascinarsi doloroso sino al termine della serata.

Sotto la spinta di un'incontenibile insofferenza Justine abbandona la sala per recarsi nell'ampio giardino di sala. Le inquadrature che fino a quel momento avevano mostrato i soggetti soprattutto in primo piano e a mezzo campo, si fanno più ariose, con movimenti di macchina più mobili che inquadrano il cielo, il verde, la traiettoria della protagonista. È anche il primo momento del film in cui compare la colonna sonora che si alterna al silenzio notturno, spezzato solo da qualche rumore ambientale. La ricerca di luoghi aperti indica soprattutto il bisogno della donna di ricongiungersi con se stessa; Lars von Trier infatti affida frequentemente agli spazi naturali, nei suoi film, la descrizione dei luoghi interiori delle protagoniste<sup>97</sup>. È interessante anche notare come la collina che nella parte iniziale rappresenta la libertà, si tramuterà a sua volta in costrizione nella seconda sezione del film.

Dal campo lungo della ripresa osserviamo Justine allontanarsi con la macchina da golf; un'attenzione particolare merita l'inquadratura dell'abito da sposa che si impiglia nel veicolo. Questa infatti rappresenta una delle immagini più rappresentative di tutto il film, che non a caso si ritrova anche nel prologo. L'abito è troppo ingombrante per Justine, così come lo sono il matrimonio e i vincoli sociali, lavorativi, parentali. Di contro lo sguardo della donna si volge al cielo stellato: con la soggettiva ritorna il leitmotiv dell'incantesimo d'amore, che richiama *Melancholia* e palesa anche un'attrazione nascente della protagonista per il pianeta. Al termine della sequenza, in ripresa esterna, Justine torna in sala: sembra apparentemente più serena e ad accoglierla c'è il marito che le rivolge una sincera esternazione d'amore davanti a tutti. Anche in questa occasione le parole pronunciate dal personaggio si accompagnano a una velata ironia tragica: Michael infatti esprime la sua gioia definendosi «l'uomo più fortunato della Terra<sup>98</sup>». Von Trier fa pronunciare questa battuta proprio subito dopo aver lasciato intendere che qualcosa non va in Justine, caricando volutamente la situazione di tensione drammatica. In seguito Claire invita i presenti a spostarsi in un'altra sala per poter permettere agli ospiti di ballare prima del taglio della torta. Il ballo di Justine viene interrotto da Leo che chiede di andare a dormire, questi viene accompagnato dalla zia che coglie l'occasione per potersi allontanare dalla festa. Nella camera di Leo, tagliata a metà da una luce diagonale, si osserva il dettaglio del telescopio puntato verso la finestra, probabilmente un primo indizio della presenza del pianeta nella vita dei personaggi. L'intimità della stanza costituisce un rifugio per Justine che si addormenta e

---

<sup>96</sup> Cit. da *Melancholia*

<sup>97</sup> Cfr. AA.VV. *Il dogma della libertà* cit. p. 83

<sup>98</sup> Cit da *Melancholia*

che verrà svegliata poco dopo da Claire. Il malessere della donna diventa esplicito e trova finalmente un primo sfogo nel dialogo con la sorella. Il primissimo piano sul volto della sposa ne mette in evidenza la sofferenza psicologica, di cui il torpore è un primo sintomo. Justine non riesce a rientrare immediatamente nel salone dove la attendono gli invitati, e si concede un bagno. La troviamo immersa nella vasca, finalmente libera dagli impedimenti del vestito, con espressione vuota e malinconica. Quest'immagine della protagonista rimanda a quella dell'*Ofelia*<sup>99</sup>: laddove l'acqua sembra essere un contrappeso simbolico alla pesantezza della materia, questa è anche una via di fuga dal mondo, un mezzo di purificazione che permette un contatto più profondo con se stessi. E infatti il rifiuto dell'acqua, più avanti, sarà sintomo evidente di una disgregazione totale dell'integrità psichica di Justine e dell'impossibilità di rimettere insieme i frantumi del proprio Io.

È interessante la specularità che si instaura a questo punto del film tra Justine e la madre, la quale deciderà a sua volta di fare un bagno ristoratore. Entrambe sono mosse da quella spinta centrifuga, della quale si accennava prima, e da una stessa inclinazione distruttiva; segni inequivocabili di una forma di lucidità. Justine percepisce e interiorizza la vacuità di quella realtà e, più in generale, di tutto ciò che esiste, mentre l'atteggiamento della madre è radicalmente cinico e sprezzante. In più di un'occasione la donna dimostra la propria avversione verso quella gabbia dorata dove si svolge il rituale; la sua presenza non solo è fuori luogo ma è anche "perturbante" nel contesto, per l'eversività della sua visione con la quale spezza l'incantesimo del matrimonio. A questo punto interviene John, che tenta di richiamare al dovere entrambe le donne. Il confronto con la madre di Justine risulta piuttosto duro, la voce della donna fuori campo permette all'inquadratura di soffermarsi sul viso dell'uomo che manifesta tutta la sua disapprovazione. Come accade spesso durante il film la telecamera riprende il primo piano di chi ascolta, lasciando in fuori campo la voce, con l'intento di spostare l'attenzione sulla ricezione delle parole, evidenziando l'effetto che provocano sul destinatario. La reazione di John sarà quella di cacciare dalla propria abitazione la suocera, raccogliendo le sue valigie e gettandole bruscamente all'ingresso, ma il tentativo fallisce grazie al maggiordomo che le riporta all'interno della casa. La ripresa frontale rimane fissa sulle valigie, al centro dell'inquadratura, che giacciono sulle scale antistanti l'ingresso principale; solo dopo qualche istante osserviamo il maggiordomo sbucare dall'ala sinistra della casa. La funzione silenziosa di questo personaggio, che rimane sempre un po' defilato rispetto agli altri, è quella di conservare l'ordine, mediando tra le diverse dinamiche interne alla famiglia. Da un certo punto di vista egli rappresenta la regola e la stabilità di quel microcosmo umano, lo specchio di un'esistenza che si riproduce sempre uguale. John e la suocera rappresentano due polarità antitetiche che possono riassumersi nel binomio di aggregazione/disfacimento: l'uno è il perno reale e morale della famiglia e in quanto tale ha un ruolo accentratore, l'altra è un personaggio solitario, controcorrente, emblema del rifiuto di qualsiasi tipo di legame. La contrapposizione risulta tanto più valida se si prende in esame la

---

<sup>99</sup> La ricorrenza a più riprese di alcune immagini topiche ricorda per analogia l'utilizzo del leitmotiv wagneriano, trasposto a livello visivo.

considerazione che i due personaggi hanno del maniero: per John motivo di orgoglio e di sicurezza, per la donna spazio chiuso e asfittico.

