

III

Il mondo intorno a Lars Von Trier e Dogma

I registi sono i soli colpevoli di questa scialba routine. Come dei despoti non hanno mai permesso alle loro benemerate di sbocciare nella relazione amorosa...

Per orgoglio non hanno voluto vedere la scintilla divina nello sguardo delle loro "compagne-film". Le hanno distrutte e hanno distrutto se stessi.

(Lars von Trier)

Lars von Trier nasce in Danimarca nel 1956. Dalla cinofilia maniacale dei suoi primi lavori, giunge all'abbattimento delle categorie tradizionali del linguaggio filmico. Fondatore del movimento Dogma, è l'unico regista contemporaneo a proporre un acceso dibattito sul fare cinema, nell'attuale epoca del digitale.

Nato a Copenaghen il 30 aprile, von Trier nasce e cresce in un ambiente familiare molto particolare, ciò comportò una crescita ed una formazione che iniziarono a influire sul suo futuro cinema, fin dai primi anni della scuola. I genitori: padre di origini ebraiche e madre comunista militante, credono fermamente in un'educazione libera del bambino, una formazione in cui il piccolo Lars deve riuscire a stabilire le proprie autolimitazioni come una sorta di autogestione (decisione di orari, andare a scuola o meno). Tutto questo permissivismo nell'ambiente familiare, crea disagi e difficoltà non appena il piccolo si trova faccia a faccia con il resto di una società scolastica o cittadina, cresciuta secondo canoni di educazione completamente differenti.

Il non sottostare a nessuna regola prestabilita diventa una scelta di vita faticosa soprattutto nell'età adolescenziale.

Sempre più confuso dai numerosissimi attacchi di insegnanti e compagni, Lars Trier (il "von" è stato aggiunto in seguito da lui) si rifugia in

un mondo tutto suo.

Nella ricostruzione dell'infanzia di Lars von Trier (grazie al libro-intervista di Sting Björkman, *Tranceformer*), il regista parla di una mancanza di amore sotto forma di autorità, poiché l'autorità stessa è una forma d'amore.

Iniziano a crescere nel bambino delle paure assurde, come quella per la bomba atomica; per esorcizzare la realtà passa ore intere sotto al tavolo compiendo dei rituali magici (come quelli che Bess, mette in atto su *Le onde del destino*). Il regista in un'intervista afferma: «Io viaggio dentro. Mi dispiace solo che la mia immaginazione sia troppo egocentrica e quindi molto limitata. Detto questo, può suonare pretenzioso, ma vorrei precisare che ogni spezzone che giro viene da un pensiero. Ogni stacco, ogni fotogramma è voluto e pensato. Non lascio mai nulla al caso.»

Lars von Trier abbandonò la scuola e l'amore per il cinema iniziò ad occupare un posto fondamentale nella vita del giovane regista. Fin dai primi filmati con la Super8 della madre emerge la sua passione per la tecnica e per la sperimentazione formale. Inizia così a fare lunghe e rudimentali carrellate con la bicicletta, a usare le pellicole per esterni girando all'interno e viceversa per alterare i colori e ottenere delle tonalità più acide, lavorando da solo sia nelle riprese che nel montaggio.

Una volta ripresi gli studi e quindi il diploma, decide di iscriversi all'Università di Copenaghen presso la facoltà di Film Science, periodo che coincide con la sua formazione cinofila. Tra i suoi autori preferiti: Ingmar Bergman, Andrei Tarkovskij, e in modo particolare Carl Dreyer, l'autore danese più conosciuto all'estero e allo stesso tempo il meno amato in

Danimarca. Oltre a questi, fondamentali per la sua formazione, durante il periodo degli studi, inizia a conoscere registi come Werner Herzog, Orson Welles, Michelangelo Antonioni e Pier Paolo Pasolini.

La concezione del cinema in von Trier non può essere considerata solo a livello stilistico poiché risolvere il problema delle sovvenzioni statali in Danimarca per fare film, in realtà, fu anche un'altra prerogativa di Dogma 95.

Dogma 95 è un collettivo di registi cinematografici fondato a Copenaghen nella primavera del 1995. Questo manifesto si propone di opporsi alle tendenze del cinema contemporaneo. Come la definisce Lars von Trier: «Dogma 95 è un'azione di salvataggio».

Il collettivo si oppone al cinema individualista proponendo un indiscutibile serie di regole definite “voto di castità”.

Recita un frammento del manifesto:

[...]Nel 1960 la misura era colma! il cinema era stato cosmetizzato a morte, si disse; eppure da allora l'uso dei cosmetici è esploso. Il compito “supremo” dei registi decadenti è ingannare il pubblico. È di questo che andiamo tanto fieri? È questo che ci hanno portato i “100 anni” di storia del cinema? Illusioni attraverso cui poter comunicare delle emozioni?...Grazie alla cosciente scelta di imbrogliare ogni singolo artista? [...]

Seguono i più importanti manifesti del movimento Dogma.

