



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

## **VULNERABILITÀ/RESILIENZA**

a cura di Alessandro Rossi

dicembre 2014

LORENZO DONGHI

## **Riprendere Medea.**

### **Soccombienza e rivolta femminili nel cinema di Lars von Trier**

#### **La donna come Dogma**

Come nei casi, solo per fare qualche nome, di Ingmar Bergman, George Cukor, Douglas Sirk, Rainer Werner Fassbinder o François Truffaut, un giorno, calmate le acque, anche su Lars von Trier ci scopriremo ad apporre – tra le tante che lo ricopriranno – l'etichetta di “regista al femminile”.

La formula è vaga e forse inconsistente, la categoria che profila ancor meno definibile, ma ciò che vorrebbe suggerire, limitatamente a questa sede, è la più attenta valutazione di una presenza che attraversa il cinema del regista danese con tenace ostinazione. Se infatti, metaforicamente, si osservasse la sua filmografia dall'alto, come a volo d'uccello, visualizzando dunque i film che la compongono come tappe, per quanto assai differenti, di un percorso unitario, si avrebbe l'incontrovertibile conferma che al suo interno il ricorso a protagoniste femminili rappresenta una costante irrinunciabile.

Con la parziale esclusione dell'iniziale “Trilogia dell'Europa” (*L'elemento del crimine*, 1984; *Epidemic*, 1987; *Europa*, 1991), nell'universo vontrieriano non c'è infatti spazio per eroi maschili. A dire il vero, in esso gli uomini ricoprono spesso parti ancillari, dallo spesso re pressoché nullo, quello tipico dei personaggi insulsi, inani, senza conflitti, contenitori vuoti o ricolmi di mediocrità; in compenso, tale universo appare popolato di un gran numero di eroine, all'op-

posto, dalla personalità complessa e tortuosa, colte sempre nel punto apicale della lacerazione e del tormento.

Questa duplice presa d'atto costituisce una fonte di interesse per più di una ragione. In primo luogo perché spinge a interpretare la rappresentazione femminile approntata da von Trier come legata, per via di uno stretto vincolo, a ciò che il regista pare pensare, per così dire, della "controparte", cui egli stesso appartiene (un *maschile* inchiodato alle sue insicurezze e alla sua inadeguatezza: ci arriveremo).

Secondariamente essa fissa, almeno sotto il profilo tematico, una sorta di punto saldo e inamovibile in un corpus di opere che, sebbene irregimentato da un'irrinunciabile urgenza disciplinare, letteralmente *dogmatica*, è fortemente orientato alla variabilità e alla sperimentazione, tanto di stili quanto di contenuti (AA.VV. 1999). Una filmografia che testimonia di come l'imporsi il rispetto di un "codice di lavoro" non significa considerarlo immutabile e, soprattutto, non vuol dire negare che regole e principi, per non parlare dei manifesti (Lolletti e Pasini 2011), possano venire energicamente sottoscritti per poi essere repentinamente smentiti. In fondo, è la stessa idea di cinema a essere ciclicamente ripensata dal regista con moventi diversi e risultati multiformi, al limite della contraddizione (se non maliziosamente oltre). Eppure, è come se tale polimorfia necessitasse, per l'uomo Lars von Trier, di un imprescindibile *pendant* in cui rispecchiarsi: l'*altra* da sé.

Infine, la presenza della donna nel cinema di von Trier richiede di essere meglio inquadrata poiché si è configurata, via via negli anni, come un acceso terreno di scontro, all'interno del quale, trincerati su fronti opposti, apologeti e detrattori hanno finito per proiettare il lavoro del regista ben oltre il perimetro cinematografico, rilanciandolo nel magistero del costume e, talvolta, dell'ideologia. Il risultato è che, non senza fraintendimenti, a quella presenza si è finiti per dare la forma e il senso dell'ossessione, della molestia, dell'invasamento perverso, in quanto il *modus operandi* adottato da von Trier per raccontare i suoi personaggi femminili prevede sempre, nell'ordine, un impianto tragico, un radicale scontro

interno/esterno, un orizzonte di sofferenza che sfocia apertamente nel supplizio – se non, come in almeno un paio di casi, nella morte sacrificale.

Bisogna poi aggiungere che, rispetto a questo terzo punto, almeno due sono le componenti che hanno acuito un certo allarmismo, soffiando sul fuoco della polemica e alimentando il sospetto che, sotto la superficie impertinente del cinema vontrieriano, scorresse, nemmeno poi tanto carsica, una diffusa e persistente misoginia (Robinson 2014).

Da una parte una biografia decisamente anomala, a partire da un'infanzia soggiogata dalla presenza di una madre ingombrante che si dimostrerà, per stessa ammissione del regista, la causa di molte sue inquietudini – la donna, oltre a mentire al figlio circa la vera identità del padre, è una militante politica che crede fermamente in un'educazione "libera" e, per lei, deve essere il piccolo Lars a imporsi delle limitazioni, secondo una sorta di paradossale autodisciplina infantile – tanto che von Trier ha ricordato in più occasioni come ogni suo ritratto femminile sia in fondo interpretabile come un tentativo di irritare la madre (anche dopo la morte della donna, avvenuta nel 1990).

Dall'altra (come si può intuire, in linea con il profilo dell'uomo prima che del regista) un inventario decisamente fitto di *boutade* e dichiarazioni provocatorie, spesso a fondo gender o sessuale, presenti già dal primo Manifesto Dogma, datato 3 maggio 1984 – in cui si legge, per esempio, della necessità di officiare un fantomatico «matrimonio tra due poli, il maschio-regista e la "femmina-film"» – e, più tardi, connesse all'idea che il Dogma 95 costituisse una sorta di fratellanza, impegnata a saldare, alla disciplina militaresca tipica dell'avanguardia, una sorta di estetica della rinuncia, con tanto di *voto di castità* riconducibile quasi a una versione puritana del celibato maschile (Badley 2010: 69).