Terminata questa sequenza, Justine torna in sala. La vediamo danzare abbracciata a Michael sulle note malinconiche di *Fly me to the Moon*; più che un abbraccio quello di Justine sembra la ricerca di un sostegno nel corpo dell'altro. Intuendo il malessere della moglie, Michael cerca un dialogo con lei in un luogo più intimo. I due si appartano in una delle stanze. Si avverte lo stacco tra il brusio della festa e il silenzio che precede le parole di Michael. Questi rivela alla moglie dell'acquisto di un terreno, fatto a sua insaputa per renderle più gradita la sorpresa, con l'intento di poter costruire lì una casa e il loro futuro insieme. Le mostra una foto con un campo di "mele imperatore", e l'uomo rivela che queste gli ricordano un periodo della sua infanzia. Sembra importante questo dettaglio per il modo in cui l'idea di futuro viene legata, per Michael, ad una continuità armonica con il tempo del passato. Per la prima volta, forse, emerge con forza la differenza tra i due in merito al matrimonio. Justine, sebbene commossa dall'affetto del marito non riesce ad essere felice e accetta il "regalo" con turbamento<sup>100</sup>. La macchina si alterna sul primissimo piano dei volti, mette in luce i palpiti di Michael e le angosce di Justine, è quasi del tutto assente il campo-controcampo, come se fosse impossibile per i due guardarsi veramente. Inoltre l'inquadratura indugia sul dettaglio della foto che però non viene mai mostrata con nitidezza.

Ancora una volta c'è una sfasatura tra l'asse temporale della protagonista e quello dei personaggi: per la donna non c'è possibilità di guardare oltre nel tempo, così come non c'è quella di andare oltre nello spazio, ma tutto il mondo sembra sprofondare lentamente sotto e dentro di lei. Nonostante le velate resistenze di Justine a fare progetti per il futuro, Michael le chiede di serbare la foto con cura e di portarla sempre con sé. A questa segue la scena dei due che si avvicinano in effusioni, al termine dei quali Justine uscirà lasciando solo nella stanza il marito. L'approccio dei due fa quasi da coda alla scena, distogliendo per un attimo lo spettatore e allentando la tensione drammatica del contesto. Questo momento di distensione è funzionale a rendere più cocente lo shock successivo: una volta che Justine sarà andata via lo sguardo di Michael, spostandosi in basso, si poserà casualmente sul divano. Qui la telecamera riprende in dettaglio la foto, che Justine ha dimenticato, segno inequivocabile della propria insofferenza e del distacco dal marito e dall'idea di vita futura.

Come era avvenuto anche prima, la protagonista cerca nuovamente rifugio nella stanza del nipotino. Ma qui ad attenderla c'è John: questi viene ripreso di spalle alla donna, in un angolo, tagliato a metà dalla luce soffusa della camera. Ascoltiamo la sua voce dal fuori campo, mentre l'inquadratura ritrae Justine, con effetto di sorpresa. Anche per questo dialogo vengono preferiti lo zoom e i movimenti di macchina per passare da un personaggio all'altro. L'uomo chiede alla cognata se è felice, dicendole che solo in tal caso avrebbero un senso la festa e il denaro speso per organizzarla. Di questo dialogo sembrano importanti soprattutto due elementi, il primo dei quali è la menzione delle buche del campo da golf. John, come anche in altri punti del film, riconferma con

---

<sup>100</sup> Anche in questa scena abbiamo un fuori campo temporale, attraverso le parole di Michael che fanno riferimento al giorno precedente, nel quale lo sposo dice di aver notato la tristezza di Justine.

fierazza che il suo maniero mette a disposizione un campo da golf con ben 18 buche<sup>101</sup>. L'insistenza su questo dettaglio, che viene disseminato in maniera sparsa nel film, serve ad identificare l'orizzonte mentale ed esistenziale dell'uomo: da uomo di scienza, John fonda la sua sicurezza su principi fissi e inconfutabili, il dominio del proprio territorio è un corrispettivo di quello sul Mondo. E infatti John è quello che più oppone resistenza all'accettazione della realtà di *Melancholia*, non contemplando minimamente la possibilità di una buca 19. L'altro elemento di interesse è rappresentato dallo scambio di battute con Justine riguardante la madre. John, infatti, ammette di aver tentato di cacciarla di casa ma senza successo; Justine allora commenta, dicendo: «ci provi sempre a farlo<sup>102</sup>». Il riferimento ad una consuetudine che esce dai confini temporali della rappresentazione<sup>103</sup>, indicando episodi probabilmente legati al passato, contribuisce a definire ulteriormente la trama di relazioni che intercorre tra i personaggi e i retroscena del contesto.