- Voto di castità:

Giuro di rimettermi alle seguenti regole approvate da Dogma 95:

1. Le riprese del film devono essere effettuate in location. Non devono essere utilizzati scenografie artificiali e set precostituiti (se un particolare arredo scenico è necessario alla storia si dovrà scegliere una location in cui esso si trovi già).
2. Il suono non dovrà mai essere prodotto separatamente dalle immagini e viceversa (nessuna musica potrà essere utilizzata a meno che non sia presente nel momento in cui la scena viene girata).
3. La macchina da presa va tenuta a mano. Sono permessi tutti i movimenti o gli arresti effettuati manualmente. (Il film non deve svolgersi nel luogo in cui si trova la camera; le riprese devono essere realizzate nel luogo in cui si svolge il film)
4. Il film deve essere a colori. Non sono ammesse luci addizionali. (Se la luce è insufficiente la scena deve essere tagliata oppure è consentito aggiungere un'unica lampada applicata alla camera).
5. Sono vietati trucchi e filtri ottici.
6. Il film non deve contenere azioni superficiali (omicidi, armi, ecc. non sono ammessi).
7. Sono vietate manipolazioni temporali e spaziali (il film avviene "qui e ora").
8. I film di genere sono vietati.
9. Il formato deve essere Academy 35mm.
10. Nei titoli non deve comparire il nome del regista.

Giuro inoltre come regista di astenermi dal gusto personale! Io non sono più un artista. Giuro di astenermi dal creare "un'opera", perché considero l'istante più importante del tutto. Il mio scopo supremo sarà quello di carpire la realtà dai miei personaggi e dai luoghi. Giuro di fare questo con ogni mezzo disponibile in disprezzo del buon gusto e di ogni altra norma estetica.

Così pronuncio il mio voto di castità.

Copenaghen, lunedì 13 marzo 1995.

A nome di Dogma 95

Lars von Trier e Thomas Vinterberg

- Il ritorno all'anarchia di base:

Nel 1995 i confratelli del Dogma hanno lasciato il manifesto di rottura "Voto di castità", e hanno realizzato quattro film che hanno avuto un grande riscontro di critica e di pubblico a livello internazionale. Essi hanno spinto i registi di tutto il mondo a mettere in discussione le convenzioni del fare cinema. La sfida è stata raccolta e ormai sono stati realizzati 31 diversi film Dogma in Corea, Argentina, Spagna, Stati Uniti, Francia, Svizzera, Norvegia, Italia e ovviamente, in Danimarca. Questi film mostrano le interpretazioni, anche molto differenti, delle dieci regole del Dogma, e ne dimostrano forse anche il bisogno.

Il manifesto di Dogma 95 ha quasi dato origine a un genere, cosa che non è mai stata nelle intenzioni originali. Di conseguenza, noi ci chiamiamo fuori dal nostro ruolo di mediazione e di interpretazione di come fare un film Dogma, e pertanto stiamo chiudendo il segretariato del Dogma. Gli originali fondatori erano mossi da progetti di nuovi film sperimentali, come noi, del resto. Oltre a ciò, noi non

abbiamo nessuna risorsa economica per proseguire il nostro lavoro, che in verità si è rilevato un impegno in continua crescita. [...]

David Nielsen-Ourö & Ann-Sofie Rørsgaard

Il manifesto del Dogumentary

Il Dogumentarismo fa rivivere il puro, l'oggettivo, il credibile. Ci riporta al nocciolo, all'essenza della nostra esistenza.

Il documentario e la realtà televisiva, sempre più manipolati e filtrati dagli operatori di macchina, dai montatori e dai registi devono ormai essere seppelliti. [...] Il Dogumentarismo è una scelta. Si può credere a quel che si vede al cinema e in televisione, o puoi scegliere il Dogumentarismo.

Il regolamento documentaristico del Dogumentary:

- Tutte le location del film devono essere rivelate
- L'inizio del film deve delineare gli scopi e le idee del regista.
- La fine del film deve consistere in due minuti di tempo in cui la "vittima" del film parla a ruota libera. Questa "vittima", e lei sola, dovrebbe dare la sua opinione riguardo al contenuto e deve approvare questa parte del film finito.
- Tutti i tagli del montaggio devono essere segnalati da 6-12 fotogrammi neri (A meno che non si tratti di un taglio in tempo reale, cioè di uno stacco in diretta tra più camere che riprendono la stessa situazione).
- La manipolazione del suono e/o delle immagini non deve avere luogo. I filtri, l'illuminazione creativa e/o gli effetti ottici sono rigorosamente proibiti.
- Il suono non deve mai essere prodotto al di fuori delle riprese originali o viceversa. Ciò significa che una pista sonora supplementare, quale musica o dialogo, non deve essere inserita successivamente.
- La ricostruzione del concetto o la direzione degli attori non sono accettabili.
- Aggiungere elementi come si fa in scenografia è proibito.
- Immagini di repertorio o spezzoni di film che sono stati ripresi da altri programmi, non devono essere usati.

Lars von Trier - Zentropa Real © Ottobre 2001

La critica vede Lars von Trier con sguardi contrapposti, ad esempio un articolo di Emmanuel Carrère, del febbraio 1985 di "Positif", scrive: «un genio, un prodigio, il piccolo Orson Welles degli anni ottanta»; mentre

Roberto Silvestri de “Il manifesto”, riportando la notizia della palma d’oro assegnata a *Dancer in the dark* al festival di Cannes 2000, scrive: «...Se era una strage *Le onde del destino*, film in omaggio alla struttura profonda di un film porno, ma senza avere il coraggio di levare gli ultimi veli sentimentali, qui siamo alla strage di primo grado premeditata. [...] Il film politicamente corretto più brutto della storia.», definendo il regista, il vettista fallico del postmoderno.