Ebbene: von Trier è ossessionato dalla donna, prova rancore, rabbia, paura nei suoi confronti – peggio, la odia! – e pertanto la punisce, da sadico, con un puntuale accanimento diegetico: seppur banalizzata, questa è la *vulgata* che veleggia attorno al cinema del re-

gista da *Le onde del destino* in poi, tornata recentemente in auge, con rinnovata veemenza, dopo l'uscita del film *Antichrist*.

Il contributo che segue, va da sé, non solo sottintende che l'accusa sia impropria, o quanto meno frettolosa e mal formulata, ma si pone l'obiettivo di controbatterla proponendo un tragitto di avvicinamento alla filmografia di Lars von Trier che, di quest'ultima, sappia fissare anche alcune coordinate fondamentali, avanzando inoltre una chiave di lettura del binomio donna/von Trier che – lo si confessa da subito – si mostrerà renitente a prendere pedissequamente in considerazione le dichiarazioni rilasciate dal regista sull'argomento (che possono rivelarsi trappole in cui è troppo facile cadere). Optando invece per un *tête-à-tête* con il suo cinema, o almeno con buona parte di esso, che vuole prescindere dalle insidie della provocazione e dell'eccesso per fuggire dai limiti di uno sguardo strabico.

È una carrellata, quella che si va a proporre, che vuole ricostruire, delle presenze femminili nel cinema di Lars von Trier; la cronologia di un anelito, di uno spasmo. Meglio, di una tensione, che gioca la sua partita nel campo aperto tra vulnerabilità e resilienza.

### Un passo indietro: Carl Theodor Dreyer

Ripartiamo dunque dal principio, perché alla breve lista abbozzata in apertura va aggiunto (almeno) un nome. Carl Theodor Dreyer, figura capitale del cinema danese e, insieme ad Andrej Tarkovskij e Bergman, riconosciuto dallo stesso von Trier come un *maestro* – vale a dire non solo una fonte d'ispirazione artistica, ma una sorta di bussola morale nell'utilizzo della macchina da presa – è infatti un regista che alla presenza della donna ha dedicato non pochi dei suoi film, indagando la problematicità che si apre tra essa e il relativo contesto d'appartenenza con uno sguardo sagace e mai scontato, di cui quello del prodigo “allievo” costituisce, per certi aspetti, una spontanea prosecuzione.

In sostanza, si può riassumere la questione ricordando come all'ideologia patriarcale e maschio-centrica di cui è impregnata la cul-

tura europea novecentesca e, in particolare, alla sostanziale esclusione femminile dalla logica dei rapporti produttivi e dalla sfera decisionale, le donne di Dreyer oppongono la loro naturale *diversità* (Tone 1978), denunciando l'oppressione e la segregazione che dominano nella palude in cui ristagna la civiltà borghese. È una sintesi, questa, che trova una serie trasversale di riscontri nella produzione (non certo prolifica) di Dreyer, distribuita nei primi tre decenni della sua carriera, dai primi anni Venti ai Cinquanta.

Basti pensare a *L'angelo del focolare* (1925), film che cala le inquietudini dalla massaia Ida nel quadro dell'assiologia borghese, in cui l'esonazione dal lavoro imposta all'universo femminile si vorrebbe compensata dall'attribuzione, a quest'ultimo, di compiti limitati e rigorosamente domestici: un'aggressione, quella di Dreyer, rivolta contro i presupposti canonici della superiorità maschile, insiti nella mistificazione ideologica in cui è covato il mito familiarista della “donna di casa”.

O, certamente, a *La passione di Giovanna d'Arco* (1928), che riprende il celeberrimo episodio della messa a morte dell'eroina francese rifuggendo la volontà di fare di essa un'istituzione storica o una metafora politica, connotandola invece (anche grazie al continuo ricorso al primo piano, figura linguistica che proprio in quegli anni si fa di primaria importanza nel dibattito aperto tra le teorie fotogeniche del cinema) come un soggetto sofferente, lacerato da un conflitto aperto tra sé e il mondo, un groviglio inestricabile in cui si intrecciano inconscio soggettivo e corpus sociale.

O, ancora, a *Dies Irae* (1943), girato durante l'occupazione nazista della Danimarca ma ambientato nella provincia danese del XVII secolo, ritratto di un'altra anomalia differenziale. Quella di Anne, oppressa da una famiglia bigotta e soffocata dal circostante contesto rurale, un'altra pulzella cui spetta l'ennesimo destino di morte. Costretta a rinunciare a ogni forma di auto-determinazione, braccata dall'oscurantismo presbiteriale e da un ambiente repressivo in cui divampa la presenza vampiresca della superstizione, così come la paura della stregoneria, la vita di Anne si conclude, due secoli dopo, come si era conclusa quella di Giovanna: sul rogo, co-

stretta a espiare.

Come si nota, anche nel cinema di Dreyer è pertanto possibile rinvenire un costante ricorso alla sofferenza femminile. Ed è parimenti immediato valutare tale ricorso come un insostituibile orizzonte metodologico e processuale, oltre che meramente tematico, in cui si diramano diverse traiettorie narrative che stabiliscono però alcuni spunti ricorsivi, offrendoli così come saldi punti di ancoraggio.

La donna per Dreyer è infatti sempre un essere desiderante ma oppresso, sottomesso a un regime asfittico e concentrazionario, cui è richiesto l'innaturale sforzo di una mansueta accettazione; è inoltre una prigioniera del fato, di un destino che si compie in tutta la sua ineluttabile drammaticità, così come è un soggetto che subisce, non v'è dubbio, sebbene la radicalità con cui la regia di Dreyer ne scandisce i tormenti non si risolve affatto nel puro sadismo, tradendo piuttosto una natura di personale prassi operativa, di metodo appunto, che produce varianti di un'unica tragica parabola riproponendola, di volta in volta, con nomi, tempi e luoghi differenti.