In seguito al dialogo con il cognato, Justine si dirige di nuovo nel salone dove gli ospiti proseguono i festeggiamenti. Qui avviene uno scambio di battute tra Justine e Jack, sotto lo sguardo silenzioso di Tim. Jack palesa apertamente la volontà di strapparle uno slogan per la nuova campagna pubblicitaria, chiedendo a Tim di “pedinarla” fino a quando la sua nuova art director non porterà a termine il compito. La dinamica triangolare che si instaura tra i personaggi mette in evidenza i rapporti di dominio-sottomissione a partire dalle posizioni occupate sulla scena. Jack, in quanto capo, è al centro tra i due dipendenti, sui quali esercita due diversi tipi di potere: di sopraffazione psicologica per Tim, lavorativa per Justine. Quest'ultima, visibilmente infastidita, si allontana dalla sala seguita da Tim. Dopo aver liquidato il ragazzo, la protagonista entra nello studio dove trova Claire e Michael. Il marito abbandona la stanza e lascia sole le due donne. Claire rimprovera la sorella del suo atteggiamento respingente nei confronti di Michael, accusandola di mentire a tutti e fingendo di comportarsi diversamente da ciò che sente. Justine prova a difendersi ma sa che la sorella ha ragione, quindi rimane sola nella stanza, stringendosi nel proprio dolore. A questo punto osserviamo la soggettiva di Justine sui volumi d'arte della libreria presente nella stanza: colta da un raptus improvviso si dirige verso i libri e, sfogliandoli nervosamente, li lascia aperti su alcune inquietanti raffigurazioni pittoriche. Tra queste figurano:  *Davide e Golia*  di Caravaggio,  *Ofelia*  di Millais,  *Il ritorno dei cacciatori*  di Bruegel. È uno dei passaggi più enigmatici di tutto film; il gesto di Justine infatti non trova altre spiegazioni se non quella di un urlo muto. Attraverso le immagini la protagonista sembra condensare tutto ciò che non riesce a esprimere con le parole e allo stesso tempo la scena potrebbe essere un rimando all'apertura dei sigilli del testo dell'  *Apocalisse* <sup>104</sup>.

Segue il dialogo di Justine con la madre nella camera da letto della donna. Le due non si guardano, Justine è seduta in un angolo e la madre di spalle, ai piedi del letto. La

---

<sup>101</sup> In realtà è stata già evidenziata la presenza della buca 19 che confuta l'affermazione di John.

<sup>102</sup> Cit. da *Melancholia*

<sup>103</sup> In più di un passaggio Lars von Trier utilizza questa sorta di fuori campo temporale; poco prima, ad esempio, Michael aveva detto di aver notato la tristezza di Justine già il giorno precedente al matrimonio

<sup>104</sup> *Ap.* (4,5)

ragazza confida alla madre il proprio malessere, la difficoltà di riuscire a camminare, il respiro affannoso che le toglie l'aria. La madre la invita ad abbandonare quel posto, chiedendosi come Claire possa essere "stregata" da tutto quello. Pur nella chiusura del proprio cinismo, questo personaggio è probabilmente l'unico che presenti un'affinità con l'alterità della sposa, per il rifiuto di integrarsi a una prospettiva di "normalità". Justine rientra nuovamente in sala, la tensione con il marito è evidente, ma quest'ultimo le mostra ancora una volta solidarietà e comprensione, sforzo che la sposa ricambia con uno slancio d'affetto. Questa continua alternanza tra avvicinamento e allontanamento è anche il segno di una lotta interiore tra vita e malattia, forze centripete e disfacimento. Ritrovata la serenità per un breve momento, gli sposi e gli invitati si dirigono verso il giardino di casa.

Si giunge, quindi, ad una delle sequenze più belle e poetiche di *Melancholia*. Per la prima e unica volta in questa sezione del film, si interrompe il brusio di sottofondo, si quietano le voci dei personaggi, e parte la colonna sonora che avvolge i movimenti e i corpi dei personaggi, trasfigurandoli in una dimensione lirica di grande suggestione. È come se il tempo delle azioni si fermasse in una sospensione onirica, suggerita anche dalla luce morbida che riempie lo spazio, spostando di nuovo il punto di vista dall'interno all'esterno. Le inquadrature si alternano tra profondità di campo e mezzo campo, per dare risalto agli spazi aperti e alla partecipazione collettiva dell'ambiente. Arrivati a destinazione, su un punto un po' più alto del campo, dove è stato sistemato tutto l'occorrente, gli sposi scrivono i propri nomi sul telo di una mongolfiera che viene fatta involare insieme ad altre. Il movimento semicircolare delle mongolfiere che si elevano quasi a creare una danza, stagliandosi con nitore dallo sfondo notturno, è di grande impatto visivo ed emotivo. Per osservare meglio l'immagine, Justine si avvicina alla lente del telescopio; l'orizzonte però non si espande ma l'obiettivo inquadra solo una porzione del pallone in volo verso il cielo. Justine allora chiude gli occhi e segue una sorta di soggettiva mentale della protagonista, sul fermo immagine di nebulose galattiche e spazi astrali<sup>105</sup>. È un'immagine di grande potenza espressiva perché visualizza la proiezione dei luoghi interiori della protagonista, nonché rappresenta il segno di un presagio per l'empatia della sposa con il cosmo. La centralità della scena è incorniciata dal motivo dei violoncelli che nel prologo viene associato all'apparizione di *Melancholia*.

Da questa soggettiva, senza alcun raccordo di passaggio, si passa bruscamente all'interno del salone, alla soggettiva di Justine sugli invitati, dal ballatoio. A questo punto, una volta terminato il rito, tutto ciò che segue sembra volgere verso una resa dei conti finale, nell'esplosione della crisi che covava tra i personaggi<sup>106</sup>. Il primo rapporto a rompersi è quello tra Justine e Michael; la sposa infatti rifiuterà l'approccio del marito, abbandonandolo nella camera da letto. La scena si conclude con lo sguardo fisso in macchina dello sposo, il quale realizza definitivamente l'impossibilità di creare un

<sup>105</sup> Da un punto di vista scenografico queste inquadrature ricordano, per somiglianza e costruzione delle immagini, *L'albero della vita* di Terrence Malick, prodotto nello stesso anno di *Melancholia*.

<sup>106</sup> Vale la pena notare che sotto l'aspetto drammaturgico questa costruzione della storia, per cui il termine della festa coincide con il punto di rottura dell'equilibrio tra i personaggi, è comune anche a *Festen*.

rapporto con la moglie. L'irrazionalità del comportamento della sposa si palesa inequivocabilmente con il rapporto che la donna avrà con Tim, ripreso in campo lunghissimo. In tal modo non è possibile scorgere, attraverso la mimica, la psicologia dei personaggi ma la ripresa si concentra esclusivamente sulla meccanicità dell'azione, con effetto quasi grottesco.

