



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del Cinema e
della Musica**

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

***Breaking the Waves e Dancer in the Dark: Bess e Selma, figure
del melodramma***

Relatrice:

Ch.ma Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureanda: Arianna Filippi

Matricola: 2047907

Anno Accademico 2023/2024

Ai folli, agli audaci, ai sognatori.

p.3 INTRODUZIONE

p.5 1. IL CINEMA SECONDO VON TRIER

p.5 *1.1. La sua filmografia*

p.9 *1.2.1. DOGMA 95*

p.10 *1.2.2. Il voto di castità*

p.12 2. IL MELODRAMMA NEL CINEMA DI LARS VON TRIER

p.12 *2.1. Le origini del melodramma*

p.15 *2.2. Espressività e mutismo*

p.16 *2.3. I requisiti del melodramma*

p.19 *2.4. Il melodramma nella storia del cinema*

p.22 *2.5. Il melodramma di Bess e Selma*

p.30 3. AMORE E FOLLIA: *BREAKING THE WAVES*

p.30 *3.1. Storia di un delirio amoroso*

p.32 *3.2. I tableaux vivants*

p.33 *3.2.1. I tableaux vivants: Bess si sposa*

p.34 *3.2.2. I tableaux vivants: La vita con Jan*

p.35 *3.2.3. I tableaux vivants: La vita da sola*

p.36 *3.2.4. I tableaux vivants: la malattia di Jan*

p.38 *3.2.5. I tableaux vivants: Il dubbio*

p.39 *3.2.6. I tableaux vivants: La fede*

p.40 *3.2.7. I tableaux vivants: Il sacrificio di Bess*

p.42 *3.2.8. I tableaux vivants: Epilogo*

p.42 *3.3.1. Bess: martire o folle? Il rapporto con Jan*

p.44 3.3.2. *Bess: martire o folle? Il rapporto con Dio*

p.45 3.4. *Dietro una intransigente camera a mano*

p.47 3.5. *Un film trasgressivo*

p.52 4. L'ANTI-MUSICAL: DANCER IN THE DARK

p.52 4.1. *Storia di una voce spezzata*

p.56 4.2.1. *Il genere musical*

p.57 4.2.2. *L'anti-musical trieriano*

p.60 4.3. *Selmasongs*

p.67 4.4. *Un film euro-americano*

p.71 4.5. *Björk/Selma*

p.78 CONCLUSIONI

p.79 BIBLIOGRAFIA

p.87 FILMOGRAFIA

p.89 RINGRAZIAMENTI

INTRODUZIONE

Lo stile registico di Lars von Trier è stato, lungo tutto il suo percorso, uno dei più particolari e controversi nella storia del cinema. Von Trier si è dimostrato fin dall'inizio un artista degno di questa nomea, con numerosi premi e riconoscimenti al suo grande lavoro, anche se spesso si è reso protagonista di scandali, alterchi e vicende complicate. Per questo motivo è stato spesso etichettato dalla critica come una persona ambigua, poco raccomandabile e persino un sadico. Molti attori e collaboratori che hanno preso parte alla realizzazione delle sue opere, hanno lamentato spesso il suo essere dispotico, ottuso e perverso. Addirittura lui stesso si definirà “masturbatore dello schermo”, proprio per la sua tendenza a sollecitare continuamente e provocare lo spettatore.

Malgrado tutte queste contestazioni alla sua persona, Lars von Trier ha saputo realizzare, agli occhi dei cinefili, degli studiosi e del suo pubblico più affezionato, delle magistrali opere d'arti, caratterizzate da una vena originale e fuori dagli schemi della tradizione cinematografica, diversificandosi completamente da tutti i suoi colleghi e portando alla luce, attraverso una singolare sensibilità, dei temi estremamente significativi.

Osservando in particolare due dei suoi film, appunto *Breaking the Waves* (1996) e *Dancer in the Dark* (2000), ho trovato in entrambi dei punti in comune e degli spunti interessanti al fine di compilare la mia tesi di laurea. Discorrendo anche con la mia relatrice, mi sono resa conto di quanto questi film siano legati a un genere molto distintivo e nel contempo molto bistrattato all'interno della storia del cinema: il melodramma. In questa tesi infatti il mio obiettivo è stato dapprima, nel secondo capitolo, descrivere il genere del melodramma, la sua origine, le sue peculiarità, la sua evoluzione, il suo ingresso all'interno della settima arte e infine di legarlo ai due film presi in esame. Successivamente mi sono impegnata, nei due capitoli successivi, nel sottolineare le caratteristiche specifiche di entrambi i film e in particolare nel soffermarmi sulle figure delle protagoniste, Bess nel terzo capitolo e Selma nel quarto capitolo, delle virtuose eroine melodrammatiche in piena regola.

