

Melancholia di Lars von Trier
e il «Preludio» di Tristano e Isolda di Richard Wagner.
Una relazione pericolosa?

Pier Carlo Bontempelli*

ABSTRACT

Il presente intervento parte dallo stretto rapporto esistente tra la teoria estetica di Richard Wagner e il cinema di Lars von Trier. Tale rapporto non si limita solo all'utilizzazione del *Preludio* del *Tristano e Isolda* come colonna sonora del film *Melancholia* (2011) ma si estende a una lettura dello stesso film che può essere visto come «una giungla di simboli» riconducibili in vario modo al compositore tedesco. Due temi in particolare sono evidenziati: il tema della festa/cerimonia nuziale trattato da von Trier nel primo atto del film e la seduzione ineluttabile della fine, sottolineata dal *Preludio*, per cui von Trier non sembra indicare una possibile e consolatoria via d'uscita. La lettura del film da parte del filosofo Patrice Maniglier fornisce allo spettatore una impreveduta e interessante possibilità sulla base di una scritta presente su un muro di Nanterre: «un'altra fine del mondo è possibile» che riprende lo slogan contro la globalizzazione: «un altro mondo è possibile». Può il film di von Trier (e Wagner) essere letto in questa chiave? E questo contrasta con la tesi che vorrebbe Wagner (e von Trier) sostenitori di posizioni nichiliste e antilluministe tali da rendere impossibile ogni intervento politico. L'autore del saggio cerca di dimostrare che von Trier propone alla fine del suo film di vivere e affrontare la morte «comportandosi» bene di fronte alla catastrofe, secondo un'etica adatta a ricostituire forme elevate dello «stare insieme».

The starting point of this essay is the close relationship between Richard Wagner's aesthetic theory and Lars von Trier's cinema. This relationship is not limited to his use of the *Prelude to Tristan and Isolde* as the soundtrack of his film *Melancholia* (2011) but extends to an overall reading of the film as a «jungle of symbols» that can be variously traced back to the German composer. The main themes addressed in the essay are the wedding party/ceremony in the first act of von Trier's movie, and the seduction of the inevitable end, underscored by the *Prelude*, an end to which von Trier does not seem to offer any potential comfort or redemption. Philosopher Patrice Maniglier provides

* Università "Gabriele D'Annunzio" di Chieti-Pescara.

the spectator with an unexpected, interesting reading based on a graffiti on a wall of Nanterre: «another end of the world is possible», a riff on the anti-globalization slogan «another world is possible». Can von Trier's film (and Wagner) be read in this key? Against an interpretation of Wagner (and von Trier) as supporting forms of nihilist, anti-enlightenment thinking that annihilate the possibility of any political intervention, this essay advances the idea that the ending of von Trier's film urges the audience to live and to confront death «behaving» well in the face of a catastrophe, according to an ethic capable of retrieving human ways of «being together».

In varie occasioni il regista danese Lars von Trier ha ricordato il suo stretto rapporto con materie considerate sospette perché vicine o affini a tematiche wagneriane e/o nazionalsocialiste. Si tratta soprattutto di un ambiguo interesse per la rielaborazione di argomenti mitologici e per il fascino della morte all'interno di un programma estetico criticato come antilluminista e antimoderno. In un'occasione poi, sollecitato dalle domande di una giornalista, von Trier ha risposto di provare comprensione per Hitler («I understand Hitler»)¹. Tale dichiarazione ha comunque un valore relativo ed è stata, in seguito, spiegata. Non c'è stata una vera e propria smentita, ma von Trier ha cercato di chiarire la sua posizione in relazione all'estetica del romanticismo tedesco e ha ammesso di aver risposto in modo affrettato a una domanda capziosa². Von Trier non va considerato un filonazista ma piuttosto un autore che non teme di includere nelle sue opere argomenti che lo portano negli abissi del nichilismo e della simpatia per la morte, che, a torto o a ragione, sono considerati affini all'ideologia del nazionalsocialismo³. Questo non gli impedisce in altri suoi lavori, per esempio in *Dogville* (2003), di confrontarsi con la lezione di Brecht onde ottenere particolari effetti⁴. Per chiudere l'argomento, direi che nel regista danese è presente un'indubbia attrazione per forme estetiche considerate tipiche, se non esclusive, del nazionalsocialismo. Nella trilogia dell'Europa (*L'elemento del crimine*, 1984, *Epidemic*, 1987, e *Europa*, 1991) non nasconde le sue simpatie per i perdenti della Seconda guerra mondiale e per la loro visione estetica del mondo che in parte rielabora. Ciò non significa che debba essere *ipso facto* considerato un simpatizzante di quell'ideologia. Esiste piuttosto una complessa relazione del regista con il mondo germanico e con la sua mitologia, e con importanti aspetti del romanticismo tedesco che ha nutrito una *Weltanschauung* fortemente critica nei confronti del mondo moderno e dei suoi valori materiali e simbolici.

