

INTRODUZIONE p. 2

CAPITOLO 1 **Trilogia Europa** p. 20

1.1 L' Elemento del Crimine p. 24

1.2 Epidemic p. 35

1.3 Europa p. 43

CAPITOLO 2 **Trilogia del "cuore d'oro"** p. 56

2.1 Le onde del destino p. 59

2.2 Idiots p. 69

2.3 Dancer in the dark p. 77

CAPITOLO 3 **Trilogia "America: terra dell'opportunità"** p. 91

3.1 Dogville p. 93

3.1.1 La scelta stilistica del film p. 101

3.1.2 Punteggiatura p. 103

3.1.3 Struttura profonda della significazione narrativa p. 104

3.1.4 Il nucleo tematico p. 106

3.2 Manderlay p. 108

CONCLUSIONI p. 112

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI p. 116

Introduzione

Manifesto: Dogma 95

“DOGMA 95 è un collettivo di registi cinematografici fondato a Copenaghen nella primavera del 1995.

Il suo scopo preciso è di opporsi a certe derive del cinema contemporaneo. DOGMA 95 è un'azione di salvataggio!

Nel 1960 si è raggiunto il limite! Il cinema era morto e bisognava farlo resuscitare. La Nouvelle Vague, attraverso slogan di individualismo e libertà, ha prodotto certi lavori. Ma il cinema antiborghese è diventato borghese, perché si fondava sulla percezione borghese dell'arte. Il concetto di autore era una versione borghese del romanticismo e, in quanto tale, falso!

Agli occhi di DOGMA 95, il cinema non è individualista!

Oggi la tempesta tecnologica imperversa e il risultato sarà la democratizzazione definitiva del cinema. Per la prima volta, chiunque può fare un film. Ma più i media diventano accessibili, più si fa importante l'avanguardia. E non è un caso che la parola abbia una connotazione paramilitare. Perché la risposta è la disciplina... Dobbiamo fare dei film in uniforme, perché il film individualista è decadente per definizione!

DOGMA 95 si contrappone al cinema individualista con una serie di regole definite VOTO DI CASTITA'.

Nel 1960 si è raggiunto il limite! Si diceva che il cinema fosse divorato dall'artificio, ma in seguito l' utilizzo di questi artifici si è moltiplicato.

L' 'obiettivo supremo' dei cineasti decadenti è ingannare il pubblico.

Dobbiamo esserne fieri? E' tutto quello che abbiamo messo da parte in questi cento anni di cinema? Illusioni con cui comunicare emozioni? Grazie all'inganno di un artista isolato?

La prevedibilità (la drammaturgia) è il vitello d'oro attorno cui danziamo.

Giustificare l'azione attraverso la vita interiore dei personaggi sembra molto complicato e non è 'arte alta'. Mai come oggi l'azione superficiale e i film superficiali hanno ricevuto tanti elogi.

Il risultato è sterile, un' illusione di pathos e di amore.

Per DOGMA 95 il cinema non è illusione!

Ai giorni nostri imperversa la tempesta tecnologica: l'artificio è elevato al rango di divinità. Ricorrendo alla nuova tecnologia chiunque, in qualunque momento, può spazzare via gli ultimi sussulti di verità nella stretta soffocante della spettacolarità.

Le illusioni sono ciò dietro cui il cinema delle illusioni con una serie di regole indiscutibili note con il nome VOTO DI CASTITA'¹.

Girare alla "Dogma"² per molti significa sbarazzarsi del problema economico di affittare una cinepresa, comprare la pellicola e svilupparla, fare a meno di una troupe di professionisti e di attrezzature specifiche, evitare dettagliati piani giornalieri di lavorazione da rispettare rigorosamente.

¹Lars von Trier, *Il cinema come Dogma, conversazioni con Stig Bjorkman*. Oscar Mondadori, Milano 2001.

²Tina Porcelli, *Lars von Trier e Dogma. Il castoro cinema*, Milano 2001.

Poi basterà muovere il più possibile la telecamera per assicurarsi l'effetto "mal di mare"³ e scatenare il proprio soggettivismo registico. E sarà su questi equivoci e su questi confusi discepoli che la critica cinematografica continuerà ad affondare la sua zampata ostile. *"La vera forza di Dogma sta anche in quello che è il suo punto più debole: il manifesto non ha nessuna restrizione politica, è incentrato esclusivamente sugli aspetti formali del linguaggio filmico ad eccezione dell'ultima regola: la più indisponente, aggressiva ed arrogante"*⁴.

Essa recita: *"Nei titoli non deve comparire il nome del regista ed è proprio quella che viene ignorata dai discepoli approssimativi spuntati come funghi in ogni dove"*⁵. Vinterberg spiega sul sito ufficiale di *Dogma* che l'idea di omettere il nome del regista è di natura simbolica: essi non rinunciano al loro ruolo di artisti e di ideatori. L'attenzione non dovrebbe focalizzarsi sui singoli lavori bensì su ciò che accade sullo schermo davanti agli occhi dello spettatore. È proprio questa la chiave per capire la grande rivoluzione portata avanti da *Dogma*, che sembra ritornare al grado zero del cinema, quello spettacolo delle origini dove tutto quello che contava era il film proiettato e non la sigla autoriale del suo realizzatore.

Gli attori, inoltre, devono anche occuparsi da soli dei propri costumi, del make up e dell'acconciatura, essi non devono darsi pensiero di seguire la macchina da presa, di camminare seguendo segni tracciati sul pavimento, di sollevare il volto al momento giusto per essere colpiti da un'apposita luce.