Ai fini della ricerca mi sono basata principalmente su volumi e articoli legati ai temi principali di ogni capitolo: nel primo capitolo è stato fondamentale uno dei volumi più importanti sulla storia del melodramma, ossia *L'immaginazione melodrammatica* (1976) di Peter Brooks; in più mi sono servita del volume a cura di Giovanni Spagnoletti *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo* (1999). Per quanto riguarda i due film sono stati per me estremamente di grande supporto il volume di Roberto Lasagna *Lars von Trier* (2003) e quello di

Primo Giroladini *Il cinema reinventato* (1999), nel quale è raccolta anche una importante intervista fatta a von Trier da parte dell'autore svedese Stig Björkman. Di particolare rilevanza per il capitolo su *Dancer in the Dark*, per quanto riguarda il tema del musical, è stato il volume di Rick Altman *Film/Genere* (1999). Per quanto riguarda gli articoli, sotto consiglio della relatrice, è stato assolutamente essenziale il sito della FIAF (International Index to Film Periodicals Database).

Mi sono approcciata per la prima volta al cineasta danese sotto un consiglio di visione da parte di un compagno di studi. La mia curiosità ha avuto la meglio e in breve tempo ho recuperato gran parte della sua filmografia. Sin da subito mi sono resa conto che fosse un regista davvero unico nel suo genere, e al tempo stesso anche molto complicato e ostico. A mio parere è uno stile registico che divide completamente il favore del pubblico: da una parte c'è chi lo ama alla follia e non perde mai la concentrazione, dall'altra chi lo trova più indigesto e troppo tortuoso da affrontare. Capisco benissimo quest'ultima visione, infatti è palese quanto il regista si diverta nel complicare le situazioni e confondere incessantemente chi lo guarda. Nonostante ciò, trovo giusto cercare di aprire i propri orizzonti e tentare di entrare in questa logica così fuori dagli schemi, così come trovo giusto anche che questo regista sia considerato, in virtù della sua singolarità ed eccentricità, un'occasione di approfondimento e ricerca.

1. IL CINEMA SECONDO VON TRIER

1.1. La sua filmografia

Lars von Trier, pseudonimo di Lars Trier (30 aprile 1956), è un regista e sceneggiatore danese. Nel corso della sua carriera, segnata da innumerevoli riconoscimenti, è diventato uno dei massimi esponenti del cinema contemporaneo europeo e internazionale.

A dodici anni interpreta il protagonista in una serie televisiva diretta da Thomas Winding, dal titolo *Estate segreta*. Dopo aver studiato per qualche anno all'Università di Copenaghen, realizza i suoi primi cortometraggi alla fine degli anni 70, in particolare *Orchidégartneren* (in italiano *Il giardiniere delle orchidee*) nel 1977 e *Menthe la bienheureuse* (in italiano *Menthe la fortunata*) nel 1979. Tra il 1979 e il 1982 frequenta la scuola d'arte cinematografica "Danske Filmskole" in Danimarca e realizza altri cortometraggi tra cui *Nocturne* (in italiano *Notturmo*) nel 1980, *Den sidste detalje* (in italiano *L'ultimo dettaglio*) nel 1981, *Gateway Europe* (in italiano *Cancello Europa*) nel 1985 e *Gå i bad med Ekstra Bladet* (in italiano *Và al bagno con E. Bladet*) nel 1986.