Inevitabilmente, i film di von Trier fanno parlare di loro, obbligano lo spettatore a prendere posizione. Ciò che conta veramente per il regista è il distaccarsi da quei film commerciali che sin dalla prima visione lasciano trasparire una serie di intenzioni e immagini retoriche, gettate all’interno della pellicola solo per allettare il pubblico.

La particolarità, che in realtà caratterizza ancor più Lars von Trier, è che nonostante la stesura di *Dogma 95*, gli stili e i temi vengono energicamente affermati e altrettanto vigorosamente smentiti al film successivo. I suoi lavori, dai primi anni novanta, procedono nella maggior parte dei casi, per trilogie, ma nonostante ciò, i fan o gli spettatori comuni non sanno mai cosa aspettarsi da lui. Basta pensare ai tre salti più grandi: *Europa*, *Dancer in the dark* e *Dogville*. In *Europa* c’era un estetismo perfezionista che si è evoluto nelle immagini traballanti di *Dancer in the dark* (come già accaduto ne *Le onde del destino* e *Idioti*), fino all’essentialismo estetico di *Dogville* e *Manderlay*.

Dice Lars von Trier: «Un film deve essere come un sasso nella scarpa». Nel senso che una pellicola deve essere scomoda e dare fastidio

poiché è stata realizzata per far pensare: è una provocazione.

Fino ad ora è come se il cineasta si proponesse ad ogni film dei limiti e questo pare divertirlo molto, (considerando che farà un film proprio sugli impedimenti cinematografici: *Le cinque variazioni*) conta infatti il maggior numero di manifesti programmatici mai scritti.

Il motivo per cui il manifesto che ebbe più successo (Dogma), attecchì a livello internazionale, fu proprio nell'aver stilato una serie di regole tecniche e formali, escludendo qualsiasi credo politico e non pronunciando nomi di altri registi o di altri stili di regia.

Le regole di Dogma gettarono confusione tra la linea di separazione del cinema professionale e quello amatoriale, e forse è proprio in questo la chiave del successo del manifesto danese. Se tutti gli aspiranti registi e non solo, credevano che fare un film fosse una cosa difficilissima, aderendo al pensiero di Dogma tutti potevano realizzare dei film.

Se la pittura è nata allorché qualcuno ha tracciato delle linee sulla roccia, e poi sono passati almeno cento anni prima che questi segni diventassero un'immagine complessa, così deve essere per il cinema. [...] La tecnica cinematografica ha solo 100 anni e noi abbiamo appena imparato a disegnare un bisonte. Resta ancora molto da fare, ecco perché sono decisamente ottimista riguardo al futuro.

Come già accennato, Dogma nasceva non solo come manifesto programmatico ma anche per promuovere un cinema accessibile a tutti gli aspiranti registi danesi e non. Dopo un'iniziativa aperta agli studenti, i quali venivano portati sui set per insegnare loro i primi passi da regista, nacque un sito internet dove poter scambiare informazioni e aprire dibattiti

cinematografici; nel sito furono elencati tutti i film Dogma ufficialmente riconosciuti.

Girare un film, purché girato con la macchina a mano, con una lieve sgranatura delle immagini e dei colori tendenti al giallastro, stava rendendo il marchio Dogma un fenomeno dall'uso indiscriminato. Si iniziava a parlare di "videoclip alla Dogma", di "pubblicità alla Dogma" e di "trasmissioni televisive alla Dogma". I giovani che uscivano dalle scuole di cinema si sentivano pronti per girare un film che aderisse al movimento danese ma spesso non avevano neanche letto le dieci regole del voto di castità. Poter usare la videocamera amatoriale, significava evitare spese di affitto di una cinepresa, comprare e sviluppare la pellicola, fare a meno di una troupe di professionisti e soprattutto dover combattere con la burocrazia per finanziamenti e permessi per allestire un set. Aderendo a Dogma bastava muovere una telecamera, per dar vita al proprio soggettivismo. Questo non era assolutamente il risultato a cui mirava Lars von Trier, anzi il regista ha ripetutamente affermato che il perfetto film Dogma non è ancora stato realizzato né lo sarà mai; come per la maggior parte dei dieci comandamenti della Bibbia, anche le regole del Dogma sono impossibili da rispettare nella loro totalità.

Von Trier si diploma alla Scuola del cinema nel 1982 con *Befrielsesbilleder*, un film di un'ora circa, girato con una 35 mm. che parla dei giorni successivi all'occupazione tedesca in Danimarca.

Questo suo primo lavoro ufficiale riceve un premio al Concorso delle Scuole di cinema di Monaco, viene trasmesso dalla televisione danese e

comprato da un canale inglese. La Danish Film Institute, visto il successo decide di finanziare il primo lungometraggio di Lars von Trier: *L'elemento del crimine*.

Il film era una dichiarazione di intenti che celebrava il ritorno alla pura gioia della creazione e alla freschezza delle immagini. Von Trier scrive che in questa pellicola, il maschio regista e la femmina film sono congiunti in un vero e proprio matrimonio.