³Tina Porcelli, *Lars von Trier e Dogma*. Il castoro cinema, Milano 2001.

⁴ibidem

⁵ibidem

È la camera a seguire i loro movimenti e possono esprimersi nella più totale libertà. La loro recitazione è un flusso ininterrotto che non è delimitato dallo spezzettamento dei ciak cosicché gli interpreti sono costretti ad un'immedesimazione pressoché totale e continuativa rischiando di dimenticare quella sottile linea di confine tra finzione e realtà, quel non riuscire più a distinguere il film dalla vita. Dopo *Dogma 95* non ha più senso parlare di inquadratura, già il Cinemascope usato per il film *Le onde del destino* era l'anticipazione annunciata di uno scardinamento del linguaggio prossimo a venire.

L'intuizione geniale di von Trier non consiste in *Dogma 95*, quanto nell'aver sottratto il film video ad un ambito sperimentale di nicchia di marginalità propriamente artistica per proporlo come mezzo di democratizzazione cinematografica che non teme l'impatto col pubblico. Egli utilizza il mezzo video per creare un nuovo linguaggio narrativo differente dalle fiction dei mezzi di comunicazione di massa.

In tutti i film precedenti l'esperienza di *Dogma 95*, uno dei protagonisti della scena era il monologo interiore rappresentato dalla voce di un personaggio oppure di un narratore; i film che seguono *Le onde del destino* vedono venir meno la necessità di questa voce narrante poiché il film assume l'imperio del "qui ed ora"⁶. Si fa strada l'esigenza di un racconto non mediato dalla manipolazione di una dimensione temporale preordinata e di una memoria ingannevole.

⁶Roberto Lasagna, *LARS VON TRIER*. Gremese Editore, Roma 2003.

Con il movimento non si intende proporre una nuova ortodossia al posto di quella ufficiale ma dare vita ad un'azione di riscossa contro la superficialità del cinema contemporaneo e la “*tempesta tecnologica*”⁷ che lo ha investito. Negli ultimi anni il cinema danese, come quello delle altre nazioni europee, ha perso l'identità forte di un tempo. Oggi l'immagine del cinema è rappresentata in primo luogo dall'industria statunitense, dai suoi grandi mezzi e dalla diffusione estesa che la sostiene sul mercato internazionale. *Dogma 95* è una sorta di controproposta liberale con dei padri spirituali quali Bergman, Dreyer e le avanguardie cinematografiche. I primi film *Dogma* si concentrano su una recitazione di gruppo; è con *Idioti* che le scelte poetiche- stilistiche indirizzano il film verso una forma ibrida e contaminata di fiction e documentario. Il punto fermo ideologico è la riflessione dell'antipsichiatria, con la sua generale polemica contro gli psicofarmaci e contro l'ipocrisia, vera malattia mentale che opprime tutti. La scommessa di Stoffer (leader del gruppo) è un invito a mettere in crisi la “*corazza caratteriale*”⁸ per lasciare sfogo ai veri sentimenti e alle sofferenze. Stilisticamente il film rappresenta una gamma variegata di emozioni, in cui trovano posto stati e sentimenti antagonisti quali disperazione e divertimento, attrazione e sgomento.

Ad esempio la sequenza della scena d'amore tra Jeppe e Josephine, l'uno che si finge idiota e l'altra con seri disturbi, è un momento di sconcertante poeticità in quanto si assiste all'incontro di due animi che si offrono la loro reciproca diversità.

⁷Roberto Lasagna, *LARS VON TRIER*. Gremese Editore, Roma 2003.

⁸ibidem

All'interno del film si possono trovare altri momenti, ad esempio quando Stoffer, il coordinatore degli altri ragazzi, spogliandosi in un eccesso di rabbia, rincorre nudo un funzionario del comune urlando la sua disperata contestazione e lanciando pietre ed impropri: una rabbia frustrata e impotente. Egli si muove motivato dalla volontà di contestare e cioè di svelare le ipocrisie di chi cerca di ignorare il down o semplicemente il diverso. Oppure quando Jeppe si oppone alla partenza di Josephine ed utilizza il suo corpo per fermare l'auto guidata dal padre della ragazza. Sono episodi sostenuti da un accentuata effervescenza emotiva nel flusso del racconto. Questi eccessi emotivi e melodrammatici sono il risultato dell'adesione alle regole di *Dogma 95*: regole restrittive e rigide che tendono ad enfatizzare il racconto. Von Trier è stato attento a non perdere di vista due peculiarità: l'una tecnico formale, l'altra poetico-contenutistica. Il regista ha infatti difeso il ruolo della moderna videocamera (strumento che può essere utilizzato da chiunque senza nessun particolare insegnamento), salvaguardando la necessità di un linguaggio diretto, intimo, da "psicanalista"⁹. Si potrebbe ipotizzare che Astruc e la "camera-stylo"¹⁰ abbia influenzato von Trier nella "camera-impulso"¹¹.

Von Trier ha un rapporto talmente stretto ed intimo con gli attori da condizionare pure l'orditura delle immagini, infatti per lui non si tratta di inquadrare bensì di puntare. "Inquadrare è delimitare, prendere le distanze da qualcosa mentre puntare è andare verso qualcosa"¹².

⁹Roberto Lasagna, *LARS VON TRIER*. Gremese Editore, Roma 2003.

¹⁰ibidem

¹¹ibidem

¹²Flavio de Berardinis, *Campi di visione*. Bulzoni, Roma 2002.