Il suo mediometraggio *Befrielsesbilleder* (in italiano *Immagini della liberazione*) del 1982 fu il suo saggio di diploma al Danske Filmskole, con il quale ottenne anche il Premio come Miglior Film al Festival di Monaco. Qui racconta, dal punto di vista dei nazisti sconfitti, la Danimarca del 1945. Successivamente, nel 1984 gira *L'Elemento del crimine*, che ottiene il Gran Premio Commissione Tecnica al Festival di Cannes nel medesimo anno e il Premio Miglior Film al Festival Bodil. Esso rappresenta il primo film della sua "Trilogia europea", ed è ambientato in una Europa decadente e distopica, dove un detective inglese, Fisher, si rivolge ad uno psicanalista per liberarsi del suo mal di testa persistente. Si sottopone ad ipnosi, e viene spinto a ricordare cos'era accaduto nei due mesi precedenti, passati in Europa, dove era stato chiamato per indagare sull'omicidio di una bambina che vendeva biglietti della lotteria. Fisher tenta di rintracciare l'assassino utilizzando un metodo teorizzato in un libro intitolato *L'elemento del crimine*, scritto dal suo mentore ormai a riposo, Osborne, che consiste nella totale identificazione dell'investigatore con il criminale. Fisher si unisce nella ricerca con una giovane prostituta di nome Kim, ma nel seguire tale metodo finisce così per comportarsi egli stesso come un serial killer.

Credo che la storia non sia la cosa più importante nel mio film. Ho cercato di porre l'accento più sul piano visivo. Ho voluto creare un'atmosfera che ecciti i sensi e i sentimenti. Sono affascinato da ciò che da sempre affascina l'uomo, cioè, fra le altre cose, la morte e il disgustoso. Il moralismo che dice che non dobbiamo farci affascinare dalla guerra è una prigione. Non si ricava niente di buono dal porre dei vincoli ai nostri istinti. Uno dei miei scopi è congiungere la violenza e il sangue nella poesia e raggiungere ciò che Dreyer chiamava "realismo poetico". Qualcuno

ha detto che *L'elemento del crimine* sia intriso di odio contro la vita. Credo sia vero piuttosto il contrario. Il film è un cantico, un omaggio alla vita, al quotidiano, a ciò che consideriamo banale, e che non è per niente tale, e a ciò che percepiamo di solito come brutto e che, invece, secondo i miei criteri estetici, è bello. Il film è anche religioso, perché esalta la magnificenza della vita che è attorno a noi. E il film è misterioso. Assomiglia il più possibile alla realtà, ma questa è ambigua. (Lars von Trier)¹

Secondo capitolo della “Trilogia europea” è *Epidemic* (1987), dove un regista (interpretato dallo stesso von Trier) e uno sceneggiatore (Niels Vørsel) sono intenti nel trovare delle idee per un nuovo film horror, e nel mentre, nel paese esplode un'epidemia di peste; un medico decide di lasciare la città che si è difesa dal morbo per trovare una cura. Non sa però di essere diventato un involontario trasmettitore del fenomeno epidemico. Prima del suo successo mondiale, von Trier si divide spesso tra la produzione televisiva e quella cinematografica. Per la televisione danese infatti girò nel 1988 *Medea* con il quale vinse il Premio Jean d'Arcy per il Miglior Film Tv.

Il film di Lars von Trier si basa sulla tragedia *Medea* di Euripide: la storia dell'eroina greca che sposa Giasone dopo averlo aiutato a conquistare il vello d'oro. L'uomo però la ripudia. Medea si vendica e ne uccide i figli. Meno didascalica e con uno più spiccato senso del sacro rispetto alla versione cinematografica di Pasolini, l'opera del cineasta di *Europa* è ambientata in un imprecisato Medioevo scandinavo e non nella Grecia classica. Il barbarico luogo è contornato da colori sfumati che si accendono e si spengono improvvisamente nei passaggi dal giorno alla notte. Il momento più intenso dell'opera riguarda l'omicidio dei due figli da parte di Medea; la donna li sacrifica non tanto per vendetta, ma per salvarli da un futuro infelice. Compie nei loro confronti un vero e proprio atto d'amore. (da “L'Europa del Nord isola felice nell'oceano televisivo” in *Cineforum* n°341 gennaio-febbraio 1995 di Simone Emiliani)²

Lars von Trier ammetterà di essere stato, per quest'opera, ispirato da un lavoro incompiuto del grande Maestro Carl Theodor Dreyer, regista che ha segnato e influenzato profondamente lo stile del cineasta danese.

