



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema  
e della musica

Corso di Laurea Triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

*Dogtooth* e il cinema greco contemporaneo

Relatore: Alessandro Faccioli

Laureanda: Gaia Raspollini

Matr. 1199006

Anno Accademico

2021/2022



# ***Dogtooth* e il cinema greco contemporaneo**

## **Indice**

Introduzione.....	5
1. La situazione greca e il significato della crisi.....	9
2. Il cinema greco e la New/Weird wave.....	15
3. <i>Dogtooth</i> , analisi.....	33
Conclusioni.....	67
Bibliografia.....	73
Ringraziamenti	



## Introduzione

“A film should be like a stone in your shoe”

Lars Von Trier

Il cinema scomodo e controverso attira facilmente l'attenzione di critica e spettatori, spesso indignando, talvolta lascia perplessi o scioccati. È utile e doveroso interrogarsi però sui reali intenti di questo tipo di arte e di chi la produce.

Il cinema greco del primo decennio dell'ultimo secolo ha dato vita a film nichilisti e surreali, talvolta grotteschi, viene da chiedersi se esista una serie di fattori che ha favorito questa peculiare produzione, che include titoli quali *Dogtooth* (*Kynodontas*, 2009), *A Woman's Way* (*Strella*, 2009), *Attenberg* (*Attenberg*, 2010).

Possiamo senza dubbio constatare la forza della settima arte come strumento per documentare le grandi fasi storiche e di cambiamento delle nazioni, essendo da sempre un potente strumento di propaganda e controllo sociale, ma anche di coscienza critica e protesta dal basso.

È quindi possibile, partendo da un'analisi della situazione economica e sociale della Grecia, trovare i nessi causali che hanno contribuito alla formazione di questa nuova generazione di cineasti?

Se in questa pluralità di produzioni cinematografiche esistono effettivamente degli elementi ricorrenti è giusto parlare di movimento cinematografico?

Sembra che la maggioranza della critica sia ormai concorde nel delineare una nuova ondata di film greci definiti “strani”. La parola “weird” è stata utilizzata per la prima volta dal giornalista di «The New York Times» Anthony Scott, nel tentativo di descrivere *Dogtooth*,<sup>1</sup> l'anno successivo sarà Steve Rose a coniare l'espressione “Greek Weird Wave” nel suo articolo per «The Guardian».<sup>2</sup>

È dunque giusto ipotizzare che queste produzioni vogliano esprimere un disagio sociale sotteso? Potrebbe essere una conseguenza diretta dei disordini sociali e della profonda crisi nella quale il paese è sprofondata tra il 2008 e il 2009, ma è probabilmente anche il

<sup>1</sup>Anthony O. Scott, *A Sanctuary and a Prison, Movie Review of Dogtooth*, «The New York Times», 2010. <https://www.nytimes.com/2010/06/25/movies/25dog.html> (30 Gennaio 2022).

<sup>2</sup>Steve Rose, *Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema*, «The Guardian», 2011. <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> (2 Gennaio 2022).

frutto di qualcosa di antecedente e ben più radicato, come l'esperienza della Dittatura dei Colonnelli, avvenuta tra il 1967 ed il 1974. Quanto indietro dobbiamo andare nella storia del paese per comprendere le influenze e le connotazioni della sua cinematografia contemporanea?

Per rispondere a queste domande verrà descritta e analizzata la situazione della Grecia come paese ancora legato ai retaggi culturali tradizionali del suo passato, in relazione al cinema di alcuni autori rivoluzionari, quali ad esempio Michael Cacoyannis e Dennis Iliadis, che utilizzano il mezzo per avanzare uno sguardo critico verso l'ideologia nazionale.

Verranno indagate le potenzialità sovversive del mezzo cinematografico a partire dai primi anni Cinquanta, sarà poi oggetto di interesse il New Greek Cinema degli anni Settanta in dialogo con il movimento internazionale delle avanguardie e le opere di Theo Angelopoulos. Un punto di svolta saranno poi gli anni 2000, che segneranno il successo commerciale dei blockbuster greci, tra i quali *A Touch of Spice (Politiki Kouzina, 2003)* e *Brides (Nyfes, 2004)*, e la messa in moto di una serie di fattori che porteranno a una rivitalizzazione del cinema indipendente, fino alla tanto discussa Greek Weird Wave.

Si cercherà di capire cosa caratterizza questa generazione di cineasti e se è possibile delineare una poetica e tematiche comuni.

Si rifletterà poi sull'utilizzo da parte della critica del termine "Weird" per descrivere questo "movimento" e le connotazioni che questa espressione implica.

Verrà in particolare preso in considerazione il film *Dogtooth (Kynodontas, 2009)*, considerato capostipite della nuova onda greca, e si cercherà, attraverso un'analisi delle sequenze più significative, di delinearne le caratteristiche formali, proponendo una lettura allegorica dei suoi contenuti.

Tuttavia, il regista Yorgos Lanthimos è sempre stato vago riguardo ai vari livelli di significato possibili del suo film. Alla domanda di un intervistatore che gli chiede se sia possibile attuare una lettura simbolica di *Dogtooth*, riferendosi alle ipotesi che sono state avanzate del film come critica alla censura dei media e alla dittatura, Lanthimos risponde:

Sono abbastanza aperto all'interpretazione in generale, cerco di rendere i miei film più aperti possibile in modo che le persone possano impegnarsi ed essere attive, pensando al film nei propri termini e secondo le proprie esperienze, personalità e conoscenze. [...] Mentre scrivevo la sceneggiatura non stavo pensando di trasmettere questo. Ma, come ti ho detto, mi piace molto fare film aperti: penso che mentre stai facendo un film dovresti concentrarti sull'idea che hai avuto e restare fedele a quella, se riesci a fare un film aperto e permetti alle persone di essere coinvolte, allora potrebbero iniziare a pensare a tutte queste diverse questioni che ne derivano. Capisco il lato politico, sono molto felice che vengano fatte queste letture e che la gente parli di stato totalitario o di censure dei media... ma non abbiamo iniziato a fare il film su queste idee.<sup>3</sup>

In particolare, il film verrà analizzato seguendo le proposte di lettura di Marios Psaras, che nel suo libro *The Queer Greek Weird Wave. Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*<sup>4</sup> esamina come il film realizzi una messa in scena critica di uno spazio familiare isolato, autoritario e altamente oppressivo per decostruire i discorsi nazionalisti, patriarcali ed eteronormativi della nazione, e di Ben Tyler, che nel suo articolo *This Tongue Is Not My Own: Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor*<sup>5</sup> propone invece una lettura lacaniana del film, in particolare soffermandosi sulla costruzione della soggettività tramite il linguaggio e sui concetti di fobia e metafora paterna, facendo riferimento all'alienazione dei soggetti coinvolti in questa distopia familiare nel loro assoggettamento ad un ordine simbolico prestabilito e perpetuato dal padre.

---

<sup>3</sup>Joshua Chaplinsky, *Yorgos Lanthimos Is Not The Leader of the Greek New Wave: An Interview With The Director Of Alps and Dogtooth*, Screenanarchy.com, 2012. [Yorgos Lanthimos Is Not The Leader of the Greek New Wave: An Interview With The Director Of ALPS and DOGTOOTH \(screenanarchy.com\)](https://screenanarchy.com/2012/01/28/yorgos-lanthimos-is-not-the-leader-of-the-greek-new-wave-an-interview-with-the-director-of-alps-and-dogtooth/) (28 Gennaio 2022).

<sup>4</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave. Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

<sup>5</sup>Ben Tyler, *This Tongue Is Not My Own: Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor*, in *Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present*, 2017, a cura di Tonia Kazakopoulou e Mikela Fotiou.





## 1. La situazione greca e il significato della crisi

Il 6 Dicembre 2008 lo studente Alexis Grigoropoulos fu ucciso a sangue freddo da un poliziotto armato ad Exarchia, Atene. Nel giro di qualche ora le strade greche furono invase da proteste e dimostrazioni violente contro la polizia, in una rivolta di scala nazionale durata più di tre settimane che esprimeva una rabbia generale contro l'arbitrarietà dello stato e l'impunità della polizia.

Questo movimento senza precedenti nella storia della Grecia contemporanea, a posteriori ribattezzato come gli "Eventi di Dicembre", comprese dalle proteste pacifiche fuori dal parlamento greco all'occupazione di edifici studenteschi e la distruzione indiscriminata di proprietà pubbliche e private.

Gli eventi di Dicembre attinsero pesantemente alla retorica rivoluzionaria dei movimenti dissidenti del passato, in particolare i movimenti studenteschi anti-dittatoriali del 1973 e del Maggio 1968 in Francia, tuttavia questo movimento più recente, che mai prima di allora riuscì a riunire insieme gruppi sociali così differenti come anarchici, immigrati, studenti, intellettuali radicali e hooligans, rese presto chiaro il suo intento di separarsi dalle rivoluzioni del passato, in una logica anti-fondamentalista e anti-autoritaria.<sup>6</sup>

La risposta ufficiale dello Stato fu quella di dipingere questi avvenimenti come uno sfogo senza lungimiranza, riducendo i protestanti ad uno stato di rivoltosi irrazionali, come se i politici greci, specialmente il governo conservatore del tempo, volessero sottrarsi dalla responsabilità degli eventi.

Ma le proteste furono solo l'inizio della fine di questa istituzione, il crollo economico globale del 2008 portò ad un'esposizione improvvisa di tutte le mancanze dell'economia greca, che il governo per anni aveva tenuto nascoste.

Esposta nella sua scandalosa corruzione dalla neonata Unione Monetaria Europea, che ritirò immediatamente tutte le sue precedenti concessioni economiche, la struttura economica e politica greca non ebbe altra scelta se non quella di condannare il paese ad un doloroso crollo materiale ed ideologico.

---

<sup>6</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave.*, cit., pp. 1-3.

Verso la fine del 2010 i politici greci, nello sforzo di evitare il fallimento del paese e la sua conseguente uscita dalla Zona euro, chiesero la Troika, che richiese l'aumento di misure di austerità senza precedenti che hanno avuto come risultato una crescita esplosiva della disoccupazione ed un conseguente deterioramento in ogni aspetto della vita delle persone, inclusi anche settori vitali come la salute e l'istruzione.

Negli anni a seguire la crisi economica si è ulteriormente approfondita portando a turbolenze sociali e politiche non solo in Grecia ma in tutta Europa, mettendo alla prova ed in discussione le fondamenta neoliberali dell'Unione Monetaria ed in generale dell'Unione Europea.<sup>7</sup>

La principale risposta emotiva e cognitiva a questa catastrofe è caratterizzata da un estremo senso di confusione, frustrazione e disincanto per la politica di una società che è stata tradizionalmente molto politicizzata, rievocando lo spirito nichilista degli eventi di Dicembre, che ha ormai sopraffatto i pochi sprazzi di ottimismo rimasti.

Ciò nonostante, dove il linguaggio viene meno nell'esprimere l'esperienza vissuta, sia individuale che collettiva, in questa moderna tragedia greca, il cinema emerge come il medium inaspettato attraverso il quale l'estetica fornisce un accesso cognitivo ed affettivo all'incontro con questa la crisi.<sup>8</sup>

Il giornalista di «The Guardian» Steve Rose, nel suo articolo *Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema* (2011) si chiede proprio questo:

“Is it just a coincidence that the world’s most messed-up country is making the world’s most messed-up cinema?”<sup>9</sup>

In questo articolo Rose identifica una “Greek Weird Wave” indicando il numero crescente di nuovi film greci indipendenti e inspiegabilmente strani, inclusi *Dogtooth* (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009), *Strella* (*A Woman’s Way*, Panos Koutras, 2009) e *Attenberg* (Athina R. Tsangari, 2010).

La correlazione tra la severa crisi finanziaria del paese e un corpus particolare della sua produzione cinematografica emerge come un'interessante ipotesi generante un numero di domande riguardanti il significato e le interpretazioni della crisi, nello specifico in

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Steve Rose, *Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema*, «The Guardian», 2011.  
<https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> (2 Gennaio 2022).

riguardo alle sue manifestazioni sociali, culturali ed affettive.

In effetti, il collasso della struttura economico-politica della Grecia ha portato ad un deterioramento senza precedenti nella qualità materiale della vita del popolo greco, quindi ha portato un'irrevocabile destabilizzazione e demitologizzazione delle narrative nazionali che per molto tempo sono state centrali nella produzione di una storia e un'identità nazionali, smascherandole come fantasmatici regimi ideologici, in molti modi responsabili della catastrofe presente.<sup>10</sup>

Chiaramente, una critica di questo tipo non poteva non permeare la produzione cinematografica del paese, non solo per l'intrinseco potenziale emancipatorio del cinema, ma anche perché il cinema greco si è sempre investito o impegnato in modo critico nelle narrazioni della nazione.

Dobbiamo tenere a mente che in Grecia la democrazia è di fatto sorta nel 1974, con la caduta della Dittatura dei Colonnelli, chiamata anche Giunta, un regime di dittatura militare di ispirazione fascista, instaurato nel 1967 tramite un colpo di stato.

Il periodo che ne è seguito, la così chiamata *Metapolitefsi* ("transizione politica"), ha portato alle successive elezioni del novembre 1974, che videro la vittoria del partito conservatore della Nuova democrazia di Karamanlis, nella sua convulsa fase di ritorno ad un governo civile. Questo fu chiamato Governo di Unità nazionale.<sup>11</sup>

La giovane età della Grecia come paese democratico, quindi, fa sì che i retaggi culturali tradizionali siano tutt'altro che morti, ed anzi si mescolino a nuovi usi e costumi e assumano forme sempre nuove. A questo proposito è da chiarire quale sia il tipo di retaggio culturale cui si fa riferimento: tutta la narrazione dello stato-nazione greco, infatti, si basa sulla mitizzazione del passato classico e sull'esaltazione della religione ortodossa ed è pervasa da una forte retorica nazionale. L'educazione scolastica, sin dalla prima infanzia, educa i ragazzi ad essere dei bravi ortodossi e dei bravi greci, eredi del passato più glorioso della storia occidentale.<sup>12</sup>

Probabilmente, la narrativa più caratteristica della nazione è stata quella inquadrata attorno al trittico "Patria, religione, famiglia" (*Patris, Thriskeia, Oikogeneia*).

<sup>10</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., p. 4.

<sup>11</sup>Anna Giulia Della Puppa, *Genere e violenza strutturale nella Grecia della crisi*, in «DEP, deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», no. 27, 2015, pp.153-158. <https://www.unive.it/pag/31425/> (10 Gennaio 2022).

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Questa triade ha collocato ideologicamente, se non addirittura costituito, la modernità della nazione, producendo le istituzioni della famiglia e religione come fulcro della società greca moderna e come il nucleo che definisce la greicità.

Le tradizionali forme patriarcali di parentela sono state indissolubilmente associate ai discorsi nazionalisti, nonché all'istituzione e al consolidamento della costruzione capitalistica dello stato greco moderno.

Il fenomeno del nazionalismo occidentale sostituisce la religione nell'era contemporanea, esso diventa un baluardo contro la morte e la contingenza, dando un significato a quella che altrimenti per molti sarebbe un'esistenza futile e senza senso.<sup>13</sup>

Le origini del moderno nazionalismo greco possono essere fatte risalire alla fine del XVIII secolo e al movimento dell'Illuminismo neoellenico, che ha cercato di creare un'omogeneità sociale istituendo una tradizione e identità comuni a tutto il popolo greco.<sup>14</sup>

In questo processo ebbe un successo strategico la costruzione di una versione idealizzata del passato per trasmettere una prima forma di nazionalità greca ai futuri cittadini, ponendo così le basi ideologiche per il moderno stato greco.

Accanto a questo processo vediamo anche un progetto di purificazione linguistica chiamato *katharévousa* (lett. "purificato") una variante artificiale pianificata della lingua greca, creato da Adamantios Korais agli inizi del XIX secolo sulla base dell'antico dialetto attico (utilizzata come lingua ufficiale dello Stato greco fino al 1976), oltre che l'intervento della Chiesa ortodossa, che si è impegnata nella produzione e nel consolidamento dell'identità nazionale greca moderna.<sup>15</sup>

La Chiesa diviene complice dello Stato nella sua missione di diffondere il credo nazionalista attraverso un suo ruolo formativo e performativo nel consolidamento del nazionalismo e nel processo di omogeneizzazione nazionale della popolazione entro i confini dello Stato greco, una forza supplementare al potere statale.

Lo status della greicità incapsulato nel famigerato slogan "Patria, religione, famiglia",

<sup>13</sup>Peter Bien, *Inventing Greece*, «Journal of Modern Greek Studies», vol. 23, no. 2, Johns Hopkins University Press, 2005, pp. 217-234. Project MUSE, <http://doi.org/10.1353/mgs.2005.0015> (8 Gennaio 2022).

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., p. 6.

non è propriamente un'invenzione greca, poiché attraversa lo spettro ideologico di numerosi movimenti occidentali autoritari e le dottrine fondamentali del tradizionalismo conservatore, della famiglia patriarcale, dei valori religiosi e della morale.

Il progetto nazionale di costruzione e narrazione dello stato e dell'identità greci è stato realizzato attraverso un discorso moralistico che legava il cristianesimo ortodosso a una versione idealizzata della famiglia patriarcale tradizionale, con immagini di paternità e mascolinità nazionali.<sup>16</sup>

L'ideale della famiglia tradizionale viene spesso dispiegato contro la diffusione del marxismo e idee socialiste, nonché contro il discorso femminista che occasionalmente minacciava i valori religiosi e familiari tradizionali. E come tale è invocato e lodato sia dalla Chiesa che dai politici conservatori come la cellula che può fornire armonia all'intera società e costituire un modello per la nazione.<sup>17</sup>

Come osserva la politologa Adamantia Pollis nella sua indagine sui rapporti di potere e la distribuzione dei diritti all'interno della famiglia greca tradizionale, l'individualismo e l'uguaglianza dei diritti crollano di fronte a una costruzione paternalistica che assicura la sopravvivenza fisica e sociale dei suoi soggetti.<sup>18</sup>

Questa subordinazione gerarchica dell'individuo ai tradizionali sistemi di potere familiare operata dal patriarcato è stata preservata anche dopo la trasformazione politica demografica ed economica della società greca in epoca moderna, poiché è indissolubilmente legata all'organizzazione capitalistica dello stato nazionale.

Marios Psaras riconosce un significativo cambiamento socio-politico nella società greca come risposta alla moderna urbanizzazione delle grandi città, avviene infatti la dissoluzione del sistema di parentela dominante della tradizionale famiglia allargata del villaggio Greco verso il modello della famiglia nucleare, questo però non ha affatto comportato una dissoluzione del potere patriarcale tradizionale e delle gerarchie sessuali.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup>Effi Gazi, 'Fatherland, Religion, Family': *Exploring the History of a Slogan in Greece, 1880-1930*, «Gender and History», vol. 25 (3), 2013, pp. 700-710. <https://doi.org/10.1111/1468-0424.12034> (10 Gennaio 2022).

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup>Adamantia Pollis, *The State, The Law and Human Rights in Modern Greece*, «Human Rights Quarterly», vol. 9, no. 4, Johns Hopkins University Press, 1988, p. 603. <https://doi.org/10.2307/761912> (10 Gennaio 2022).