Questo è il nucleo sensibile del lavoro di formalizzazione delle immagini operato dal regista, egli si presta ad un contatto più ravvicinato e fisico cercando di catturare il lato più umano e vero di ogni personaggio. Gli attori non devono interpretare soltanto un ruolo, essi devono immedesimarsi con tutto sé stessi nella parte. Deve diventare un rapporto di simbiosi. All'aumentare della drammaticità della scena, aumenta la veridicità del racconto in quanto la macchina puntata fa in modo di azzerare lo spazio temporale, essi non recitano bensì vivono il loro personaggio qui ed ora. Lo stile di *Dogma* si pone al servizio dell'urgenza emotiva, sostiene ed avvalorà il carico di sofferenza e brusca intemperanza con cui passioni e frustrazioni colorano il linguaggio manifesto del vivere. I firmatari del Manifesto (Thomas Vinterberg, Soren Kragh-Jacobsen, Lars von Trier e Krys Levring) giurano di astenersi dal gusto personale, di non ritenersi artisti e di considerare l'istante più importante della totalità. I loro film sono spesso sconvolgenti, "fanno outing" della ferocia, della quotidianità e dei sentimenti più nudi e crudi che ognuno di noi porta con sé. I film *Dogma* disgelano smarrimenti, tensioni, cupidigie dei valori correnti e mostrano il disgusto verso un'umanità ipocrita e con falsi sentimenti.

Il primo film *Dogma* è *Festen* di T. Vinterberg (1998). Il film è un'invettiva anarchica contro la famiglia come coacervo di valori istituzionali, fondati sull'apparenza conviviale e dell'obbedienza al padre. Vinterberg usa con maestria la cinecamera a mano.

La scenografia spoglia, la fotografia discontinua, il montaggio magistrale e un gruppo di attori di notevole talento, sono gli ingredienti della composizione di quest'opera singolare.

Il secondo film *Dogma* è *Idioti* di Lars von Trier (*Dogma II*). Egli esprime con selvaggia autorevolezza la provocazione in forma di cinema. Il film è un piccolo trattato contro la tolleranza, infatti, mostra che le barriere dell'idiozia sono quasi tutte di natura estetica e chi è privato del proprio corpo o mente è uno scarto della società. Gli "*idioti*"¹³ del regista gettano scandalo e scompiglio nei ristoranti, nel quartiere, corrono nudi per le strade. Gli "*handicappati*"¹⁴ esprimono, però anche la sofferenza di una situazione esistenziale estrema, le loro azioni contro il perbenismo sociale non sono goliardie ma azioni di disperazione. *Idioti* è girato in video e trasposto poi su pellicola 35mm per la distribuzione commerciale. La figurazione del film è un po' sgangherata e la fotografia spesso è sovresposta o insufficiente. Un montaggio di grande respiro aritmico e la funzione attoriale fanno di questo film un grande cantico del cinema del limite, in cui la realtà si travasa nella verità ed essa rompe i falsi sentimenti della condizione sociale esistente.

Dogma III è *Mifune* di Kragh-Jacobsen. Il film è una specie di canto alla "*purezza*"¹⁵ del cinema come contenitore di sogni e di segni non omologati alle esigenze del mercato. Kresten, il protagonista, è il "*samura*"¹⁶ che torna nei luoghi dell'infanzia ad esplorare le proprie rovine esistenziali, a viaggiare dentro sé stesso per non fuggire mai più.

¹³Lars von Trier, *Il cinema come Dogma, conversazioni con Stig Bjorkman*. Oscar Mondadori, Milano 2001.

¹⁴Alberto Morsiani e Roberto Chiesi, *Lars da 1 a 10: Von Trier e Dogma*. Edizioni di Cineforum. Torre Boldone (BG) 2003.

¹⁵ibidem

¹⁶Pino Bertelli con uno scritto di Renato Curcio, *Cinema dell'eresia: gli incendiari dell'immaginario*. NdA Press, Santa Giustina 2005.

Mifune è un film discontinuo, a tratti sfiora la bellezza del western, altre volte si legge una qualche caduta recitativa. Gli stereotipi ci sono tutti (la moglie ricca, le prostitute amiche della cameriera, il teppista di strada), la cineasta riesce a tenerli ai bordi della storia e costruisce un quadro commovente e a tratti ilare o grottesco.

Dogma IV è *Il re è vivo* di Levring. Il film è di una bellezza cruda, ironica quasi una commedia dell'arte dei nostri giorni, esso ruota intorno ad uno studio di attori che recitano con grande efficacia e riescono in modo straordinario a far figurare le debolezze e le asperità di uomini e donne in difficoltà. Levring attraversa i generi non curandosi troppo del "Voto di castità"¹⁷ e costruisce un'opera giocata su diverse tonalità semantiche. Gli undici turisti condannati da un errore del conducente del loro autobus nel deserto del Namib decidono, per non lasciarsi vincere dall'angoscia della separazione dal mondo, di mettere in scena *King Lear* di Shakespeare. L'opera è ben scelta in quanto tratta di una tragedia familiare ed anche perché racchiude diverse tematiche care a *Dogma*, quali l'impossibilità di prendere parte all'azione, la disperazione e l'amore che tradisce e delude. È decisivo notare come in una location opposta a quella del deserto, *Festen* di Vinterberg, ritrovi le stesse atmosfere e gli stessi temi. Del resto anche quest'ultimo racconta la storia di *King Lear*, il vecchio patriarca che si è macchiato di gravi colpe, i figli che si ribellano alla sua autorità. Un'altra tragedia familiare a dimostrazione che se cambiano le ambientazioni ed i contesti, non cambiano le traiettorie tematiche di *Dogma*.