Insomma, nella visione di Dreyer la donna incarna una figura irrinunciabile al fine della perlustrazione dell'umano che il regista si propone, ma rimane anzitutto una vittima, che sconta una posizione di sudditanza rispetto all'uomo e rispetto a quella società che egli ha costruito assecondando i propri bisogni e le proprie prerogative. Quella femminile è dunque una condizione di soccombenza, di vulnerabilità, che si concretizza non solo con l'aprirsi del *vulnus*, della ferita (fisica e psicologica) inferta dall'esterno, ma che pervade anche una dimensione astratta e potenziale, rinviando quindi a una condizione di perenne esposizione al pericolo, non solo all'effettivo manifestarsi dello stesso.

Una vulnerabilità che per Dreyer è una condizione inamovibile, una vera e propria condanna, da cui si scappa solo con la morte – Giovanna, Anne – o con la scelta della solitudine. Come quella operata da Gertrud, ultima eroina del cinema dreyeriano, protagonista dell'omonimo film del 1964. Una ex cantante, insoddisfatta

dalla scialba quotidianità del *ménage* matrimoniale, che a differenza degli altri personaggi femminili del cinema di Dreyer non è minacciata da un'intolleranza sfacciata, bensì da una tolleranza ipocrita e forse per questo ancor più avilente, che la conduce a ricercare la libertà attraverso l'isolamento volontario, lontana dallo scenario borghese e dal giogo coniugale.

Una vulnerabilità che costituisce altresì il punto di partenza della riflessione sul femminile proposta da Lars von Trier, che sul tema – come dimostra la realizzazione del film *Medea* (1988) – si può dire abbia davvero raccolto il testimone lasciato da Dreyer. Con una differenza fondamentale: la filmografia dell'allievo fa un passo avanti rispetto a quella del maestro, elaborando un itinerario a tappe in cui la vulnerabilità femminile non risulta affatto una condizione statica, men che meno una condanna definitiva, dimostrandosi anzi uno stadio temporaneo, da cui è possibile smarcarsi grazie all'affinamento di particolari meccanismi di resilienza (secondo una progressione che forse solo la morte ha impedito a Dreyer di sviluppare pienamente). È a *Medea* che occorre dunque appellarsi per meglio chiarire questo passaggio.

### **Medea: puro von Trier**

Dreyer e von Trier non si sono mai conosciuti. Il primo è morto nel 1968, lasciando due progetti incompiuti: la sceneggiatura del film irrealizzato sulla vita di Gesù (un'idea di vecchia data, che lo arrovella per gran parte della vita) e quella, scritta a quattro mani dal regista con il pastore Preben Thomsen, concepita come adattamento della tragedia di Euripide (altro film che, per mancanza di fondi, non verrà mai alla luce).

Il secondo nel 1968 ha tredici anni ma, nonostante la giovane età, già non può fare a meno di sperimentare con il cinema (i suoi primi cortometraggi in Super8, riprese di circa un minuto, datano 1967). Dopo aver coltivato a lungo una vera adorazione per il maestro connazionale, che lo porta persino a collezionare cimeli che gli sono appartenuti, il vero incontro con il suo lascito avviene

così vent'anni dopo, nel 1988, quando a von Trier, che ha presentato *Epidemic* al Festival di Cannes l'anno precedente, viene commissionato un lavoro dal dipartimento teatrale della Danmarks Radio, la televisione pubblica danese: un film televisivo basato sulla sceneggiatura della Medea dreyeriana (in realtà la prima proposta di von Trier era stata un film su *Romeo e Giulietta*, opzione però bocciata da Brigitte Price, direttrice del dipartimento).

Nel suo duplice significato, *riprendere* Medea diventa pertanto una sfida agli occhi di von Trier. Oltre a rappresentare un omaggio a Dreyer, come rimarca solerte la didascalia iniziale, quello che si avvia a realizzare è infatti, a oggi, il suo unico film non basato su una sceneggiatura scritta di propria mano; è inoltre la sua prima regia televisiva e, ancora, la prima volta in cui il regista sceglie di concentrare l'attenzione su un personaggio femminile. E che personaggio: principessa, semidea, straniera, maga, madre e infanticida, traditrice (del padre, per amore di Giasone) e tradita (da Giasone, che a lei preferisce la giovane Glauce e il trono di Corinto), Medea è uno dei caratteri femminili più complessi del teatro greco, che ritorna incessantemente nella tradizione occidentale stimolando numerose variazioni e molteplici letture, impegnate da migliaia di anni nell'interrogare il significato della sua azione di morte (Tellini 2012).

Come ovvio, l'eredità di Dreyer sulle spalle è un fardello di cui è difficile non sentire il peso, così von Trier decide di seguire alla lettera il testo della sceneggiatura per buona parte del lavoro e, in consonanza con la sintesi dreyeriana, opta per conservare, rispetto al mito, una certa cornice «cristologica» (Badley 2010: 75) con cui circoscrivere lo spazio d'azione della protagonista: come Cristo, anche la sua Medea è quindi consapevole di quello che sarà il suo destino, lo accetta vivendolo fino in fondo e riproponendo così quella «tragedia del fato» che accomuna la visione di entrambi i registi.