Segue il confronto con Jack, il quale confida a Justine di aver licenziato Tim per non essere riuscito a trarle lo slogan per il suo sponsor. L'irritazione per la meschinità dell'uomo esplose con forza nella donna che gli esprime tutto il proprio disgusto, definendolo come il "Nulla". Questa scena corona la rottura totale di Justine con il mondo inteso come complessità affettiva e sociale. Se infatti Michael è una vittima quanto Justine degli eventi, Jack rappresenta l'epigono di una realtà marcia: entrambi vengono travolti e distrutti, l'uno per la sfiducia nell'utopia di un'esistenza armonica, l'altro per il rifiuto di assoggettarsi a regole amorali e ingiuste.

Il comportamento di Justine provoca la disapprovazione della sorella, la quale cerca di porre termine sbrigativamente a quel rituale, oramai privo di ogni senso. Rientrata in sala, infatti, chiede al maggiordomo e al wedding planner con il quale ha organizzato il matrimonio, di gettare il premio previsto per il gioco dei fagioli. Questi insistono nel voler rivelare almeno il numero esatto di legumi compreso nel contenitore, 678. Segue l'esclamazione di Claire «Incredibilmente banale!». Questo dettaglio risulta rilevante per l'accezione di "banalità": la verità è più semplice di quello che si crede, disarmante nella sua consequenzialità (così come la successione di numeri naturali 6,7,8<sup>107</sup>). L'allusione sembra riferirsi tanto alla contingenza degli eventi, dato che le condizioni di Justine non avrebbero consentito un esito diverso da quello, quanto alla minaccia successiva di Melancholia.

La festa è finita, Michael saluta per l'ultima volta Justine, gli ospiti ripartono.

Dopo un'eclissi temporale si apre l'ultima sequenza della prima sezione, vediamo infatti che l'indomani mattina Claire convince Justine ad andare insieme a cavallo. La panoramica dall'alto inquadra la corsa delle due, per poi spostarsi sulla ripresa in campo medio delle donne. È una delle scene più significative dell'intero film e che verrà riproposta anche nella sezione successiva. Infatti la cavalcata di Justine si arresta in prossimità di un ponticello, in seguito al rifiuto del cavallo di proseguire oltre nonostante le sollecitazioni della donna. Lo sguardo di Justine si volge al cielo, dove sono ancora visibili le stelle per l'ora presta, e viene notata la scomparsa della stella rossa dallo Scorpione. È il primo monito dell'avvicinamento di Melancholia e su questo dettaglio si conclude la prima parte del film.

### 7.3 Malinconia

Un motivo di continuità che si evince tra la prima e la seconda sezione del film è l'aspetto claustrofobico e a tratti labirintico che costituisce lo spazio. È stato già messo

---

<sup>107</sup> In questo numero c'è anche chi ha voluto vedere un riferimento alla ghematria cabalistica, per la quale il numero 678 corrisponde a "temutissimo male" (Cfr. Stefano Prandi, *Il senso della fine di Melancholia*, cit. p. 3)

in luce come lo spazio oltre ad essere un elemento del reale, ha anche una connotazione metaforica, configurandosi come spazio interiore, ossia quello che non è possibile evadere a causa della malattia. Tanto Justine quanto Claire sembrano accomunate dalla difficoltà di uscire dal perimetro delle proprie angosce; a tal proposito torna utile un ulteriore rimando all'allegoria di Dürer. Nell'interpretazione di Panofsky, infatti, la ristrettezza dello spazio delimitato, che non può estendersi oltre un certo orizzonte, è una delle figure più rappresentative della malinconia. Anch'essa, allo stesso modo, è incapace di allargare il proprio pensiero oltre se stesso, quindi verso la vita<sup>108</sup>.

La seconda sezione del film si apre dunque sulla ripresa dell'abitazione di Claire, avvolta da un silenzio surreale. La telecamera, in semisoggettiva, sembra sbirciare di nascosto nella solitudine dei personaggi, intenti nella propria quotidianità: Leo gioca a biglie, Piccolo Papà è affaccendato in cucina; Claire invece è assorta davanti alla finestra, ad osservare un punto imprecisato del paesaggio esterno. La ripresa in penombra e lo sguardo assente di Claire lasciano intuire la presenza nell'aria di un motivo di turbamento, dal quale cerca protezione schermandosi attraverso le robuste inferriate. Quest'immagine ricorda molto da vicino la raffigurazione di *Melancholia I*, sia per la posa dolorosa e la direzione dello sguardo, quanto per la presenza sullo sfondo di un elemento acquatico. L'effetto è quello di una quiete pesante, volta verso l'attesa di qualcosa che sta per accadere. Questa ripresa iniziale serve soprattutto come introduzione, per dare un accenno dell'umore "malinconico" che si respira in casa. Inoltre in quest'ultima parte del film torneranno più volte le scene in cui il silenzio di Claire sarà più eloquente di qualsiasi dialogo. Con la scena successiva inizia la narrazione vera e propria, con il dialogo tra Claire e John. Si evince che le condizioni di salute di Justine sono sensibilmente peggiorate rispetto all'ultima volta, a tal punto da non riuscire nemmeno a muoversi. Claire parla con la sorella al telefono convincendola, amorevolmente, a prendere il taxi per raggiungere la loro abitazione. John non sembra molto contento di questa soluzione per «la pessima influenza<sup>109</sup>» che Justine sembra avere sulla moglie e sul figlio. Dalla reazione di John si profila un'ennesima polarità interna alla famiglia, che vede ai due estremi John e Justine: l'esattezza scientifica contro la percettività dell'intuito, il rigore della razionalità contro l'impalpabilità distruttiva della malattia. Claire difende la sorella dalle accuse di John, sottolineando l'importanza del legame affettivo con Justine. Fino a questo momento la preoccupazione di Claire potrebbe essere attribuita alle condizioni della sorella, ma prima di abbandonare la stanza John le pone una domanda che sposta improvvisamente l'attenzione. John vuole sapere se la moglie ha di nuovo cercato su internet delle informazioni su un pianeta che tanto assorbe le sue preoccupazioni. Claire ammette subito la propria paura; nel dialogo che segue la macchina da presa inquadra in primissimo piano il suo viso con rapidi spostamenti di angolazione, quasi a voler mimare il tumulto emotivo che percorre l'animo della donna. Le argomentazioni di John per tranquillizzare la moglie fanno ricorso all'inoppugnabilità dei dati scientifici: Melancholia non ha colpito gli altri pianeti del sistema solare e non colpirà neanche la