¹⁷Roberto Lasagna, *LARS VON TRIER*. Gremese Editore, Roma 2003.

In particolare ciò che riguarda la comprensione, l'implosione e l'esplosione dei sentimenti. È interessante notare come le regole di castità del manifesto siano usate proprio per raccontare situazioni che trasgrediscono la castità: padri che abusano dei figli, hippie che si fingono idioti e vanno in giro mostrando la loro nudità fisica e sentimentale. La trasgressione è accentuata in quanto si manifesta al cospetto di luoghi annichilenti, il deserto e il maniero di *Festen*, templi naturali o artificiali che presuppongono il rispetto della norma e della tradizione.

La famiglia di Vinterberg si ritrova in salotto per i riti mattutini della colazione, ma qualcosa si è rotto; i turisti dispersi de *Il re è vivo* sono soccorsi, ma qualcosa è cambiato per sempre nelle loro vite. La famiglia teatralizzata di Levring e la famiglia biologica di Vinterberg sono affiancate dalla famiglia/comunità di von Trier. Il regista ed i suoi collaboratori attuano una strategia intelligente dei luoghi, creando una palpabile tensione spaziale tra dentro e fuori, tra la grande casa che diventa rifugio terapeutico degli idioti ed il bosco in cui corrono nudi a mettere in scena i loro innocui giochetti di iniziazione ad una vita diversa, senza costrizioni. Gli ospiti della comunità percorrono svariati luoghi molto ordinari del comfort e della vita borghese, piscine, uffici, ristoranti, simulando un'abitabilità degli spazi ed una libertà dai vincoli di comportamento che si può evidentemente solo sognare in una società fondata sul vincolo reciproco e sulla spietata contrattualizzazione dei rapporti.

Un test di sopravvivenza: questo sono i film di *Dogma* per i loro protagonisti; un test da cui si esce mutati come Karen di *Idioti* che alla fine del film finge di essere regredita mentalmente di fronte la propria famiglia biologica. Il premio finale, è il più grande di tutti: la libertà dalle catene che ciascuno si costruisce da sé e non solo dai condizionamenti sociali e dalla massificazione borghese. Una libertà da ogni forma di controllo, sociale o psicologico o autoritario: il play shakesperiano de *Il re è vivo*, lo spietato gioco familiare di *Festen* e la finzione dell'imbecillità di un gruppo di idioti. Al di là dei film di Vinterberg, von Trier, Jackobsen e Levring, l'impatto di *Dogma* sembra essere rimasto essenzialmente quantitativo: la massa di oltre trenta opere realizzate dopo la presentazione di *Festen* ed *Idioti* a Cannes. *Dogma* ha finito per diventare l'etichetta di una fortunata operazione di marketing: in Danimarca lo si trova nell'architettura ed è addirittura usato per siglare una marca di frutta e verdura, sebbene tutto questo non sia mai stato l'intenzione dei firmatari del manifesto.

L'autore di *Dogma 95* che più di ogni altro ha sovvertito il linguaggio simulacrale della macchina/cinema è Lars von Trier. Le sue visioni drammaturgiche, tecniche, iconografiche del film come opera di poesia, lo proiettano fuori dal consueto e dal banale. Ha profanato tutti i generi: il noir, il melodramma e il musical. La caratteristica del puntare la camera, presente sin da *Le onde del destino*, esemplifica dalla prospettiva di un'estetica del cinema, il dinamismo della macchina da presa ed il gioco degli attori, che devono recitare indipendentemente dalla consapevolezza o meno di essere ripresi dalla videocamera.

Dev'essere la camera, infatti, ad andare verso quel punto della performance attorica e non l'interprete ad adattarsi ai campi di ripresa della macchina stessa. L'abolizione seppur provocatoria alla visione dei film, dell'inquadratura e dei suoi limiti, conduce simultaneamente alla messa in crisi della nozione di campo. La messa in crisi della nozione di campo implica anche il venir meno della nozione di quadro, ovvero i bordi dell'immagine che escludono ad esempio i segni rivelatori del set. In *Idioti*, ogni tanto sono proprio le marche del set ad entrare nel quadro, come ad esempio il microfonista o l'operatore di camera.

Ritrovare una forma primigenia del cinema, spogliandolo dei facili effetti drammatici e dai codici del cinema di genere (negato nell'ottava regola) equivale nel caso dei quattro film, a denudare quella materia selvaggia di emotività e pulsioni fino alle estreme conseguenze. È affondando nei gangli dei sentimenti più intimi e più viscerali che le scelte di castità di *Dogma*, tra ingenuità e dandismo, avrebbero voluto aprire un nuovo rapporto del cinema con la società ed infondergli una nuova energia di ribellione. È nell'occasione di un'altra riunione di famiglia che Christian (*Festen*) denuncia le piaghe dolorose dell'infanzia, infrangendo l'omertà che ha sempre protetto il padre. Quegli atti vergognosi di pedofilia omosessuale ed incestuosa, costituiscono il segreto dell'autorevole figura paterna; essi hanno segnato i lineamenti della nevrosi del ragazzo e condotto al suicidio la sorella.

Se in *Idioti* il sesso è la liberazione assoluta della natura degli individui, come è più dell'abbandono agli istinti puerili del gioco della demenza, in *Festen* la sessualità cade sotto il retaggio dei traumi non pacificati dell'infanzia.