Tuttavia, senza rinnegare la fedeltà alla sceneggiatura, von Trier sente anche di poter agire liberamente e in piena autonomia per quanto concerne la tentazione di apportare alcune varianti personalissime e irrinunciabili: non trascurabili sono infatti le divergenze



Fig. 1  
Medea cammina lungo una pianura acquitrinosa. Von Trier lavora insistentemente sull'attenuazione cromatica delle immagini, quasi a decolorarle, giungendo fino alla monocromia di alcune inquadrature.

tra le due versioni, riscontrabili sia a livello contestuale (von Trier ambienta la vicenda, immaginata da Dreyer in Grecia, in una sorta di medioevo nordico, intriso di atmosfere tarkovskiane: umido, nebbioso, quasi monocromatico, dove regna l'ossessiva presenza dell'acqua [Fig. 1]) sia a livello narrativo. Due, a questo proposito, gli esempi più significativi.

Il primo è il finale. Dreyer, con *Medea*, vuole abbandonare il filone delle eroine-vittime dei film precedenti, tanto che, in accordo con lo schema proposto da Maurice Drouzy (1986), è plausibile suddividere il ciclo femminile di Dreyer in tre modelli: «le eroine dei primi film fino a *Ordet* (1954) riproducono la condizione di *femmes humiliées*; Gertrud, per contrasto, incarna il sintagma di *femme libérée*; Medea, infine, rappresenta il prototipo della *femme ré-*



Fig. 2

In campo lungo, i corpi dei due figli di Medea pendono dai rami dell'albero cui sono stati impiccati.

voltée» (Rimini 2014). Tuttavia, alla tragedia di Euripide, in cui l'assassinio dei figli è compiuto dalla madre per mezzo di un pugnale, Dreyer opera una modifica eloquente.

La sua Medea avvelena infatti i figli con una sostanza che spaccia come medicinale e li culla dolcemente fino alla morte, cantando loro una ninna nanna: l'intenzione di Dreyer e Thomsen è infatti fare della donna – non *seppur*, ma *poiché* infanticida – un simbolo universale verso cui è impossibile non provare un'autentica pietà. Quella di von Trier invece, con scelta ben più estrema, opta per impiccarli a un albero. Anzi, è addirittura il maggiore ad aiutarla appena capisce le sue intenzioni, preparando la corda per il piccolo e poi quella per lui (una sequenza raggelante, stilizzata nella potente immagine di lancio del film [Fig. 2 - Fig. 3]).

Il secondo è invece l'incipit, su cui vale la pena soffermarsi maggiormente. La sceneggiatura di Dreyer riporta infatti, come location iniziale, un'arena circolare a strapiombo sul mare, recintata da un basso muro pietroso: nascosto da un velo nero, il volto bianchissimo di Medea avrebbe fatto la sua apparizione in scena guidando il coro, schierato dietro le sue spalle (Dreyer pensava di af-



Fig. 3

L'immagine di lancio del film, che replica, dell'immagine precedente, la silhouette dei due corpi appesi.

fidare la parte a Maria Callas, che ricoprirà invece quel ruolo l'anno successivo, nella sua unica interpretazione cinematografica, per la versione pasoliniana del mito euripideo).

Differentemente, il film di von Trier si apre con Medea in spiaggia, sdraiata sulla battigia e inzuppata d'acqua, stretta in una veste scura e in un copricapo che le nasconde la chioma. Il viso, austero e spigoloso, è quello di Kristen Olesen (la protagonista di *Immagine di una liberazione*, mediometraggio del 1982 con cui von Trier si laurea alla Scuola Nazionale di Cinema). La donna, che è già stata tradita da Giasone, viene presentata all'apice del trauma, nel momento della ferita, in cui, quindi, è più vulnerabile e dolente.<sup>1</sup>

A denunciarlo, alcuni indizi inequivocabili: la carrellata verticale, a piombo sul suo corpo, che inizia ad ascendere, girando sul suo asse con un moto a spirale (come a voler tradurre il turbinio interiore della donna), o alcuni atteggiamenti del corpo, quali gli occhi

<sup>1</sup> Nell'incipit del film, Medea, sdraiata sulla spiaggia, viene colta nel momento di maggiore vulnerabilità, in seguito al tradimento di Giasone. Video disponibile al seguente link: <http://www.youtube.com/watch?v=MxQdwgKE9js> (consultato dicembre 2014).

chiusi, il respiro trattenuto, le dita che affondano nervose nella sabbia. Ancora, le onde che avanzano, quel mare che la sommerge, così come è sommersa la camera, che sembra annegare lo sguardo nella «liquidità di un orizzonte spaziale che incarna perfettamente le angosce di dolore [...] di Medea» (Rimini 2014).

D'un tratto però, inquadrata dal basso, Medea schizza ritta, stagliandosi sullo sfondo di un cielo abbacinante, riprendendo fiato con un ansimo che ha la parvenza di un urlo strozzato. Di fronte a sé, la barca di Egeo, il suo lasciapassare per abbandonare il regno. È l'istante in cui capisce che non sarà lei a morire, che la sua furia la reclama alla vita. Quella morte, che a pelo d'acqua l'ha appena sfiorata, spetta ad altri: a Glauce, la rivale, a Creonte, il re, padre della ragazza, ai figli di Giasone che, già in Euripide, costituiscono «l'espressione vivente del suo rapporto con lei» (Paduano 1969: 228). Una Medea dunque intercettata nel passaggio fatidico, in cui è pronta ad accogliere il proprio destino (che non è quello di perire, bensì di uccidere) e in cui capisce che, per raggiungere uno stato di equilibrio, il suo percorso di resilienza deve intraprendere una parabola aggressiva: «per me quel modo di trattenere il respiro», chiosa infatti a questo proposito il regista, «rappresentava tutta la sua indignazione e la sua collera. La sua rabbia. Non aveva nulla a che fare con Dreyer. Era puro von Trier» (Porcelli 2006: 73).