---

<sup>108</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno e la malinconia*, Einaudi, Torino, 2011

<sup>109</sup> Cit. da *Melancholia*



Terra. La invita quindi a credere agli «scienziati seri», non ai «profeti di sventura<sup>110</sup>». Assumono una sfumatura ambigua anche le sue parole: «Sarà l'esperienza più straordinaria che ci capiterà nella vita<sup>111</sup>», in riferimento allo spettacolare avvicinamento di *Melancholia*. Da un lato quest'affermazione sembra far ricorso ancora una volta all'ironia tragica, dall'altro pare letterale in quanto l'esperienza della morte è in effetti "straordinaria" e irripetibile per la sua unicità.

Segue l'arrivo di Justine, Leo le corre incontro chiedendole quando sarebbero andati a costruire la grotta magica, ma viene allontanato dal padre. Claire mette a letto la sorella che neanche all'indomani mattina accenna a volersi destare.

Claire decide di preparare per cena il piatto preferito di Justine, nella speranza di convincerla a nutrirsi. Prima di condurla nella sala da pranzo, la accompagna nella toilette, dove ha preparato l'occorrente per fare un bagno caldo: osserviamo dapprima la scena di spalle, a mezzo campo, dove viene messa in risalto la figura intera di Justine nell'incapacità di reggersi in piedi e di sollevare le gambe per poter entrare nella vasca da bagno. Dopo, l'inquadratura si sposta sul viso della protagonista, mettendone in evidenza la sofferenza per lo sforzo; infine la donna si accascia su se stessa, sorretta da Claire. Il rifiuto dell'acqua è anche una metafora del rifiuto della vita, Justine sembra infatti aver reciso ogni rapporto con l'esterno e del tutto chiusa in se stessa. La sorella allora la prende la mano e la immerge delicatamente nell'acqua, come a farle ritrovare una familiarità perduta. La telecamera inquadra il dettaglio delle due mani che scorrono nell'acqua; l'immagine sottolinea anche la profondità del legame tra le due donne. Neanche la cena preparata per Justine sembra riuscire a scuoterla da quello stato di torpore, al contrario la donna scoppia in un pianto diretto proprio a tavola sostenendo che il cibo abbia lo stesso sapore della cenere. Tutti i sensi di Justine sembrano essere avvolti dall'alone della morte, nulla le reca piacere o conforto, neanche le cure amorevoli della sorella.

Dopo che Justine ha abbandonato la tavola, interviene Leo chiedendo di potersi alzare a sua volta<sup>112</sup>. Si osserva il bambino prendere il computer ed uscire dalla stanza e, in raccordo, entrare in quella della zia. Questi gli parla del pianeta *Melancholia* che era stato nascosto dietro il Sole e che a breve passerà davanti alla Terra. L'inquadratura alterna tra il primo piano del bambino e quella dello schermo del computer con l'immagine del pianeta. Il dialogo viene interrotto da Claire che entra nella stanza e dice al figlio di non spaventare Justine: è chiaro l'intento da parte della donna di rimuovere dalla sfera del dicibile il pensiero di *Melancholia*, per la sua portata perturbante. Ma, inaspettatamente, Justine interviene, dicendo: «Se credi che un pianeta possa farmi paura allora sei davvero stupida<sup>113</sup>». Non solo la conoscenza della minaccia non spaventa Justine ma provoca un miglioramento inaspettato delle sue condizioni di

---

<sup>110</sup> Cit. da *Melancholia*

<sup>111</sup> Cit. da *Melancholia*

<sup>112</sup> Questo dettaglio sembra essere anche una spia dell'"influenza" paventata poco prima da John, riguardo a Justine, sul figlio e sulla moglie.

<sup>113</sup> Cit. da *Melancholia*

salute<sup>114</sup>. Il giorno successivo, infatti, Justine si reca in giardino, dove la sorella sta raccogliendo delle more, e partecipa anch'essa. La scena è avvolta in una luce chiarissima che esalta il verde delle piante; l'accostamento di Justine alla natura sembra essere metaforico del risveglio e di un primo ritorno alla vita. La scena si svolge nel silenzio, gli unici suoni sono quelli ambientali e tra questi il cinguettio degli uccelli che richiama l'attenzione delle donne verso l'alto. All'improvviso una pioggia di pollini imbianca l'ambiente e i visi delle sorelle. Sembra un segno felice, Claire sorride. Lungo tutto il film è frequente il richiamo dello sguardo dei personaggi verso l'alto, quasi fosse un doppio "palcoscenico" in cui si muovono altri eventi, dei quali si possono recepire solo degli indizi.