¹ Si veda la conferenza stampa in questione in youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=QpUqpLh0iRw>] (consultato il 29.08.2020).

² M. CIEUTAT, M. CIMENT, «Entretien avec Lars von Trier: La mélancholie n'est pas une maladie. C'est un état d'esprit», in *Positif – Revue mensuelle de cinéma*, n. 607, 2011, pp. 17-21.

³ Sul carattere “regressivo” dell'estetica di von Trier si diffonde l'illuminante saggio di S. WENNERSCHIED, «Phanasmagorien des Untergangs bei Richard Wagner und Lars von Trier», in S. Börnchen, G. Mein, E. Strowick (a cura di), *Jenseits von Bayreuth. Richard Wagner heute: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Paderborn, Fink, 2014, pp. 275-295.

⁴ Sul rapporto Brecht-von Trier rimando al volume di I. SCHMIDT, *Gesellschaftskritische Motive bei Bertolt Brecht und Lars von Trier*, Hamburg, Diplomica, 2011.

In base a tali presupposti non poteva non entrare in contatto con la figura e l'opera di Richard Wagner, autore e personaggio controverso nella sua epoca quanto von Trier nella nostra. Inoltre esiste un altro elemento comune ai due autori: l'idea che l'opera d'arte sia una creazione totale, che utilizza e fonde arti diverse in un insieme che vuole sedurre e catturare lo spettatore. Il profondo rapporto di von Trier con Wagner ebbe un momento di consacrazione quando nel 2002 il regista danese ricevette l'invito a mettere in scena il *Ring* a Bayreuth, previsto nel 2006, proprio per la sua qualità di autore che auspicava di fondere nel suo lavoro «Film, Theater, Literatur und Musik»⁵. Dopo un paio d'anni di intenso lavoro preparatorio dovette rinunciare a quell'impresa considerata troppo faticosa. Se von Trier non andò a Bayreuth come regista, non smise di utilizzare le grandi potenzialità di Wagner nel cinema essendo il compositore di Dresda un autore da lui considerato molto adatto al cinema: «sono certo che Wagner avrebbe fatto cinema» ha infatti dichiarato⁶. La mia tesi è che *Melancholia* si presenta come una vera e propria «foresta di simboli»⁷ che nascono dalla sua lettura del mondo germanico e hanno trovato un potente catalizzatore nell'autore del *Ring*⁸.

In *Melancholia* (2011), secondo film della sua trilogia della depressione dopo *Antichrist* (2009) e prima di *Nymphomaniac* (2014), ha utilizzato il *Preludio* dell'opera considerata la meno politica di Wagner, il *Tristano e Isolda*⁹, come colonna sonora. Il *Preludio* si ascolta per il 23% della durata complessiva del film (29 minuti su 130). Solo all'inizio s'ode per intero (circa 8 minuti) in una scena che mostra allo spettatore che la catastrofe alla fine si realizzerà e non saranno messi in atto tentativi di evitarla, come avviene nei “film della catastrofe” in cui scienziati, generali e presidenti fanno di tutto per scongiurare l'evento estremo. Qui la scena iniziale ci informa subito come un coro del teatro greco o brechtiano

⁵ Intervista rilasciata al quotidiano *Süddeutsche Zeitung* il 23 ottobre 2003 [<https://www.sueddeutsche.de/kultur/im-interview-lars-von-trier-ich-bekomme-eigentlich-nie-einen-fisch-an-die-angel-1.437713>] (ultimo accesso 30.08.2020)].

⁶ *Ibid.* Ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono mie.

⁷ T. SIMON, *Melancholia de Lars von Trier. Une œuvre d'art totale*, Paris, Éditions Connaissances&Savoirs, 2019, posizione 191 del formato ebook.