Von Trier assimila così lo sguardo sul femminile di Dreyer a patto di svilupparne alternativamente la progressione cronologica. Saltando un livello (quello della *femme libérée*), Medea finisce per costituire in sé un passaggio, il transito da donna *humiliée* a *révoltée*: non è più un traguardo verso cui tendere, ma una figura con cui sintetizzare un percorso a venire. Medea si impone pertanto come un personaggio prototipico, una donna primigenia, un paradigma con cui rileggere le presenze femminili nell'intera opera cinematografica di von Trier. Il concentrato di una parabola, che avrà bisogno di diversi nomi e corpi per essere reinterpreta, proprio come negli episodi di un'epopea.

Un'epopea che racconta un anelito, una tensione, espandendo in

un'intera filmografia quell'unica sequenza sulla spiaggia, mettendo in scena la fuoriuscita della donna da una vulnerabilità eterodiretta e la coincidente manifestazione in essa di una pulsione che, in differenti modi, la fa protendere verso la "rivolta", unico strumento a disposizione per consolidare la propria capacità resiliente. Un'epopea, inoltre, che è possibile suddividere in tre fasi, coincidenti (in linea di massima) con altrettante trilogie.

### **Bess, Grace, Lei e le altre**

Le prime eroine di von Trier vivono uno stato di totale soccombenza. Provano a reagire, ma sono sopraffatte dalla disarmante vulnerabilità che permea tutta la "Trilogia del Cuore d'oro" (*Le onde del destino* 1996; *Idioti*, 1998; *Dancer in the Dark*, 2000). Ciò che le mette in connessione l'un l'altra è uno comune sforzo, il tentativo di riemergere da quel pelo d'acqua sotto cui annaspa Medea, di guadagnarsi la condizione di *femme libérée*, direbbe Drouzy. Ma le circostanze lo impediscono puntualmente, mentre un infausto destino attende dietro l'angolo.

Da una parte Bess (l'esordiente Emily Watson), un fiore sbocciato e appassito nella pietra scozzese, quella su cui è stata reificata la comunità religiosa in cui vive la donna, controllata da una cerchia di uomini estremamente conservatori. Bess rappresenta uno stadio intermedio tra Cuore d'oro, una ragazzina protagonista di un omonimo volume illustrato per l'infanzia che si addentra nella foresta per uscirne spogliata di ogni avere e la *Justine* del Marchese de Sade, una fanciulla che sfruttata, picchiata, violentata da ogni persona che incontra, ringrazia comunque Dio poiché le ha permesso di sopravvivere, prima di essere colpita da un fulmine e morire carbonizzata (Justine sarà anche il nome di una delle due sorelle protagoniste di *Melancholia*, quella interpretata da Kirsten Dunst, personaggio che von Trier considera il suo alter-ego per eccellenza).

Dall'altra Selma (la cantante Björk, premiata come miglior attrice al Festival di Cannes nel 2000, che sul set vive contrasti talmente

accesi con il regista da dichiarare di non voler mai più recitare in un film), immigrata cecoslovacca e madre single che, negli anni Sessanta, vive in una roulotte e lavora come operaia in una piccola città dello Stato di Washington. Selma ha una sfrenata passione (il musical), una malattia (che l'ha resa ormai cieca) e un grande cruccio: accumulare i soldi per garantire al figlio dodicenne l'operazione in grado di salvarlo dallo stesso destino. Ci riuscirà, ma un fraintendimento occorso a seguito della morte di un uomo che l'ha derubata (la donna viene accusata ingiustamente di omicidio, ma non cerca minimamente di scagionarsi) le costerà la condanna a morte per impiccagione.

In mezzo Karen (l'attrice danese Bodil Jørgensen), una ragazza che si unisce a un gruppo di simulatori professionisti per affrontare la perdita del figlio e superare l'abbandono della propria casa. La sua è l'unica vicenda della trilogia a non concludersi in modo tragico e luttuoso, ma con una piccola vittoria. La donna infatti impara a muoversi da spastica, a balbettare, a sbavare: essere *idiota*, per lei, diventa un modo per superare il dolore e le convenzioni sociali, tanto che risputare i bocconi di una torta davanti al marito, smascherando il clima borghesemente asfittico che appesta la sua famiglia, è una trasgressione che testimonia il coraggio di portare fino in fondo il progetto intrapreso, qualificandosi quindi come un autentico gesto di dignità.

Eccole allora, le tre *femmes humiliées* della prima trilogia vontrieriana. Vittime calate in contesti che sembrano replicare quelli riconducibili al Dreyer pre-*Gertrud*, vessate da uomini crudeli, da credenze retrive e bigotte, in acceso contrasto con lo società, la comunità, la famiglia in cui vivono, destinate a morire (Bess, Selma) o costrette a spasticare (Karen) per liberarsi dalla morsa che le attanaglia. Bisogna aspettare il successivo *Dogville* – e in particolare il suo finale – per oltrepassare una simbolica soglia liminare, la stessa su cui Karen si è solo affacciata.

La fase del “Cuore d'oro” si conclude infatti con la Palma d'oro vinta da *Dancer in the Dark* nel 2000. Proprio a Cannes, travolto dalle interviste, ormai a suo modo *star*, von Trier si dimostra insof-

ferente, dichiara di sentirsi arrivato alla fine di un ciclo, di voler superare l'immaginario che fin lì ha descritto, in cui la donna si barcamena tra la fragilità in cui è stata relegata e il *telos* del sacrificio. Confessa anche che gli sembra sia giunto il momento per un film «molto violento e cattivo, magari un film di estrema destra» (Porcelli 2006: 165) – lui, che è stato in gioventù un militante comunista.