<sup>19</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., p. 11.

Al contrario, essi dovevano essere impiegati anche nel consolidamento delle ideologie che hanno impregnato la costruzione del moderno stato-nazione capitalista greco.

In conclusione, citando Psaras:

Grecia e greicità sono state prodotte attraverso una paradossale fusione di tradizioni così diverse come l'antichità classica, il cristianesimo ortodosso e la cultura popolare dei periodi bizantino e ottomano, ma anche attraverso la strana fusione di strutture relazionali contraddittorie come la famiglia, la religione e la nazione. Ma ciò si poteva ottenere solo nella misura in cui le prime due categorie, cioè la famiglia e la religione, venivano riconcettualizzate e rese subordinate alla terza, cioè la nazione. Come la famiglia ha dovuto conformarsi alle condizioni ideologiche dello stato-nazione capitalista, così la Chiesa greco-ortodossa ha dovuto volgere la direzione spirituale verso il progetto nazionalista di purificazione morale, combattendo le forze che in più tempi hanno minacciato fisicamente o ideologicamente la nazione: dagli ottomani, passando per femminismo e comunismo, fino agli immigrati e ai queer.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> *Ivi.*, p. 13.

## 2. Il cinema greco e la New/Weird wave

In contrasto con i discorsi conformisti della Chiesa ortodossa e della tradizionale famiglia patriarcale, la produzione cinematografica greca ha mostrato, nel corso della sua storia, un atteggiamento abbastanza ambivalente nei confronti dell'ideologia ufficiale dello stato nazionale.

Sebbene sia spesso considerato un fenomeno nazionale a causa della sua limitata esportabilità, difficilmente si può sostenere che ciò che è stato etichettato con il termine "cinema nazionale greco" sia mai stato fedelmente nazionale o addirittura fedelmente greco.<sup>21</sup>

Come sostiene Marios Psaras, una simile affermazione risuona con il dibattito sul concetto stesso di cinema nazionale, di cui Andrew Higson ha portato alla luce le omissioni e le carenze nel suo libro *The Limiting Imagination of National Cinema*.<sup>22</sup> Secondo Psaras, Higson sostiene che lo studio dei cinema nazionali incoraggi due tendenze problematiche: in primo luogo, avvicinarsi ad essi in relativo isolamento, trascurando così le interazioni e gli scambi tra i diversi cinema nazionali, e, in secondo luogo, concentrarsi solo su quei film che narrano la nazione come uno spazio finito, limitato, abitato da una comunità coerente e unificata, chiusa ad altre identità oltre a quella nazionale.

Il termine "cinema nazionale" rischia quindi di essere impreciso, poiché oscura la diversità culturale, lo scambio e la compenetrazione che contraddistinguono l'attività cinematografica.

Evidenziando invece la permeabilità dei confini, Higson propone il concetto di transnazionale, che tiene conto delle complessità dell'industria cinematografica internazionale e dei movimenti transnazionali del capitale finanziario, dei cineasti e dei film, che rendono difficile definire il cinema nei limiti dello stato-nazione.

Papadimitriou identifica le dimensioni transnazionali del cinema greco fin dai suoi inizi e in particolare nel lavoro dei primi professionisti del cinema greco, i fratelli Manakia, il

---

<sup>21</sup>Lydia Papadimitriou, *The National and the Transnational in Contemporary Greek Cinema*, «New Review of Film and Television Studies», vol. 9 (4), 2011, p. 493.  
<https://doi.org/10.1080/17400309.2011.606535> (13 Gennaio 2022).

<sup>22</sup>Andrew Higson, *The Limiting Imagination of National Cinema*, in Mette Hjort and Scott Mackenzie (eds.) *Cinema and Nation*, London, Routledge, 2000.

cui lavoro nel 1900 non è in alcun modo specificamente greco, ma offre invece registrazioni etnografiche della vita quotidiana nella più ampia regione balcanica.<sup>23</sup>

Vrasidas Karalis sostiene che il cinema greco era ed è tuttora un punto di convergenza, uno spazio di idiomi in collisione, non solo per il duraturo coinvolgimento di capitali e talenti stranieri nell'attività cinematografica, ma principalmente a causa del modo in cui “gli sforzi collettivi per costruire un idioma visivo locale sono stati seriamente influenzati dalle tradizioni dominanti in tutto il mondo, generando così in definitiva un'eterogeneità dello sforzo cinematografico” in Grecia.<sup>24</sup>

Karalis vuole difendere la natura polivalente e diversificata di ciò che è stato classificato sotto l'etichetta di “cinema greco”. Osserva che, durante un secolo di produzione cinematografica del paese, la maggioranza dei film prodotti, seguendo il paradigma di Hollywood, sono orientati verso il successo commerciale e quindi con meno interesse alla rappresentazione formale e alla radicalità.<sup>25</sup>

Tali produzioni semplici che, inavvertitamente o deliberatamente, chiudono un occhio sulla cruda realtà sociale che circonda lo schermo, erano chiaramente basate su una serie di tentativi istituzionali da parte dello stato di controllare, attraverso rigide leggi di censura, le idee e le forme propagate dal mezzo cinematografico. D'altro canto, alcuni cineasti non hanno esitato a far trasparire le proprie idee e visioni politiche nelle loro opere, schierando il cinema come piattaforma per esprimere “l'opposizione esplicita o implicita all'ideologia dominante dello Stato così com'era imposto attraverso l'istruzione, l'esercito, la polizia, i nuovi media e la Chiesa ortodossa”.<sup>26</sup>

Karalis va a sostenere che durante la maggior parte della sua storia, il cinema, sia come industria che come cultura, si è sviluppato in opposizione all'istituzione dello stato greco e alle sue politiche, creando un accesso ad uno spazio in cui sollevare domande su storia, classe, genere, identità e memoria culturale.

Quindi, nonostante l'invadente censura dello Stato greco che mirava al controllo della produzione e alla diffusione di un'ideologia di oppressione e autoemarginazione, il cinema, a differenza di qualsiasi altro prodotto culturale del paese, ha scoperto

<sup>23</sup>Lydia Papadimitriou, *The National and the Transnational in Contemporary Greek Cinema*, cit., p. 494.

<sup>24</sup>Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, New York, Continuum International Publishing, 2012, p. xvi.

<sup>25</sup>*Ivi.*, p. x.

<sup>26</sup>*Ibidem.*



l'eterogeneità, il pluralismo e la diversità intrinseca della struttura sociale greca, in opposizione alle versioni ufficiali della grecità "derivate da uno storicismo ottocentesco ingenuo e parrocchiale".<sup>27</sup>

La caratteristica "estetica oppositiva", come la chiama Karalis, del cinema greco può forse essere attribuita alle qualità redentrici ed emancipatrici del medium in sé, per cui il privilegio del visivo consente ai professionisti di rompere i vincoli del linguaggio, in questo caso della lingua greca come indicatore perenne di grecità e di eccezionalismo nazionale.<sup>28</sup>

L'argomentazione di Karalis riecheggia con le basi politiche del progetto di purificazione e di unificazione linguistica di Korais, esaminato nel capitolo precedente. Infatti il linguaggio ha fornito le basi per la costruzione della nazione della coerenza storica e dell'unità culturale. Tuttavia, a differenza del linguaggio, il cinema, con la sua insistenza sulle immagini fugaci, effimere e temporanee, ha da parte sua esposto questa apparente coesione storico-culturale come "un palinsesto costituito da lacune, pagine mancanti, silenzi individuali".<sup>29</sup>

Probabilmente questo progetto di opposizione è stato portato avanti con maggiore successo da alcuni registi greci particolarmente provocatori, nonché da filoni specifici della storia del cinema greco di forma non convenzionale e contenuto sovversivo.

Nel 1955, Michael Cacoyannis, nato a Cipro, pubblicò *Stella, cortigiana del Pireo* (*Stella*, 1955) un film che ha come protagonista una cantante emancipata e sessualmente promiscua, che lavora in una discoteca di Atene.

Secondo Karalis, *Stella* è stato il culmine del processo di maturazione del cinema greco. Oltre ai risultati tecnici e alle innovazioni estetiche, il film di Cacoyannis si distingue per la sua esplorazione altamente sovversiva del genere e della sessualità.<sup>30</sup>

Gli anni Cinquanta e Sessanta furono probabilmente il periodo più prolifico e di maggior successo commerciale per il cinema greco, in linea con la rivitalizzazione approssimativamente contemporanea di altri cinema nazionali (Neorealismo italiano,

<sup>27</sup> *Ivi.*, pp. 286-287.

<sup>28</sup> Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave. Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*, London, Palgrave Macmillan, 2016, p. 15.

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, cit., p. 72.

*New Wave* in Francia, Giappone, Cecoslovacchia, ad esempio). I film prodotti in Grecia erano prevalentemente melodrammi, commedie e *fustanellas* (film di montagna) negli anni Cinquanta e film di guerra negli anni Sessanta.<sup>31</sup>

Tra queste produzioni il musical si distingue come un caso particolare nella storia del cinema greco, poiché ha tentato di trattare le tensioni e le contraddizioni della società greca emerse dal rapido processo di modernizzazione e cambiamento sociale negli anni Sessanta.<sup>32</sup>

Combinando le strutture della trama e l'iconografia, così come gli stili musicali e di danza di diverse tradizioni e origini (tra cui Hollywood, i musical dell'Europa occidentale prebellici e gli *epitheorisi*, cioè la versione greca del teatro di rivista), il musical greco affermava e sosteneva i desideri dominanti della nazione di adottare i valori occidentali capitalisti e lo stile di vita della mobilità sociale e dell'accumulazione di ricchezza, preservando contemporaneamente i valori tradizionali greci, come la famiglia e il patriarcato.<sup>33</sup>

Negli anni Settanta, nonostante l'onnipresente censura imposta dal regime della Giunta dei Colonnelli (1967-1974), la produzione cinematografica del paese ha vissuto un profondo riorientamento con l'emergere del provocatorio New Greek Cinema (noto in Grecia come NEK, acronimo di *Neos Ellenikos Kinematografos*).

Il NEK ha conosciuto il suo sviluppo fuori dai circuiti capitalistici dell'industria dello studio system dei decenni precedenti, potendo invece contare su fondi privati e statali per la sua produzione e distribuzione, e quasi esclusivamente sul Thessaloniki Film Festival per l'esposizione.

Questo contesto ha permesso ai cineasti del NEK di sperimentare il mezzo e di allontanarsi dai temi, dalle forme e dallo stile del cinema commerciale degli anni Cinquanta e Sessanta, che si è progressivamente declinato di fronte alla crescente popolarità della televisione.<sup>34</sup>

Film come *Yes, Certainly, But...* di Pavlos Tasios (*Nai Men, Alla...*, 1972), *Anna's*

---

<sup>31</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., p. 16.

<sup>32</sup>Lydia Papadimitriou, *The National and the Transnational in Contemporary Greek Cinema*, cit., p.164.

<sup>33</sup>*Ivi.*, pp. 150-152.

<sup>34</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., pp. 18-19.

*Engagement* di Pandelis Voulgaris (*To proxenio tis Annas*, 1972), *The Violent John* di Tonia Marketaki (*Ioannis o Viaios*, 1973) e *The Murderess* di Kostas Ferris (*I Fonisa*, 1974), segnano una graduale transizione verso un cinema autoriflessivo, che era sia fortemente politico che formalmente innovativo, echeggiando così il cinema politico, modernista e d'arte dell'Europa occidentale e orientale, ma cercando disperatamente di articolare una voce nazionale distinta.<sup>35</sup>

Il NEK era radicale nelle sue intenzioni, mettendo in discussione ideologie e istituzioni estetiche e politiche, sovvertendo le convenzioni della narrazione e della rappresentazione e rompendo l'illusione cinematografica.

Tuttavia, era caratterizzato da un conservatorismo latente: in termini di contenuto, il sessismo era pervasivo in modo abbastanza sorprendente, mentre l'interesse per la sperimentazione formale radicale era limitato se non inesistente.<sup>36</sup>

Il commento di Psaras sugli studi di Rea Walldén ci permette di conoscere l'esistenza di un particolare sottogruppo di registi, come Costas Sfikas, Stavros Tornes e Antoinetta Angelidi, che cercano di colmare queste lacune: nonostante lavorino nel quadro della NEK e partecipino attivamente alle pubblicazioni, ai festival e agli eventi del movimento, hanno consapevolmente seguito una traiettoria più radicale nelle loro sperimentazioni con la forma, che li pone in dialogo con il movimento internazionale delle avanguardie.

L'avanguardia greca ha tentato un'esplorazione estrema dei limiti sia fisici che visivi del film, dimostrando così un inequivocabile interesse per la specificità del cinema come linguaggio e come arte, così come il desiderio di trasgredire i confini del mezzo, attraverso una maggiore consapevolezza del potenziale politico della forma, che porta a considerare la forma sovversiva una dichiarazione politica o addirittura un atto rivoluzionario in sé.<sup>37</sup>

Negli anni Ottanta la tendenza formalista divenne gradualmente una caratteristica centrale dell'intero movimento del NEK, un fatto che, tuttavia, si tradusse in un

---

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., p. 20. (riporta Elena Hamalidi, Maria Nikolopoulou, Rea Walldén, *A second avant-garde without a first: Greek avant-garde artists in the 1960s and 1970s*, in S. Bru, L. Nuijs, B. Hjartarson, P. Nicholls, T. Ørum & H. Berg (eds.), *Regarding the Popular: High and Low Culture in the Avant-Garde and Modernism*, Berlin, De Gruyter, 2011, pp. 425-444).

fallimento nel raggiungere un più ampio pubblico.

Tuttavia, uno degli architetti del movimento ha saputo non solo rimanere rilevante e stimolante per tutti gli anni Ottanta ma, soprattutto, attraversare i confini nazionali e diventare il regista greco più conosciuto e acclamato dalla critica, si tratta di Theo Angelopoulos, considerato una delle voci più originali del cinema mondiale.

Nell'opera di Angelopoulos si può identificare una perfetta fusione della sensibilità modernista con i riferimenti della tradizione greca classica, i miti e i valori del passato, attraverso i quali il regista esamina le questioni sociali e politiche contemporanee: contraddistinti dal loro carattere storico e dal loro punto di vista esplicitamente di sinistra, i suoi film rivisitano la storia contemporanea della Grecia e dei Balcani e creano lo spazio per contemplare questioni come identità nazionale, confini e mobilità, migrazione e multiculturalismo.<sup>38</sup>

Come osserva Andrew Horton, la visione di Angelopoulos ha prodotto

Una Grecia di spazi rurali, lunghi silenzi, echi di miti, incontri mancati, paesaggi invernali, vagabondi, rifugiati, attori senza palcoscenico né pubblico, autostrade solitarie di notte, villaggi spopolati, caffè a buon mercato e camere d'albergo fatiscenti. Non è la Grecia delle cartoline, del Partenone o un piccolo stato che cerca di tenere testa ad un'emergente Unione Europea.<sup>39</sup>

E quest'altra Grecia è filmata in campi lunghi, piani lunghissimi e silenzi prolungati che invitano il pubblico non solo a vivere le realtà proiettate, ma anzi a meditarle e condividere la visione di fondo del cineasta, ovvero la creazione di una comunità universale in cui gli individui prosperino senza paura e senza repressione, dove le differenze e la diversità di credenze, atteggiamenti e pratiche siano comprese e accettate.<sup>40</sup>

I film di Angelopoulos portano alla luce un movimento dal cinema nazionale a quello transnazionale e dal nuovo cinema greco a quello contemporaneo, un passaggio che si

---

<sup>38</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., p. 22.

<sup>39</sup>Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos: a Cinema of Contemplation*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 13.

<sup>40</sup>*Ivi.*, pp. 15-16.

realizza negli anni Novanta quando la ricerca di identità e coesione è finalmente finita e il cinema greco sperimenta un'apertura alla differenza su tutti i livelli.<sup>41</sup>

Con la caduta del comunismo, la Grecia ha vissuto un'ondata di immigrazione che ha costretto un impegno finora senza precedenti di confronto con il diverso, culturalmente ed etnicamente, incoraggiando allo stesso tempo l'esplorazione delle diverse identità che hanno permeato la società greca nel corso della storia.

La produzione cinematografica abbandona così l'autoreferenzialità e la ricerca totalizzante di grecità che impregnava il discorso post-dittatura finanziato dallo stato del NEK, occupandosi di più della scoperta del perenne altro che era esistito nella società greca sin dalla sua fondazione: i gruppi marginalizzati, l'altro religioso, l'emarginato, l'individuo sfollato.<sup>42</sup>

Nel frattempo, l'apparente prosperità della Grecia all'inizio del ventunesimo secolo, a seguito dell'ingresso del paese nell'eurozona, ha generato un costante rinvigorismento del sentimento nazionale. Questa prosperità ha facilitato la rinascita del cinema commerciale greco, segnando gli anni 2000 come il decennio del blockbuster greco. Come osserva Papadimitriou, in questo decennio il cinema greco ha vissuto un aumento significativo di popolarità tra il pubblico greco, che è stato in gran parte attribuito al fatto che le grandi società di distribuzione (Odeon, Village, Audiovisual) si sono interessate al finanziamento dei film greci, purché fossero concepiti come commerciali attraverso il dispiegamento di tecnologia all'avanguardia, effetti speciali e pratiche di distribuzione saggia per il mercato, sia in Grecia che all'estero, che hanno reso film come *Safe Sex* (1999), *A Touch of Spice* (*Politiki Kouzina*, 2033) e *Brides* (*Nyfes*, 2004) un successo commerciale.<sup>43</sup>

Tuttavia, accanto a questi blockbuster, si stava cristallizzando uno sguardo innovativo pieno di curiosità, ingegno e contraddizione. L'inizio del nuovo secolo è stato infatti anche segnato dalla rivitalizzazione del cinema indipendente in Grecia, che ha innescato un'esplorazione di modalità espressive nuove e sovversive che hanno preso in prestito

---

<sup>41</sup>Lydia Papadimitriou, *The National and the Transnational in Contemporary Greek Cinema*, cit., p. 496.

<sup>42</sup>Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, cit., p. xvi.

<sup>43</sup> Lydia Papadimitriou, *Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis*, «Filmicon: Journal of Greek Film Studies», no.2, 2014, pp. 5-6.

l'estetica postmoderna della scena cinematografica indipendente internazionale.<sup>44</sup>

Un caso esemplare sia di innovazione che di sovversione è stato probabilmente *Hardcore* di Denni Iliadis. Uscito nel 2004, l'anno che segna forse l'apice di quelli che oggi in Grecia vengono definiti "gli anni della bolla", il film di Iliadis costituisce un commento amaramente ironico al sentimento predominante del tempo.

Disturbando l'immaginario collettivo, il film di Iliadis illumina debolmente il mondo sotterraneo di Atene, attaccando senza pietà le fantasie della nazione, inclusa quella della famiglia patriarcale. "Attraverso la sua estetica postmoderna, il film tenta una decostruzione formale e tematica e una sperimentazione con le narrazioni preferite della nazione e con la grecità stessa".<sup>45</sup> In questo modo, *Hardcore* anticipa per molti versi la cosiddetta "Greek Weird Wave", suggerendo l'esistenza precedente di voci alternative che hanno cercato di esprimere lo "strano" attraverso un contenuto queer.