L'elemento del crimine è fatto di immagini che si intrecciano l'una dentro l'altra come fossero matriske inesauribili, costituite da profondità di campo che sfumano nell'oscurità dello spazio circostante. Anche le inquadrature frequentemente si sovrappongono come una dissolvenza prolungata. La pellicola parla di una microstoria dentro ad una storia dove molto spesso la macchina da presa, invece di seguire i personaggi va per conto suo andando anche contro la visione di una scena importante. *L'elemento del crimine* fu accusato al Festival di Cannes di essersi fatto promotore di una rinascita dell'estetica di estrema destra.

Von Trier si difese: «Non voglio nascondere niente. Occultare una realtà, mostrare meno di quello che ho fatto significherebbe essere fascista. Il film è una mescolanza dell'immaginazione e dell'humour che esistono nel mondo, e l'averla evocata sullo schermo non può essere tacciato di nazismo. Mettere il pubblico a disagio significa che lo farà riflettere. Al contrario il sistema fascista si preoccupava soprattutto di non far pensare la gente».

Lars von Trier iniziò in seguito a lavorare su un progetto a Berlino, ispirato a Orson Welles che si sarebbe dovuto intitolare *Il grande male* con il

riferimento alla parola francese “petit mal”, la cosiddetta “piccola morte” un’espressione che indica un momento nell’orgasmo durante il quale capita di perdersi per una frazione di secondo. Per la realizzazione di questo progetto, il regista chiede i finanziamenti alla Danish Film Institute: una somma pari a nove milioni di corone. Ne vengono accordati non più di cinque. Lars von Trier inventò uno stratagemma grazie al quale chiese due finanziamenti per due film da cinque milioni di corone. Il progetto fu approvato. Nacque un film da nove milioni e una seconda pellicola da un milione di corone: *Epidemic*.

Epidemic è un metafilm esplicito (basta pensare alla scena dell’emulazione di Travis Bickle – Robert De Niro davanti allo specchio come in *Taxi driver*, rifatta dallo stesso von Trier).

Il film è girato in bianco e nero in pellicola 16 mm. con degli inserti più curati fotografati in 35 mm.

La pellicola fu visionata da un comitato di cinque persone e alla fine della proiezione il loro giudizio fu unanime: era il film peggiore che avessero mai visto, completamente privo di senso. Lars von Trier stava confermando il suo isolamento all’interno del cinema nazionale poiché anche la stampa come i cinque giurati, non fu molto gentile con il regista danese. Lo smacco avvenne quando *Epidemic* fu selezionato dal Festival di Cannes (anche se fuori concorso). Proprio durante la manifestazione cinematografica, von Trier presenterà il suo film come il secondo capitolo di una trilogia che si concluderà con *Europa*. Questa prima trilogia di Lars von Trier venne così suddivisa:

- *L'elemento del crimine* – sostanza non organica
- *Epidemic* – sostanza organica
- *Europa* – Sostanza concettuale

Ancora una volta la chiave di lettura che il regista vuole dare del suo film è l'humour. Un'ironia pervasiva e onnipresente che rende la malattia della peste un pretesto, dato che la vera epidemia è provocata dal film. La struttura temporale di *Epidemic* si sviluppa in cinque giorni. Mentre lo stiamo guardando ignari, la storia ci sta contaminando e quando il proiettore spegne il suo fascio di luce e crediamo che l'incubo sia concluso, c'è lo troviamo accanto nella vita reale. Non a caso la frase dell'ipnotizzatore che scatena la reazione della giovane donna è: «Entra nel film, entra in Epidemic!». Ma quando poi dinnanzi alla sua isteria le ordina di abbandonarlo e di uscire dal film, lei non ci riesce e si uccide piantandosi una forchetta nelle pustole improvvisamente fuoriuscite dal collo.

Nonostante la macabra descrizione della scena, *Epidemic* è ben lontano dall'essere un horror terrorizzante. I due livelli, quello di primo grado da 16 mm. e quello di secondo grado da 35 mm., sono accompagnati dalla possente musica del *Tannhäuser* di Wagner, intersecandosi continuamente e rimbalzando sul filo dell'ironia.; come la figura del medico idealista che vuole curare la peste ma quando tutti quelli che aveva intorno sono morti, si nasconde in una caverna per non infettarsi ma scopre di essere il portatore della malattia. In Danimarca *Epidemic* non fu apprezzato ne dal pubblico ne dalla critica.

Si è già parlato delle influenze, nel cinema di von Trier, di Carl

Theodor Dreyer. I due non si sono mai conosciuti essendo Dreyer morto nel 1968, prima di realizzare un film da lui molto voluto: la *Medea* di Euripide, di cui scrisse anche la sceneggiatura. Nel 1988 il dipartimento teatrale di Danmarks Radio Tv commissiona a von Trier un lavoro: un film televisivo basato sulla sceneggiatura della *Medea* di Dreyer.

Von Trier elabora una sua personale ricerca sulla forma del film, sperimentando sulla gamma dei colori in modo da ottenere sequenze di immagini decolorate per giungere a volte alla monocromia di determinate inquadrature.

Quando *Medea* viene trasmesso, su tutti i periodici venne concesso molto spazio alla critica del film televisivo che ovviamente venne ripetutamente attaccato con ferocia. *Medea* vinse il premio francese Jean D'Arcy come migliore film televisivo internazionale.