Nasce sotto questo segno la “Trilogia dell'America” (in realtà un dittico: *Dogville*, 2003, lo stesso anno del “documentario-esperimento” *Le cinque variazioni*, e *Manderlay*, 2005; *Washington* non sarà realizzato). I due film sono il tentativo di seguire il processo di costruzione di un essere umano all'interno di un contesto pre-esistente al suo arrivo, costituito rispettivamente da un piccolo villaggio sulle Montagne Rocciose e da una comunità nera nel profondo sud statunitense, entrambi scenari ambientati nei primi anni Trenta del secolo scorso.

Protagonista è Grace, interpretata in *Dogville* da Nicole Kidman e in *Manderlay* da Bryce Dallas Howard, che, a dispetto del nome e del pallore angelico, quasi diafano, di entrambe le attrici, si dimostra tutt'altro che uno stereotipo (e, men che meno, quello della ragazza indifesa), incarnando dunque un significativo *turning point* rispetto alle protagoniste della precedente trilogia.

Concependo il primo film come un lavoro nato da *Seeräuberjenny* (letteralmente, “Jenny dei pirati”, numero musicale contenuto nello spettacolo *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht) e il secondo come rilettura del testo introduttivo di Jean Paulhan al romanzo *Histoire d'O* di Pauline Réage (che aveva già ispirato il regista per il mediometraggio *Menthe – la bienheureuse*, 1979), von Trier racconta infatti una storia che è anzitutto quella di una rivalsa femminile. Un percorso che, muovendo nuovamente da una vulnerabilità di ascendenza dreyeriana, si conclude, questa volta, con la manifestazione di una reattività intransigente che, assai più mordace di quella riconducibile a Karen, apre alla resilienza solo attraverso la vendetta.

Il primo film è in questo senso esemplare. Grace, che sta fuggen-

do da alcuni gangster, si ritrova per caso nella cittadina di *Dogville*, si offre come un dono agli abitanti del posto, chiede in cambio riparo e ospitalità, rivela la sua fragilità in modo non diverso dalle precedenti omologhe. Come esse infatti, anche Grace è costretta a subire: umiliata, incatenata, ripetutamente violentata dagli abitanti del villaggio, deve dimostrarsi accondiscendente persino al cospetto del goffo idealismo di Tom, il sedicente intellettuale di *Dogville*, che di lei dice di essere innamorato, mentre pare piuttosto impegnato a manipolarla, restio ad accettare di essere l'unico uomo della comunità a non averla ancora posseduta (una pretesa mechina che si ripresenterà, velata dalla stessa ipocrisia, nel finale di *Nymphomaniac*).

Tuttavia Grace è la prima donna vontrieriana a sperimentare su sé quella sorta di "effetto Medea" che si è poc'anzi cercato di descrivere e, lungi dal rimanere sott'acqua a boccheggiare, si trasforma, per via di un ribaltamento volutamente iperbolico, in una spietata macchina di morte (e, in *Manderlay*, in colei che incarna l'autorità e la legge).

Raggiunta dai gangster, che nel frattempo abbiamo scoperto essere a servizio del padre, la donna ordina loro di sterminare tutti gli abitanti di *Dogville*, per poi distruggere la città. È infine lei in persona a farsi consegnare una pistola, facendo fuoco contro Tom per liberare se stessa e il mondo tutto da quel falso profeta (ed è curioso che von Trier, nel 2005, sia anche l'autore della sceneggiatura di *Dear Wendy*, film di Thomas Vinterberg, a sfondo prettamente maschile, in cui il nome femminile del titolo si riferisce indicativamente alla pistola posseduta dal protagonista).

Abbandonata l'idea di concludere la trilogia americana dopo l'insuccesso di *Manderlay*, von Trier si dedica poi a un progetto parallelo, tornando a girare in Danimarca una commedia dell'assurdo che irride il mondo della *new economy* (*Il grande capo*, 2006). Ma la parabola femminile tracciata dal regista non è affatto conclusa, anzi, sta per intraprendere la fase più intemperante: quella, cioè, della cosiddetta "Trilogia della depressione".

Tre film (o meglio quattro), *Antichrist*, 2009, *Melancholia*, 2011,

*Nymphomaniac* (vol. 1 e vol. 2, entrambi del 2013) e, per protagoniste, ancora tre donne. C'è un volto che ricorre in tutti i film, quello di Charlotte Gainsbourg, che, con von Trier, stringe un intenso sodalizio artistico, mentre un altro si presenta in un'unica occasione, quanto basta a Kirsten Dunst per vincere il premio come miglior attrice al Festival di Cannes del 2011 (una manna per le sue attrici, il misogino von Trier).

La nuova trilogia è quella con cui von Trier esplora la dimensione della *femme révoltée* e, per farlo, porta all'estremo l'atteggiamento identificativo che nutre nei confronti delle sue eroine, quasi a volersi calare in esse fino alla fusione, alla piena immedesimazione, facendo proprio il loro tormento e proiettando in esse il suo. Sceglie così di raccontare l'abbandono della vulnerabilità femminile ricorrendo a tre prospettive della *patologia* (in ordine: l'irrazionalità, la depressione, la compulsione) in virtù del fatto che proprio quella patologica è la deriva che caratterizza il suo mal di vivere, il suo limbo quotidiano, intraprendendo così un nuovo progetto lavorativo per tentare di reagire alla depressione, di cui egli stesso ha iniziato a soffrire.

In prima istanza, ciò che connette le protagoniste di questo terzo ciclo è il netto rifiuto di qualsiasi dinamica di vittimizzazione in cui farsi imprigionare (un dato di un certo interesse è che sono tutte donne contemporanee, lontane dagli scenari "novecenteschi" di alcuni lavori precedenti). Tuttavia, tra esse, è possibile rintracciare anche ulteriori tratti comuni.