L'anno 2009 costituisce un punto nodale, in quanto segna l'inizio sia della crisi che della nuova visibilità internazionale del cinema greco, avviata principalmente dal successo di critica di *Dogtooth* di Yorgos Lanthimos (*Kynodontas*, 2009), il primo film in 34 anni a rappresentare la Grecia agli Oscar.

Il successo di *Dogtooth* è stato seguito da quello di numerosi altri film greci, che sono stati presentati in anteprima a prestigiosi festival cinematografici internazionali prima del loro debutto in Grecia, raccogliendo numerosi premi e facendo meravigliare il pubblico e la critica, che inizia a parlare di una nuova ondata di "strani" film greci.

Essendo un fenomeno recente e ancora in via di sviluppo non è facile definire e nemmeno nominare questo movimento, fuori dalla Grecia è stato chiamato "Greek Weird Wave" e "Greek Absurdism", termini che riflettono il contenuto e l'atmosfera bizzarri che accomunano un certo numero di film all'interno della corrente, in alternativa "Young Greek Cinema" e "New Wave greca", mentre in Grecia il termine dominante è *Neo Elleniko Reuma* (Nuova Corrente Greca).

Gli stessi cineasti spesso negano che esista un movimento cinematografico greco, insistendo sull'individualità del loro lavoro.

"Non c'è un movimento, non c'è un linguaggio cinematografico", afferma Lanthimos,

---

<sup>44</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., p. 22.

<sup>45</sup>*Ibidem*.

“Solo film diversi qua e là. E la gente li nota grazie all’esposizione internazionale del paese”.<sup>46</sup>

Secondo quanto riportato da Maria Chalkou ci sono sicuramente alcune tematiche e tendenze estetiche comuni, ma questa nuova corrente cinematografica è segnata soprattutto dalla diversità sia in termini di età e di formazione dei cineasti, che in termini di temi, forma e riferimenti. Ciò che questi nuovi film sembrano avere in comune è “un nuovo sguardo” e un “nuovo ethos”, che costituiscono una chiara rottura con il passato.

In termini di tema vengono superati il dramma antico e le questioni di grecità, per iniziare a parlare della realtà presente, che viene affrontata con acutezza, ironia, demistificazione e fredda criticità, la famiglia e le ansie di identità diventano preoccupazioni ricorrenti.

C’è anche una diversità in termini di forma e di stile, dal naturalismo e realismo estremi si passa all’altra estremità dello spettro stilistico, prevalgono forme ibride, che combinano arte alta, elementi popolari e varietà di generi, così come narrazioni giocose.<sup>47</sup>

La difficoltà delle condizioni economiche ostili e la mancanza di accesso alle risorse porta la nuova generazione di cineasti ad approfittare delle nuove tecnologie, dimostrando una marcata indipendenza dai meccanismi di finanziamento statali, esplorando modi alternativi di finanziamento, produzione e commercializzazione dei film, anche autofinanziando i loro progetti e limitandosi a budget minimi, adattando la forma, spesso anche il contenuto, al denaro disponibile.

Secondo Chalkou, il manifesto del 1995 del movimento cinematografico danese “Dogma 95” ha fornito un modello per un ritorno all’essenziale: la tecnologia digitale, inclusi i sistemi di editing per computer domestici, diventa un elemento chiave in quanto taglia drasticamente i costi, rendendo così più facile che mai fare un film.

---

<sup>46</sup>Joshua Chaplinsky, *Yorgos Lanthimos Is Not The Leader of the Greek New Wave: An Interview With The Director Of Alps and Dogtooth*, Screenanarchy.com, 2012.  
<https://screenanarchy.com/2012/07/yorgos-lanthimos-is-not-a-prude-an-interview-with-the-director-of-alps-and-dogtooth.html> (9 Gennaio 2022).

<sup>47</sup>Maria Chalkou, *A New Cinema of Emancipation: Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s*, «Interactions: Studies in Communication and Culture», vol. 3 (2), 2012, pp. 244-245.  
[10.1386/iscc.3.2.243\\_1](https://doi.org/10.1386/iscc.3.2.243_1) (14 Gennaio 2022).

La pratica di girare in video e trasferire su pellicola divenne presto la norma e dopo il 2000 la maggior parte dei film indipendenti furono girati in formato digitale, nonostante alcuni registi insistettero per utilizzare ancora il formato Super 16 mm, per esempio in film come *Kinetta* (2005), *Dogtooth* (2009), *A Woman's Way* (2009), *Wasted Youth* (2011).

I rapidi miglioramenti della tecnologia digitale e la padronanza nel suo utilizzo da parte degli operatori cinematografici (proveniente dal loro background professionale nel settore commerciale), così come la familiarità quotidiana delle giovani generazioni con i dispositivi di registrazione digitali, hanno liberato il mezzo dai pregiudizi culturali delle forme televisive “basse” e reso la videoregistrazione una scelta estetica, uno spazio aperto alla sperimentazione formale e uno strumento espressivo.<sup>48</sup>

Quando il Festival Internazionale di Salonicco del 2006 ha abbracciato la tecnologia digitale istituendo la categoria di concorso “Digital Wave” per i film che non sono trasferiti su pellicola, è stato possibile ridurre ulteriormente i costi di bilancio e liberare la creatività.

Oltre all'autofinanziamento, i cineasti iniziarono a lavorare gratuitamente e a scambiare servizi, interfacciandosi anche al settore privato, soprattutto alle compagnie di produzione che si occupano di televisione e pubblicità, con le quali avevano relazioni professionali di lunga data e fiducia.

Un esempio importante è il coinvolgimento di Boo Productions nel finanziamento di *Dogtooth*, dato che Lanthimos era uno dei suoi registi abituali per gli spot pubblicitari.<sup>49</sup>

Un altro elemento che distingue questa giovane generazione di produttori e cineasti rispetto al passato è il loro orientamento internazionale.

La maggior parte di loro ha studiato all'estero e appartiene ad una generazione che è sempre stata esposta alla globalizzazione economica e culturale e che comprende le potenzialità offerte dalla formazione internazionale e l'importanza del circuito e del mercato dei festival internazionali.

Questo è un reale cambiamento, specialmente nel contesto greco, che è sempre stato tradizionalmente sospettoso nei confronti delle istituzioni europee e dell'Unione

---

<sup>48</sup> *Ivi.*, p. 252-253.

<sup>49</sup> *Ibidem.*



Europea in generale.<sup>50</sup>

Allo stesso tempo c'è un chiaro spostamento di riferimento dagli autori canonici, centrali nel lavoro dei registi greci più anziani, verso influenze cinematografiche più contemporanee, diverse e spesso eterogenee.

Questo ha portato alla demistificazione dei “grandi maestri” e ha spostato radicalmente il punto di riferimento dei cinefili e dei giovani cineasti verso un approccio al cinema più giocoso ed eclettico.

Questo tipo di cinefilia spregiudicata e decentralizzata delle giovani generazioni è vividamente illustrata da Argyris Papadimitropoulos in una discussione con il regista del Nuovo Cinema Greco Lakis Papastathis, pubblicato su «To Vima».

Papadimitropoulos, interrogando Papastathis sulla cinefilia, spiega:

La differenza è che la vostra generazione era attaccata a dei generi particolari, mentre la nostra generazione vedeva tutto. Ed era affascinata da tutto per ragioni diverse. Come hai detto tu, voi eravate snob nei confronti di Hollywood. Noi abbiamo consumato tutto, ma allo stesso tempo abbiamo visto tutta la Nouvelle Vague, tutto il Dogma, tutto Hitchcock, tutto Kieslowski e tutte le commedie romantiche. Molto spesso vado al cinema con la voglia di vedere qualcosa di terribilmente stupido, e altre volte voglio vedere Eisenstein.<sup>51</sup>

Questa giovane generazione di cineasti greci è la più alfabetizzata nella storia del cinema greco, non solo a causa della vasta gamma di risorse cinematografiche accessibili, ma anche in termini di opportunità offerte dalle nuove tecnologie, che consentono la visione ripetuta e l'esame ravvicinato.

Il loro sguardo colto, ben addestrato e senza pregiudizi si riflette senza dubbio nel loro lavoro. Fanno film molto elaborati che mettono in primo piano immagine e montaggio e comprendono un'impressionante diversità di stili e riferimenti cinematografici.

I film attingono non solo alla tradizione cinematografica europea, che è stato il principale punto di riferimento per la generazione del New Greek Cinema, ma anche ai film americani.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Yannis Zoumpoulakis, *Lakis Papastathis-Argyris Papadimitropoulos: Two strangers in the same living room*, «To Vima», 2010. <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=367051> (17 Gennaio 2022).

Si può notare anche, in questa nuova cinefilia, l'impatto del vecchio cinema greco degli anni Cinquanta e Sessanta. I vecchi film greci infatti erano spesso messi in onda in tv e probabilmente sono stati guardati molto di più dalle generazioni più giovani che dalla generazione per la quale erano stati fatti all'epoca.

Per i giovani registi, il vecchio cinema greco non è un cinema da rifiutare, diversamente da quello che pensavano i registi del Nuovo Cinema Greco, ma è parte di una memoria culturale collettiva.<sup>52</sup>

Come fa notare Papadimitriou, anche se la crisi finanziaria della Grecia è servita come veicolo per attirare l'attenzione internazionale sul cinema greco, si dovrebbe essere cauti nel tracciare nessi causali diretti tra la crisi e questa particolare tendenza cinematografica.<sup>53</sup>

Come sostiene Chalkou, questo nuovo cinema dell'emancipazione ha bisogno di essere compreso in relazione ad una serie di fattori: l'espansione e la prosperità dell'industria audiovisiva commerciale greca negli anni 2000, il fallimento istituzionale del settore cinematografico greco, lo sviluppo di nuove tecnologie cinematografiche, nonché l'emergere di nuove forme di cinefilia, grazie anche a nuove piattaforme di distribuzione ed esposizione (DVD, Internet). Tutti questi fattori, in concomitanza con la crisi socio-politica in corso e le crescenti tensioni nel dominio pubblico tra l'autorità costituzionale e le nuove modalità di articolazione del discorso pubblico (come anche le reti alternative, indipendenti e decentralizzate che hanno cominciato le rivolte del 2008) generano l'emancipazione di una nuova generazione di cineasti greci da pratiche, istituzioni e ideologie consolidate e l'emergere di un'estetica eversiva e di narrazioni non convenzionali.<sup>54</sup>

In linea analoga, osserva Dimitris Papanikolaou, esiste un'interessante espressione culturale prodotta in questo momento in Grecia che coincide con un tentativo collettivo di minare e disturbare la narrativa della coesione nazionale, politica, socioculturale della Grecia, ponendo le basi per una critica al passato e al presente della nazione. Egli

---

<sup>52</sup>Maria Chalkou, *A New Cinema of Emancipation: Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s*, cit., pp. 254-255.

<sup>53</sup>Lydia Papadimitriou, *Locating Contemporary Greek Film Cultures*, cit., p. 2.

<sup>54</sup>Maria Chalkou, *A New Cinema of Emancipation: Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s*, cit., pp. 243-244.

soprannomina questa tendenza come la “poetica delle logiche archivistiche disturbate” o “l’archivio disturbato”.

Papanikolaou elenca una serie di film greci contemporanei tra cui *Dogtooth* (*Kynodontas*, 2009), *A Woman’s Way* (*Strella*, 2008) e *Attenberg* (2010), che raccontano casi di disordine ed eccessi rinegoziando le narrazioni preferite della nazione in modi imprevedibili. Al centro dei film c’è un attacco al nucleo strutturale della società greca, vale a dire la famiglia greca, che viene radicalmente riformulata.<sup>55</sup>

Il tema della famiglia gioca un ruolo simbolico in molti film della corrente.

La famiglia è sempre stata un elemento fondamentale della società greca, non sorprende quindi che sia contestata e affrontata in termini di rinegoziazione o di rottura. La famiglia diventa un modo di esaminare e criticare il sistema, un sistema che è ingannevole, sleale e senza senso.

Come osserva la regista Athina Tsangari: “una cosa che unisce la nuova generazione greca è la preoccupazione per la famiglia [...] è un’ossessione greca. La ragione per cui la nostra politica e la nostra economia sono in difficoltà è che sono gestite come una famiglia”.<sup>56</sup>

Per esempio, in *Dogtooth* (*Kynodontas*, 2009), *Homeland* (*Hora Proelefsis*, 2010) e *Miss Violence* (2013) la disfunzione della famiglia è vista come terreno fertile per la violenza, la distorsione, l’oppressione e la morbosità. Questi film sono studi sul potere, sul controllo e sulla violenza fisica e psicologica, in cui i giochi linguistici e i cambiamenti di significati consolidati sono elementi di spicco.

Un altro tema ricorrente nei film della Weird Wave è la questione della crisi d’identità e la ricerca di una nuova soggettività. *Plato’s Academy* (*Akadimia Platonos*, 2009) di Filippos Tsitos, per esempio, fa riferimento a questo tema.

Il film usa come espediente l’improvvisa apparizione di un fratello perduto per indagare la crisi d’identità autoriflessiva del protagonista del film quando scopre che le sue origini sono albanesi. Tsitos si avvicina alla disperazione esistenziale del suo

---

<sup>55</sup>Dimitris Papanikolaou, *Archive Trouble, in Beyond the “Greek Crisis”: Histories, Rhetorics, Politics*, Penelope Papailias (ed.), «Cultural Anthropology», Special Issue, 2011.  
<https://culanth.org/fieldsights/archive-trouble> (14 Gennaio 2022).

<sup>56</sup>Steve Rose, *Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema*, «The Guardian», 2011.  
<https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> (2 Gennaio 2022).

protagonista e commenta l'Atene multiculturale contemporanea, la sua xenofobia, il suo razzismo e nazionalismo.

Caratteristica comune dei film della *Weird Wave* è che quando sono girati ad Atene, parzialmente o esclusivamente, offrono immagini della capitale greca che sono molto diverse da quelle stereotipate, ignorando i familiari punti di riferimento monumentali e turistici della città per mostrare invece i suoi aspetti industriali, degradati, brutti e caotici.

I film ritraggono una realtà urbana dominata da strutture edilizie anarchiche, autostrade, vicoli secondari e sotterranei, lasciandosi alle spalle per sempre l'immagine prospera dell'Atene dei Giochi Olimpici del 2004.<sup>57</sup>

Questo è il ritratto della capitale, una città sull'orlo del collasso economico e sociale, in *Wasted Youth* (2011), co-diretto e co-scritto da Argyris Papadimitropoulos e Jan Vogel. Ispirato alle rivolte di Dicembre 2008 e all'omicidio di un giovane da parte di un poliziotto nel centro di Atene, il film presenta le vite parallele dei suoi due protagonisti, un giovane skater e uno stressato poliziotto di mezza età.

Prendendo in considerazione queste caratteristiche vediamo che ci sono senza dubbio degli elementi ricorrenti nei film che convenzionalmente vengono fatti rientrare all'interno della "Greek Weird Wave", parlando sempre di convenzioni è significativo soffermarsi proprio sulla scelta che è stata fatta dalla critica nel dare questo nominativo al movimento.

Dimitris Papanikolaou sostiene che questo termine non è completo né adeguato a descrivere il cinema che è emerso nella Grecia negli ultimi anni.

Il termine "strano", infatti, sembra applicabile per descrivere solo alcuni film del movimento, principalmente quelli di Tsangari, Lanthimos e Makridis, ma soprattutto la stessa parola "strano" non è neutrale, ha in sé una sfumatura in qualche modo paternalistica, persino etnocentrica.

Strano, dopotutto, è un aggettivo spesso usato per descrivere atti semplicemente incompresi da coloro che si sentono privilegiati di saperne di più.

Infine, nomi come questi corrono sempre il rischio di diventare una forma di esotismo,

---

<sup>57</sup>Eleni Varmazi, *The Weirdness of Contemporary Greek Cinema*, «Film International», vol. 17, no. 1, 2019, pp.40-49. DOI:[10.1386/fiin.17.1.40\\_1](https://doi.org/10.1386/fiin.17.1.40_1)

che Graham Huggan descrive come un atteggiamento che “descrive un modo particolare di percezione estetica, che rende strani persone, oggetti e luoghi mentre allo stesso tempo li addomestica, che produce di fatto alterità anche se afferma di arrendersi al loro immanente mistero”.<sup>58</sup> Sfociando poi in quello che Papanikolaou descrive come auto-esotismo come gesto interiorizzato.

Allo stesso tempo ci sono però vantaggi analitici nell'utilizzo del termine “strano”, che può servire anche da promemoria per rivedere proprio quelle diverse sfide inerenti alla produzione, alla distribuzione e alla circolazione globale di più di un decennio di cinema greco.<sup>59</sup>

Come ci ricordano Afroditi Nikolaidou e Anna Poupou in un recente articolo intitolato *Post-Weird Notes on the New Wave of Greek Cinema*

Il fatto che il termine “Weird Wave” sia stato coniato da critici internazionali e programmatori di festival, così come il successivo coinvolgimento di registi e produttori greci nei processi transnazionali del mercato cinematografico europeo, pongono la questione dell'autodeterminazione, dell'autorappresentazione o addirittura dell'autoesotismo.

Al giorno d'oggi, nuove ondate o movimenti, come il Dogma 95 o la New Wave rumena, sono create più da processi extra-cinematografici (come le condizioni di produzione, promozione e ricezione di questi film), dalle capacità performative dei registi/cineasti stessi, e meno da elementi morfologici e tematici condivisi.

Tuttavia, il fatto che questi processi siano legati alla storia e alla cultura di ogni paese è la ragione per cui ogni movimento, alla fine, attinge ad uno specifico insieme di strumenti estetici:

i film New Wave greca non hanno affinità l'uno con l'altro, quello che condividono è una posizione politica e culturale comune.<sup>60</sup>

Per questo motivo molti critici e studiosi si astengono dall'utilizzare il qualificatore “strano” per fare riferimento alla tendenza, preferendo il termine più inclusivo “Greek

---

<sup>58</sup>Panayis Panagiotopoulos, Dimitris Sotiropoulos, *Political and Cultural Aspects of Greek Exoticism*, London, Palgrave Macmillan, 2019.

<sup>59</sup>Dimitris Papanikolaou, *Greek Weird Wave, A Cinema of Biopolitics*, Edinburgh University Press, 2020, pp. 5-6.

<sup>60</sup>Afriditi Nikolaidou, Anna Poupou, *Post-Weird Notes on the New Wave of Greek Cinema*, 58th Thessaloniki International Film Festival, Non-Catalog, 2017.

New Wave”.

Marios Psaras sostiene che quest’ultima espressione possa essere altrettanto problematica in quanto richiama specifiche tradizioni cinematografiche fiorite in tutto il mondo nel dopoguerra (New Wave iraniana, Nouvelle Vague francese, solo per citarne alcune), fallendo così nel contestualizzare opportunamente il movimento in atto e nel coglierne il valore estetico.<sup>61</sup>

Nelle dichiarazioni d’intenti del suo libro *The Queer Greek Weird Wave*, Psaras dichiara così di voler abbracciare l’epiteto “strano”, anche se non incondizionatamente.