Parlando di questo lavoro di Lars von Trier, c'è da chiedersi quanto è rimasto delle intenzioni di Dreyer. Preben Thomsen, coautore dell'originale sceneggiatura, parla di necessità tragica interiore del personaggio femminile. La situazione di *Medea*, poteva riscontrarsi benissimo nei nostri giorni: una donna che per gelosia aveva ucciso i propri figli. Secondo Dreyer *Medea* doveva essere una figura per cui non si sarebbe potuto non provare una pietà cristiana. Doveva diventare un'icona purissima della misericordia e riflettere una profonda umanità. La variante al finale, pensata da Dreyer vedeva *Medea* somministrare del veleno ai figli spacciandolo per medicinale, mentre il finale di von Trier mostra una scena cruda e come dice il regista "necessariamente reale per quello che è" in cui un bambino presagendo quello che sta per

accadere aiuta la madre ad impiccare il fratellino e poi se stesso. È proprio questa ultima scena a delineare la linea di separazione tra il ritratto filmico di Dreyer e quello di von Trier.

Un'altra differenza tra Lars von Trier e Dreyer fu nella scelta del set: il primo decise per una sorta di medioevo danese, nebbioso ed evanescente, mentre l'intenzione del secondo era rivolta alla Grecia.

Dalla prima scena, il film sembra entrare in simbiosi con quello che poi sarà il cinema degli ultimi anni di von Trier e con la concezione della musica di Björk in *Homogenic* e *Vespertine*: Medea è sdraiata sul bagnasciuga con i vestiti zuppi, le braccia aperte, e gli occhi chiusi; sta trattenendo il respiro. Poi la donna si riempie la bocca d'aria, respira e consequenzialmente la cinepresa si sposta verso l'alto iniziando a girare vorticosamente sopra a lei. La macchina da presa è sopraffatta dall'acqua, si dibatte e viene sommersa d'acqua proprio come Medea. L'inquadratura si sposta in un mezzo busto della donna che urla, come se per tutto il tempo avesse trattenuto quel grido. Emerge chiaramente la personalità registica nell'osmosi tra corpi e natura con un'irrefrenabile selvatichezza. In seguito vedremo Björk che soprattutto in *Vespertine*, sarà affascinata oltre che, come in tutti i suoi lavori, dal rapporto dell'uomo con la natura, dalla ricerca di una corporeità umana che sappia esprimere i lati più nascosti dell'anima. Lo farà attraverso un uso sapiente dei suoni nell'album del 2001, mentre attraverso lo studio delle voci in *Medúlla*. La corporeità umana in Lars von Trier è ciò che caratterizza ogni suo personaggio: è proprio nell'uso studiato dei movimenti e della gestualità che i personaggi del regista subiscono un fascino umano e

reale, ancor più se parliamo delle eroine che caratterizzeranno la futura trilogia o meglio se riportiamo le esperienze nel set di *Idioti*. Questo è il metodo che Björk, durante le session dei suoi dischi mette in atto prima di compiere il salto in avanti rispetto ad ogni disco precedente. La corporeità diventa poesia nei testi (*Cocoon, Unison, Aurora, Ancestors...*) e la poesia dei testi rimanda all'immagine della natura, madre di tutte le forme di corporeità (*Joga, Human behaviour, Aurora, Sun in my mouth...*).

Medea si colloca come un film di passaggio, o meglio come preparazione a *Le onde del destino*, mentre il seguente film, *Europa*, è come già citato nella struttura della trilogia, l'approccio finale dell'elaborazione formale del cinema di von Trier.

Europa rappresenta la sostanza concettuale dei tre film della trilogia che erano legati principalmente dal loro punto di arrivo: ipnotizzare lo spettatore. Dunque i primi due spunti per il film erano l'Europa e l'ipnosi. Così come Karl Rossman girava l'America alla ricerca di uno zio (in *Amerika* di Kafka), Leopold Kessler, americano, viene in Europa dallo zio. L'ipnotizzatore sarà la voce narrante che accompagnando lo spettatore per tutto il film, lo porterà nel viaggio in Europa. La voce narrante, accompagna dal punto di vista sonoro, il protagonista dal punto di vista visivo, in quanto l'idea principale era che Jean-Marc Barr (il personaggio principale) non facesse niente, fosse destinato cioè, solo alla guida dello spettatore durante il film. La storia, ambientata a Francoforte in una Germania del 1945, racconta di Leopold che fuggito negli Stati Uniti con i genitori durante la guerra, ritorna in Germania per dare il suo aiuto nella ricostruzione del suo paese

dopo la grande guerra.

La parte visiva del film è molto elaborata: il bianco e il nero e il colore si intrecciano anche durante la stessa scena; spiega Lars von Trier: «Senza dubbio perché le mie emozioni sono mescolate e ingarbugliate». *Europa* vince il Premio Speciale della Giuria al Festival di Cannes 1991, una pergamena che verrà gettata a terra in modo provocatorio per l'assegnazione della palma d'oro, quello stesso anno, a *Barton Fink* dei fratelli Coen.