Segue l'unico dialogo della sezione tra John e Justine, nella stalla. L'uomo che si è procurato delle lampade di emergenza in vista di un possibile blackout, chiede alla cognata, intenta a pettinare il suo cavallo, di non informare Claire di quella precauzione, per non allarmarla. Justine, non risponde, è inoltre ripresa quasi sempre di spalle, mentre al centro dell'inquadratura c'è John. L'atteggiamento dell'uomo in merito a *Melancholia* risulta ambiguo e difficilmente interpretabile: sorge il sospetto che le rassicurazioni fatte a Claire non corrispondano perfettamente alle sue convinzioni, lasciando trasparire dei timori. Successivamente Justine e Claire si preparano per andare a cavallo; Justine è esitante, sente che qualcosa non va e non vuole continuare ma Claire glielo impone. La scena si ripropone analoga all'ultima della prima sezione, sia nelle inquadrature sia nello sviluppo. Infatti, come era avvenuto precedentemente, il cavallo di Justine si ferma, rifiutandosi di proseguire. Questa volta però Justine si accanisce contro l'animale, percuotendolo energicamente, ma questi per tutta risposta si accascia: proprio in corrispondenza dell'animale, in cielo, fa la sua prima apparizione *Melancholia*. Ciò che prima rimaneva nel vago del presagio, ora è mostrato apertamente. Risulta chiaro che l'impossibilità di proseguire del cavallo è legata a *Melancholia* e che questo, a livello simbolico, è l'evidenza di non poter sfuggire al pianeta perché oltre di esso non esiste nulla. Anche l'aggressività di Justine sembra l'equivalente della sua lotta interiore per uscire dallo spazio ristretto della propria "malinconia".

Intanto l'atmosfera intorno a Claire si fa sempre più densa e cupa, la osserviamo più avanti di nuovo alla finestra, immobile, mentre scruta quello che accade in giardino. La ripresa è in soggettiva: John e Leo fanno una foto proprio al di sotto del pianeta azzurro, dandogli le spalle, mentre in profondità di campo c'è Justine in posizione frontale rispetto a *Melancholia*. È interessante come le posizioni occupate rispetto al pianeta indichino anche l'atteggiamento psicologico dei personaggi. John tenta di esorcizzare il pericolo "strumentalizzando" il pianeta ad un fine privato e ludico, come sfondo per le sue fotografie; questa sembra anche la volontà di ridimensionare e in ultimo di annientare la minaccia, ribadendo il proprio dominio sulla realtà attraverso i mezzi della tecnica. Justine invece è distante, ma la sua distanza è anche simbolica: è l'unica che ha il coraggio di guardare *Melancholia*, quindi la verità, per quello che è; questo

---

<sup>114</sup> Non sarà l'unica volta in cui l'intervento del bambino provocherà un radicale cambiamento nello svolgersi degli eventi e nella prospettiva dei personaggi.

rappresenta un suo ulteriore motivo di alterità rispetto al resto della famiglia. In tutto ciò Claire ha un atteggiamento defilato, non assume infatti una posizione su quanto sta accadendo, ma osserva inquieta cercando delle risposte. Lo stesso smarrimento caratterizza le scene successive, quando si accorge dell'irrequietezza dei cavalli nella stalla, guardandosi intorno con apprensione. Segue una scena assai significativa, per la spettacolarità della fotografia e per il senso che acquista nel contesto. Claire si dirige verso il giardino, dinanzi le si pone uno scenario surreale: il cielo è diviso simmetricamente in due porzioni, dove da un lato sorge la luna e dall'altro Melancholia. Entrambi i pianeti rischiarano l'ambiente con una tenue luminescenza, ritorna quindi un'immagine già presente nel prologo. Dall'altro lato della casa giunge anche Justine che si muove, sicura, verso la parte illuminata da Melancholia. Claire la segue di nascosto. L'inquadratura in campo lungo, svela finalmente il mistero: vediamo il corpo di Justine nudo, immerso nel verde di un ambiente boschivo, nei pressi di un ruscello, disteso sotto il chiarore azzurrino di Melancholia. L'inquadratura si avvicina, in primo piano, alternando tra il volto di Justine e la sfericità di Melancholia. Tra i due sembra ci sia una corrispondenza di sguardi, questa è sottolineata dal motivo dell'incantesimo d'amore, e per la prima volta Justine appare davvero serena. È una scena assai emblematica che rivela inequivocabilmente il legame spirituale tra Justine e il pianeta azzurro. La donna sembra infatti seguire un richiamo e solo davanti a Melancholia trova appagamento. Ancora una volta lo spazio che circonda Justine ha un valore connotativo rispetto alla sua interiorità: la natura verde è l'essenza stessa della vita e in questo contesto rappresenta una ritrovata integrazione. Quest'interpretazione è suggerita anche dal rimando a *Melancholia I* e all'ambito alchemico: la natura umida, infatti, è una tipica figura alchimistica poiché rappresenta un antidoto a tutto ciò che è secco e arido. L'opposizione tra elemento vegetale e terra asciutta racchiude i binomi di creazione/sterilità, vita/morte<sup>115</sup>. Da questo scorcio prospettico si osserva una progressione del contorno che circonda Justine, con un movimento che va dall'"aridità" (le riprese nella semioscurità della camera da letto) fino al bagno di luce nella natura nuda, come culmine di tutto il percorso.

Da questo punto in poi si assiste ad una graduale inversione di tendenza dove Justine acquisterà sempre più consapevolezza e controllo, mentre Claire risulterà smarrita e incapace di reagire.

Segue la scena in cui il piccolo Leo introduce un oggetto che avrà una grande importanza per conoscere il movimento di Melancholia: si tratta di uno strumento rudimentale costituito da un ramo di legno attorno al quale è legato uno spago circolare che può misurare l'avvicinamento o l'allontanamento del pianeta. Anche in questo caso Claire è assorta e silenziosa, di fronte le siede Justine, visibilmente più in salute.

L'inquietudine porta Claire a cercare compulsivamente informazioni su internet: la vediamo in primissimo piano, di lato, dinanzi al computer, mentre digita sul motore di ricerca il nome del pianeta. La ripresa si sposta sullo schermo del computer, dove si possono leggere tra i primi risultati della ricerca l'accezione della parola legata al

---

<sup>115</sup> Cfr. Maurizio Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, Einaudi, Torino, 1993.

significato della depressione. Raffinando la ricerca, Claire giunge al pianeta ma proprio in quel momento si interrompe l'elettricità. L'interruzione improvvisa sembra essere più esplicativa di qualsiasi spiegazione, quasi fosse la risposta agli interrogativi della donna. John raggiunge la moglie, tenta di rassicurarla spiegandole che il blackout è solo un effetto temporaneo di Melancholia; Claire gli fa strappare la promessa che la loro vita è al sicuro e che tutto si risolverà per il meglio. È interessante notare che questo dialogo avviene in penombra, in netta contrapposizione con un altro, di lì a poco, tra Justine e Claire.