⁸ Su Wagner romantico e rivoluzionario rimando alle sintetiche e coerenti osservazioni di R. SAFRANSKI, *Il romanticismo*, tr. it. di Umberto Gandini, Milano, Longanesi, 2011 (ed. or. *Die Romantik*, München, Hanser, 2007).

⁹ R. WAGNER, *Tristano e Isolda*, a cura di G. Manacorda, Firenze, Sansoni, 1966 (in precedenza 1922). Utilizzo la versione di Manacorda perché fu il traduttore del *corpus* delle opere di Wagner. Ricordo anche la traduzione *Tristano e Isotta*, di V. Errante, Firenze, Sansoni, 1950 (in precedenza Milano, Treves, 1938).

che l'apocalisse ci sarà. La regia si concentra piuttosto sulla relazione dei protagonisti con la fine imminente. Le note del *Preludio*, di terribile e coinvolgente seduzione, ci ricordano che la morte è vicina e ineluttabile, che non resta che amarla in tutta la sua tragica bellezza, con accettazione gioiosa del destino. E il *Liebestod* (morte d'amore) finale esalta la nostalgia che gli umani nutrono per la morte («Sehnsucht nach dem Tode»)¹⁰.

Il seguito del film si presenta come un groviglio di segni e figure simboliche che non si possono qui riassumere. Mi limiterò invece a sottolineare un paio di argomenti avendo prima riassunto il contenuto del film. *Melancholia* si divide in due parti dedicate alle interpreti femminili: la prima si intitola Justine (Karstin Dunst), la seconda Claire (Charlotte Gainsbourg). L'inizio si concentra sul matrimonio di Justine. La protagonista ci appare in compagnia del marito, a bordo di una limousine troppo grande per la via stretta che porta al sontuoso castello di John, il cognato (Donald Sutherland), dove è prevista la festa solenne che si celebra a nozze avvenute. La vettura non può proseguire e così gli sposi arrivano alla villa con due ore di ritardo. È un frangente che potrebbe essere tipico della commedia brillante – la sposa si presenta con le scarpe in mano e tutta accaldata – ma non è questo il caso. Qui si comunica che nella solennità della cerimonia si è già aperta una poderosa crepa segnalata dalla rottura di un codice di comportamento o dell'etichetta. La festa sarà poi ripetutamente interrotta da infrazioni della sua unità solenne sottolineate dalle note del *Preludio*. La comunità che festeggia ricorda molto quella di *Festen* (il fortunato film di Thomas Vinterberg, 1998). È costituita da ricchi: molti degli invitati sono esponenti di nuovi lavori nel settore della comunicazione. La stessa Justine è *Art Director* di una agenzia pubblicitaria il cui presidente è presente. Durante la cerimonia costui la ricatta e poi la licenzia insieme a un altro suo sottoposto (Tom), dimostrando così tutta la sua arroganza padronale che, tra l'altro, non dimostra alcun rispetto per la cerimonia. Il carattere festoso e solenne del rito («festlich und feierlich» con linguaggio wagneriano) viene messo in discussione da tutti i partecipanti fino a perdere senso e funzione. Lo spettatore ha l'impressione che in quella comunità non ci sia proprio più nessuno consapevole del carattere e del senso della solennità celebrata. In essa regna una rumorosità continua e fastidiosa. Manca, dunque, una ulteriore componente essenziale del rituale come lo spazio del silenzio. Inoltre, a turno, sia Justine che la madre (Charlotte Rampling) abbandonano la cerimonia

¹⁰ È il titolo di una famosa poesia di Novalis considerata spesso rappresentativa del romanticismo tedesco o di una sua fase.

per rifugiarsi nella vasca da bagno e nel potere consolatore della «liquidità», in quella sfera della «regressione talassale» (Gottfried Benn), che Susan Sontag ha individuato come componente essenziale del wagnerismo¹¹. Nel corso della festa Justine si sottrae alle profferte amorose del marito e si allontana dalla villa prima per urinare sul campo da golf e poi per un accoppiamento fugace al chiaro di luna con un giovane commensale (Tom). Alla fine del primo atto il marito l'abbandona concludendo così in modo irriuale la cerimonia. Dalla prima parte del film si ricava l'immagine di un microcosmo costruito sul privilegio economico e sul consumo opulento di un mondo sociale che ha dissolto ogni sacralità nell'acqua gelida del calcolo egoistico.