In effetti mi sono servito del manoscritto di Dreyer. Ho solo eliminato il coro, perché Dreyer concepiva il suo film seguendo il modello delle tragedie greche tradizionali, che iniziavano su un palcoscenico e si svolgevano poi in uno spazio mitico. Questa scenografia è stata soppressa e l'ho rimpiazzata con un luogo situato nella parte ovest della Danimarca. Per il resto ho seguito con scrupolo il testo di Dreyer. Sono stato in contatto telepatico costante con Carl Theodor Dreyer, ho avuto la sua approvazione, sebbene senza grande entusiasmo. (Lars von Trier)³

Europa (1991) è l'ultimo film facente parte della “Trilogia europea”, girato volutamente in bianco e nero e solo in alcuni frammenti di scena il film diventa a colori. Il protagonista, Leopold Kessler, è uno statunitense di origini tedesche, che alla fine della seconda guerra mondiale offre il suo aiuto per ricostruire il paese. Nel frattempo, un gruppo di nazisti attivano delle missioni terroristiche e di resistenza contro l'occupazione americana, nelle quali Leopold piano piano si

¹ P. Giroladini, *Lars von Trier: il cinema reinventato*, [s.l.], effetto notte media Edizioni, 1999, pp. 79-80.

² *Ivi*, p. 83.

³ *Ivi*, p. 84.

troverà immischiato. Il film vinse il Gran Premio della Giuria al Festival di Cannes del 1991 e il Miglior Film al Festival Bodil.

Rubo molte cose al passato del cinema per fare i miei film. Rubare al cinema è per me come utilizzare le lettere dell'alfabeto quando scrivo, bisogna cercare degli elementi che serviranno a farsi capire e questi elementi sono i più comuni. La sola ragione per la quale *Europa* può sembrare il più classico dei miei film è che l'azione si colloca negli anni '40, un periodo del quale gran parte delle immagini che abbiamo provengono dal cinema. La televisione non esisteva, sono stati fatti molti documentari, ma quando si pensa a quegli anni sono le immagini dei film che ci vengono in mente. Il fatto che Europa sia in gran parte girato in bianco e nero rafforza ulteriormente questa sensazione di classicismo. (Lars von Trier)⁴

Nel 1994 realizza, sempre per la televisione danese, la serie *The Kingdom-Riget I* (in italiano *Il Regno-I*) che riscuote un grande successo di pubblico in Danimarca e in altri paesi europei. Ottenne il Premio Miglior Film al Festival di Seattle e il Miglior Film al Festival Bodil. La serie consiste in quattro puntate di una specie di soap opera horror, in particolare ci troviamo in un ospedale della Danimarca, chiamato appunto Il Regno, dove una medium ricoverata sente la presenza del fantasma di una bambina. Da questo momento la donna cercherà di ricostruire il passato della povera bambina, venendo a conoscenza anche di altri segreti terribili riguardanti l'ospedale. Nel frattempo un dottore svedese cercherà di eliminare il verbale di un suo intervento finito tragicamente e che ha provocato danni irreparabili a una ragazzina; cercherà inoltre un modo per uccidere un collega, venuto a conoscenza dei fatti. Lars von Trier affermerà «Quando si raggiunge un elevato numero di ore (quattro ore e mezzo, in questo caso) si ha tempo per raccontare una storia, si è più vicini ai personaggi, essi diventano come una famiglia per lo spettatore»⁵. Le altre quattro e ultime puntate de *Il Regno*, invece, verranno girate nel 1997; nel 2022 chiuderà il cerchio narrativo con *The Kingdom Exodus*.

Nel 1992 Lars von Trier e il produttore danese Peter Aalbæk Jensen fondarono la casa di produzione cinematografica danese “Zentropa”. Essa divenne celebre in quanto il 13 marzo 1995, grazie alla collaborazione di Lars von Trier e di un altro regista danese Thomas Vinterberg, emanò il manifesto “Dogma 95”. In sintesi, il manifesto ha l'obiettivo di creare, produrre e finanziare film basati sui valori e le tecnologie tradizionali del cinema, della recitazione, della fotografia e di tutti quegli elementi che caratterizzano la settima arte, escludendo qualsiasi effetto speciale, tecnologie elaborate o artifici, come la musica extradiegetica o l'utilizzo di set costruiti appositamente per il film, prediligendo la realtà e la verità. Il primo film Dogma è *Festen - Festa in famiglia* di Vinterberg del 1998, nel quale una famiglia si riunisce per una cena, durante la quale però verranno rivelati terribili eventi tra cui i più scabrosi, ovvero gli abusi sessuali del padre a danno di due dei

⁴ Ivi, p. 87.

⁵ Ivi, p. 90.

suoi figli. Il film prosegue con un ritmo sempre più angoscioso, incrementato dall'utilizzo della camera a mano che ci inserisce inevitabilmente nella narrazione, come se fossimo degli ospiti invitati a questa cena raccapricciante.