Sono dieci le ossessioni di von Trier, dieci come i secondi prima dell'ipnosi, prima di entrare nel cuore del film e dell'Europa. Le immagini che contagiano, come un'epidemia, le opere del regista sono: l'acqua, i bambini, il buio e la notte, il corpo, l'ipnosi, la malattia, la paura, il sangue, il tempo ed il vento.

- **ACQUA**

Per quanto riguarda l'acqua, essa è ovunque nella *Europa de L' Elemento del crimine*, sconvolta da una serie di omicidi. Le case sono costruite su una laguna fangosa, esse lasciano traspirare l'acqua piovana che ne corrode le mura e le fa marcire.

Non c'è, però, acqua da bere per l'ispettore Fisher: il lavandino di una delle stanze d'albergo occupate in precedenza dal maniaco è rotto, le bottiglie che egli vede sparse nei sotterranei sono vuote di alcool e di acqua. Carcasse di animali vi galleggiano, alcune affondano, come quella del cavallo che la macchina da presa scopre immergendosi nell'acqua: è subacquea, infatti, la prima immagine del passato che l'ipnosi fa riaffiorare nella mente di Fisher.

La pioggia accoglie Leopold Kessler al suo arrivo in Europa ma altra sarà l'acqua che segnerà il suo destino. Infatti, come buona parte dei passeggeri del treno caduto giù dal ponte, egli resterà intrappolato nella sua cabina. Il fiume metterà fine alla sua vita e se lo porterà via per molte miglia. Anche le acque del mare della Scozia, cornice de *Le onde del destino*, si portano via un corpo; un corpo che gettato in acqua "rompe le onde"¹⁸ (*Breaking the waves* è il titolo originale del film). Il cadere è di Bess, protagonista buona del film, consegnato per sempre alle acque che in vita la separavano dall'amato Jan.

- **BAMBINI**

Non sono *cattivi* i bambini delle opere di von Trier, ad eccezione del gruppo di ragazzini che "non esita a lapidare una Bess conciata non certo secondo le regole di quella comunità, una sorta di Maria Maddalena dei giorni nostri"¹⁹. I bambini del regista non conoscono le mezze misure: sono vittime, come le venditrici della lotteria trucidate dal maniaco ne *L'Elemento del crimine* oppure carnefici come i due piccoli killer che eseguono un attentato sul treno di Leopold Kessler in *Europa*.

- **BUIO/ NOTTE**

Ne *L'Elemento del crimine* è sempre buio, la notte sembra avvolgere continuamente gli spostamenti dell'ispettore. Anche la vita di Leopold Kessler si svolge di notte.

¹⁸A cura di Luca Sandrini e Alberto Scandola, *La paura mangia l'anima: il cinema di Lars Von Trier*. Cierre Edizioni, Verona 1997.

¹⁹ibidem

Di notte arriva in Germania, sotto la pioggia, ed il suo nuovo lavoro è capotreno sulle linee nazionali notturne. La macchina da presa rimane quasi sempre sul treno e quando scende, segue il protagonista in altri scenari oscuri e notturni. L'oscurità invece non minaccia mai l'amore di Jan e Bess, che solo nel buio accogliente della chiesa si ritira ad ascoltare i consigli del suo buon Dio. Nelle tenebre di una notte in mare aperto Jan affida per sempre il corpo dell'amata alle acque, al rintocco di due campane, è di nuovo giorno ed il miracolo finale si può compiere.

Nei due recenti film: *Dogville* e *Manderlay*, il buio ha la meglio sulla luce. Entrambi i film si svolgono in un ambiente ricostruito artificialmente in cui il buio investe anche il giorno e la scena è illuminata da una lieve luce artificiale.

- **CORPO**

Lo spettatore di von Trier ha sempre a che fare con dei corpi "rovinati"²⁰, ma non sempre perché affetti da patologie, corpi sfigurati da obiettivi grandangolari che ne deformano le proporzioni. Ne *L'Elemento del crimine* i corpi sono assimilati dalla luce gialla agli oggetti vicino ai quali essi si pongono.

Il corpo indifeso della povera Bess è deturpato dalle violenze fisiche e psicologiche della comunità puritana la quale non accetta il modo di amare della protagonista.

²⁰A cura di Luca Sandrini e Alberto Scandola, *La paura mangia l'anima: il cinema di Lars Von Trier*. Cierre Edizioni, Verona 1997.

Le lacrime segnano il viso, l'angoscia ne deforma i lineamenti, il sangue si mescola al make up sul lettino della sala operatoria.

- **IPNOSI**

La voce off che guida i passi di Leopold Kessler al suo arrivo in Europa è senz'altro quella di qualcuno in grado di muoverlo e manovrarlo come un burattino, impadronendosi delle sue facoltà psicomotorie, dandogli ordini su ordini, come fa l'ipnotista de *Il Cairo* nei confronti dell'ispettore Fisher. L'ipnosi permette di assistere a spettacoli mai visti, come la scena finale di *Epidemic*. Gli ipnotizzati della "trilogia" trovano dinnanzi ai loro occhi un Europa in disfacimento come non avevano mai visto prima.

- **MALATTIA**

Europa è, con *Medea*, il solo film di von Trier a non presentarci alcun personaggio afflitto da qualche malattia. Leopold infatti è soltanto affetto da inezia, Katharina Hartmann (amata di Leopold) sostiene che: "*le peggiori carogne sono quelle che non prendono posizione: le persone neutre*"²¹. Bess soffre di frequenti crisi isteriche da quando le è morto il fratello. Lei è folle ma la mente malata, secondo i medici, è quella perversa del marito, che la spinge a dare il suo corpo ad altri uomini per sentirsi ancora uomo.