Nella seconda parte del film (intitolata Claire) la patologia depressiva di Justine si è aggravata e la protagonista è diventata catatonica. Claire (una specie di super-io per Justine) si prende cura della sorella gravemente malata. Ma la vita di Justine migliora solo quando il pianeta Melancholia si avvicina alla terra. La depressione si allontana da lei perché la nostalgia e il desiderio di morte si avvicinano al compimento. Non appena s'accorge che il pianeta è in arrivo supera lentamente la sua grave condizione patologica. È l'unica a poterlo guardare (e in alcuni casi l'unica a poterlo effettivamente vedere) perché è per lei la liberazione imminente dalla fatica di vivere. Mentre gli altri protagonisti (Claire e John) perdono del tutto l'orientamento razionale (John si suicida addirittura prima della catastrofe), Justine ci appare la dimostrazione di quanto ricordato da Schopenhauer: il male è il mondo e la volontà di vivere, la morte non è motivo di lutto. Abbandonare il microcosmo rappresentato nella festa della prima parte del film non è doloroso perché quello è un mondo senza sentimenti, senza vincoli di comunità, senza idee e, in definitiva, senza significato. In fondo anche l'eros, praticato in modo meccanico e frettoloso da Justine sul campo da golf, acquista un nuovo e antico senso quando la protagonista (stavolta nuda e dunque non più impacciata dall'ingombrante vestito da sposa del precedente accoppiamento) si offre nel bosco con desiderio voluttuoso ai raggi bluastri del pianeta che si avvicina. Anche la scena finale non è priva di significato simbolico. Mentre Claire si agita in preda al panico, Justine appare tranquilla e serena e inizia a costruire con Leo (il figlioletto di Claire) un tipo come estremo e inutile rifugio finché Melancholia non raggiunge la terra e la distrugge.

¹¹ Cfr. S. SONTAG, «Wagner's Fluid», in *London Review of Books*, a. 9 (1987), n. 22 [<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v09/n22/susan-sontag/wagner-s-fluids>] (ultimo accesso 30.08.2020).

Sulla base della trama riassunta vorrei mettere in evidenza due momenti del film che mi sembrano in connessione con tematiche del pensiero wagneriano che certamente von Trier aveva letto con molta attenzione. La scena della cerimonia nuziale ci rinvia in qualche modo a un elemento fondamentale della teoria wagneriana. Mi riferisco all'idea di *Festspiel*. Per Wagner il *Festspiel* si configura come uno spazio libero e disinteressato (*Spiel*) in cui una comunità realizza una esperienza diretta (*Erlebnis*) in occasione di una festa (*Fest*) o di una cerimonia dal carattere solenne e rituale (*Feier*). Oggi i due termini *Fest* e *Feier* sono quasi sinonimi. Il *Festspiel* nella visione del mondo di Wagner ha la funzione di descrivere esperienze particolari della vita in cui elementi quotidiani si condensano in fattori simbolici più elevati che conferiscono a tutti i partecipanti una qualità auratica. Nel *Festspiel*, come ci dimostra il convincente saggio di Winfried Gebhart e Arnold Zingerle *Pilgerfahrt ins Ich*¹², Wagner vuole fondere due componenti: il festoso e il solenne. Il festoso (*das Festliche*) è un evento emozionale in cui i comportamenti individuali, spontanei e elementari possono raggiungere una trascendenza del quotidiano che non solo è permessa ma auspicata¹³. L'essere umano vive così la partecipazione a un evento che intensifica e innalza il senso dell'esistenza individuale e del proprio gruppo di appartenenza. Il carattere comune dell'esperienza, la solidale sospensione delle norme e il superamento delle differenze del quotidiano rafforzano i gruppi sociali che si percepiscono come unità. All'idea di festa si contrappone un concetto diverso: quello di *Feier* o cerimonia solenne ritualizzata. Quest'ultima conferisce ai partecipanti il senso specifico della propria esistenza. Fornisce cioè una risposta elevata alla domanda elementare «da dove veniamo, perché viviamo e qual è il fine della vita, del gruppo o dell'istituzione di appartenenza»¹⁴. In essa domina a priori l'idea che una ben fissata immagine gerarchica del mondo debba essere trasmessa, legittimata e continuamente attualizzata. Silenzio, contemplazione e riflessione la caratterizzano. *Die Feier* è dunque il luogo “solenne” (*feierlich*, come spesso richiama Wagner nelle sue indicazioni di regia) in cui si

¹² W. GEBHART, A. ZINGERLE, *Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Festspiele und ihr Publikum. Eine Kulturoziologische Studie*, Konstanz, Universitätsverlag, 1998, pp. 33-50.