Anche *Europa* come i precedenti film di Lars von Trier ha come chiave di lettura il paradosso. Nel finale del film, il protagonista è indeciso se commettere un crimine orribile o se diventare controllore dei vagoni letto di un treno: Innescherà una bomba che farà esplodere un treno uccidendo centinaia di persone.

Non mi sento obbligato a raccontare cose credibili che devono necessariamente avere un senso logico. Non è importante, è solo un film. Il personaggio deve andare da un posto ad un altro come fa un treno, ecco tutto.

Mentre stava presentando *Europa* al Festival di Cannes, Lars von Trier, iniziò a lavorare ad un progetto che si chiamava *Dimension*, un film che prevedeva tempi lunghissimi di realizzazione. L'uscita era infatti prevista nel 2024 e in ogni anno sarebbe stata girata una scena di due minuti. Non esisteva una sceneggiatura e il soggetto si sarebbe formato e variato solo nell'immaginazione del regista. L'obiettivo era quello di cambiare progressivamente lo stile del film per indurre una riflessione ai mutamenti dell'estetica visiva nel corso degli anni.

In modo camaleontico, il regista devia i suoi progetti e dirige una

serie televisiva: *Il Regno – The Kingdom*. Ispirato da *Belfagor, il fantasma del Louvre*, von Trier pensa che gli piacerebbe raccontare una storia di fantasmi, e che anche se la Danimarca è un po' arretrata per quello che riguarda gli effetti speciali, basterà lavorare con la sovrapposizione di due fotogrammi per dare l'idea di una sostanza incorporea. Viene scelto come set l'Ospedale Reale di Copenaghen.

Ne *Il Regno* si fondono elementi della soap opera e dell'horror dove l'ospedale rappresenta la scienza, la razionalità e il fantasma esattamente l'opposto. La storia narra di eventi inspiegabili che accadono in un ospedale. Tra i protagonisti, la signora Drusse, una malata immaginaria che ha sentito piangere una bambina nella tromba dell'ascensore e che decide di organizzare sedute spiritiche con altre anziane pazienti. Contemporaneamente si incrociano la storia di Judith e della sua gravidanza anomala (un feto di oltre quattro chili nelle prime dodici settimane), pratiche animistiche e storie di fluidi che trasformano persone in zombie.

L'ospedale per von Trier è una specie di simbolo della mancanza di potere che si ha su stessi e sul proprio corpo e continua spiegando: «La vita è fatta di due semplicissime cose: il bene e il male, l'edificio chiamato il Regno, si divide nella sua parte superiore alla luce del sole, dove si svolgono le consuete attività ospedaliere con i medici in camice bianco che discutono su come ottimizzare i rapporti con i pazienti e una zona sotterranea cupa e misteriosa».

Con *Il Regno* tutti si rendono finalmente conto del talento ironico di Lars von Trier ma in realtà lo humour presente nella serie, è lo stesso

presente nei lavori precedenti, sono solo enfatizzate alcune battute comiche dei personaggi. Le figure chiave de Il Regno sono in realtà due ragazzi down lavapiatti collocati in una parte incomprensibile dell'ospedale. Sono loro ad anticipare i futuri episodi consapevoli dei motivi e dei segreti che spingono i protagonisti della serie ad agire in un determinato modo. Per il regista il messaggio è diretto: solo i poveri di spirito erediteranno il Regno dei cieli.

Dopo la direzione di una serie televisiva, sarebbe stata la volta di dirigere una storia d'amore: *Le onde del destino*. Cominciava così un nuovo capitolo di trilogie, come già anticipato, delle tre figure femminili che sembrano completarsi a vicenda: Bess, Karen e Selma.

Il regista disse alla stampa che si trattava di un melodramma erotico per far piangere il pubblico. La ricerca di attori noti al grande pubblico per ricevere sovvenzioni internazionali fallì. Emily Watson venne scelta nel ruolo della protagonista Bess.

Sia per *Le onde del destino* che per *Dancer in the dark*, Lars von Trier si ispirò ad una lettura d'infanzia: *Cuore d'oro*, una favola che raccontava di una ragazzina che si avventurava nella foresta da sola con un tozzo di pane e poco altro e che ne usciva spogliata di tutti i suoi miseri averi e nonostante questo diceva: « Malgrado tutto ne esco bene». Cuore d'oro è Bess e forse *Le onde del destino* parla della crisi adolescenziale del regista.

La futura trilogia venne per questo motivo ribattezzata “cuore d'oro”.

Un ulteriore fonte di ispirazione del film è la *Justine* di de Sade: libro che parla di una giovane fanciulla che subisce ogni sorta di cattiverie da tutti

quelli che incontra: sfruttata, violentata, picchiata mantenendo comunque una dignità esemplare. Alla fine del libro Justine ringrazia Dio per essere sopravvissuta ad una serie interminabile di sventure, detto questo un fulmine la colpisce e muore.

Anche dai film di Dreyer preferiti da von Trier (*Ordet* e *Gertrud*) vengono ripresi degli elementi: il suono delle campane su una scenografia vuota e il finale di un film dove accade un miracolo. Nella scena finale della pellicola infatti, vengono, per miracolo, suonate due campane da mani invisibili.

Lo stile documentaristico del film e allo stesso tempo scarno permette allo spettatore di accettare la narrazione per quella che è.