Nella scena successiva la famiglia si trova riunita ad assistere allo spettacolare sorgere di Melancholia. Questo avviene da una prospettiva frontale, vediamo il chiarore del pianeta illuminare i volti dei personaggi di una luce vivida. Claire osserva il pianeta dal telescopio, il suo aspetto le sembra amichevole e ciò allontana per un attimo il pensiero della minaccia. Nel film si insiste ripetutamente sulla bellezza di Melancholia che stride con la realtà del pericolo. Probabilmente quest'apparente incongruenza trova spiegazione nel suo ruolo di antagonista rispetto alla Terra: una Terra "cattiva", percorsa da un profondo malessere, la cui unica salvezza, paradossalmente, è la distruzione. È quanto emerge infatti l'indomani, dalle parole di Justine. La scena si svolge nello studio, Claire è sorpresa nel constatare il repentino miglioramento della sorella che adesso sembra di nuovo autosufficiente. A questo stupore si unisce la sorpresa dell'assenza di Piccolo Papà, fatto assolutamente eccezionale data la scrupolosità dell'uomo verso i suoi datori di lavoro. Entrambi questi elementi acquiscono in Claire la percezione di un cambiamento, di una deviazione dai binari della quotidianità. Ad incrementare i propri timori interviene Justine che puntualizza come l'assenza del maggiordomo sia giustificabile: dato il momento delicato l'uomo probabilmente vorrà ritrovarsi con i suoi cari<sup>116</sup>. Claire rimane sbigottita, la ripresa e lo zoom mettono in risalto lo spaesamento della donna dinanzi a quanto è stato appena detto. Le due siedono frontalmente, l'aria è riempita di una luminosità diffusa e quasi abbagliante. Essa sembra essere una sorta di correlativo oggettivo della verità che sta per essere rivelata. Justine infatti sostiene che la vita sulla Terra è destinata a finire di lì a breve ma che non bisogna addolorarsi per la sua sorte, in quanto «la Terra è cattiva» e nessuno sentirà la sua mancanza. Claire, sgomenta, le chiede dove crescerebbe Leo se tutto questo fosse vero e Justine insiste che la vita esiste solo sulla Terra, lasciando intendere che non c'è possibilità di un'alternativa in nessun altro posto dell'esistente. Il nichilismo di Justine suscita resistenze in Claire, la quale mette in dubbio la veridicità di quanto sta dicendo. Ma la sorella si difende, sostenendo di conoscere "le cose". Quest'affermazione sembra trovare conferma nell'immediato quando Justine rivela a Claire l'esatto numero dei fagioli contenuti nel barattolo, e, in un secondo momento, in relazione a Leo. Il bambino infatti interrompe il dialogo delle due donne dicendo alla madre di voler rimanere sveglio fino a tardi per poter vedere Melancholia. Il pianeta infatti, secondo i calcoli degli scienziati, toccherà la sera stessa il punto di

---

<sup>116</sup> Dallo scambio di battute tra le due donne si evince che Claire non conosca niente della vita di Piccolo Papà, ignorando persino se abbia o meno una famiglia. Questo dettaglio definisce meglio l'orizzonte umano in cui si muovono i personaggi, dominato dall'individualismo e dalla solitudine.

avvicinamento massimo alla Terra per poi sparire. Claire chiede al figlio se riuscirà a non addormentarsi, ma il bambino è assolutamente convinto di voler vedere il pianeta e cerca nella zia un sostegno, chiedendole di confermare quanto ha detto. Justine però rimane immobile, non risponde, sa già che il bambino non riuscirà a rimanere sveglio, come invece vorrebbe. E infatti la scena successiva ritrae proprio il bambino in un sonno profondo, dal quale nemmeno i genitori riescono a destarlo. La famiglia si trova nuovamente riunita intorno al tavolo del giardino ad assistere all'epifania di Melancholia, ma solo Claire e John rimarranno svegli. Il pianeta sembra allontanarsi, John brinda, Claire sfoga la propria tensione in un pianto liberatorio. La minaccia pare vinta e la vita può riprendere la sua normalità.

Il giorno seguente, però, John appare molto turbato, si affaccenda nervosamente davanti al telescopio e sembra aver perso quel tono cordiale e quell'autocontrollo che caratterizzano il suo personaggio, poi all'improvviso si allontana. Segue un'eclissi temporale imprecisata; Claire, che nel frattempo si era assopita, non vedendo John è colta da un presentimento. Si avvicina al telescopio, per osservare il pianeta ma non riesce ad utilizzarlo, quindi si affida allo strumento costruito da Leo. I timori peggiori vengono confermati, il pianeta si sta avvicinando. È emblematico che la conoscenza sulla realtà di quanto sta per accadere avviene proprio grazie ad un oggetto rudimentale, per di più costruito da un bambino: questo particolare diventa testimonianza del fallimento di un intero sistema di pensiero, della scienza e, in ultimo, di John. E proprio John sarà il primo a cedere sotto il peso morale e materiale della disfatta. Claire si lancia alla disperata ricerca del marito, fino a ritrovarlo suicida nella stalla, accanto al cavallo di Justine. L'uomo si è ucciso con una scatola di barbiturici che Claire aveva comprato il giorno prima e proprio il marito, in quel frangente, l'aveva biasimata. La donna ricopre il corpo del marito con la paglia e lascia libero Abram.

Una volta sola, venuto a mancare il capofamiglia, Claire cerca di mantenere il controllo, proseguendo le azioni quotidiane e reificando il rito della colazione con Leo e la sorella. Ma l'angoscia esplose improvvisa, e, colta dal panico, stringe a sé il bambino, tentando la fuga in paese. Non riesce a mettere in moto nessuna delle automobili, quindi ripiega sulla macchina da golf. Invano Justine tenta di dissuaderla, mostrandole l'inutilità di quel comportamento. Claire parte ma la macchina si ferma proprio in prossimità del ponticello, lo stesso dove il cavallo di Justine si era rifiutato di proseguire<sup>117</sup>. È chiaro che il destino dei personaggi è segnato, a quel punto non resta che ripiegare indietro.