¹³ Il filosofo Byung-Chul Han ha dedicato uno dei suoi numerosi saggi al tema della scomparsa dei rituali nella società attuale e alla necessità di riattivare «la festa come gioco in quanto autorappresentazione della vita. [...] La festa è l'espressione di una vita potenziata, che non si pone scopi», B.-C. HAN, *Vom Verschwindender Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Ullstein, Berlin, 2019, p. 51.

¹⁴ GEBHART, ZINGERLE, *op. cit.*, p. 24.

esaltano valori, tradizione e differenti statuti sociali, anche con l'esibizione di insegne e decorazioni, come avviene nelle cerimonie religiose e civili. Lo spazio in cui si svolge la cerimonia è pertanto accuratamente regolamentato e tutti gli atti simbolici sono fortemente ritualizzati allo scopo di frenare le trasgressioni individuali¹⁵. Dunque, ricapitolando, nel concetto e nella pratica della festa si annullano le differenze tra alto e basso, si intensifica il carattere aperto e "dionisiaco" dell'evento con musica, balli, luci e l'uso di tutto quanto può produrre effetti stimolanti. Nella cerimonia invece l'ordine simbolico è potenziato ancora più strettamente che nella vita d'ogni giorno e si realizza in uno spazio regolato e pianificato con cura.

L'impresa che Wagner si propone di realizzare nel suo concetto di *Festspiel* è la fusione in unità indivisibile di un evento potenzialmente anarchico e dagli esiti imprevedibili, come la festa, con la cerimonia che, come prodotto di un intelletto calcolante, è prevedibile negli effetti e pertanto si offre come stabilizzazione e legittimazione di una qualsivoglia specifica visione del mondo. Sono due pratiche sociali diverse, questa l'idea di Wagner, ma da esse può nascere un'unità stabilizzante (il *Festspiel*) in cui gioia e riflessione, felicità e serietà, sfrontatezza e solennità dovranno fondersi. Wagner pensava così di combinare la trascendenza del quotidiano con la volontà di conservare la tradizione in un ordine simbolico dell'agire umano legittimato e rinnovato di continuo. In altri termini Wagner ambiva a ricreare l'unità di dionisiaco e apollineo presente nel teatro greco dell'età classica, secondo la nota formulazione di Nietzsche (*La nascita della tragedia*, 1872). Ma nelle nuove condizioni storiche e politiche in cui il compositore di Dresda opera (nell'età della modernizzazione capitalistica) non esistono più le condizioni politiche ed economiche per ricreare un progetto così ambizioso e vasto. Da questa contraddizione ha origine la sua ricerca ossessiva di un proprio luogo specifico concepito per rappresentare le sue opere, alle sue condizioni e per il pubblico da lui concepito, come doveva essere il suo teatro di Bayreuth. Una considerazione però si impone: nella produzione teorica di Wagner il concetto di *Festspiel* si trasforma con il passare del tempo. In una prima fase (quella dell'esilio zurighese, 1849-1858) Wagner concepisce il *Festspiel* come grande evento "democratico" in cui il popolo riceve dall'artista geniale il progetto di una rivoluzione per un futuro più felice e giusto. In seguito, nel periodo 1859-1882, si orienterà sempre più

¹⁵ I rituali sono stati erosi nella società attuale dominata dalla comunicazione "immediata" e "autentica" dell'iper-narcisismo collettivo come dimostra l'analisi di HAN, *op. cit.*

verso l'idea di una cerimonia solenne e misticheggiante in cui il sommo artista celebra i suoi riti in una ristretta cerchia di eletti. E dunque il concetto di *Festspiel* non è stabile e definitivo¹⁶.