Anche la scelta del montaggio segue una strada particolare e assai soggettiva per Lars von Trier: non tenendo conto della continuità, degli scavalcamenti di campo e dei raccordi, è anteposta a tutto l'intensità della recitazione e le performance più espressive degli attori, fondandosi quindi sulla potenza d'impatto emozionale

L'ambiente in cui Bess vive è bacchettone e puritano, e la dottrina religiosa degli anziani del paese, opprime le vite di tutti gli abitanti che dal punto di vista drammaturgico rappresentano gli ostacoli che fanno soffrire l'eroina.

La storia è divisa in un prologo, da sette capitoli, e da un epilogo, ciascuno con un proprio titolo, il tutto introdotto da una serie di canzoni inglesi anni settanta.

Scozia del nord, 1972.

Prologo: Bess chiede agli anziani della sua comunità il permesso di sposare Jan, straniero e più grande di lei, lavoratore su una piattaforma petrolifera.

Capitolo I: Bess si sposa. La canzone di apertura è *All the way from Memphis* dei Mott the Hoople. Alla fine della cerimonia le campane non suonano poiché il villaggio non le possiede; Bess e Jan hanno il loro primo rapporto sessuale.

Capitolo II: La vita con Jan. la canzone introduttiva è *In a broken dream* di Python Lee Jackson. Bess e Jan vivono un periodo di felicità idilliaca. Si scopre che la comunità religiosa non vuole le campane perché non ne hanno bisogno per poter adorare Dio, e che nelle funzioni in chiesa, le donne non possono parlare. Proprio qui, Bess fa le pulizie ed ogni tanto si apparta per parlare con Dio convinta che lui gli risponda.

Capitolo III: La vita da sola. Il brano è *Cross eyed Mary* dei Jethro Tull. Jan deve ritornare a lavorare sulla piattaforma e Bess si dispera, così chiede a Dio di rimandare il marito a casa. Jan subisce un grave incidente, viene riportato a casa in elicottero e ricoverato.

Capitolo IV: La malattia di Jan. la canzone che accompagna il titolo è *Whiter shade of pale* dei Procol Harum. Jan è completamente paralizzato per gravi lesioni cerebrali ed esorta Bess a trovarsi un amante chiedendole di raccontargli poi, le avventure erotiche per tenerlo in vita.

Capitolo V: Il dubbio. La canzone di sottofondo è *Suzanne* di Leonard Cohen. Bess si convince che Dio le chieda una prova dell'amore per Jan così si butta tra le braccia di altri uomini come richiesto dal marito andando verso una vita degradante.

Capitolo VI: La fede. La canzone introduttiva è *Goodbye yellow brick road* di Elton John. Bess è convinta che per ogni rapporto sessuale le condizioni di Jan migliorino. Bess si comporta ormai come una prostituta e il dottore dell'ospedale convince Jan di firmare un foglio per far internare la moglie.

Capitolo VII: Il sacrificio di Bess. *Child in time* dei Deep Purple è la canzone di apertura. Bess si fa portare su una barca dove le altre ragazze non vogliono andare a causa della presenza di due marinai violenti e perversi. Bess riesce a fuggire da loro, disperata si reca in chiesa e osa parlare durante la funzione: viene bandita dalla comunità. Riesce a fuggire dalle guardie che vogliono internarla e viene colpita da sassi lanciati da un gruppo di bambini. L'ultima soluzione è quella di chiedere a Dodo, infermiera e sua cognata di pregare per la guarigione di Jan. Fatto questo si fa nuovamente trasportare sulla barca dove ad attenderla c'è un orribile destino di violenza. Bess in pessime condizione viene portata all'ospedale, chiede scusa alla madre che non volva più vederla e poi muore.

Epilogo: Il funerale. la canzone scelta è *Life on mars* di David Bowie. Jan è guarito. Gli anziani della comunità permettono la sepoltura di Bess ma la condanneranno all'inferno. Jan aveva intanto sostituito il corpo con un sacco di sabbia decidendo che Bess è degna di una sepoltura più degna. Il corpo viene gettato in mare dopo uno straziante abbraccio finale di Jan. Il mattino dopo riecheggia nell'aria il suono assordante di invisibili campane.

Tutti conosciamo i sacrifici dei santi, allora perché un sacrificio sessuale non dovrebbe avere la stessa valenza di un sacrificio santificato? Questo corrisponde precisamente al sacrificio di Bess, per lei sfottere è il modo di guadagnarsi il paradiso.

Come nei precedenti film di Lars von Trier, gli elementi naturali

acquisiscono uno spessore scenico pari o maggiore alla presenza dei personaggi. Qui Bess rappresenta l'incarnazione della forza della natura indomabile e imprevedibile.

Le onde del destino rappresenta una svolta radicale: lo scontornamento delle immagini dei suoi precedenti lavori, dove erano i densi neri e le fioche luci all'interno dell'inquadratura a pilotare lo sguardo dello spettatore, come un voyeur che guardasse attraverso il buco della serratura, non ci sono più. Lo spettatore ora, viene risucchiato dentro lo schermo e partecipa alla vita dei personaggi.

Le onde del destino vince il gran premio della giuria a Cannes 1996.

Prima di dar vita al secondo capitolo della trilogia, Lars von Trier dirige il secondo capitolo de *Il Regno: Riget 2*.