Quello che sostiene è piuttosto una riappropriazione del termine, attingendo alla sua relazione semantica con un altro aggettivo precedentemente dispregiativo, ma ora riappropriato, ovvero “queer”. In altre parole, suggerisce un passaggio audace dallo “strano” al “queer” come gesto che illumina la retorica di fondo della tendenza cinematografica contemporanea che, proprio come un’aspra critica queer, risponde alla crisi nazionale in corso.

La riappropriazione del termine “strano” come sinonimo di “queer” non è, tuttavia, così tanto investito nella rappresentazione dei film del desiderio non normativo e delle pratiche sessuali, sebbene tali immagini spesso permeino i loro fotogrammi, ma piuttosto nella radicale sensibilità queer che, probabilmente, impregna la loro estetica non rappresentativa, performativa, strana e il loro trattamento dello spazio e delle narrazioni familiari e nazionali.

In questo contesto, Psaras attinge alla concezione del “cinema default” di Rosalind Galt, che si riferisce ad un filone del cinema d’arte globale contemporaneo che risponde alle recenti storie di crisi economica mediante una radicale “critica queer” che influenza sia la forma che il contenuto. Attraverso una sfida alla narritività e all’identità, nonché attraverso un ripudio delle concettualizzazioni e delle rappresentazioni normative del tempo, il “cinema default” materializza il “rifiuto queer alla significanza” come appunto un ripudio formale e tematico dei significati e delle narrazioni del capitalismo neoliberista, del patriarcato e dell’eteronormatività.<sup>62</sup>

La concezione di Galt emerge come un quadro analitico utile per la comprensione delle

---

<sup>61</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., p. 26.

<sup>62</sup> *Ivi.*, pp. 27-28

risposte cinematografiche radicali alle macchinazioni del capitalismo neoliberista contemporaneo, concentrandosi principalmente nel contesto delle culture cinematografiche del sud globale economicamente in difficoltà, prendendo come esempio in particolare il cinema argentino.

Ci sono quindi, conclude Psaras, delle diversità di contesto in cui il cinema europeo, e in particolare la tendenza greca contemporanea, viene prodotto, promosso e distribuito, ma nonostante ciò si può prendere spunto dalla definizione di Galt della sensibilità queer del “cinema default” per suggerire che la tendenza contemporanea del cinema greco esplori in modo simile la situazione intorno e dopo lo scoppio della crisi economica e soprattutto la onnicomprensiva “crisi di significato” che ha portato alla luce, in virtù di una prospettiva queer attraverso la quale le narrazioni del capitalismo neoliberista, del nazionalismo e del patriarcato devono essere riviste e riesaminate, proponendo un rifiuto queer dei loro significati.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibidem.*





### 3. *Dogtooth*, analisi

Sullo schermo appare un riproduttore di cassette vecchio stile. Una mano anonima inserisce un nastro nel lettore di cassette e preme il pulsante di riproduzione. Noi sentiamo:

Le nuove parole di oggi sono le seguenti: *thalassa* [mare], *aftokinitodromos* [autostrada], *ekdromi* [viaggio], *karampina* [carabina]. Il "mare" è una specie di poltrona in pelle con braccioli in legno, come quella che abbiamo in soggiorno, "autostrada" è il vento molto forte, "viaggio" è un materiale molto resistente che usiamo per fare i pavimenti e "carabina" è un bellissimo uccello bianco.

Mentre la voce spiega il significato di queste nuove parole, offrendo esempi per sapere come usarle in una frase, il primo piano del mangianastri lascia il posto a tre piani medi consecutivi, ognuno dei quali inquadra una diversa persona, in ordine un giovane e due ragazze nella tarda adolescenza, mentre ascoltano piuttosto nervosamente il riproduttore in una stanza bianca e fredda, che si rivela gradualmente essere un bagno.

Quando la lezione registrata finisce, la ragazza più giovane suggerisce di fare un gioco di resistenza.

Segue un dialogo piuttosto estemporaneo e improvvisato in cui i tre attori spesso si interrompono o si completano a vicenda, usando un linguaggio pieno di ellissi, vuoti, silenzi, sovrapposizioni.

Questa è la sequenza di apertura di *Dogtooth* di Yorgos Lanthimos (2009), il film che probabilmente ha riportato la Grecia nella mappa del cinema dopo un lungo periodo di tentativi falliti di produrre opere filmiche abbastanza interessanti da aiutare il paese a sfuggire dal suo isolamento cinematografico a livello transnazionale.

Infatti, il film rivoluzionario di Lanthimos ha rivolto l'attenzione del pubblico e della critica internazionale alla produzione cinematografica indipendente del paese, vincendo una serie di premi in diversi festival cinematografici in tutto il mondo, compreso il prestigioso Prix Un Certain Regard al Festival di Cannes del 2009 e una nomination come miglior film straniero all'83<sup>a</sup> edizione degli Academy Awards.

*Dogtooth* è stato accolto calorosamente anche dalla critica, Mark Olsen di «Los Angeles Times» lo ha descritto come “puro e singolare” e “praticamente unico nel suo genere”.<sup>64</sup>

I critici hanno elogiato “la fotografia esemplare del film”, le sue “eccellenti interpretazioni”, le “composizioni impassibili ed eleganti e le inquadrature intenzionalmente distorte”<sup>65</sup>, e la “completa padronanza delle immagini e delle performance del regista”.<sup>66</sup>

Lo stesso Lanthimos è stato descritto come “una nuova audace voce nella scena del cinema mondiale, qualcuno che potrebbe presto essere elevato a una posizione simile a quei due pilastri della provocazione europea: Lars von Trier e Michael Haneke”.<sup>67</sup>

La struttura narrativa distintiva di *Dogtooth* e l'approccio tematico hanno prodotto una sorta di disagio tra i critici. Dustin Jansick inizia descrivendo *Dogtooth* come “una satira antisociale inquietante” ma prosegue concludendo che, alla fine, il film “lascia la maggior parte delle interpretazioni allo spettatore”, poiché “potrebbe facilmente essere una critica diretta verso i genitori che iper proteggono i propri figli al punto da imporre standard disumani e pratiche antisociali estreme” oppure “potrebbe essere un'allegoria politica”.<sup>68</sup> In linee simili, Olsen vede *Dogtooth* come “in parte enigma, in parte allegoria e persino in parte fantascienza nella sua creazione di una realtà completamente alternativa”.<sup>69</sup> Certo, la lettura del film come un'allegoria a più livelli è stata molto popolare tra i critici sia in patria che all'estero, ma Lanthimos ci mette nella posizione di dover provare a supporre, non spiega praticamente nulla.

Boyd Van Hoeij fa un'ulteriore osservazione: “Lanthimos lascia le ragioni dietro il comportamento dittatoriale dei genitori in questi frammenti della vita dei ragazzi, che

---

<sup>64</sup>Mark Olsen, *Movie Review: 'Dogtooth'*, «Los Angeles Times», 2011.  
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2011-jan-07-la-et-capsules-20110107-story.html> (10 Gennaio 2022).

<sup>65</sup>Peter Bradshaw, *Dogtooth review*, «The Guardian», 2010.  
<https://www.theguardian.com/film/2010/apr/22/dogtooth-review> (20 Gennaio 2022).

<sup>66</sup>Roger Ebert, *'Dogtooth'*, «Chicago Sun-Times», 2010.  
<https://www.rogerebert.com/reviews/dogtooth-2010> (20 Gennaio 2022).

<sup>67</sup>Alistair Harkness, *Film review: Dogtooth*, «The Scotsman», 2010.  
<https://www.scotsman.com/news/film-review-dogtooth-2467079> (20 Gennaio 2022).

<sup>68</sup>Dustin Jansick, *Dogtooth Movie Review*, Way too Indie, Independent Film and Music Reviews, 2011.  
<http://waytoindie.com/review/movie/dogtooth/> (10 Gennaio 2022).

<sup>69</sup>Mark Olsen, *Movie Review: 'Dogtooth'*, *cit.*

sembrano essere parte di una storia ciclica e infinita di noia, mezza verità e comportamenti inquietanti".<sup>70</sup>

Il film di Lanthimos è sicuramente una drammatizzazione del quotidiano e dello spazio di una famiglia greca. Tuttavia, la sua unicità non risiede tanto nella rappresentazione del film di una famiglia greca non convenzionale, ma nel suo incessante interrogarsi su questo mondo familiare e sulle sue narrazioni e, soprattutto, nel suo modo non convenzionale di smantellarle.<sup>71</sup> *Dogtooth* non è altro che una narrazione frammentaria della routine quotidiana di tre giovani, nella tarda adolescenza o nei primi vent'anni, confinati dai genitori nella lussuosa ma isolata tenuta rurale della famiglia. Il tempo quotidiano dei giovani è caratterizzato dalla noia e dalla ripetizione e scandito dall'ascolto di nastri fatti in casa, che li informano male sul mondo esterno, e dal guardare dei vecchi video registrati da loro stessi, inventando i propri giochi e partecipando alle feste di famiglia, in cui sono incaricati di intrattenersi a vicenda suonando musica o ballando in modo piuttosto goffo.

I rigidi codici di condotta della casa sono introdotti abbastanza presto nel film, così come i mezzi con cui i genitori li applicano per preservare lo stato delle cose.

Tuttavia, all'inizio del film, Lanthimos ci introduce anche a una delle due potenziali minacce a questo tempo e spazio familiare malamente bilanciati, ovvero Christina, una guardia di sicurezza al lavoro del padre e l'unica intrusa autorizzata ad accedere alla tenuta della famiglia, che il padre paga per soddisfare i bisogni sessuali del figlio, mentre la seconda minaccia sono i ragazzi stessi (come verrà rivelato più avanti nel film).

Fin dalle sue prime sequenze, il costruito familiare di *Dogtooth* è stabilito come un regime altamente regolamentare, rigido e oppressivo, isolato dal resto del mondo e impregnato di incoerenza e permeabilità.

Dopo la sequenza di apertura, che, di fatto, stabilisce sia formalmente che

---

<sup>70</sup>Boyd Van Hoeij, *Dogtooth*, «Variety», 2009.

<https://variety.com/2009/film/markets-festivals/dogtooth-1200474781/> (10 Gennaio 2002).

<sup>71</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave. Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*, London, Palgrave Macmillan, 2016, p. 63.

tematicamente l'universo eccentrico di *Dogtooth*, il film passa ad un piano medio di Christina bendata, che viene guidata dal padre a casa della famiglia. Per un po', la macchina da presa si fissa su un'inquadratura del finestrino del passeggero dell'auto, che ci offre l'opportunità di guardare lo scorrere del mondo reale con i suoi edifici, macchine e distributori di benzina, mentre ascoltiamo (ma non vediamo) il padre che fa domande a Christina sulla musica e se ha fatto il bagno. Abbiamo quindi un passaggio ad un campo lungo dell'auto del padre mentre gira su una strada sterrata.

Nell'inquadratura seguente, l'auto si ferma e il padre scende per chiudere un cancello che reca un cartello di divieto di accesso. Infine si mostra l'auto che entra nella tenuta, rivelando gli alti steccati dietro i quali la villa è isolata dal resto del mondo. È ormai chiaro che il particolare microcosmo della famiglia non è collocato in un qualche universo parallelo, come si sarebbe potuto pensare all'inizio.

Nelle numerose inquadrature degli esterni e degli interni della tenuta di famiglia viene utilizzato il grandangolo, la villa è spaziosa, moderna, pulita, con ampi giardini e una piscina, accogliente e invitante, sembra la rappresentazione visiva della casa ideale. Tuttavia, durante lo svolgimento del film, l'azione mina in modo persistente lo spazio familiare e con esso il luogo stesso della casa ideale, danneggiando così in definitiva sia il valore affettivo che quello rappresentativo della casa familiare.<sup>72</sup>

In *Dogtooth* la casa familiare emerge come luogo ostile e compromettente per il soggetto, e la famiglia stessa come uno spazio opprimente pieno di contraddizioni interne.

Secondo il regista e studioso greco Marios Psaras il trattamento cinico del sesso da parte di *Dogtooth* e la rappresentazione caustica della manipolazione patriarcale della differenza sessuale sono forse tra i campi più importanti della retorica straordinariamente trasgressiva del film.<sup>73</sup> Dopo che l'auto del padre è entrata nella tenuta, un cambio di scena ci porta nella camera da letto del figlio mentre si allena, seduto nell'angolo sinistro del fotogramma grandangolare con la schiena verso la cinepresa. Il padre entra nell'inquadratura da sinistra e chiede al figlio se è pronto ad accettare Christina, che poi entra nella stanza, fa poi il letto e allunga la mano verso il

<sup>72</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., p. 66.

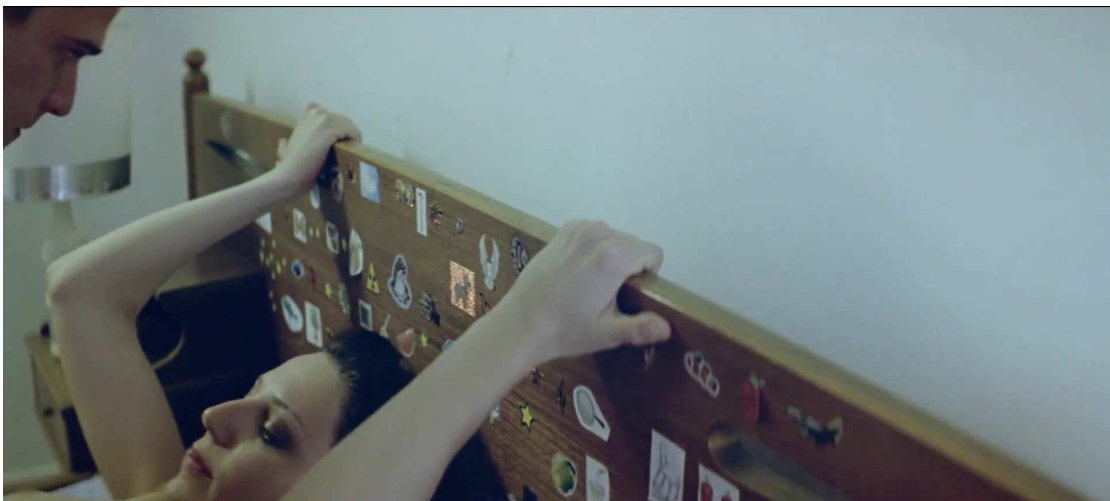
<sup>73</sup>*Ibidem*.

figlio per sistemargli i capelli.

Mentre i tre personaggi si allineano davanti alla videocamera, le loro teste vengono stranamente tagliate fuori dall'inquadratura fissa.

Quando il padre esce dalla stanza, chiudendo la porta dietro di sé, Christina e il figlio si siedono sul letto ed iniziano un rapporto sessuale.

Il film taglia (in modo cruciale, il primo e unico taglio dell'intera scena) in un piano medio di Christina mentre sostiene il suo corpo aggrappandosi alla testata del letto, l'unica cosa che attira effettivamente l'attenzione dello spettatore in questa scena è il gran numero di adesivi sulla testiera. Lanthimos nega di offrire al suo pubblico una delle solite scene di sesso glamour che si trovano nel cinema mainstream; la sua interpretazione di una scena di sesso è nettamente spogliata di musica, luci soffuse, inquadrature feticizzanti di specifiche parti del corpo, dialoghi, emozioni. Il sesso è presentato in modo meccanico, come guidare l'auto verso la casa di famiglia, e la scena stessa è noiosa e fastidiosa come i cigolii del letto che dominano la colonna sonora.<sup>74</sup>



**Fig. 1**

Un po' più avanti nel film, un'inquadratura suggestiva stabilisce la disposizione dei posti a sedere della cena di famiglia dal punto di vista del padre, la macchina da presa pone la schiena del patriarca al centro dell'inquadratura, lasciando sfocato il resto della famiglia (e dell'inquadratura). Vediamo che i due genitori sono seduti alle due teste del

---

<sup>74</sup> *Ibidem.*

tavolo, il figlio alla destra del padre e le due figlie alla sinistra. Durante questa scena apprendiamo che la figlia minore è l'aiutante della casa, la madre è responsabile delle provviste che il padre, l'unico autorizzato ad uscire dalla tenuta, deve fornire. Scopriamo anche che i ragazzi sono in competizione tra loro in diversi compiti e vengono premiati con adesivi. Ma le ragazze sembrano non restare al passo col successo del figlio, che ancora una volta viene incoronato vincitore e sceglie così l'intrattenimento serale: video. Tuttavia, "video" non sta per i tipici film per famiglie, ma piuttosto per i video domestici della famiglia, che i ragazzi, a quanto pare, devono aver visto abbastanza volte perché la figlia minore abbia memorizzato tutte le parole.

Secondo Psaras, *Dogtooth* inquadra questo spazio familiare all'interno di un'economia che è strutturata attorno a una distribuzione chiaramente delineata dei ruoli di genere e sessuali che assicura la propria perpetuazione. Lanthimos mette in primo piano la centralità del sesso in questo sistema di potere, come meccanismo costitutivo primario per la formazione delle gerarchie di genere che governano la casa. Attraverso scene del tutto de-glamourizzate il sesso viene messo in primo piano come meccanismo, così decostruito e demistificato, non diventa più l'effetto del desiderio ma dell'autorità patriarcale, emerge come il mezzo attraverso il quale si concretizzano particolari modelli di identità sessuale, inquadrati all'interno della matrice eterosessuale, assicurando in definitiva la perpetuazione del patriarcato. La famiglia, di conseguenza, è descritta come il luogo spaziale e temporale in cui questi sistemi di eterosessualità obbligatoria e fallocrazia sono prodotti, santificati e quindi mantenuti proprio attraverso lo spiegamento e la regolazione del sesso e della differenza sessuale.

Psaras conclude questo ragionamento sostenendo che il microcosmo dello spazio familiare di *Dogtooth* dialoga con la rigida struttura affettiva delle relazioni sessuali, dei sistemi di parentela e delle loro rispettive gerarchie che hanno regolato gli spazi del familiare, del sociale e del politico nella Grecia moderna. Il film tematizza la perdita dell'autonomia individuale all'interno del tradizionale spazio familiare patriarcale e problematizza fortemente la richiesta di sottomissione incondizionata al patriarca. In questo modo proietta una versione problematica di una forma familiare, in cui valori come l'autonomia e la libertà si dissolvono di fronte al bene familiare comune, e dove la

sopravvivenza materiale ed emotiva dell'individuo è sempre negoziabile e soggetta all'economia politica familiare.

In *Dogtooth* viene esposta la famiglia come una narrazione, come un mito in sé, e attraverso questo discorso il nazionale è, probabilmente, anche contestato.<sup>75</sup>

La perdita di autonomia individuale dei figli, dovuta al loro asfissiante stato di reclusione nella tenuta, è temporalmente sostenuta dal potere della narrazione e spazialmente inquadrata dalle alte recinzioni della villa.

Lanthimos ha infatti costruito uno spazio di prospettiva lineare, che non tiene conto della visione soggettiva del singolo individuo, sottomettendolo a presunte leggi oggettive di rappresentazione prevede invece uno spazio matematico, appiattito, continuo e omogeneo, e dichiara che è realtà.