L'ultimo dialogo tra Justine e Claire è particolarmente significativo: le donne discutono sul modo migliore per attendere la collisione di Melancholia. Claire vorrebbe continuare ad esorcizzare la morte con rituali fatui, mentre Justine si oppone rivendicando un desiderio di autenticità che vada oltre l'ipocrisia borghese. Solo per il nipote Justine prova un reale sentimento di compassione, e proprio per lenire le paure del bambino improvvisa con questi la costruzione di una grotta magica. La penultima scena ritrae la grotta, ripresa leggermente dal basso per accentuarne l'altezza; Claire, terrorizzata, si stringe nelle spalle e rimane a lato della grotta, ma Justine la conduce dentro, tenendola

---

<sup>117</sup> È a questo punto che compare la celebre buca 19 già annunciata nel prologo.



per mano. I tre si stringono in cerchio, Justine è al centro tra Leo e Claire. Osserviamo dall'inquadratura frontale Melancholia avvicinarsi di spalle: poco prima dello scontro Claire rompe il cerchio cercando di proteggersi. Questo dettaglio sembra indicativo dell'impossibilità per gli esseri umani di rimanere uniti: neanche i legami più stretti, infatti, possono salvare dalla solitudine del proprio destino. La collisione arriva e un lampo di luce e fuoco travolge la scena, Justine Claire e Leo spariscono insieme a tutto il resto. Di loro non rimane niente, solo il buio dello schermo nero con il quale si conclude il film.

Lucia Faienza

Marzo 2013



## BIBLIOGRAFIA:

- AA.VV., *Apocalisse e post-umano*, Edizioni Dedalo, Bari, 2007, a cura di P. Barcellona, F. Ciaramelli, R. Fai
- AA.VV., *La Bibbia Concordata*, Mondadori, Milano, 1982, a cura della Società biblica di Ravenna
- AA.VV., *L'Universo - Grande Enciclopedia dell'astronomia*, De Agostini, Novara, 2002
- A.Addonizio, G.Carrara, M.De Simone, R.Lippi, E.Premuda, M.Romano, P.Spina *Il dogma della libertà*, Edizioni Battaglia, Milano, 2005
- Rick Altman, *Film/genere*, Vita e Pensiero, Milano, 2005
- Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Estetica del film*, Lindau, Torino, 1999
- Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo Libri, Bari, 1975
- Pio Baldelli, *Cinema delle ambiguità*, Edizioni Semonà e Savelli, Roma, 1969
- Eugenio Barba, *Bruciare la casa*, Ubulibri, Milano, 2009
- Sandro Bernardi, *L'avventura del cinematografo*, Marsilio, Venezia, 2007
- Maurizio Calvesi, *La Melanconia di Albrecht Durer*, Einaudi, Torino, 1993
- Liana Castelfranchi Vegas, *L'Arte del Quattrocento in Italia e in Europa*, Jaca Book, Milano, 1996
- Liana Castelfranchi Vegas, *Van Eyck*, Editoriale Jaca Book, Milano, 1998
- Luigi Castiglioni, Scevola Mariotti, *IL, Dizionario di latino*, Loescher, Torino, 1996
- Aldo Carotenuto, *L'Ombra del dubbio: Amleto nostro contemporaneo*, Bompiani, Milano, 2003
- Ernesto De Martino, *Furore, simbolo, valore*, Il Saggiatore, Milano, 1962
- Ernesto De Martino, *La fine del mondo*, Einaudi, Torino, 2002, a cura di Clara Gallini
- Emile Durkheim, *Per una sociologia della famiglia*, Armando Editore, 1999, Roma, a cura di Filippo Citarrella
- Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, BUR Editore, Milano, 2010, a cura di N. Cappelli
- Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1998
- Sergio Grmek Germani e Giorgio Placerani, *Per Dreyer*, Editrice Il Castoro, Milano, 2004
- Hillel Schwartz, *A ogni fine di secolo*, Leonardo Edizioni, Milano, 1990
- Johan Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, Rizzoli, Milano, 1998
- Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio*, Carocci, Roma, 2008
- Carl Gustav Jung, *Coscienza inconscio e individuazione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985
- Carl Gustav Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997
- Carl Gustav Jung, *Psicologia e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995



- Joseph Kerman, *L'opera come dramma*, Einaudi, Torino, 1990
- Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno e la malinconia*, Einaudi, Torino, 2011
- Sigfried Kracauer, *Teoria del film*, Il Saggiatore, Milano, 1995
- Nazzareno Marconi, *Le mille immagini dell'Apocalisse*, Paoline Edizioni, Roma, 2002
- Stefano Monetti, *Jacques Lacan e la filosofia*, Mimesis, Milano, 2008
- Alberto Morsiani e Roberto Chiesi (a cura di), *Lars da 1 a 0*, Edizioni Cineforum, Torre Boldone, 2003
- Mario Pezzella, *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna, 2001 a cura di Remo Bodei
- Otto Rank, *Il doppio. Uno studio psicanalitico*, SE, Milano, 2001
- William Shakespeare, *Amleto*, Feltrinelli Editore, Milano, 2002
- Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro: lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Mondadori, Milano, 2006
- Elvidio Surian, *Manuale di Storia della musica*, Rugginenti Editore, Torino, 1995
- Alberto Tenenti, *Il senso della morte e della vita nel Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1989
- Aldo Natale Terrin, *Il rito*, Editrice Morcelliana, Brescia, 1999.
- Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio*, Boringhieri, Torino, 1998
- Dario E. Viganò, *Il cinema delle parabole*, Effatà Editrice, Torino, 2000, II Vol.
- Richard Wagner, *Tristano e Isolda*, Sansoni, Firenze, 1966
- Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964

#### **SITOGRAFIA:**

Stefano Prandi, *Il senso della fine: "Melancholia" di Lars von Trier*,  
[www.leparoleelecose.it](http://www.leparoleelecose.it), 19 dicembre 2011