Successivamente Lars von Trier creò la “Trilogia del cuore d'oro” e in particolare essa comprende *Breaking the Waves* (1996), *Idioterne* (1998) e *Dancer in the Dark* (2000). Il primo e il terzo verranno analizzati nei capitoli successivi. *Idioterne* (in italiano *Idioti*), oltre a essere il secondo capitolo della trilogia, è considerato anche il secondo film Dogma, e segue la vicenda di alcuni ragazzi che si uniscono in una comunità in periferia e perseguono un progetto che segue un ideale ben preciso: essi si fingono degli “idioti” o dei ritardati mentali come forma di ribellione alla società rigida e intransigente nella quale vivono. Per loro gli “idioti” rappresentano le creature più libere in quanto, in virtù della loro stupidità, sono slegati da qualsiasi superflua convenzione sociale.

Idioterne è un film maligno, folle, di una stupidità insensata. Ma è anche qualcos'altro. Ho tentato di ritrovare la leggerezza e il divertimento di altri film del passato: per esempio, quelli della Nouvelle Vague e quelli del periodo della Swinging London inglese, come i film dei Beatles. Tutte correnti che portarono una boccata d'aria nuova nel cinema; e Dogma 95 è stato concepito esattamente per questa ragione, per riguadagnare l'innocenza perduta. *Idioterne* è un film dal quale il pubblico dovrebbe essere divertito e commosso, ma anche un po' disturbato. Contiene un aspetto pericoloso, perché fa giochi d'equilibrio con il concetto di normalità, con la maniera in cui si suppone noi dovremmo o non dovremmo comportarci. Messa in termini un po' fuori moda, si può dire che è il film più politico che ho fatto finora. (Lars von Trier)⁶

Fondamentali nella filmografia di von Trier troviamo anche la “Trilogia della depressione” e il dittico degli “USA- Terra delle opportunità”. La prima è composta dai tre *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) e *Nymphomaniac* (2013), che attraverso rimandi, simbologie, citazioni (ricordiamo Kirsten Dunst, protagonista nel secondo capitolo, stesa nel fiume riprendendo l'immagine di Ofelia che si lascia morire annegata in *Amleto*) narra il disturbo della depressione attraverso tre generi diversi. Il primo infatti è un horror, il secondo è fantascientifico e il terzo è erotico; tutti però sono imperniati di metafore che servono al regista, appunto, per portare in auge le caratteristiche di questo disturbo. Il dittico invece riunisce in sé *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005), e narra le vicende di una giovane idealista, Grace (interpretata da Nicole Kidman nel primo film e da Bryce Dallas Howard nel secondo), nell'America degli anni Trenta.

Altri due film importanti sono *The Boss Of It All* (in italiano *Il grande capo*) del 2006, con il quale il regista attivò una specie di “gioco” molto interessante, che viene ripreso anche in un saggio del grande critico cinematografico Thomas Elsaesser:

⁶ *Ivi*, p. 99.

In December 2006, Lars von Trier's *The Boss of It All* was released. The film is a comedy about the head of an IT company hiring a failed actor to play the "boss of it all," in order to cover up a sell-out. Von Trier announced that there were a number of ("five to seven") out-of-place objects scattered throughout, called Lookeys: "For the casual observer, [they are] just a glitch or a mistake. For the initiated, [they are] a riddle to be solved. All Lookeys can be decoded by a system that is unique. [. . .] It's a basic mind game, played with movies" (in Brown 2006). Von Trier went on to offer a prize to the first spectator to spot all the Lookeys and uncover the rules by which they were generated.⁷

L'altro film in questione è *The House That Jack Built* (in italiano *La casa di Jack*) del 2018, uno dei film a detta del regista, più brutale che abbia mai realizzato. Il film segue le vicende di un serial killer, Jack, affetto da un disturbo ossessivo-compulsivo, il quale racconta allo spettatore cinque dei suoi omicidi più spietati; per lui diventano occasioni per farli convergere, attraverso collegamenti e nessi strampalati e terrificanti (il tipo di narrazione che ricorda molto quella presente anche in *Nymphomaniac*), con le opere d'arti, ricercando infine un ideale di perfezione.