Il punto di fuga di questa prospettiva lineare diventa proprio la recinzione, essa è un confine che distingue l'interno dall'esterno, il noto dall'ignoto, l'universo arbitrario del padre dal mondo reale, la prigione dalla liberazione, l'assurdo dal naturale, così come, in termini narrativi, l'immaginario dal reale, la realtà decontestualizzata dalla realtà finanziaria della Grecia.<sup>76</sup>

Olga Mantisou contestualizza questa narrazione con la crisi finanziaria greca: la realtà di misure di austerità imposta dalle istituzioni governative come la Commissione Europea, il Fondo Monetario Internazionale e la Banca Centrale Europea che costituiscono la Troika, costituisce la prospettiva lineare.

Viene concepito allo stesso tempo un punto di fuga artificiale (la recinzione), nell'incoraggiante ripresa economica e sociale che viene promessa.

La recinzione è quindi un motivo estetico che simboleggia la posizione claustrofobica della Grecia nel terreno finanziario dell'UE.

La claustrofobia di Lanthimos, trascende la rappresentazione visiva della limitazione dello spazio e si esprime anche nella costante del tempo. I personaggi stanno sopportando una realtà di prigionia fino a quando il mito raccontato dal padre non si

---

<sup>75</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., p. 68-71.

<sup>76</sup>Olga Mantisou, *The Aesthetics of the Greek financial crisis in Dogtooth*, 2009, p.18-20.  
[https://issuu.com/olgamantsiou/docs/final\\_diss\\_dogtooth](https://issuu.com/olgamantsiou/docs/final_diss_dogtooth) (20 Gennaio 2022).

realizza. Allo stesso modo la Grecia deve vivere in queste condizioni fino a quando non soddisfa il rimborso dei prestiti e ritorna ad una crescita sostenibile.

Infine, la recinzione impone la claustrofobia nei pensieri e nell'immaginazione, definendo i limiti della mente, quando Christina chiede al fratello maggiore se avesse fatto qualche sogno ultimamente egli fa riferimento a quello in cui sua madre sta cadendo in piscina, anche il suo subconscio e la sua immaginazione sono limitati nei confini visivi di questa realtà imposta. Allo stesso modo, durante la crisi finanziaria, i greci non sono in grado di immaginare un futuro oltre il recinto e le misure non sono solo una prigione finanziaria ma anche mentale.<sup>77</sup>

I genitori mantengono un'atmosfera terrorizzante che assicura il confinamento dei ragazzi dispiegando due miti: il mito che saranno in grado di avventurarsi nel mondo esterno una volta perso un canino e il mito associato, di supporto, del fratello perduto, che presumibilmente ha abbandonato la casa prima del suo tempo e ora vaga per il misterioso universo dietro le alte recinzioni della tenuta perso, affamato e indifeso. In una delle scene iniziali del film vediamo il figlio che lava l'auto del padre. Dopo che ha finito, ci viene offerto un campo lungo che lo mostra in piedi di fronte alle alte recinzioni, con le spalle rivolte alla camera. Il film poi taglia ad un primo piano che presenta il suo volto di profilo, lasciando il resto dell'inquadratura fuori fuoco. Il figlio inizia a parlare con una persona immaginaria dietro le recinzioni, spiegando come pulisce meticolosamente l'auto, al contrario della persona immaginaria, le cui capacità di pulizia, come presumiamo dal dialogo, erano piuttosto mediocri. Il film continua con una scena dei genitori, che sono nella loro camera da letto a vestirsi. La madre dice: "È di nuovo davanti alla siepe".

Il film ritorna sul campo lungo del figlio, che ora viene visto lanciare sassi oltre le recinzioni.

Nella scena successiva, il figlio viene punito per il suo comportamento.

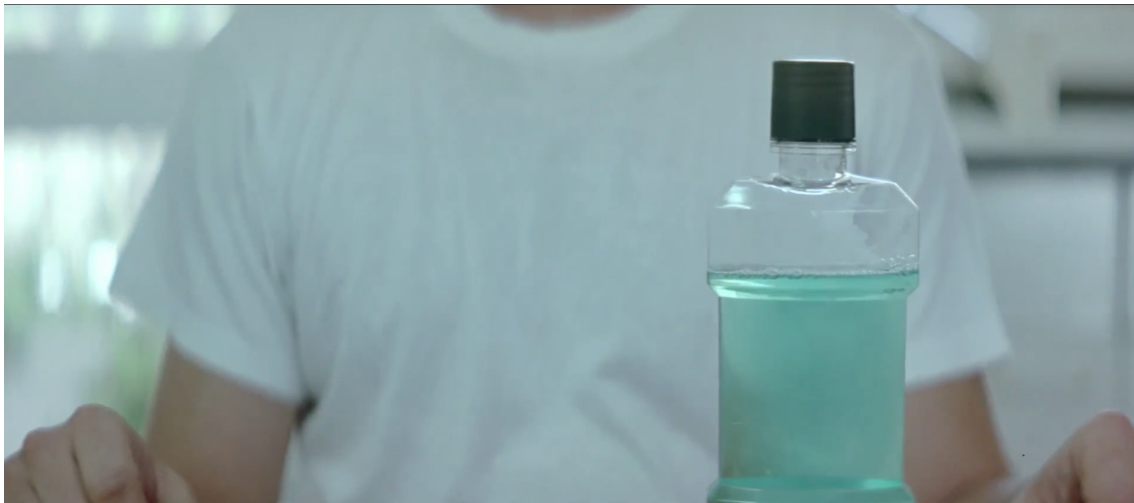
Nella prima inquadratura una bottiglia di plastica contenente del collutorio è in primo piano, lasciando fuori fuoco il torso senza testa del figlio, che è seduto dietro di essa. "Ha cominciato lui a tirarmi le pietre" dice il figlio, e la madre risponde: "Tuo fratello

---

<sup>77</sup> *Ibidem.*



non ti tirerebbe mai delle pietre”. Il figlio si mette in bocca un po' del liquido che, come ci rendiamo conto, deve tenere dentro per un po' di tempo.



**Fig. 2**

Nelle successive scene ci viene offerta una visione più chiara della procedura punitiva, che, come si vede, si svolge in cucina ed è testimoniata da tutta la famiglia.

Apparentemente, il film sottolinea qui il modo in cui le narrazioni diventano non solo l'effetto, ma soprattutto il mezzo per la produzione del particolare universo familiare.

Man mano che la storia si sviluppa, tutto ciò che accade all'interno del mondo domestico sembra essere usato ulteriormente per far rispettare il messaggio di conformità dato ai figli e la narratività emerge come un fattore cardine nella produzione e sostenibilità di particolari sistemi di rapporti gerarchici di potere, al tempo stesso però viene sottolineata anche l'accidentalità che impregna questa narrazione, anche attraverso la struttura formale del film stesso,<sup>78</sup> come vediamo nella sequenza analizzata di seguito.

Il mito del fratello perduto, infatti, prende una piega imprevedibile dopo che il figlio uccide un gatto che, per sua sfortuna, è entrato nella proprietà della famiglia.

Dopo la scena inquietante dell'uccisione del gatto, il film taglia su un campo medio in cui vediamo il padre che sta in piedi in mezzo alla fabbrica dove lavora, cercando di parlare al cellulare con la madre sopra il pesante rumore di fabbrica che domina la

---

<sup>78</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., p. 71-72.

colonna sonora: “Com’è successo? Cosa hai detto ai bambini? Bene. Dirò lo stesso anche io. Sì, è una buona opportunità...”.

La colonna sonora continua con la voce del padre sovrastata dal rumore della fabbrica, ma il film torna visivamente alla casa, dove vediamo il figlio che guarda l'animale sventrato.

Il film passa poi ad un piano medio del padre (tuttavia, medio qui si traduce in modo non convenzionale, riprendendo dalla vita in giù) che viene mostrato in piedi accanto alla sua auto, nel mezzo di una strada sterrata, mentre si taglia i vestiti con le forbici. Continuiamo a sentire il suo dialogo telefonico: “Questa storia deve finire. È diventato faticoso per tutti. Sono d'accordo. Hai assolutamente ragione”.

Nell'inquadratura successiva, torna la sincronizzazione audiovisiva e il padre viene mostrato mentre si dipinge i vestiti con sangue finto, questa volta in un piano medio tradizionale, ma questa convenzionalità cinematografica non durerà a lungo, poiché ancora una volta il film taglia sul torso senza testa del padre.

“Vostro fratello è morto. Una creatura come quella che oggi ha invaso il nostro giardino lo ha sbranato”. Il film taglia poi su un nuovo piano medio del padre, il rosso sulle sue mani, viso e abiti insanguinati che sono in primo piano, crea un notevole contrasto visivo con il verde della ricca vegetazione e l'azzurro delle acque della piscina alle sue spalle.



**Fig. 3**

Probabilmente, l'ambivalenza prodotta dall'antitesi visiva tra l'immagine inquietante e grottesca del padre e lo scenario avvolgente, caldo e invitante della tenuta, incapsula la retorica dell'intero film; in parte inquietante, in parte grottesco, il film va contro le narrazioni convenzionali dello spazio avvolgente, caldo e invitante della casa di famiglia.<sup>79</sup>

Il padre continua: “Da un lato, il suo errore di partire quando non era pronto è stato enorme. Dall’altro, era mio figlio e mi dispiace per lui”. In un controcampo, dietro la spalla del padre, vediamo il resto della famiglia che lo ascolta scioccato.

Il film poi taglia su un primo piano del padre, questa volta ben vestito e che predica alla sua famiglia in giardino:

“L’animale che ci minaccia si chiama gatto. È l’animale più pericoloso che esista. Si nutre di carne umana, e in particolare di quella dei bambini. Con i suoi artigli smembra le sue vittime e, successivamente, con i suoi denti aguzzi si divora il viso e poi tutto il corpo. Finché siete dentro siete al sicuro. Siete protetti. Tuttavia, dobbiamo tenerci pronti nel caso invadesse di nuovo la casa o il giardino”.

Poi improvvisamente inizia ad abbaiare ad alta voce alla sua famiglia. Nell'inquadratura che segue tutti e tre i ragazzi e la madre sono mostrati a quattro zampe che abbaiano al padre.

Lo scambio dura abbastanza a lungo da creare un effetto molto inquietante, e poi lascia il posto al funerale del defunto fratello. Ci viene offerta solo una breve scena della famiglia in piedi in abiti formali di colore scuro davanti al recinto mentre lanciano piccoli fiori gialli. Nella colonna sonora ascoltiamo i discorsi di elogio dei fratelli; tuttavia, Lanthimos decide di inserire immagini dei loro giochi di resistenza di nuoto. La desincronizzazione audio-video del film durerà fino alla fine del discorso della figlia maggiore.

Quindi torniamo al suono diegetico in modo che possiamo sentire la figlia minore che dà istruzioni ai suoi fratelli su come fare la rianimazione cardiopolmonare. Tuttavia, dopo le istruzioni della ragazza, il suono viene completamente rimosso.

Psaras commenta:

---

<sup>79</sup> *Ibidem*.

Prima di poter afferrare gli eventi Lanthimos si precipita ad annullarne il significato ed a renderli ridondanti, superflui, obsoleti: il tempo cinematografico è, di conseguenza, reso elastico, manipolabile, condizionale, addirittura catacresico. Di volta in volta gli eventi inquietanti cedono al quotidiano, la narrazione si alterna tra il frenetico e il tranquillo. Sotto l'abbagliante sole greco, alla fine, tutto sembra e suona inquietantemente silenzioso. La dissonanza tra suono e immagine non fa che ribadire i frustranti sforzi del pubblico per raccogliere i pezzi di questo strambo universo e metterli insieme. Proprio come alla prole della famiglia è consentito nel migliore dei casi un accesso limitato al mondo esterno, così al pubblico è negata molta esposizione; siamo, infatti, abbandonati dalla camera stessa, che il più delle volte dà l'impressione di essere stata dimenticata dai suoi operatori in posizione obliqua con il pulsante di registrazione attivato.<sup>80</sup>

Dopo la sequenza del funerale del fratello perduto, il film passa ad un'altra composizione di un'inquadratura che presenta all'estrema destra una TV che trasmette immagini pornografiche.

Il resto dell'inquadratura è sfocato e si può solo presumere che siamo nel soggiorno di casa. Il film poi passa ad un'inquadratura dei genitori che sono seduti sul divano seminudi. La madre appoggia la testa sul grembo del padre, che la accarezza.

“Sono incinta. Due gemelli”, dice la madre. “Due maschi?” chiede il padre. “No, un maschio e una femmina”. “Sei sicura?”, “Sì”. “Tre gemelli?” “Sarebbero troppi!” “Hai ragione”.

Il film taglia poi in un campo medio della piscina dove i ragazzi si impegnano in ulteriori attività acquatiche. Il padre entra nell'inquadratura ma la camera non si preoccupa di spostarsi un po' per includere la parte superiore del suo corpo. I ragazzi si tuffano in acqua e il padre inizia a contare il tempo. Lanthimos ci propone qui delle bellissime riprese subacquee al suono di una semplice melodia suonata al pianoforte. La melodia del pianoforte cede gradualmente alla voce del padre, che prende il sopravvento sulla colonna sonora; le immagini subacquee continuano. Sentiamo il discorso del padre:

Vostra madre presto darà alla luce due bambini e un cane. Probabilmente qualcuno di voi

---

<sup>80</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., p. 74-77.

si risentirà perché dovrà condividere la sua camera, i suoi vestiti e persino i suoi giochi con i nuovi fratelli. Ma voglio che vediate il lato positivo. Avrete nuove persone che vi vorranno bene e la famiglia crescerà. Quindi, vorrei che tutti applaudissimo in anticipo vostra madre per questo grande dono.

Il film passa poi ad un'inquadratura della famiglia nel soggiorno; il fratello nell'angolo in alto a destra seduto dietro il pianoforte, il padre all'estremità destra del fotogramma che riposa su una poltrona e le tre femmine nella metà sinistra che condividono il divano. Dopo gli applausi, il figlio continua a suonare il pianoforte mentre le due sorelle esprimono il loro malcontento per dover condividere le loro stanze. I genitori rispondono che se si comportano bene non ce ne sarà bisogno. Il film torna visivamente alla piscina e al padre, che conta il tempo con il cronometro mentre i ragazzi giocano ad un altro gioco di resistenza.

Nella colonna sonora, tuttavia, sentiamo la madre che continua la conversazione precedente: “Se il vostro comportamento e prestazioni migliorano, potrei non dover partorire. Tuttavia, se le cose non cambiano, non avrò scelta. Quanto al cane non voglio sentire storie. Lo partorirò il più presto possibile”.

*Dogtooth* sottolinea chiaramente la natura arbitraria delle narrazioni, ma soprattutto il modo in cui possono essere dispiegate per supportare strutture normative specifiche che regolano la produzione di particolari soggettività e forme di identità.<sup>81</sup>

Mentre i genitori si dedicano alla creazione di miti, i ragazzi cadono sempre più in profondità in un labirinto contorto di narrazioni che diventano sempre più assurde, sempre più inconsistenti, trasformandoli letteralmente in soldatini che abbaiano.

Ironia della sorte, nessuno di loro sembra in grado di sfuggire a questa costruzione insensata, nemmeno i genitori stessi. Di conseguenza, il pubblico si rende presto conto che non ha senso cercare di ricucire i pezzi non corrispondenti di questo incomprensibile puzzle. Mentre il pubblico sprofonda nell'abisso dell'insensato, questa incessante ricerca di significato è, sia tematicamente che formalmente, smantellata.

Vediamo infatti una sfida formale del film nella sua perseveranza nel disturbare l'effetto convenzionale dell'illusione cinematografica in quasi ogni fotogramma e ogni taglio, e

<sup>81</sup> *Ibidem*.

questo risuona con il modo in cui le tematiche del film si impegnano in una forte critica alla creazione di miti della famiglia e della nazione, che sono messe in primo piano ed esposte come narrazioni archetipiche.<sup>82</sup> Proprio come il film decapita con insistenza i suoi personaggi, così Lanthimos incessantemente attacca e mutila la narratività religiosa e nazionale, denunciando i pericoli della narratività stessa.

Nelle sequenze di cui sopra le narrazioni emergono come il mezzo primario per la produzione, la legittimazione e la perpetuazione di questo microcosmo familiare distorto.

Esse sono prodotte ed invocate senza sosta al servizio di una struttura affettiva ambivalente, sia premurosa che abusiva, gratificante e punitiva, che regola la realtà quotidiana dei ragazzi, assicurandosi e perpetuandosi allo stesso tempo.<sup>83</sup>

Come accennato in precedenza, le risonanze autoritarie della struttura familiare oppressiva di *Dogtooth* hanno legittimato le letture del film come allegoria dei regimi dittatoriali e, in particolare, come allegoria per l'ex passato dittatoriale della nazione. In una recensione del film leggiamo: “Il ricordo della dittatura dei colonnelli terminata nel 1974, sembra aver ispirato il regista. Ne è rimasto vivo l’orrore dell’esercizio del potere che è uno spauracchio per Lanthimos così da disegnarne, in questo film, una metafora”.<sup>84</sup>

Robert Arden invece pone l’accento su di un altro elemento: “quella stessa famiglia, nel film di Lanthimos, probabilmente rimanda ad un tipo più ampio di struttura sociale, come potrebbe essere lo Stato o, comunque, una condizione sociale. Ed è per questo che, al di là dei rimandi a qualsiasi forma di dittatura, in particolare alla dittatura dei colonnelli (ricordiamo che l’autore è greco e che in Grecia si svolge la vicenda del film), molto probabilmente la condizione dei figli, rinchiusi nella villa, è assimilabile a quella degli individui contemporanei, preda della digitalizzazione diffusa, degli oggetti mediali, dei social, dell’iperproduzione di informazione”.<sup>85</sup>

---

82 *Ibidem*.

83 *Ibidem*.

84 Vanessa Zarastro, *La casa del colonnello?*, MYmovies.it, 2010.

<https://www.mymovies.it/film/2009/dogtooth/forum/?id=1599746>. (20 Gennaio 2022).

85 Guy Van Stratten, ‘*Dogtooth*’, *quando il controllo a fin di bene genera mostri*, Codice Rosso.net, 2020. [Dogtooth- Codice Rosso \(codice-rosso.net\)](https://www.codice-rosso.net) (20 Gennaio 2022).

Possiamo scorgere ulteriori riferimenti a regimi dittatoriali se analizziamo l'esplorazione dell'uso del linguaggio fatta nel film, come esso possa essere manipolato e la sua potenza nel plasmare la nostra percezione della realtà.

Già nella scena iniziale vediamo come i ragazzi vengano forzati dai genitori ad imparare tramite dei nastri registrati un linguaggio diverso da quello utilizzato dalla società al di là delle mura della loro abitazione.

Questo insegnamento strategico riguarda solo alcune parole, che si riferiscono al mondo esterno, a realtà diverse da quella familiare che i genitori hanno precostituito e che quindi consentirebbero ai figli la conoscenza di qualcosa al di fuori del controllo del loro microuniverso.

Dal momento che ai ragazzi mancano le parole per definire la realtà al di fuori della loro casa, non possono sapere che i loro genitori stabiliscono i parametri della loro libertà ed in questo modo sono resi incapaci di comunicare con l'esterno, anche se scappassero non riuscirebbero a comunicare in modo efficiente col resto della società, restandone quindi esclusi.