In occasione dell'uscita del primo capitolo della serie televisiva, il regista dichiara di aver esagerato un po' troppo e di condurre il secondo capitolo facendo rientrare il tutto in un tono più realistico. Non solo non rispetterà questa promessa ma andrà in direzione opposta rispetto ai binari di partenza. *Riget 2* è colmo di assurdità inventive, in cui i medici sono sempre meno inaffidabili scientificamente, lo staff scommette su autoambulanze che guidano contromano, le persone muoiono e resuscitano attraverso antidoti di stregoni haitiani e gli spiriti e i demoni imperversano.

Con l'affermarsi, soprattutto in Europa, di Lars von Trier capita spesso che alcuni giornalisti improntino le recensioni su *Le onde del destino* e *Dancer in the dark* mettendo in evidenza una mancanza di coerenza, da parte del cineasta, a proposito di Dogma 95 attraverso una determinata

astuzia nelle violazioni delle regole prestabilite. In realtà von Trier ha ripetutamente affermato che il film perfetto di Dogma non è mai stato realizzato e ne mai lo sarà poiché le regole di Dogma sono impossibili da rispettare nella loro totalità. Per il secondo capitolo della trilogia tutta al femminile, in realtà Lars von Trier si avvicinò al film perfetto di Dogma più di quanto potesse immaginare: il film in questione è *Idioti*.

«L'idea di base del film mi è venuta nel momento stesso in cui abbiamo scritto il manifesto di Dogma 95», afferma von Trier in un'intervista. *Idioti* è caratterizzato da un uso dello zoom frequente e disinvolto, la musica (seguendo la regola numero due) è missata direttamente sul set e prodotta da un suonatore d'armonica. Nella scena della foresta, per quello che riguarda l'assenza di suoni aggiunti, si collocò un microfono su un albero per catturare i suoni ambientali (cosa che Björk farà per riprodurre il suono del ghiaccio in *Aurora* e per il suono dei geysir in *Joga*) poiché il regista voleva portare i suoni dell'ambiente in primo piano rispetto a quelli della scena.

La differenza più grande tra *Idioti* e gli altri film di Lars von Trier è che qui le riprese vennero fatte in modo cronologico rispetto la sceneggiatura e non a seconda della disponibilità della location.

La critica considerò *Idioti* un film al di fuori tempo e fuori luogo accusando il regista di lanciare provocazioni mirate esclusivamente a far parlare di se e giudicando il film come un lavoro freddo concepito solo con astuzia. Contro il pensiero della critica andò a sorpresa Jean-Luc Godard definendo *Idioti* un lavoro molto coraggioso e che osa portare fino in fondo

i suoi presupposti (“Cahiers du cinéma” – aprile 2000).

Protagonista di questa pellicola è Karen, una donna all'apparenza fragile, che incontra in un ristorante un ragazzo handicappato: Stoffer, il quale le prende la mano e si rifiuta di uscire senza di lei. Karen lo asseconda e sale sul pulmino dove ad attenderlo ci sono altri ragazzi down. Karen a questo punto scoprirà che quel gruppo di ragazzi sono sani e che sono andati a vivere insieme in una casa fingendosi handicappati attraverso la “pratica dell'idiozia” per ribellarsi alle norme e ai valori borghesi della società. Karen inizia a prendere parte a queste pubbliche manifestazioni di demenza pur non entrando in pieno nello spirito del gruppo. Karen comincerà a fare l'idiota e verrà accolta molto calorosamente dalla comunità. Lentamente questo gioco dell'idiozia comincia a fuggire di mano a Stoffer che diventerà sempre più provocatorio fino ad organizzare un'orgia. L'esperienza sembra essersi esaurita, così si decide a sorte di far tornare qualcuno nella vita vera fingendosi down. Dopo varie esperienze fallimentari sarà la volta di Karen. Si scoprirà che la donna ha abbandonato tutto e si è data all'idiozia a causa della morte del figlio che l'ha sconvolta. Il marito di Karen darà un violento ceffone alla moglie che con fierezza e dignità uscirà dalla sua casa.

Lars von Trier parla di questo film come un viaggio a ritroso nei suoi conflitti interiori di infanzia poiché secondo lui essere idioti diventava un modo per superare le barriere delle convenzioni sociali, delle belle maniere, lasciando emergere un bambino volubile celato in ognuno di noi. Subirono numerose critiche la scena dell'orgia e la nudità frequente nella pellicola accusata di voler esclusivamente creare scandalo. In realtà anche Lars von

Trier decise di dirigere le scene più “imbarazzanti” per gli attori spogliandosi completamente e facendo aderire a questa iniziativa anche lo staff che lavorava su set, ecco perché il nudo, in *Idioti* rappresenta una scelta di mettersi in gioco fino in fondo. Il regista von Trier affronta davanti allo specchio l'immagine dell'uomo von Trier con una sincerità disarmante, e discendesse anche dall'egocentrismo (come alcuni sostengono) resta una scelta così totale da meritare un rispetto assoluto.

Idioti è il film Dogma per eccellenza nella misura in cui rappresenta un volto del cinema imperfetto, scomodo, invadente ma a suo modo vitale e intercomunicante.

Il lavoro su cui Lars von Trier si cimentò a seguito del successo internazionale di *Idioti*, fu *Dancer in the dark*