Sulla base di quanto detto vorrei tornare a von Trier e al suo film. E mi chiedo quanto nel primo atto di *Melancholia* sia presente questa concezione wagneriana della festa e della cerimonia nel microcosmo analizzato da von Trier. Azzardo l'ipotesi che il regista danese negli anni di intensa preparazione al *Ring* abbia molto riflettuto su temi che a Wagner stavano molto a cuore e che egli ha poi riversato nel suo film. Non a caso proprio sul tema della festa e del rituale si sofferma in una intervista a *Positif*. Von Trier risponde così alla domanda degli intervistatori: «No, non credo nei rituali. Anche perché non sono credente. I rituali dipendono molto dalla religione e per me suonano a vuoto. Peccato perché i rituali possono essere fantastici»¹⁷. È evidente che la cerimonia messa in scena nel primo atto di *Melancholia* è in gran parte influenzata dai toni satirici di *Festen* di Vinterberg. Ma se proviamo a guardare la celebrazione di quel rito adottando il punto di vista di Wagner, scopriamo analogie e possibili assonanze tra l'autore dei *Maestri cantori* e quello di *Melancholia*. Siamo nel bel mezzo di un rito come la festa di nozze. Il termine *Hochzeit* (nozze) è in tedesco carico di significati nobilitanti e elevati, come ci ricorda opportunamente Byung-Chul Han¹⁸. Nel nostro caso il luogo della cerimonia è di difficile accesso per gli sposi (come già ricordato, la strada è stretta e la limousine non può proseguire). Il gruppo che accoglie gli sposi è affidato alla presenza di un maestro di cerimonie (officiante) che dovrebbe garantire la scrupolosa osservanza delle modalità rituali. Ma in quella compagnia dominano comportamenti che non sono più appropriati alla celebrazione di una cerimonia elevata come il matrimonio. I legami affettivi interpersonali sono quasi inesistenti. E il movimento incessante della macchina da presa riprende un insieme di umani che non possiede più forme simboliche comuni e stabili: né etica né etichetta. La proposta wagneriana di ricreare un senso collettivo mediante una fusione di festa e cerimonia (*Festspiel*) è vanificata perché il rituale non funziona più, anche se, come osserva von Trier nell'intervista a *Positif*, i rituali «possono essere fantastici»¹⁹. È il mondo

¹⁶ Sulla questione rimando alle ben documentate osservazioni di GEBHARDT, ZINGERLE, *op. cit.*, pp. 35-50.

¹⁷ CIEUTAT, CIMENT, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ BYUNG-CHUL HAN, *op. cit.*, pp. 52-53.

¹⁹ CIEUTAT, CIMENT, *op. cit.*, p. 18.

moderno che non sopporta più «momenti sacri di aggregazione»²⁰, come ci suggerisce oggi il filosofo Byung-Chul Han. Von Trier prende atto dell'impossibilità di celebrare alcunché con quel gruppo di persone che non possiede né sapere né talento né competenze. Sono individui livellati dal denaro e hanno in mente solo il consumo come stella polare. La stessa Justine, cui viene attribuita una vocazione artistica potenziale e repressa, produce slogan per incrementare acquisti inutili. Von Trier mette dunque in scena la *tabula rasa* delle relazioni umane e dell'ordine simbolico su cui le comunità si fondavano, che Wagner nel suo tempo aveva pensato di rivitalizzare con il suo progetto di *Festspiel*. Quanto ci sia riuscito, anche momentaneamente, è discutibile.

Il *Preludio* del Tristano fa, dunque, da colonna sonora al tramonto sacrosanto di un mondo. Tutto è ormai ridotto in cenere: anche il polpettone (il cibo preferito di Justine), che Claire le prepara, sa di cenere, la materia che resta quando tutto è consumato. Non sfugge qui allo spettatore, il riferimento alla «vana polvere solare» di cui parla Tristano nel dialogo con Isolda, in cui si trasformano «le menzogne del giorno,/la gloria e l'onore,/la potenza e la ricchezza/»²¹ quando torna a risplendere la luce. E non resta allora che «l'aspirazione laggiù,/verso la sacra notte,/dove *ab aeterno*/unico vero,/a lui sorride voluttà d'amore!»²². E quando alla fine del film *Melancholia* si scontra e congiunge con la terra il *Preludio* ci riporta all'unica salvezza possibile agli occhi di Isolda: «naufragare, affondare, inconsapevolmente... Suprema letizia!»²³.

Dunque, riassumendo, Wagner è presente dall'inizio alla fine del film e non solo con la sua musica. La sua critica alla cultura moderna e alle relazioni che essa produce tra gli esseri umani è ripresa e rielaborata da von Trier con un altro mezzo, il cinema. Lo scontro con *Melancholia* mette la parola fine a tutto quello che la società moderna ha orgogliosamente prodotto: la scienza sofisticata del telescopio, cui si contrappone il bricolage²⁴, l'arte senz'anima, di fronte a cui la protagonista rivaluta l'arte del passato, il mondo del lavoro di Justine con le sue norme immorali. È davvero una catastrofe senza rimedio perché la terra è malvagia e la vita è priva di senso. Una “bella” fine del mondo rappresenta la soluzione

²⁰ HAN, *op. cit.*, p. 54.