Per lo stesso motivo all'interno della casa vediamo una mancanza di cultura moderna, film, libri e musica sono severamente vietati.

Lanthimos ci mostra così l'arbitrarietà del linguaggio come frutto di una serie di convenzioni sociali: mare diventa una poltrona in cuoio, autostrada è un vento molto forte, la vagina è chiamata tastiera e con vagina si indica una lampada di grandi dimensioni.

Il linguaggio si configura come principale espressione di potere, di controllo, con l'obiettivo preciso di sottomettere, rinchiudere, escludere, la lingua si presta ad essere un perfetto strumento di repressione per dominare e controllare la libertà.

Il tutto risuona molto con il progetto greco di purificazione linguistica della *katharévousa*, di cui si è discusso nel primo capitolo.

Oltre a questo si aggiunge un'assenza totale dei nomi propri, per tutto il film non viene nominato il nome dei ragazzi o dei genitori, assenza di nome significa anche assenza d'identità, in questo universo i personaggi non sono singoli individui, ma entità con ruoli rivolti ad assolvere la funzione loro assegnata.

Il genere distopico si presta particolarmente alle riflessioni sui pericoli delle dittature:

ritroviamo, infatti, molte similitudini con il totalitarismo orwelliano di *1984*, in particolare nel concetto di Neolingua, il cui obiettivo è vietare lo sviluppo spontaneo di qualsiasi tipo di forma di pensiero alternativo a quello imposto dai principi del partito dominante, affinché tutto possa essere, appunto, controllato. Il nostro pensiero dipende in larga parte dalle possibilità linguistiche che abbiamo a disposizione per esprimerlo e per dargli forma compiuta e, a loro volta, le stesse espressioni linguistiche inducono in noi certi concetti, escludendo la possibilità di elaborarne altri. Ciò avviene non solo con la creazione di nuove parole, ma anche e soprattutto grazie alla soppressione di significati precedenti e già esistenti.<sup>86</sup>

L'invocazione più estrema della famiglia come metafora della nazione si è effettivamente verificata all'interno di regimi politici autoritari.

Lo storico Paul Ginsborg, nella sua discussione sulla politica familiare dei grandi dittatori (vale a dire Hitler, Stalin, Mussolini e Franco) pone l'accento su come la famiglia stessa venga intrisa di una tradizionale ideologia patriarcale, la politica familiare di questi regimi, privilegiava l'autorità maschile e l'autoritarismo all'interno della famiglia, nonché il ruolo dell'uomo come guerriero al servizio della nazione, mentre condannava le donne all'isolamento dalla sfera pubblica, in particolare dopo il loro matrimonio, e favorendo la maternità e le faccende domestiche come destino biologico e sociale della donna. La famiglia era, quindi, vista come organicamente legata allo stato, la "cellula" fondamentale da cui lo stato autoritario poteva crescere e da cui dipendeva.<sup>87</sup>

In un altro strano momento del film, la famiglia sta facendo una delle sue cene regolari quando improvvisamente il padre chiede ai ragazzi se vorrebbero ascoltare il canto del nonno. Poi raggiunge il giradischi e mette su un disco in vinile. Quando la canzone inizia a suonare, il padre si siede accanto al giradischi e traduce il testo inglese della

---

<sup>86</sup>Nicole Colleoni, *Dogtooth-Il linguaggio perverso di Lanthimos*, Hynerd.it, 2021.  
<https://www.hynerd.it/dogtooth/> (10 Gennaio 2022).

<sup>87</sup>Paul Ginsborg, *The Politics of the Family in Twentieth-Century Europe*, «Contemporary European History», vol. 9 (3), Cambridge University Press, 2000, pp. 411- 422.  
<https://doi.org/10.1017/S0960777300003076> (2 Gennaio 2022).



canzone in greco.

Così l'iconico "Fly me to the Moon" di Bart Howard prende un'interpretazione imprevedibile:

Papà ci ama. La mamma ci ama. Li amiamo? Sì, lo facciamo! Amo i miei fratelli, perché loro ricambiano il mio amore. E la primavera riempie la mia casa. La primavera inonda il mio piccolo cuore. I miei genitori sono orgogliosi di me perché faccio del mio meglio. Ma mi impegnerò sempre a fare di più. Casa mia, sei bellissima e ti amo. E non ti abbandonerò mai.

A metà della canzone il film è già passato ad un'inquadratura del resto della famiglia, seduta in soggiorno, i tre ragazzi in primo piano ascoltano il padre con religiosa riverenza, mentre di tanto in tanto si sorridono a vicenda, e la madre dietro di loro li guarda assicurandosi che il sermone sia pronunciato degnamente. Al suono del ritornello della canzone la famiglia si alza e inizia a ballare, la camera ancora una volta è indifferente all'occasionale decapitazione del personaggio. Abbondano i connotati religiosi della scena. Il predicatore è spazialmente distinto dai fedeli, che assistono in silenzio alla liturgia per partecipare attivamente solo quando richiesto. E il predicatore ripete la stessa vecchia storia della società che è governata da un potere superiore a cui i membri devono rimanere fedeli affinché la società (ma non necessariamente l'individuo) possa prosperare, la stessa vecchia narrativa che è presente anche in vari discorsi nazionalisti, che capitalizzano sia il sentimento religioso che quello familiare.

Parlando sempre di sviluppo del linguaggio e di come esso plasma e modella la nostra crescita è opportuno analizzare il film in riferimento alle teorie di Jacques Lacan. Secondo la lettura fatta da Ben Tyler, Lacan sostiene che all'interno del nucleo familiare esistano delle strutture di gerarchia e potere che sono molto simili a quelle che poi ritroviamo in forma più estesa all'interno della società, egli analizza come all'interno di queste strutture il linguaggio dia forma al nostro processo di crescita e sviluppo psicologico,<sup>88</sup> riprendendo e rivisitando molti aspetti dell'analisi freudiana del

<sup>88</sup>Ben Tyler, *This Tongue Is Not My Own: Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor*, in *Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present*, 2017, a cura di Tonia Kazakopoulou e Mikela Fotiou, p. 105.

subconscio.

In particolare alcuni elementi della teoria lacaniana ci possono dare gli strumenti per comprendere *Dogtooth* nelle sue molteplici stratificazioni di significato, a partire dallo stadio o teoria dello specchio (*mirror stage*), che interessa il momento in cui il bambino, tra i sei e diciotto mesi di vita, vede la sua immagine riflessa.

In questa fase, quando il soggetto si guarda allo specchio, impara a connettere l'immagine che vede con quella che ha di sé stesso nella sua mente, nella coscienza infantile si comincia quindi a costruire il nucleo dell'io e della sua identità individuale nella sua unità psicofisica.

Il bambino viene infatti bombardato dall'immagine di sé stesso come un individuo completo ed intero, mentre prima aveva sperimentato la sua esistenza solo come un'entità frammentata con bisogni e pulsioni istintivi.

Lo stadio dello specchio è importante nel farci diventare individui autoriflessivi in grado di pensare a noi stessi soggettivamente e costituisce infatti il primo incontro del bambino con la soggettività e le relazioni spaziali tra loro stessi come soggetti completi ed il mondo esterno.<sup>89</sup>

Questo concetto è facilmente applicabile all'interno dell'eccentrico universo familiare del film. È chiaro che la condizione imposta dai genitori non ha permesso ai ragazzi di superare correttamente questa fase della loro crescita.

Non viene dato nessuno stimolo per portare i figli a sviluppare una soggettività che consenta un principio di autodeterminazione, lo possiamo capire anche dal fatto che a nessuno vengono assegnati dei nomi propri.

A tal proposito è interessante riflettere sul personaggio della figlia maggiore e sul modo che ha di rapportarsi al suo riflesso nel corso del film, in una delle inquadrature iniziali, nelle quali il personaggio ci viene presentato, vediamo la ragazza seduta con uno specchio alle sue spalle, il regime di indottrinamento paterno l'ha portata a non avere interesse nella sua apparenza, non percepisce sé stessa come essere completo e individuale perché esiste solo all'interno della struttura familiare.

Vediamo poi, nelle sequenze conclusive del film, il personaggio al culmine del suo processo di emancipazione dall'universo familiare, è proprio in quel momento che si

<sup>89</sup> Jenna Johnson, *Dogtooth: A Lacanian Analysis*, 2019.

Tratto da <https://www.youtube.com/watch?v=pjU0VgXLwxY> (20 Gennaio 2022).

guarda per la prima volta allo specchio, dopo aver preso un manubrio e aver ripetutamente colpito il suo canino guarda il suo riflesso e sorride.

Il secondo elemento della teoria lacaniana rilevante in questo contesto è quello della triade composta da immaginario, simbolico e reale, che Lacan riprende da Freud e dalla sua suddivisione di es, io e super-io, ma se Freud si concentra sui diversi livelli di consapevolezza, Lacan pone invece l'attenzione su diversi livelli di significato.

Questi livelli di significato esistono solo nella nostra mente ed insieme creano un sistema di percezione che ci aiuta a dialogare con il mondo esterno.<sup>90</sup>

Secondo quanto riportato da Amanda Loos, la triade lacaniana si sviluppa come un riflesso diretto dello stadio dello specchio, dopo che realizziamo che esistiamo nel mondo esterno dobbiamo infatti sviluppare un sistema per comunicare con esso per poter soddisfare i nostri bisogni ed esternare i nostri pensieri.

In sostanza, quando Lacan fa riferimento al livello reale del significato fa riferimento alle proprietà dell'oggetto, il livello simbolico ha a che vedere invece con le implicazioni sociali che questo oggetto dice di me come persona all'interno della società, mentre il livello di significato immaginario riguarda la nostra esperienza personale con quell'oggetto, che cosa esso rappresenta per me.<sup>91</sup>

Per affrontare un altro concetto importante bisogna prima passare per il complesso di Edipo freudiano, uno stadio della crescita in cui il bambino presenta un attaccamento erotico ad un genitore e ostilità verso l'altro, creando una tensione fondamentale per il suo sviluppo psicologico.

Lo stadio edipico causa nel bambino maschio l'ansia della castrazione da parte del padre e l'invidia del pene nella femmina, facendo una lettura simbolica di Freud possiamo vedere come il pene rappresenti il potere simbolico all'interno della struttura familiare patriarcale, il bambino vuole essere forte come il padre nel suo ruolo di capofamiglia mentre la bambina sente la mancanza di quel tipo di potere nel modo in cui è stata cresciuta.

---

<sup>90</sup>Amanda Loos, *Symbolic, Real, Imaginary*, "The University of Chicago, Theories of Media", 2002. <https://csmt.uchicago.edu/glossary2004/symbolicrealimaginary.htm> (20 Gennaio 2022).

<sup>91</sup> *Ibidem*.

Nella teoria di Lacan il padre diventa una metafora paterna, che consiste in tutte le strutture sociali e restrizioni che impariamo durante la nostra infanzia.

In questo contesto il padre è simbolicamente paragonabile alle strutture che regolano le nostre azioni come la legge, la religione o il sistema educativo, Lacan si concentra quindi sul nucleo familiare come simbolico di una più grande struttura sociale, con la sua precisa struttura di potere gerarchica e patriarcale.

Con la maggiore età usciamo dal nucleo familiare e siamo di nuovo inseriti in una struttura analoga, ma più grande e complessa.<sup>92</sup>

La metafora paterna fornisce una struttura normativa al soggetto, ma può provocare in esso anche delle problematiche, per esempio, nevrosi, psicosi, o perversione.

Queste ultime due sono associate a qualcosa che va storto nella metafora paterna, e nascono come il risultato dei tentativi del soggetto di fornire una propria soluzione, per esempio, attraverso la costruzione di un'illusione o un feticismo.

È qui che entra in gioco la fobia, è un altro modo per risolvere il difficile problema posto dalla relazione che si instaura tra il bambino, la madre e il padre, creando uno spazio chiuso che Lacan chiama triangolo.

Lacan suggerisce che la fobia si pone come mezzo per affrontare la paura edipica e che la sua funzione è quella di racchiudere il disagio provocato dalla metafora paterna e dalle strutture di potere che ne derivano, il soggetto trasforma quindi questa inquietudine nella paura di un oggetto specifico.

Questo consente la creazione di una struttura fobica di significazione permettendo così al soggetto di interagire con il linguaggio e la società a modo suo.<sup>93</sup>

In *Dogtooth* la fobia è interamente costruita dalla figura paterna che, con l'aiuto della madre, istituisce un mondo simbolico nel quale la famiglia è completamente rinchiusa da una logica fobica.

In un contesto in cui la famiglia utilizza parole e significanti reali, ma con significati

---

<sup>92</sup>Carmen Gurnari, *La Metafora Paterna – V Seminario – Le formazioni dell'inconscio*, “Laboratorio Freudiano per la formazione degli psicoterapeuti”, 2021.

<https://www.laboratoriofreudiano.it/psicanalisi/la-metafora-paterna-v-seminario-le-formazioni-dellinconscio/> (20 Gennaio 2022).

<sup>93</sup>Caitlin Willson, *Lacanian Theory: An Analysis of Dogtooth*, 2017.

Tratto da <https://www.youtube.com/watch?v=bXpuISS8AHs> (20 Gennaio 2022).

immaginari, la fobia è forzata dalla figura paterna attraverso il racconto di miti, cercando di stabilire un ordine chiuso e alternativo, questa per Lacan è di fatto la funzione principale della metafora paterna, ovvero quella di strutturare il mondo, segnando profondamente i suoi limiti. In *Dogtooth* possiamo identificare il limiti nelle alte recinzioni della villa, simbolicamente rappresentative della logica fobica del padre e dalla regolazione dei significati da parte di entrambi i genitori, attuando una manipolazione del linguaggio di cui si è già discusso prima.

Ad occupare infatti il posto di oggetto fobico e più grande minaccia per la famiglia sono i significanti provenienti dall'esterno, che sono quindi strettamente controllati e filtrati dai genitori.

Quando il padre acquista beni di marca, come l'acqua in bottiglia, spoglia gli oggetti dalle loro etichette prima di tornare a casa.

Invece di guardare la televisione o ascoltare la radio l'intrattenimento familiare è fornito dalla visione ripetuta di filmini casalinghi o canzoni tradotte in greco dal padre inventando finti messaggi d'incoraggiamento e disciplina dati da un nonno fittizio. Ogni volta che i ragazzi si trovano di fronte ad un nuovo stimolo dall'esterno o un nuovo significante sconosciuto vediamo uno stesso processo che si ripete, ovvero chiedono spiegazioni ai genitori, i quali forniscono dei significati immaginari ed innocui, che non rischiano di turbare l'equilibrio del loro sistema simbolico chiuso.

La fobia fa quindi parte della logica organizzativa della famiglia e viene considerata da Lacan un'attività di mitizzazione della realtà per affrontare meglio il mondo che ci circonda, riprendendo Lévi-Strauss infatti egli riflette sul processo di creazione di miti. Lévi-Strauss li considera un modo della società di riformulare una contraddizione o un'impossibilità per permettere alla società stessa di coesistere e Lacan, portando avanti questa teoria elabora il concetto di mito individuale, che consiste nel trovare una soluzione in una situazione considerata chiusa o vicolo cieco.<sup>94</sup>

La famiglia in *Dogtooth* ha chiaramente la sua mitologia fobica, che si articola attorno all'idea centrale della sicurezza offerta dalla casa familiare e, contemporaneamente, dall'impossibilità di uscirne e presenta due caratteristiche principali: il mito del fratello

<sup>94</sup>Ben Tyler, *This Tongue Is Not My Own: Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor*, cit., pp. 111-112.

perduto e la perdita del canino.

Durante i momenti conviviali come la cena il padre spiega ai figli che saranno pronti ad affrontare i pericoli del mondo esterno solo quando sarà caduto loro il dente canino e, anche in questo caso, l'unico modo sicuro per avventurarsi fuori è guidando l'automobile, un'abilità che non si può apprendere fino a quando il canino non sarà ricresciuto.

Naturalmente non si tratta di una cosa naturale: i ragazzi essendo quasi adulti hanno già perso i denti da latte, sono quindi intrappolati in uno stato di immaturità determinato dai genitori.

Tuttavia viene il dubbio che questo regime paterno sia difficile da mantenere in eterno, abbiamo notato come all'interno di questo ordine fobico avvenga una contaminazione di significanti dall'esterno. Per esempio attraverso il telefono, che viene nascosto dai genitori dentro ad un armadio nella loro stanza e costituisce una sorta di "cordone ombelicale linguistico"<sup>95</sup> portando il discorso da e verso il mondo esterno.

La figlia maggiore spia la madre mentre parla a bassa voce al telefono con il padre, lei lo razionalizza in modo coerente con la logica con cui è stata cresciuta dicendo che la madre sta parlando da sola.

La curiosità della ragazza la porta ad intrufolarsi nella camera ed imitare sua madre, portando la cornetta all'orecchio, quando dall'altro capo del telefono una voce registrata le risponde lei è terrorizzata, riattacca spaventata e chiude l'armadio.

L'influenza esterna più negativa, tuttavia, è Christina, un'estranea alla famiglia, che non fa troppe domande e oltre a fare sesso con il figlio intrattiene anche le due sorelle con conversazioni banali.

Tuttavia sarà proprio questo personaggio a mettere a dura prova questo fragile ecosistema familiare.

Sarà lei ad introdurre la parola "zombie" al figlio, descrivendogli un sogno che aveva fatto, questa parola è potenzialmente molto pericolosa per tutti i significati che implica, rifacendosi ad un immaginario di fantasia che ai ragazzi era stato sempre precluso, quando il ragazzo ne chiede il significato, infatti, la madre si appresta a travisarlo come

---

<sup>95</sup>*Ibidem* .

“piccolo fiore giallo”.

Ancora più importante ai fini di sviluppo della trama è la relazione che Christina sviluppa con la figlia maggiore.

Dopo un incontro nella stanza del figlio, dove lui ha rifiutato una richiesta di sesso orale da parte di lei, Christina va nella camera della figlia e le propone uno scambio:

“avvicinati e leccami qui” le dice, indicando le sue zone genitali, in cambio le avrebbe dato il suo cerchietto preferito.

L’anatomia umana è priva di significato sessuale per le figlia, che obbedisce debitamente.

Inizia così un concatenarsi di eventi che sgretoleranno il regime paterno.

Dietro ad una minaccia di ricatto di rivelare ai genitori i loro incontri, Christina comincia a dare alla figlia maggiore film presi a noleggio, tra cui riconosciamo *Lo squalo* (Steven Spielberg, 1975) e *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985), vediamo la giovane ragazza che inizia a recitare le scene che vede e viene come posseduta da questi nuovi significanti esterni del cinema hollywoodiano mainstream, che cominciano ad investire la sua soggettività.

In una sequenza successiva vediamo le due sorelle che eseguono una danza per l’intrattenimento della famiglia, la maggiore sembra sopraffatta dallo spirito di Jennifer Beals in *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) mentre esegue un’interpretazione frenetica della scena della danza dell’audizione di Alex, fino a quando sua madre non la ferma con rabbia.