La donna, in questa fase, è concepita innanzitutto in profonda connessione con la natura, quasi di essa fosse un'appendice, un'escrescenza consustanziale, secondo uno schema, spudoratamente binario, che propone l'uomo come ancorato ai precetti della ragione e alla scienza, la donna, invece, più simile a un diapason, che vibra a contatto con l'impercettibile, capace di sentire, di intuire, di avvertire cose che alla sensibilità dell'uomo sono pressoché precluse.

*Antichrist* è in questo senso il passaggio preliminare ma programmatico, sia perché per il nome dei suoi due protagonisti il regista

opta per il loro pronome di genere (Lei/Lui), come a indicare una lotta tra sessi declinabile anche come scontro tra istinto e ragione, sia perché nel film si raggiunge la più radicale compenetrazione tra donna e natura nella parabola vontrieriana, con la prima che diventa una forza indomabile, imprevedibile e distruttiva, al pari della seconda (Zolkos 2011). «Di tutti i miei film, quello più vicino a un urlo», lo presenta von Trier, che rispolvera un inventario dreyeriano fatto di occulto, roghi, stregoneria e riferimenti biblici: in *Antichrist*, come in tutta la trilogia, la donna è dunque pura istintualità, mentre l'uomo cerca di domarla, di ricondurla alla ragione, di cui egli è il solo detentore (fallendo però miseramente). Da qui, il secondo tratto condiviso.

Tutte le protagoniste dell'ultima trilogia sono donne dotate di un istinto sessuale predatorio. In modo atavico e demoniaco in *Antichrist*, in forma di dipendenza in *Nymphomaniac*, in quella di una fuga dalla moria matrimoniale per Justine (che, già la notte del matrimonio, scansa il marito e si accoppia con un semi-sconosciuto, su un campo da golf, sotto la luce fioca di *Melancholia*). La loro è una sessualità desiderante ma inquieta, travagliata, irrorata di una complessità per l'uomo impossibile da capire, prima che da soddisfare. Una sessualità che sfocia anche nel senso di colpa, come nell'arcinota sequenza del taglio del clitoride che Lei si infligge con un paio di forbici, punendosi per il desiderio che l'ha distratta dal figlio, caduto dal balcone dopo aver assistito alla scena primaria.

Poiché, dopo il fantasma dell'aborto in *Idioti* e l'amore incondizionato di *Dancer in the Dark*, nella "Trilogia della depressione" anche l'essere madre è fonte di strazio e di travaglio, come se l'idea stessa di maternità che si respira in questa fase fosse da rileggere alla luce dell'effetto Medea con cui von Trier dipinge le sue protagoniste (magari è così che si può interpretare, al netto di un tripudiante egocentrismo, l'autocitazione della sopraccitata sequenza di *Antichrist* presente in *Nymphomaniac*, quando sull'aria *Lascia ch'io pianga* del Rinaldo di Händel anche il figlio di Joe, la ninfomane, è esposto al pericolo a causa della madre).

Inoltre tutte le protagoniste femminili di questo ciclo sono sogget-

ti impossibili da ammansire all'interno di dinamiche subalterne. Che sia il marito velleitario terapeuta, quello smidollato nel giorno delle nozze, il datore di lavoro, o vari partner sessuali, l'uomo finisce sempre per dimostrarsi un soggetto debole, inconsistente. Mentre le donne sono calate nelle profondità del malessere, gli uomini galleggiano sulla superficie delle loro esistenze, troppo piatti per avere abissi in cui perdersi. Finendo per rifugiarsi all'ombra di mondi governabili, prevedibili e disciplinati, decantandoli con patetica arroganza (un esempio, campione di egoismo, è il ricco appassionato di astronomia che si suicida appena scopre che, diversamente dai suoi calcoli, il pianeta *Melancholia* investirà la Terra, lasciando così soli moglie e figlioletto ad affrontare l'impatto, senza certezze se non quella della fine).

Ancora una volta è dunque passivo, l'uomo di von Trier, assiste da osservatore a uno spettacolo che si svolge al di là della sua portata, delle sue possibilità di controllo. Una presenza residuale, ciò che rimane della diseroizzazione di Giasone operata nel film-tv del 1988: colui che fu conquistatore del Vello d'oro, ma che, in realtà, si scopre per quello che è, un piccolo essere ipocrita, crudele nella sua banalità, un calcolatore spregiudicato che pensa di poter fare ciò che più gli aggrada poiché protetto dalle convenzioni sociali – costretto, tuttavia, a lavare nel sangue e nelle lacrime i peccati della sua tracotanza.

### Lars e il femminile: uno sguardo allo specchio

Continuando allora quel volo d'uccello, sorvolando stavolta la filmografia di von Trier per cercare le tracce dell'uomo disseminate nel suo cinema, viene da pensare che, infilata in mezzo alle tante paure del regista – un ipocondriaco che soffre (o dice di soffrire) di ogni disturbo e malattia – v'è forse allora anche quella di sentirsi messo alle strette, destinato, proprio in quanto uomo, a ricoprire la parte di Giasone, un piccolo essere sopraffatto dalla donna e dal ruolo che, lottando per non soccombere sulla battaglia di Corinto, essa si è progressivamente ritagliata nella società, nel mondo

del lavoro, nella famiglia, nella vita di coppia, nella sfera sessuale. Tuttavia, invece di ricercare Lars von Trier in Giasone e, in generale, nella schiera dei suoi anteroi, può essere interessante rinvenirlo nei suoi alter-ego femminili. La *diversità* femminile, cioè ciò che, secondo la lezione di Dreyer, rende la donna portatrice di difformità rispetto all'assetto del sistema vigente, che le permette di affrontare dolore, sofferenza e vilipendio senza perdita di dignità, che la descrive come travolgente nel vivere impeti e passioni o, più in generale, nel *sentire* la vita, pare infatti per von Trier un orizzonte d'indagine allo stesso tempo inquietante ma attrattivo, verso cui provare diffidenza e desiderio, che certo permane nel suo cinema, ma non come morbosa ossessione, bensì come vettore necessario per intraprendere un'esplorazione introspettiva.