²¹ WAGNER, *Tristano e Isolda*, *op. cit.*, p. 117 (vv. 1233-1235).

²² *Ivi*, p. 119 (vv. 1241-1245).

²³ *Ivi*, p. 213 (vv. 2341-2344).

²⁴ Sul significato di bricolage rinvio alla lettura di C. LEVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, tr. it. di Paolo Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1964, pp. 30-31 (ed. or. *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962).

adeguata. E così la grandiosa proposta di Wagner, l'affascinante Ragnarök che «dapprima sommerge la terra con una gigantesca ondata bluastro e poi si trasforma nell'accecante arancione del fuoco diventa una festa per la sensualità decadente»²⁵ del pubblico di von Trier.

Ma a questo punto della storia del mondo, anche per il Ragnarök si possono prospettare soluzioni diverse. Ricordo, per esempio, che la serie televisiva omonima rielabora l'antico mito nordico nella realtà dei nostri giorni inserendolo, in modo pop, nei conflitti tra un sistema socioeconomico che ha compromesso il futuro del pianeta e la difesa dello spazio in cui vivono gli umani²⁶. Anche in questa serie la musica di Wagner è ampiamente utilizzata. Inoltre alcuni dei personaggi "positivi" (quelli che operano per la salvezza dalla distruzione o la vorrebbero ritardare) indossano T-shirt con motivi che si richiamano a Wagner e alle sue opere, oppure la loro presenza è segnalata da motivi musicali wagneriani. Tutto questo nella prima stagione, l'unica finora trasmessa. Il compositore in quel contesto sottolinea le azioni di chi vuole abitare meglio nel mondo, difendendone valori e forme di convivenza.

Forse anche von Trier, nel finale del suo film, ci vuole indicare uno spiraglio. Se ci concentriamo sulla scena finale, vediamo che Justine prende l'iniziativa e comincia a costruire un tipi con il nipotino Leo. Si ha allora l'impressione che possa finalmente esprimere tutte le sue capacità creative inesprese e finalmente liberate. Il tipi è certo un'opera effimera e fragile, costruita con rami trovati in giardino. E non è un rifugio effettivo contro la catastrofe in arrivo. Ma due cose vorrei qui ricordare. Intanto quella di Justine è una vera e propria operazione simbolica di rivalutazione del bricolage²⁷ che indica il tentativo di ricostruire uno spazio abitabile con una tecnica che non appartiene alla millanteria tecnologica della modernità. E poi la scelta del tipi è doppiamente simbolica perché il tipi è la capanna dei nativi americani in cui si rifugiava il popolo indiano prima e durante il proprio sterminio. Non li ha salvati dalla distruzione ma quella capanna funziona ancora da segnale della volontà di sopravvivenza di gruppi che rifiutano le moderne forme di convivenza. Esiste, per fare un esempio attuale, il caso del *Tepeeeland*²⁸ a Berlino. È una comunità che vive in capanne "indiane" sulle

²⁵ WENNERSCHIED, *op. cit.*, p. 292.

²⁶ Si veda il sito [[https://it.wikipedia.org/wiki/Ragnarok_\(serie_televisiva\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Ragnarok_(serie_televisiva))>] o uno dei numerosi siti dedicati alla serie norvegese.

²⁷ Cfr. LEVI-STRAUSS, *op. cit.*

²⁸ Cfr. il sito [<https://www.berlino-explorer.com/benvenuti-a-teepeeeland/>> (consultato il 27.08.2020)]. Sugli indiani adottati in Europa come simbolo di resistenza al

rive della Sprea in uno spazio perennemente conteso alla grande speculazione edilizia. Senza entrare nel merito delle questioni concrete che riguardano quell'insediamento, che comunque continua a resistere in data odierna (30 agosto 2020), vorrei suggerire l'ipotesi che il tipì segnala anche nel film di von Trier la possibilità di un'altra vita e di una alternativa alla catastrofe imminente. Ma un'idea del genere è utopistica, velleitaria e consolatoria. Al carattere inesorabile della fine non può esserci scampo.