²¹Lars von Trier, *Il cinema come Dogma, conversazioni con Stig Bjorkman*. Oscar Mondadori, Milano 2001.

I suoi arti sono insensibili, solo la mente sembra funzionare, la malattia d'amore di Bess permette a Jan di guarire dalla sua paralisi.

Dancer in the dark ruota intorno alla malattia di Selma e del figlio, ella è condannata sia alla cecità sia a morte. Selma come Bess difende il suo amore, però non nei confronti del marito, bensì del figlio. Infatti grazie al profondo amore di Selma, suo figlio eviterà di perdere la vista.

- **PAURA**

Von Trier è un uomo dalle tante fobie, la più nota è quella di volare. Alcune fobie contagiano anche i suoi personaggi. Ad esempio in *Europa*, Kath confessa a Leopold di avere paura delle gallerie e lo supplica di restare con lei, nella sua cabina, durante il passaggio del treno sotto le gallerie. Solo più tardi gli confesserà che a farle paura, sono i cadaveri dei prigionieri impiccati osservabili dal finestrino.

Inoltre durante la prima notte d'amore con Kath, la voce "*narrante*"²² sveglia Leopold e gli conferma che lui "*ha paura di restare chiuso in una cabina senza poter uscire*"²³. Sono parole di colui che si è impossessato della mente dello sfortunato.

Bess dal canto suo, dimostra la sua debolezza di santa sulla nave di cui tutte le altre prostitute temono. Il suo amore e la sua devozione la spingono in quella direzione ma la ferma la paura del dolore fisico e di morire.

²²A cura di Luca Sandrini e Alberto Standola, *La paura mangia l'anima: il cinema di Lars Von Trier*. Cierre Edizioni, Verona 1997.

²³ibidem

- **SANGUE**

Il sangue che macchia l'opera di von Trier ha molteplici forme. Nel film *Europa*, il sangue del suicida si mescola con l'acqua della vasca, forma un lago rosso nel bagno e si infila addirittura sotto la porta per poi allagare il corridoio.

- **TEMPO**

Il tempo è ostile al giovane capotreno di *Europa*. I secondi scorrono veloci nel suo viaggio verso la Germania ed in particolar modo all'interno della sua cabina allagata. Egli si misura ogni notte contro il tempo. Anche per Bess il tempo è un nemico crudele, Jan guarirà solo nell'ultimo capitolo della storia. Ella deve aspettare che Jan ritorni, che guarisca; non può manipolare il tempo, accelerandolo o rallentandolo come vorrebbe durante la luna di miele.

- **VENTO**

Insieme all'acqua, il vento è uno degli elementi più importanti del cinema di von Trier. Fisher ne *L'Elemento del crimine* lascia le tempeste del deserto africano per il vento umido del centro Europa. Un vento che trasporta ovunque l'odore acre dei cadaveri in decomposizione. Ne *Le onde del destino* il vento fa spettacolo: alcuni totali ci permettono di ammirare il meraviglioso paesaggio scoglioso dell'isola di Skye.

CONCLUSIONI

Il regista Lars von Trier ha da sempre la reputazione di essere un cineasta dalla personalità complessa ed inaccessibile, al contrario, secondo Stig Bjorkman, si è rivelato essere aperto e particolarmente disponibile. Durante l'intervista von Trier ha citato a lungo Carl Th. Dreyer. E in effetti l'accostamento sembra non essere casuale. Si riscontra nelle opere di entrambi un certo rigore, passione ed una forma di resistenza alle correnti estetiche più diffuse. Sono esponenti rilevanti di due epoche lontane, in cerca di nuovi modi per esplorare l'essenza del cinema. La sua evoluzione durante gli anni è una continua assunzione di rischi. Una costante osservazione ed analisi del proprio intimo, elementi fondamentali sono l'autocritica e la novità; il tutto accompagnato da una buona dose di provocazione, violenza delle emozioni e delle immagini, in grado di riflettere un disagio, un'inquietudine, una profonda differenza tra il sentire e l'apparire. Ogni opera del regista racchiude in sé il vero "dogma"²⁴, ovvero la consapevolezza che ogni film richiede un diverso tipo di approccio del regista, della troupe e dello spettatore al mondo interiore dei personaggi, all'ambiente rappresentato ed all'opera stessa. Egli durante gli anni e le "trilogie" si conferma come una delle figure più innovative ed anticonformiste del cinema contemporaneo, redattore di manifesti, di celebri decaloghi, egli è sempre alla spasmodica ricerca di una "purezza"²⁵ filmica.

²⁴Roberto Lasagna, *LARS VON TRIER*. Gremese Editore, Roma 2003.

²⁵Alberto Morsiani e Roberto Chiesi, *Lars da 1 a 10: Von Trier e Dogma*. Edizioni di Cineforum. Torre Boldone (BG) 2003.

La scelta stilistica di von Trier dei primi lungometraggi (“Trilogia Europa”) si divide tra il naturale e l’artificiale, il cui risultato è un ribaltamento costante di convenzioni volto a far prevalere il mondo del possibile, diversamente da quanto potrebbe fare un cineasta ispirato al dramma classico. Egli non ha interesse nel rispetto delle unità di azione, di tempo, di luogo e di linguaggio. In particolare nei suoi primi film, la mancanza di una delimitazione spaziale crea una sensazione di irrealtà e di dissoluzione; in lui vi è la volontà di compensare un’eventuale mancanza di suspense nella narrazione attraverso un’impostazione audio e visiva con le lente cadenze di un flusso percettivo in cui non vi sono limiti spaziali. Il proprio senso espressivo è fondato sul controllo rigoroso dell’immagine, “trilogia” in cui l’espressionismo tedesco è la memoria artistica da cui attingere e i temi fondamentali sono rappresentati dall’Europa, vecchio e stanco continente malato per eccellenza, culla di tutti gli orrori del Novecento.