La donna, per von Trier, non è dunque una cavia, una valvola di sfogo, un corpo da martirizzare; piuttosto, il corrispettivo con cui gli è possibile giungere a un'identificazione, il solo a permettergli di riversare sullo schermo il soqquadro del suo turbolento mondo interiore («ogni protagonista femminile di un suo film, in verità, è Lars stesso», confida Charlotte Gainsbourg in un'intervista rilasciata a Isabelle Regnier).

E quando von Trier decide di trasporre in immagini con forme minacciose, aggressive e conflittuali il transito della donna, la sua evoluzione, dallo stadio vulnerabile a quello resiliente, pare quasi volerci rivelare il suono di un campanello d'allarme piuttosto comune, dal momento in cui, superata la fase sommersa, quella della piena esposizione al pericolo, la *femme révoltée*, secondo von Trier, non fa altro che sottoporre ogni Giasone al contrappasso, rivelandogli la necessità di fronteggiare un'altra vulnerabilità, più scomoda e pruriginosa, poiché stavolta gli è propria.

In tutta evidenza, ciò però non significa in alcun modo, da parte di un regista-uomo, provare astio (o peggio) nei confronti di alcuna donna o della donna. Significa, semmai, fare di essa la prospettiva con cui figurare la propria visione del mondo e delle cose. A patto però di non celare, del proprio punto di vista, asperità e tribolazioni, anzi, cercando di confessarle apertamente attraverso la tra-

sparenza a sé del proprio lavoro artistico. Vale a dire, dando forma audiovisiva al proprio disagio, alla propria inadeguatezza, rimuovendo reticenze, inibizioni, premure spettatoriali. Facendo del cinema una personale terapia, un esorcismo, un percorso (laicamente) redentivo che necessita giocoforza di una brutale onestà, sebbene scandalosa.

Nonostante in gioco ci sia Lars von Trier, parlare d'onestà non sembra infatti fuori luogo. Forse, a dispetto della cornice artefatta e manipolatoria in cui riecheggiano le sue dichiarazioni, la sua esposizione mediatica e la sua intera opera, il regista danese, con la rappresentazione della donna di cui si fa promotore, non vuole confezionare l'ennesima provocazione, né testare in alcun modo lo stato di salute della condizione femminile. Forse, da narcisista qual è – narcisista non perché impegnato in un gioco appagante, un costante e compiaciuto ripiegamento su se stesso, bensì, in senso clinico, poiché affetto dal *disturbo* del narcisismo – quello che ci offre è piuttosto il suo sguardo allo specchio, uno sguardo che ha la funzione di un grimaldello con cui scardinare le porte d'accesso alla sua vulnerabilità d'uomo. Che oggi è quella di tanti altri che, con lui, condividono lo stesso genere. Ma che rimane la sua, quella di Lars von Trier: Meglio, quella di Lars Trier, senza von.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Com'è piuttosto noto, il vero nome del regista è Lars Trier; essendo il von un'aggiunta successiva, operata solo durante gli anni alla Scuola di cinema, sull'esempio di Josef von Sternberg e di Erich von Stroheim, per assumere un'aura nobiliare con cui (a suo dire) sarebbe stato impossibile ignorarlo. È in quel periodo «che sono rimasto vittima di questa monumentale auto-venerazione», confessa il regista in un'intervista rilasciata a Stig Björkman, diventata poi un libro. La scelta pare essere stata ispirata anche da un aneddoto relativo a suo nonno paterno, Sven Trier; che era solito firmarsi "Sv. Trier", formula erroneamente interpretata in Germania, dove l'uomo viveva, come "Sven von Trier" (Porcelli 2006: 28).

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (1999), *Il dogma della libertà. Conversazioni con Lars von Trier*, Edizioni della battaglia, Palermo.
- BADLEY L. (2011), "Performing the Feminine: Breaking the Waves and *Dancer in the Dark*", in *Lars von Trier*, University of Illinois Press, Champaign, pp. 69-100.
- DROUZY M. (1986), "Une mère en furie", in *C.Th. Dreyer, Jésus de Nazareth-Médée*, Les ed. du Cerf, Paris.
- LOLLETTI M. e PASINI, M. (2011), *Purezza e castità. Il cinema di Dogma 95: Lars von Trier e gli altri*, Foschi Editore, Forlì.
- MANDOLFO C. (2010), "Women, Suffering and Redemption in Three Films of Lars Von Trier", in *Literature and Theology*, 24, 3, pp. 285-300.
- PORCELLI T. (2006), *Lars von Trier e Dogma*, Il Castoro, Milano.
- TONE P.G. (1978), *Dreyer*, La Nuova Italia, Firenze.
- VON TRIER L. (2001), *Il cinema come Dogma. Conversazioni con Stig Björkman*, Mondadori, Milano.
- ZOLKOS M. (2011), "Violent Affects: Nature and the Feminine in Lars von Trier's *Antichrist*", in *Parrhesia*, 13, pp. 177-189.

## SITOGRAFIA

- RIMINI S. (2014), "Tragedia di una «femme révoltée». La Medea cinematografica di Lars von Trier (e Carl Theodor Dreyer)", in *Engramma*, 118, luglio-agosto,  
[http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=446](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=446)
- ROBINSON E. (2014), "Lars von Trier Misogynist?" in *Cinema Scandinavia*, 1,  
<http://www.cinemascandinavia.com/lars-von-trier-misogynist/>