Al tema dell'apocalisse vorrei dedicare le mie ultime righe. Il filosofo Patrice Maniglier si è interrogato a più riprese sulle alternative esistenti e praticabili di fronte alla ineluttabilità della fine. Il tema è stato trattato ampiamente in una conferenza²⁹ da lui tenuta su invito di Alain Badiou³⁰ e dedicata a una scritta su un muro dell'Università di Nanterre: *Une autre fin du monde est possible*, che contiene *en passant* una lettura del film di von Trier degna d'attenzione. Se partiamo dall'assunto che l'umanità non si può salvare – questa la tesi di Maniglier – e se la scelta del tipì è inefficace e inutile sul piano pratico, esiste tuttavia in quella scelta una funzione protettiva altamente simbolica perché quello spazio abitativo rimanda a un modo di vivere la «vera vita»³¹ esprimendo il proprio genio creativo e «comportandosi bene». Ora comportarsi bene di fronte alla catastrofe significa far valere i propri principi senza piegarsi a ricompense materiali o spirituali (la vita nell'aldilà dei cristiani). È la decisione kantiana di vivere secondo un'etica (e forse anche secondo un'etichetta intesa come il rispetto di procedure che regolano i rapporti interpersonali³²) avendo

mondo occidentale e ai suoi valori cfr. il rilevante saggio di G. MARIANI «“Was Anybody More of an Indian than Karl Marx?”: The “Indiani Metropolitani” and the 1977 Movement», in *Indians and Europe* (Christian F. Feest ed.), Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989, pp. 585-598.

²⁹ «Une autre fine du monde est possible. Lecture d'un graffiti di Nanterre», conferenza tenuta il 3 luglio 2016 da P. MANIGLIER, organizzata da La Commune centre dramatique national Aubervilliers, consultabile in youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=vWzghIXH1dg>] (ultimo accesso 27.08.2020)].

³⁰ Vorrei qui ricordare il particolare interesse di BADIOU per Wagner ben documentato dalle sue *Cinque lezioni sul “caso” Wagner*, a cura di F. Francescato, Trieste, Asterios, 2011 (ed. or.: *Cinq Leçons sur le “cas” Wagner*, Caen, Nous, 2010).

³¹ Il tentativo di definire la vera vita è anche l'oggetto di un fortunato pamphlet di BADIOU, *La vera vita. Appello alla corruzione dei giovani*, tr. it. di Vincenzo Ostuni, Ponte alla Grazie, Firenze 2018 (ed. or. *La vraie vie. Appel à la corruption de la jeunesse*, Paris, Fayard, 2016).

³² Nella prima parte del film von Trier mette in evidenza una serie clamorosa e continua di infrazioni all'etichetta che derivano dall'egocentrismo narcisistico dei presenti incapaci di accettare forme di comportamento che ne limiterebbero l'immediatezza e l'autenticità.

dunque cura di non comportarsi «comme un porc». Così riassume efficacemente Maniglier. All'avvento della catastrofe finale, che comporta anche la distruzione degli spazi abitativi, Justine risponde con il tentativo di ricostruire una modalità nuova e antica di coabitazione, imparando così anche la difficile arte di aspettare la morte, tenendosi per mano con altri umani, come avviene in cerimonie rituali sentite ancora come valide in alcune comunità religiose. Di fronte alla catastrofe ineluttabile che gli umani hanno provocato von Trier fa balenare all'occhio dello spettatore la possibilità di una «buona fine». Maniglier elabora ulteriormente la possibilità di reinventare un modo di stare insieme secondo principi e buoni rituali di convivenza. E dunque, forse, è un luogo comune rimproverare a Wagner e poi a von Trier le conseguenze di un loro “pericoloso” modo di concepire la fine del mondo in base a cui se la catastrofe finale, da loro così “ben” messa in scena, fosse ineluttabile, distruggerebbe *eo ipso* ogni possibilità di agire politico abbandonando gli individui all'isolamento e alla disperazione. Se l'apocalisse è bella e seducente – questa in sintesi la questione – perché opporsi? Maniglier ci suggerisce di abbandonare ogni soluzione disfattista o consolatoria: di fronte alla catastrofe globale non ci sono vie d'uscita, nessuna catartica «lotta finale» è possibile, come cantava *L'Internazionale*, e non c'è nemmeno la possibilità di ripensare soluzioni messianiche per il “dopo”. Però ci invita a conservare principi umani confidando nel fatto che «un'altra fine del mondo è possibile», come una mano ignota ha scritto sul muro di Nanterre.