Abbandonata l’“Europa” stanca e viziata, la memoria e la ricerca dell’identità, il regista si concentra sulle tematiche universali del destino, della natura umana, del sacrificio e del senso della vita. Il rigore formale dei primi lavori viene abbandonato, il suo linguaggio perde l’eleganza per far spazio ad un’altra caratteristica: il gettare sé stessi e lo spettatore direttamente dentro lo svolgersi del dramma, dentro i moti dell’anima dei personaggi, senza farsi guidare dalla ragione, lasciandosi trasportare unicamente dalle spinte emotive delle tre eroine: Bess, Karen e Selma.

Egli si confronta con due generi che, fino a quel momento, sembravano lontanissimi dalla sua poetica: il musical e il melo. Lars von Trier si lancia nel progetto più difficile ed ambizioso di tutta la sua carriera, il risultato è *Dancer in the dark*, un film di enorme impatto emotivo che trasfigura il genere a cui pure dovrebbe appartenere, che riesce ad essere commovente pur contaminando il registro narrativo del melodramma.

L'ultima "trilogia" riguarda il nuovo continente, ovvero: "America: terra dell'opportunità"²⁶. La saga si apre con *Dogville*, film inaccettabile, di grande valore estetico, una critica dura alla modernità ambientato negli anni della Grande Depressione, un esperimento rivoluzionario. Sicuramente *Dogville* ha diviso il pubblico; è comunque un film che difficilmente si può considerare piacevole, quindi o lo si ama o lo si detesta. Se *Dogville* riesce a scardinare la meccanica dell'intrattenimento attaccando il principio di identificazione, se riesce a far andar via dalla sala qualche spettatore pur avendo pagato il biglietto, *Dogville* non si rivolge agli spettatori imparziali. Non è facile trovare nel film qualcuno con il quale identificarsi. E se qualcuno ci prova, riceve un "colpo basso" nel finale. *"Un obbligo a ripensare quella identificazione. Non resta quindi che identificarsi con il cane? È forse per questo che prende vita nel finale. Per il resto del film era solo un disegno. È certo un'antropologia profondamente pessimista quella messa in scena da von Trier. Reazionaria, progressista o realista? False questioni. È solo la carica per mettere in moto la rappresentazione, perché in fondo nessuno è cattivo, ma reagisce solo alle tentazioni, come qualsiasi essere umano"*²⁷.

²⁶<http://www.zentropa.altervista.org/biografia.htm>

²⁷M. Komolka, *La rivoluzione di Dogville*. Presentazione del dossier.
http://www.jgcinema.org/pages/view.php?cat=articoli_dossier&id=313&id_film=113&id_dossier=21

Manderlay è il sequel di *Dogville*. Il terzo capitolo della "trilogia": *Washington*, è tuttora in lavorazione. In entrambi i film, le scene sono girate in un interno di teatro: le scenografie sono disegnate sul pavimento mentre gli attori fingono di aprire porte, mangiare, o coltivare i campi che, nel loro niente scuro ed innaturale, diventano tangibili attraverso il suono fuori campo. La protagonista è ancora una volta Grace: ragazza dai capelli rossi, figlia di un gangster mafioso; che si ritrova a dover prendere le redini di una situazione al limite. In entrambe le pellicole, il filo conduttore è l'evoluzione della personalità di Grace. Dopo *Dogville*, dove attraverso le storie di Grace e di suo padre gangster, si vagliano i temi dell'ipocrisia, del perdono, dell'arroganza e della violenza, ora con *Manderlay*, in una sorta di "prequel"²⁸, il cineasta esplora il razzismo nell'America del sud degli anni '30.

Lars von Trier paragona il cinema alla pittura: *"Mi pare che l'arte della pittura sia nata quando qualcuno, da qualche parte, ha fatto il primo disegno su una parete di roccia. Forse si è continuato così per un centinaio d'anni; all'inizio, non vi era che qualche linea appena abbozzata, poi il disegno si è fatto più complesso: le linee si sono organizzate per tratteggiare un bisonte o altri soggetti simili. Possiamo paragonare il cinema alla pittura di quell'epoca. La tecnica cinematografica ha solo cent'anni e noi abbiamo appena imparato a disegnare un bisonte. Resta ancora molto da fare. Ecco perché sono ottimista per il futuro"*²⁹. *"Attraverso i suoi film, Lars mostra di essere all'avanguardia di questa evoluzione. In sua compagnia possiamo pensare con fiducia all'avvenire del cinema"*³⁰.

²⁸Recensione di Valentina Castellani, *Manderlay. Speciale LVT: l'allievo prediletto di Dreyer?* <http://www.centraldocinema.it/recensioni/apr05/manderlay.htm>

²⁹Lars von Trier, *Il cinema come Dogma, conversazioni con Stig Bjorkman*. Oscar Mondadori, Milano 2001.

³⁰ibidem

Bibliografia

Alberto Morsiani e Roberto Chiesi, *Lars da 1 a 10: Von Trier e Dogma*. Edizioni di Cineforum. Torre Boldone (BG) 2003.

Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtes, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. La casa Usher, Firenze 1986.

AAVV, *Il dogma della libertà. Conversazione con Lars Von Trier*,. Edizioni della Battaglia, Palermo 1999.

Catherine Deneuve, *All'ombra di me stessa*. Sperling & Kupfer, Milano 2005.

Christian Metz, *L'enunciazione impersonale, o il luogo del film*. Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1995.

Dancer in the dark: un film scritto e diretto da Lars von Trier. Istituto Luce 2000.

Flavio De Berardinis, *Campi di visione*. Bulzoni, Roma 2002.

Flavio De Bernardinis, *Ossessioni terminali: apocalissi e riciclaggi alla fine del cinesecolo*. Costa & Nolan, Ancona 1999.

A cura di Francesco Bono, *Dansk film : dieci anni di cinema danese*. Aiace, Roma, 1993.

Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo: il film e il suo spettatore*. Bompiani, Milano 1989.

Gian Paolo Caprettini, *Segni, Testi, comunicazione*. Utet Libreria, Torino, 1997.

Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film*. Utet Libreria, Torino 1995.

A cura di Gino Ventriglia, *Dancer in the dark. Sceneggiatura di Lars von Trier*; Minimum fax, Roma 2000.

Giorgio Cremonini, *Lo spettatore postmoderno*, Cineforum, n. 289, Novembre 1989.

A cura di Giovanni Spagnoletti, *Lo Specchio della vita*. Lindau, Torino 1999.

Idioti: un film scritto e diretto da Lars von Trier. Press-book del film 51° Festival Internazionale del Cinema di Cannes. Istituto Luce 1998.

Jacopo Chessa, *Lo sguardo fuorilegge: l'idea di non finzione nel cinema francese tra gli anni Cinquanta e Sessanta*. Carocci, Roma 2006.

Jurij Lotman, Yuri Tsivian, *Dialogo con lo schermo*, Bergamo, Moretti e Vitali, Bergamo 2001.

Lars Von Trier, *Gli idioti. Dogma 95. La sceneggiatura. Il diario di lavorazione*. Ubulibri, Milano 1999.

Lars von Trier, *Il cinema come Dogma, conversazioni con Stig Bjorkman*. Oscar Mondadori, Milano 2001.

Lars Von Trier, *Scemi di tutto il mondo, unitevi! Ciak*, n.2, febbraio 1999.

Laurent Tirard, *L'occhio del regista: visioni di cinema di venti registi contemporanei*. Bur, Milano 2004.

A cura di Lorenzo Cuccu e Augusto Sainati, *Il discorso del film : visione, narrazione, enunciazione*. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987.

A cura di Luca Sandrini e Alberto Scandola, *La paura mangia l'anima: il cinema di Lars Von Trier*. Cierre Edizioni, Verona 1997.

Manderlay: dossier de presse. Zentropa Productions 2005.

A cura di Paolo Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*. Utet Libreria, Torino 2002.

Pino Bertelli con uno scritto di Renato Curcio, *Cinema dell'eresia: gli incendiari dell'immaginario*. NdA Press, Santa Giustina 2005.

Roberto Lasagna, *LARS VON TRIER*. Gremese Editore, Roma 2003.

Tina Porcelli, *Lars von Trier e Dogma*. Il castoro cinema, Milano 2001.

Riferimenti Web

<http://www.centraldocinema.it>

- Recensione di Valentina Castellani, *Manderlay. Speciale LVT: l'allievo prediletto di Dreyer?*
- Recensione di Gino Pitaro, *Manderlay. Speciale LVT: l'allievo prediletto di Dreyer?*

<http://www.cinemah.com>

- Recensione di Adriano Boano, *DOGVILLE: una Tobacco Road apologo sulla Grazia, o un Berlin Alexanderplatz ridotto a Monopoli?*

<http://www.ffettonotteonline.com>

- Recensione di Edoardo Colombo, *Dancer in the dark: critica sophiartistica del film.*

<http://www.il-cinematografo.it>

- Recensione di Francesco Patrizi, *Idiots.*
- Recensione di Francesco Patrizi, *Dancer in the dark.*
- Recensione di Francesco Patrizi, *Dogville.*
- Recensione di Paolo Montanaro, *Dogville.*

<http://www.jgcinema.org>

- M. Komolka, *La rivoluzione di Dogville.* Presentazione del dossier.

<http://www.offscreen.it>

- Recensione di Manuela Latini, *Aspettando la libertà.*

<http://www.pol-it.org/ital>

- Recensione di Riccardo Dalle Luche, *Riflessioni sul senso del cinema: una metarecensione a Dancer in the Dark*.

<http://www.step1magazine.it>

- Recensione di Giorgio Pennini, *Manderlay: la cattiveria sociale*.

<http://it.wikipedia.org>

- Dogville.

<http://www.zentropa.altervista.org>

- Biografia di Lars von Trier.
- Intervista tratta dagli extra del doppio dvd, *Dogville*.
- Testo della canzone che ha ispirato Dogville, cantata da Polly ne "L'Opera da Tre Soldi" di Bertold Brecht e Kurt Weil.
- Conferenza stampa su Dogville.
- Recensione di Mario Sesti, *Dogville II - la vendetta: Von Trier continua il suo viaggio, spietato, in una America immaginaria (immaginaria?)*.
- Intervista tratta dagli extra del dvd di Manderlay, *Intervista su Manderlay*.
- Recensione di Mario Sesti, *Dogville II - la vendetta: Von Trier continua il suo viaggio, spietato, in una America immaginaria (immaginaria?)*