Il personaggio della figlia viene quindi plasmato dal cinema, lei viene mossa da quelle immagini in movimento e i suoi movimenti frenetici sono motivati dal movimento cinematografico.



**Fig.4**

Ben Tyler continua una lettura lacaniana del film e sostiene che questa condizione ci suggerisce una tesi che può essere letta nel saggio di Lacan *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud* (1957).

Questa nozione prevede l'esistenza di un ordine simbolico, che esiste sia logicamente che cronologicamente prima del soggetto, precede la sua nascita e rimane dopo la sua morte.

Il soggetto nasce quindi in un mondo con un linguaggio preesistente a cui sceglie di sottomettersi, accettandolo, per poter essere riconosciuto nella propria soggettività ed ottenere un posto all'interno della catena simbolica, Lacan chiama questo processo alienazione.

Altro processo chiave è quello dell'interpellazione, ovvero il momento in cui il soggetto viene chiamato all'esistenza dal significante attraverso il suo nome proprio, che gli conferisce una sua soggettività e lo colloca nella struttura della catena dei significati.<sup>96</sup>

*Dogtooth* drammatizza proprio questo processo, dopo la sua acculturazione dai blockbuster di Hollywood, la figlia maggiore annuncia: "Voglio che mi chiami Bruce", la sua battuta è seguita dal seguente scambio con la sorella minore:

"Cos'è Bruce?" "Un nome. Ogni volta che mi chiami Bruce, io ti risponderò" "Anch'io voglio un nome come questo" "Puoi scegliere il nome che preferisci".

Dopodiché la minore chiama la sorella col nome appena scelto e lei si gira.

<sup>96</sup> *Ivi*, pp. 118-119.



Le due ragazze giungono dunque alla stessa conclusione di Lacan riguardo al potere interpellante dell'ordine simbolico e agiscono questo processo come in un gioco.

La figlia maggiore, ora Bruce, avverte un nuovo senso di rappresentazione instillato in lei da questo significante, dandosi un nome è riuscita a stabilire per sé stessa un'identità al di fuori della struttura familiare, questo è un grande punto di svolta e il suo comportamento diventa, per lo standard familiare, sempre più inconsueto.<sup>97</sup>

In risposta, il padre raddoppia gli sforzi per mantenere l'ordine fobico, scoprendo i film illeciti picchia sia la figlia che Christina con gli oggetti incriminati, la videocassetta e il videoregistratore, e decide che i bisogni di suo figlio d'ora in poi dovranno essere soddisfatti in un altro modo, che metta meno a rischio i rigidi confini famigliari.

*Dogtooth* va quindi oltre e indaga i limiti estremi della narrativa patriarcale, esponendone così le contraddizioni intrinseche e interrogandone l'etica ambivalente. Nella sequenza forse più scioccante del film, Lanthimos osa sondare i controversi confini dell'incesto, estendendo così provocatoriamente i limiti della richiesta della sottomissione incondizionata del soggetto da parte del tradizionale sistema di potere familiare rigidamente patriarcale (e obbligatoriamente eterosessuale). E lo fa con una tranquillità che rende la sequenza ancora più inquietante.<sup>98</sup>

Quando il padre scopre che Christina ha "contaminato" uno dei suoi figli innocenti, cioè la figlia maggiore, introducendola alla cultura popolare mainstream del mondo esterno e in particolare ai film di Hollywood, decide di prendere misure drastiche per eliminare la possibilità di ulteriori intrusioni minacciose nel suo costrutto familiare rigidamente strutturato. Annuncia così alla moglie che Christina deve essere sostituita e che sta pensando di affidare il compito ad una delle figlie perché non possono più fidarsi di nessuno fuori dalla casa.

Nella scena che segue il ragazzo sceglie con quale delle due ragazze preferisce avere rapporti sessuali.

La scena inizia con una sequenza dei tre dei fratelli nella vasca da bagno, il ragazzo al

---

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave.*, cit., p. 79.

centro tra le due sorelle. Con gli occhi chiusi, il ragazzo tocca i corpi prima della sorella maggiore e poi della minore. Lanthimos non esita a offrire una visione più ravvicinata di questo imbarazzante esame con dei dettagli ravvicinati dei loro corpi frammentati. Il film passa poi alla camera da letto della figlia maggiore dove vediamo la madre che pettina i capelli della ragazza, che si guarda allo specchio, silenziosa ed impassibile. La sequenza successiva mostra la madre che apre la porta della camera da letto del ragazzo e lascia entrare la figlia. Quando la porta si chiude dietro la madre il film ci invita nella stanza del ragazzo per assistere al coito incestuoso. Lanthimos inquadra i corpi dei personaggi in modo tale che ancora una volta le teste siano tagliate. Durante il rapporto, un piano medio della ragazza la mostra chiudere gli occhi e stringere i denti nello sforzo di sopportare il dolore sia fisico che emotivo. Sullo sfondo di questa inquadratura uno specchio alle spalle della ragazza reca suggestivamente il riflesso del volto del fratello.



**Fig. 5**

Alla fine del rapporto una ripresa dall'alto mostra i volti dei fratelli mentre si appoggiano alla testiera. La ragazza, visibilmente esausta, incanala la sua angoscia attraverso una sorprendente recitazione di un verso di uno dei film di Hollywood che le aveva regalato Christina. Il giovane la guarda perplesso, rispecchiando la risposta degli spettatori alla scena a cui hanno appena assistito.

L'incesto come effetto dell'autoritarismo patriarcale è ordinato in *Dogtooth* dal padre stesso mentre è sostenuto e facilitato dalla madre. Il padre decide di affidare l'incarico

alla figlia, ma è la madre che si occupa della preparazione della ragazza e la accompagna alla camera.

La scena è certamente carica di insinuazioni stratificate contro le ideologie della differenza sessuale; dalla capitalizzazione e scissione del corpo femminile alla complicità della madre nei discorsi del patriarcato. Lanthimos, infatti, riesce in pochi minuti a riassumere la scissione che, come sostiene la filosofa e femminista Luce Irigaray, nel capitalismo patriarcale produce tre corpi per donna: la moglie/madre (valore d'uso, proprietà privata), la figlia (merce, valore di scambio) e la meretrice (valore d'uso e valore di scambio).<sup>99</sup>

Tuttavia, la madre qui emerge come un agente fondamentale del patriarcato, che supera il valore d'uso che Irigaray le attribuisce, mentre la posizione parentale della figlia viene messa da parte, se non completamente cancellata, e il suo corpo assume probabilmente il ruolo della prostituta.

In riferimento a questa tematica Marios Psaras cita la filosofa post-strutturalista Judith Butler ed il suo libro *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*<sup>100</sup>, dove viene analizzato il tabù dell'incesto come il meccanismo che sancisce l'identità di genere in due categorie distinte e coerenti, all'interno della cornice eterosessuale e che legittima e normalizza le posizioni parentali basate sulla riproduzione biologica.

Pertanto, dice Psaras, questa richiesta paradossale del patriarca, che rende superfluo il tabù dell'incesto, alla fine si traduce in una disarticolazione del patriarcato stesso.

In altre parole, la sfida del patriarca al tabù dell'incesto, che, come sostiene Butler sopra, costituisce il nucleo strutturale della parentela patriarcale, è essenzialmente una sfida allo stesso patriarcato. Quest'ultimo è, infatti, esposto come una struttura incoerente e contingente, la cui esistenza temporale si basa su narrazioni arbitrarie e inconsistenti. E come tale struttura contingente dipende necessariamente dalla performatività sia per la sua produzione che per la sua proliferazione.<sup>101</sup>

Questa ennesima violenza perpetuata sulla figlia maggiore (ormai Bruce) la porta ad un

---

<sup>99</sup>Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, Cornell University Press, New York, 1985, pp.170-172.

<sup>100</sup>Marios Psaras, *The Queer GreekWeird Wave*, cit., pp. 80-81. (riporta Judith Butler, *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*, New York, Columbia University Press, 2002).

<sup>101</sup>Marios Psaras, *The Queer GreekWeird Wave*, cit., pp. 82-83.

punto di rottura cruciale.

Ormai Bruce si sente pronta ad affrontare il mondo esterno, forse ispirata dai colpi di *Rocky*, decide che se il suo canino non cadrà spontaneamente, dovrà aiutarlo lei colpendosi la bocca con il manubrio del fratello.

Arriviamo così ad una delle scene più intense del film: vediamo un piano medio in cui viene inquadrato il busto senza testa del personaggio, che si trova di fronte al lavandino, la sua mano afferra il manubrio, passiamo poi ad una semi soggettiva che ci mostra il riflesso della ragazza, che per la prima volta si guarda allo specchio (elemento significativo come già discusso prima).

Dopo tre violenti colpi vediamo di nuovo il riflesso del personaggio in uno specchio ora macchiato da schizzi di sangue, il suo canino è caduto, sorride.



**Fig.6**

Esce poi di casa, attraversa il giardino e sale nel bagagliaio dell'auto di famiglia.

Per Ben Tyler, Bruce in questo momento comincia ad assomigliare ad una famosa donna della tragedia ellenica, in particolare ad Antigone, entrambe riescono infatti a resistere alla tirannia della metafora paterna e si ribellano contro questa struttura.<sup>102</sup>

Antigone, sorella di Eteocle e Polinice, che si uccisero reciprocamente in battaglia, sfidò Creonte: il re di Tebe decreta infatti che il corpo di Polinice, accusato di aver tradito la sua città, rimanga insepolto e privato di un rito funebre.

---

<sup>102</sup>Ben Tyler, *This Tongue Is Not My Own: Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor*, cit., pp. 120-122.

Antigone getta però della sabbia sul corpo del fratello, scatenando l'ira di Creonte. L'atto di sfida di Antigone è manifestamente suicida: sa che verrà punita, viene infatti confinata in una grotta, dove dovrà passare il resto dei suoi giorni, decide così di terminare le sue sventure impiccandosi, la grotta diventa così la sua tomba.<sup>103</sup>

Alla fine del film vediamo Bruce nella sua tomba paternalmente prescritta (ricordiamo che suo padre insisteva sul fatto che l'auto fosse l'unico mezzo sicuro per uscire dalla residenza familiare), vediamo quindi due giovani donne ribelli che sfidano i loro legislatori e sovrani.

Se pensiamo ad Antigone e Polinice c'è una chiara affinità con Bruce e il fratello assente e ribelle, entrambi alla ricerca di una vita oltre le mura familiari.

La storia risuona in parte anche con la tragedia di Medea, che distrusse ciò che più amava uccidendo i suoi figli, per perpetuare un atto di violenza contro il marito Giasone danneggia anche sé stessa.<sup>104</sup>

Anche Bruce colpisce violentemente sé stessa, in particolare il suo prezioso canino, compie così un passaggio importante, cambia le coordinate della narrazione staccandosi dall'oggetto attraverso il quale veniva tenuta sotto controllo dal padre.

Tutti e tre i personaggi, dice Tyler, colpiscono loro stessi rompendo l'ordine simbolico preconstituito: Antigone viene scomunicata dalla società di Tebe, Medea distrugge le fondamenta della sua famiglia e lo stesso vale per Bruce, che rompendo il suo canino si pone fuori dal regime paterno, il suo atto autodistruttivo è necessario per uscire da questo ordine chiuso.

I colpi che sferra su sé stessa sono quindi colpi contro l'ordine sociale: quando si stacca il dente si scomunica affettivamente dalla casa, si mette al di fuori della sua legge e ottiene così una speranza di libertà.<sup>105</sup>

In particolare, come Antigone, muore di una morte simbolica e al momento di lasciare il bagno (scena di questo crimine contro il regime paterno) cammina con calma e risolutezza verso la sua tomba, entrando così nell'anticamera di un nuovo ordine simbolico carico di potenziale.

Scoprendo la sua assenza, la famiglia inizia a cercare freneticamente la figlia, senza

---

103 *Ibidem.*

104 *Ibidem.*

105 *Ibidem.*

però trovarla.

Il padre il giorno dopo guida per andare a lavoro, il film finisce con un campo medio della sua auto, parcheggiata fuori dal suo ufficio, Bruce presumibilmente ancora dentro al portabagagli.



**Fig. 7**

Il pubblico non sa con certezza cosa le succederà, anche con Antigone si verifica una simile situazione, è sepolta viva in una grotta, il suo suicidio viene solamente riportato da un messaggero.

In nessuno dei due casi ci viene mostrato ciò che accade, i due personaggi sono in balia di un destino drammatico in bilico tra la vita e la morte.

C'è quindi, soprattutto nel caso di Bruce, un'indeterminatezza e indecisione del suo stato, in una posizione tra la morte simbolica e reale è sia viva che morta allo stesso tempo.<sup>106</sup>

Lo stesso Lanthimos suggerisce che il finale funzioni come una sorta di test cinematografico di Rorschach: “Ti dice se sei una persona ottimista o pessimista in base a cosa pensi sia successo alla ragazza nel bagagliaio. Alcuni diranno che è scappata e sta bene, altri che è stata catturata e rimandata a casa. O che è morta”.<sup>107</sup>

Il bagagliaio chiuso introduce una dimensione virtuale nel destino di Bruce.

---

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> Joshua Chaplinsky, *Yorgos Lanthimos Is Not The Leader of the Greek New Wave: An Interview With The Director Of Alps and Dogtooth*, 2012. <https://screenanarchy.com/2012/07/yorgos-lanthimos-is-not-a-prude-an-interview-with-the-director-of-alps-and-dogtooth.html> (9 Gennaio 2022).

Data la quantità di sangue che ha perso, il retro dell'auto potrebbe contenere semplicemente il suo cadavere, oppure la ragazza potrebbe essere in attesa di uscire, aprire il portabagagli farebbe crollare queste possibilità in un risultato effettivo.

Quindi, mantenendo questo sistema chiuso viene perpetuata una forma aperta del film, permettendo così al testo di sostenere simultaneamente sia le letture ottimistiche che pessimistiche della narrazione.

Le azioni di Bruce sono, come quelle di Antigone, volte contro la sovranità del padre-re, costituiscono una dichiarazione di un nuovo ordine alternativo, solo da un tale gesto autodistruttivo si può ottenere un nuovo inizio.

Come ci suggerisce la sequenza dell'interpellazione, la figlia maggiore è riuscita a sfuggire alla struttura fobica della famiglia, ma alla fine del film è importante notare che lei è ancora intrappolata.

Forse Bruce si ritroverà in un nuovo ordine simbolico più ampio, a cui dovrà comunque sottoporsi e assoggettarsi.

Prendendo un nome, Bruce apparentemente prende il controllo del proprio destino, identificandosi come soggetto, ma questo nome non le appartiene, proviene infatti dall'esterno, da un mondo che non è il suo.

Scappata dal fobico ordine familiare incontra così una nuova struttura di poteri e gerarchie sociali, a cui deve ugualmente sottomettersi.

Probabilmente secondo Lanthimos non importa cosa facciamo, saremo sempre confinati dalle parole e dai limiti dei loro significati, le parole che impariamo e che strutturano la nostra realtà saranno sempre determinate da una struttura di potere al di sopra di noi, che sia la figura paterna, il sistema educativo, le dottrine religiose.

Non possiamo evadere dalla realtà nella quale siamo nati, siamo soggetti posizionati dall'ordine simbolico e il significato che viviamo è determinato dalle parole che impariamo.<sup>108</sup>

Come in *Dogtooth*, anche nelle nostre vite siamo formati dal linguaggio e dal nostro passato, ma abbiamo anche la capacità di determinare il nostro futuro, a quali significati fare riferimento, con esiti sia positivi che negativi.

Possiamo leggere la figura della sorella maggiore come un parallelismo verso la

---

<sup>108</sup>Ben Tyler, *This Tongue Is Not My Own: Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor*, cit., p. 124.

gioventù della Grecia, mentre il padre potrebbe rappresentare il governo greco e le generazioni più anziane, che stanno cercando di detenere l'egemonia del linguaggio e della cultura, ma le nuove generazioni hanno la possibilità di accedere sempre di più alle influenze esterne, evadendo dalle regole dei loro padri.<sup>109</sup>

L'ordine fobico del film imposto dal padre è regolato da una netta distinzione tra dentro e fuori, secondo Ben Tyler questo si rifà al concetto di inquietante e al commento di Freud sulla sfocatura semantica delle parole tedesche *heimlich* e *unheimlich*.<sup>110</sup>

Il termine deriva dal tedesco *heimlich* usato da Sigmund Freud in relazione alla sua teoria sull'inconscio, in opposizione a *unheimlich*. Lo psicanalista austriaco, infatti, utilizza il primo sostantivo per descrivere una situazione o qualcosa avvertito come familiare (in tedesco *Heim* significa casa), intimo, confortevole, ma allo stesso tempo può anche riferirsi ad un segreto, qualcosa che viene tenuto nascosto. Se va a scavare negli aspetti più occulti e nascosti quello che è sentito come amichevole e ospitale può diventare improvvisamente *unheimlich*, ovvero perturbante, inquietante. Le due parole, dunque, più che concetti antitetici, rappresentano due facce della stessa medaglia: l'*unheimlich* si può nascondere dietro a ciò che è conosciuto e avvertito come familiare. In più, Freud sostiene che il desiderio di affetto e calore che l'uomo tende a ricercare nel proprio ambiente domestico in realtà nasconde, a livello inconscio, una pulsione per tutto ciò che è avvertito come minaccioso, preoccupante e che di solito si fa rientrare nella categoria dell'alterità.<sup>111</sup>

Il regime fobico di *Dogtooth*, dice Tyler, opera in senso inverso a questa logica: quello che è sconosciuto e spaventoso viene costantemente reso familiare dalla significazione paterna.<sup>112</sup>

Questo si può notare anche nel gioco degli aeroplani che i genitori insegnano ai figli, per dare un senso ai piccoli oggetti bianchi che sorvolano il giardino, i genitori, di tanto

109Caitlin Willson, *Lacanian Theory: An Analysis of Dogtooth*, cit.

Tratto da <https://www.youtube.com/watch?v=bXpuISS8AHs> (9 Gennaio 2022).

110Ben Tyler, *This Tongue Is Not My Own: Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor*, cit., p. 125.

111Francesca Genduso, *Heimlich e unheimlich: il riconoscimento del mondo-in-casa*, Roots and Routes, research on visual culture, 2017. <https://www.roots-routes.org/> (10 Gennaio 2022).

112 Ben Tyler, *This Tongue Is Not My Own: Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor*, cit., pp. 126-127.



in tanto, fanno cadere un aeroplano giocattolo sul prato facendolo prendere ai ragazzi. Quindi l'aeroplano non è più un oggetto grande e lontano che porta le persone in altri luoghi, piuttosto diventa un oggetto piccolo e vicino, che esiste puramente come giocattolo per il suo fortunato destinatario.

L'ordine familiare cerca così di addomesticare l'esterno trasformandolo in termini familiari attraverso il processo fobico risignificante, l'effetto del film nel suo complesso, tuttavia, è effettivamente inquietante.

*Dogtooth* riesce a rendere strano il linguaggio attraverso l'effetto vertiginoso dato dal percepire le parole udite operare in modo familiare ma non del tutto comprensibile, vicino e lontano allo stesso tempo.<sup>113</sup>

Il film, attraverso le parole utilizzate dalla famiglia, insiste sul fatto che il linguaggio, il mezzo attraverso il quale il soggetto esprime sé stesso e i dettagli più intimi della sua vita interiore, viene dall'esterno, da un altro luogo.<sup>114</sup>

Nel fuggire l'ordine fobico diventando Bruce, la figlia maggiore non ha altra scelta che sottomettersi ancora una volta al discorso dell'altro, ai vincoli quotidiani del linguaggio umano, il soggetto è ancora una volta subordinato all'ordine simbolico.

Anche se riuscirà a fuggire verso il mondo esterno, per quanto inadatta ad esso potrà essere, Bruce continuerà a parlare con una lingua che non è la sua.<sup>115</sup>

---

113 Ben Tyler sottolinea che per un pubblico non grecofono l'effetto è diminuito dalla mediazione dei sottotitoli, questo senso di inquietudine si può ottenere solamente sentendo questa dissonanza tra significante e significato nella propria lingua madre.

114 *Ibidem*.

115 *Ibidem*.



## Conclusioni

La storia del cinema greco è una storia di complessità e pluralismo, la sua principale virtù è stata l'irrefrenabile capacità di rigenerarsi in ogni circostanza.

La cultura cinematografica è sempre stata aperta, ricettiva e sensibile a nuove idee, pratiche e suggerimenti.

Come la società greca, il cinema greco è sempre stato uno spazio di contrasti e giustapposizioni, uno spazio in cui diverse verità convivono in un'interdipendenza paradossale.

Inoltre, proprio come nella vita politica del paese, l'industria cinematografica greca è sempre stata chiusa in sé stessa, ritirata e solitaria, bloccata in una serie di dilemmi e dubbi.

Il cinema greco era introverso senza essere introspettivo, evitava confronti e analogie, rimanendo così incapace di collocarsi all'interno delle sale cinematografiche europee e mondiali.<sup>116</sup>

In realtà, molti buoni film sono stati prodotti nel paese e alcuni di essi potrebbero essere tranquillamente etichettati come grandi film del canone europeo o addirittura globale. Ciò che è sempre stato notevolmente assente nella loro promozione e, di conseguenza, nella ricezione è una contestualizzazione adeguata.<sup>117</sup>

La narrazione storica suggerisce che in Grecia sia avvenuto un utilizzo del mezzo cinematografico tra i più prolifici, riusciti e creativi. Ci sono stati tanti eventi cinematografici accaduti nel paese in un breve periodo di tempo e che sono sfuggiti in un primo tempo all'attenzione della maggior parte degli studiosi.

Importanti registi, produttori, attori e cinefili hanno sfidato i limiti sociali e le restrizioni politiche e hanno stabilito una fiorente cultura cinematografica.

Il linguaggio visivo del cinema nazionale greco si è costituito grazie agli sforzi di molti locali e stranieri che hanno lavorato con grande dedizione e tenacia.

Inoltre, il cinema greco è sempre stato uno spazio di convergenza di diversi stili cinematografici, diverse modalità espressive e strategie visive contrastanti. È sempre

---

<sup>116</sup>Vrasidas Karalis, *A History of Greek Cinema*, Continuum International Publishing, New York, 2012, pp. 285-288.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

stato un luogo in cui tutte queste sfaccettature si sono fuse per facilitare un' esplorazione dinamica di nuovi codici di rappresentazione di una realtà sociale instabile, che si è definita agli occhi del cinema in termini di trauma, perdita e assenza.<sup>118</sup>

D'altra parte lo Stato, con la sua censura invadente e poi con la sua egemonia paternalistica, aveva un solo scopo: controllare la produzione e diffondere un'ideologia di oppressione e autoemarginazione.

La strategia più efficace per il controllo della sfera pubblica è stata la promozione dell'idea di una nazione unica, con un destino e una missione esclusivi.

Se la classe dirigente politica controllava la produzione culturale, c'era però il cinema greco che stava in prima linea nella battaglia contro tale destoricizzazione, considerando la classe, il genere e l'identità come realtà sociali, come esperienze collettive e individuali.<sup>119</sup>

Il cinema greco rimane l'attività culturale più esemplare, indicando così l'eterogeneità, il pluralismo e la diversità della struttura sociale in opposizione alle versioni ufficiali di "grecità" imposte dallo Stato.

Il cinema greco ha esplorato e rappresentato le realtà ai margini della società greca in diretta opposizione ai discorsi dominanti, in questo si può vedere la presenza permanente di quella che chiamiamo "estetica oppositiva" dei cineasti greci, che hanno minato le ideologie ufficiali e hanno messo il loro pubblico di fronte a realtà scomode.<sup>120</sup>

Il cinema greco è lo spazio in cui i compromessi che la società greca ha fatto nella sua storia possono essere facilmente visti ed inquadrati.

Nel primo decennio del nuovo secolo la cinematografia greca ha reinventato nuovi significati e nuove rappresentazioni per articolare nuove realtà: la perdita dell'autonomia paterna, la crisi della famiglia, il crollo di un'identità nazionale difensiva, l'emergere di nuovi codici di genere e nuove sessualità e l'apertura della forma e dell'estetica alle fluttuanti ambiguità del mondo contemporaneo.

Fino ad arrivare ai film della Greek Weird Wave, che dimostrano una determinazione implacabile nel decostruire e riformulare le narrazioni tradizionali e capitaliste della

---

118 *Ibidem.*

119 *Ibidem.*

120 *Ibidem.*

nazione, incanalate attraverso l'ideale per eccellenza dell'ordine nazionale, vale a dire la famiglia patriarcale.

Attaccando queste narrazioni questi film si allineano con una lunga tradizione di cinema greco sovversivo, che ha costantemente avanzato la sua estetica oppositiva contro la storicità e l'immaginario ufficiali della nazione.

Allo stesso tempo però i film della Weird Wave si discostano chiaramente da quella tradizione perché si astengono dal proporre una visione alternativa, optando per l'intensità del momento, registrando cinematograficamente la crisi di senso.<sup>121</sup>

È quindi solo una coincidenza che “il paese più incasinato del mondo”<sup>122</sup> abbia prodotto questo tipo di cinematografia? Sicuramente no. Bisogna comunque sottolineare che molti di questi film sono stati prodotti prima della crisi finanziaria e che il loro successo è nato fuori dalla Grecia, nei festival internazionali. Come sostiene Maria Chalkou, è sbagliato vedere la corrente cinematografica presa in considerazione come una conseguenza diretta della crisi finanziaria greca, anzi, un film come *Dogtooth* (che può essere considerato per certi aspetti iniziatore della Weird Wave) è stato per molti versi il culmine di anni di prosperità del settore audiovisivo greco.

Si tratta di un fenomeno che si sviluppa nel corso degli anni 2000, durante i quali la maggior parte dei registi greci, compreso Lanthimos, hanno potuto affinare le loro capacità attraverso la pratica nel fiorente settore pubblicitario, sono gli anni dei blockbuster greci, nei quali il settore cinematografico conosce una significativa crescita di popolarità tra il pubblico greco, insieme ad un'apparente crescita economica del paese.

Tuttavia, la scoperta ed il successo internazionale di questi film (*Dogtooth* in particolare) ha coinciso con il recente e sfortunato periodo della crisi che ha avuto il suo culmine nel 2009, dando un impulso alla produzione cinematografica greca ed attirando le attenzioni della critica internazionale sulla cinematografia del paese.

*Dogtooth* e la Greek Weird Wave possono comunque essere visti in qualche modo come un prodotto della crisi, ma non di quella finanziaria, quanto piuttosto di una più ampia crisi di valori e di identità, che diventa parte di una più vasta combinazione di fattori, tra

---

<sup>121</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., pp. 219-220.

<sup>122</sup>“Is it just a coincidence that the world's most messed-up country is making the world's most messed-up cinema?” in Steve Rose, *Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema*, cit.

cui la rapida crescita e la prosperità dell'industria audiovisiva greca, la perdurante povertà finanziaria, le nuove forme di cinefilia, gli sviluppi di nuove tecnologie audiovisive, il conflitto generazionale e sociale, così come le crescenti tensioni tra l'autorità statale e i nuovi modi di articolazione del discorso pubblico.<sup>123</sup>

La risposta della cinematografia greca contemporanea è quindi la ricerca di indipendenza ed emancipazione da istituzioni ed ideologie consolidate, e *Dogtooth* più di tutti mette in scena questo processo.

Attraverso il contenuto e le tematiche del film vengono mostrati i pericoli delle narrazioni che vengono dispiegate dai genitori per relegare i figli ad uno stato di reclusione nella tenuta familiare, come denuncia forse di tutte le narrazioni istituite dai regimi oppressivi di assoggettamento, siano essi patriarcali, familiari, nazionali.

Questa critica si traduce anche in una sfida formale del film nella sua perseveranza nel disturbare l'effetto convenzionale dell'illusione cinematografica in quasi ogni fotogramma e ogni taglio, l'esempio più evidente è dato dai numerosi piani medi che inquadrano gli attori dal busto in giù, decapitandoli.

L'alternativa che propone *Dogtooth* è l'abisso dell'assenza di significato, come rifiuto e invito a decostruire i discorsi nazionalisti, patriarcali ed eteronormativi, Marios Psaras cita Eldeman, che ci ricorda: "La narrazione che solleva l'assenza di significato come possibilità conferisce necessariamente un significato particolare a tale assenza di significato stessa".<sup>124</sup>

Il film analizza infine il processo di soggettivazione attraverso la sottomissione dei personaggi ad un ordine simbolico alternativo, questa costruzione della soggettività come processo alienante si presta ad una lettura lacaniana, la formazione dell'identità avviene con l'ingresso del soggetto nell'ordine simbolico e con l'assoggettamento alla legge del padre attraverso l'acquisizione del linguaggio.

La cosa più affascinante del film è che ci mostra però anche come i mezzi utilizzati al servizio della narrazione familiare (o nazionale) hanno già in sé le potenzialità per il loro smantellamento. Quando la figlia maggiore entra nel nuovo universo dei film di

---

<sup>123</sup>Maria Chalkou, *A New Cinema of Emancipation: Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s*, cit., p. 243.

<sup>124</sup>Marios Psaras, *The Queer Greek Weird Wave*, cit., p. 89. (riporta Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham, 2004).

Hollywood la rigida regolamentazione delle relazioni tra significanti e significati crolla e il sistema di significazione della casa viene minacciato e alla fine smascherato come contraddittorio e permeabile.

È qui che Lanthimos ci mostra la potenza delle immagini nel plasmare la consapevolezza e l'enorme potenziale sovversivo del mezzo cinematografico.





## Bibliografia

- Bien, Peter, *Inventing Greece*, «Journal of Modern Greek Studies», vol. 23, no. 2, Johns Hopkins University Press, 2005. Project MUSE, <http://doi.org/10.1353/mgs.2005.0015> (8 Gennaio 2022).
- Bradshaw, Peter, *Dogtooth review*, «The Guardian», 2010.  
<https://www.theguardian.com/film/2010/apr/22/dogtooth-review> (20 Gennaio 2022).
- Chalkou, Maria, *A New Cinema of Emancipation: Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s*, «Interactions: Studies in Communication and Culture», vol. 3 (2), 2012. DOI:[10.1386/iscc.3.2.243\\_1](https://doi.org/10.1386/iscc.3.2.243_1) (14 Gennaio 2022).
- Chaplinsky, Joshua, *Yorgos Lanthimos Is Not The Leader of the Greek New Wave: An Interview With The Director Of Alps and Dogtooth*, Screenanarchy.com, 2012.  
<https://screenanarchy.com/2012/07/yorgos-lanthimos-is-not-a-prude-an-interview-with-the-director-of-alps-and-dogtooth.html> (28 Gennaio 2022).
- Colleoni Nicole, *Dogtooth-Il linguaggio perverso di Lanthimos*, Hynerd.it, 2021.  
<https://www.hynerd.it/dogtooth/> (10 Gennaio 2022).
- Della Puppa, Anna Giulia, *Genere e violenza strutturale nella Grecia della crisi*, in «DEP, deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», no. 27, 2015.  
<https://www.unive.it/pag/31425/> (10 Gennaio 2022).
- Ebert, Roger, 'Dogtooth', «Chicago Sun-Times», 2010.  
<https://www.rogerebert.com/reviews/dogtooth-2010> (20 Gennaio 2022).
- Gazi, Effi, 'Fatherland, Religion, Family': exploring the history of a slogan in Greece 1880-1930, «Gender and History», vol. 25 (3), 2013. <https://doi.org/10.1111/1468-0424.12034> (20 Gennaio 2022).
- Genduso, Francesca, *Heimlich e unheimlich: il riconoscimento del mondo-in-casa*, Roots and Routes, research on visual culture, 2017. <https://www.roots-routes.org/> (10 Gennaio 2022).
- Ginsborg, Paul, *The Politics of the Family in Twentieth-Century Europe*, «Contemporary European History», vol. 9 (3) Cambridge University Press, 2000.  
<https://doi.org/10.1017/S0960777300003076> (2 Gennaio 2022)
- Gurnari, Carmen, *La Metafora Paterna – V Seminario – Le formazioni dell'inconscio*, "Laboratorio Freudiano per la formazione degli psicoterapeuti", 2021.  
<https://www.laboratoriofreudiano.it/psicanalisi/lametafora-paterna-v-seminario-le-formazioni-dellinconscio/> (20 Gennaio 2022).
- Harkness, Alistar, *Film review: Dogtooth*, «The Scotsman», 2010.  
<https://www.scotsman.com/news/film-review-dogtooth-2467079> (20 Gennaio 2022).

- Higson, Andrew, *The Limiting Imagination of National Cinema*, in Mette Hjort and Scott Mackenzie (eds.) *Cinema and Nation*, London, Routledge, 2000.
- Horton, Andrew, *The Films of Theo Angelopoulos: a Cinema of Contemplation*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- Irigaray, Luce, *This Sex Which is Not One*, New York, Cornell University Press, 1985.
- Jansick, Dustin, *Dogtooth Movie Review*, Way too Indie, Independent Film and Music Reviews, 2011.  
<http://waytooindie.com/review/movie/dogtooth/> (10 Gennaio 2022).
- Johnson, Jenna, *Dogtooth: A Lancaian Analysis*, 2019. Tratto da  
<https://www.youtube.com/watch?v=pjU0VgXLwxY> (20 Gennaio 2022).
- Karalis, Vrasidas, *A History of Greek Cinema*, New York, Continuum International Publishing, 2012.
- Loos, Amanda, *Symbolic, Real, Imaginary*, “The University of Chicago, Theories of Media”, 2002. <https://csmt.uchicago.edu/glossary2004/symbolicrealimaginary.htm> (20 Gennaio 2022).
- Mantisou, Olga, *The Aesthetics of the Greek financial crisis in Dogtooth (2009)*, 2019.  
[https://issuu.com/olgamantsiou/docs/final\\_diss\\_dogtooth](https://issuu.com/olgamantsiou/docs/final_diss_dogtooth) (20 Gennaio 2022).
- Nikolaidou, Afroditi, Poupou, Anna, *Post-Weird Notes on the New Wave of Greek Cinema*, 58th Thessaloniki International Film Festival, Non-Catalog, 2017.
- Olsen, Mark, *Movie Review: ‘Dogtooth’*, «Los Angeles Times», 2011.  
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2011-jan-07-la-et-capsules-20110107-story.html> (10 Gennaio 2022).
- Panagiotopoulos, Panayis, Sotiropoulos, Dimitris, *Political and Cultural Aspects of Greek Exoticism*, London, Palgrave Macmillan, 2019.
- Papadimitriou, Lydia, *The National and the Transnational in Contemporary Greek Cinema*, «New Review of Film and Television Studies», vol. 9 (4), 2011.  
<https://doi.org/10.1080/17400309.2011.606535> (13 Gennaio 2022).
- Papadimitriou, Lydia, *Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis*, «Filmicon: Journal of Greek Film Studies», no.2, 2014.
- Papanikolaou, Dimitris, *Archive Trouble*, in *Beyond the “Greek Crisis”: Histories, Rhetorics, Politics*, Penelope Papailias (ed.), «Cultural Anthropology», Special Issue, 2011.  
<https://culanth.org/fieldsights/archive-trouble> (14 Gennaio 2022).
- Papanikolaou, Dimitris, *Greek Weird Wave, A Cinema of Biopolitics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020.
- Pollis, Adamantia, *The State, The Law and Human Rights in Modern Greece*, «Human Rights Quarterly», vol. 9, no. 4, Johns Hopkins University Press, 1988.

<https://doi.org/10.2307/761912> (20 Gennaio 2022).

Psaras, Marios, *The Queer Greek Weird Wave. Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*, London, Palgrave Macmillan, 2016.

Rose, Steve, *Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema*, «The Guardian», 2011. <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> (2 Gennaio 2022).

Tyler, Ben, *This Tongue Is Not My Own: Dogtooth, Phobia and the Paternal Metaphor*, in *Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present*, 2017, a cura di Tonia Kazakopoulou e Mikela Fotiou. [https://www.academia.edu/32746781/This\\_Tongue\\_Is\\_Not\\_My\\_Own\\_Dogtooth\\_Phobia\\_and\\_the\\_Paternal\\_Metaphor](https://www.academia.edu/32746781/This_Tongue_Is_Not_My_Own_Dogtooth_Phobia_and_the_Paternal_Metaphor) (10 Gennaio 2022).

Van Hoeij, Boyd, *Dogtooth*, «Variety», 2009. <https://variety.com/2009/film/markets-festivals/dogtooth-1200474781/> (10 Gennaio 2002).

Van Stratten, Guy, 'Dogtooth', *quando il controllo a fin di bene genera mostri*, Codice Rosso.net, 2020. [Dogtooth- Codice Rosso \(codice-rosso.net\)](http://codice-rosso.net) (20 Gennaio 2022).

Varmazi, Eleni, *The Weirdness of Contemporary Greek Cinema*, «Film International», vol. 17, no. 1, 2019, pp.40-49. DOI:[10.1386/fiin.17.1.40\\_1](https://doi.org/10.1386/fiin.17.1.40_1) (20 Gennaio 2022).

Willson, Caitlin, *Lacanian Theory: An Analysis of Dogtooth*, 2017. Tratto da: <https://www.youtube.com/watch?v=bXpuISS8AHs> (20 Gennaio 2022).

Zarastro, Vanessa, *La casa del colonnello?*, MYmovies.it, 2010. <https://www.mymovies.it/film/2009/dogtooth/forum/?id=1599746> (20 Gennaio 2022).

Zoumpoulakis, Yannis, *Lakis Papastathis-Argyris Papadimitropoulos: Two strangers in the same living room*, «To Vima», 2010. <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=367051> (17 Gennaio 2022).



## **Ringraziamenti**

Le prime persone a cui devo dire grazie per questo traguardo sono i miei genitori e il resto della mia famiglia, fonte di sostegno e coraggio. Senza mia madre e mio padre non avrei avuto la possibilità di studiare e di scrivere questa tesi.

Un grazie speciale va a Filippo per aver sempre accompagnato i miei studi e della buona musica.

Ringrazio le mie amiche Giulia e Martina, compagne di viaggi e avventure, e le mie colleghe Elisa e Greta, senza le quali questi anni universitari non sarebbero stati gli stessi.