Lars von Trier non è semplicemente un regista, nel corso del tempo infatti è più diventato un fenomeno contemporaneo, un uomo che è riuscito a trasferire i suoi ideali con estrema lucidità all'interno di opere assolutamente uniche nella loro composizione. Nel tempo, numerosi aggettivi sono stati etichettati al suo nome: estremo, provocatore, misogino, sadico, politicamente scorretto... E nonostante la sua natura ambigua e contraddittoria, von Trier si è sempre dimostrato un artista degno dell'attenzione che il pubblico e gli studiosi di cinema riservano ai suoi film, divenendo un esempio di autore valido, di immenso talento e un grande maestro della settima arte.

1.2.1. DOGMA 95

Di seguito viene riportato il testo del manifesto e il cosiddetto "Voto di castità":

Dogma 95 è un collettivo di cineasti, fondato a Copenaghen nella primavera 1995.

Dogma 95 ha lo scopo dichiarato di opporsi a una "certa tendenza" del cinema del giorno contemporaneo.

Dogma 95 è un'opera di salvataggio.

Il movimento di svolta è stato il 1960, il cinema era morto e aveva bisogno di essere riportato in vita. Lo scopo era giusto, ma non così i mezzi.

⁷ T. Elsaesser, *The Mind-Game Film: Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology*, Londra, Routledge, 2021; traduzione a cura dell'autrice: Nel dicembre 2006, uscì *The Boss of It All* di Lars von Trier. Il film è una commedia sul capo di un'azienda informatica che assume un attore fallito per interpretare il "capo di tutto", al fine di coprire una svendita. Von Trier annunciò che c'erano un certo numero di oggetti fuori posto ("cinque o sette") sparsi ovunque, chiamati Lookeys: "Per l'osservatore occasionale, [sono] solo un glitch o un errore. Per l'iniziato, [sono] un enigma da risolvere. Tutti i Lookeys possono essere decodificati da un sistema che è unico. [...] È un gioco mentale di base, giocato con i film" (in Brown 2006). Von Trier continuò offrendo un premio al primo spettatore che individuasse tutti i Lookeys e scoprisse le regole con cui erano stati generati.

La nuova onda fu soltanto un'increspatura che, rigettata a terra, si trasformò in fanghiglia. Le parole d'ordine di individualismo e libertà produssero qualche opera, ma nessun cambiamento.

L'onda era pronta a vendersi e i suoi registi pure. L'onda non è mai stata più forte degli uomini che la sostenevano. Lo stesso cinema anti-borghese si trasformò in borghese perché i presupposti su cui aveva fondato le sue teorie erano basati su una concezione borghese dell'arte. Il concetto d'autore appartiene fin dall'inizio al romanticismo borghese e dunque... è falso.

Per Dogma 95 il cinema non è un'arte individuale!

Oggi assistiamo a una grande rivoluzione tecnologica, il cui risultato finale sarà la democratizzazione del cinema. Per la prima volta tutti possono fare cinema. Ma più i media divengono accessibili, più diviene importante il ruolo dell'avanguardia.

Non è un caso che la stessa espressione "avanguardia" abbia una connotazione militare. La disciplina è la risposta... dobbiamo mettere in uniforme i nostri film perché il film individuale è decadente per definizione!

Dogma 95 si oppone al film individuale proponendo un insieme di regole definite come IL VOTO DI CASTITÀ.

Il 1960 è stato il punto limite! Il cinema ha subito un processo di cosmetizzazione tale da morirne, dicevano. Eppure da quel momento in poi l'uso dei cosmetici è balzato alle stelle. Il compito "supremo" dei registi decadenti è quello di prendere in giro lo spettatore. È questo quello di cui andiamo tanto fieri? È questo il risultato di cento anni di storia? Che tipo di emozioni potranno mai essere comunicate attraverso queste illusioni?... Attraverso la libera scelta di imbrogliare da parte dell'artista individuale?

La prevedibilità (drammaturgica) è diventata il vitello d'oro attorno alla quale ci troviamo a ballare.

Che la vita interiore del personaggio giustifichi la trama è una cosa troppo complicata e troppo lontana dalla "vera arte". Mai come adesso, l'evento superficiale e il cinema superficiale hanno ricevuto così tante lodi.

Quel che viene fuori è poca cosa. Un'illusione di pathos e un'illusione d'amore.

Per Dogma 95 il cinema non è illusione.

Oggi assistiamo a una grande rivoluzione tecnologica, il cui risultato finale è quello di trasformare i cosmetici in un Dio. Grazie alle nuove tecnologie chiunque in qualunque momento sarà capace di spazzar via gli ultimi residui di verità nell'abbraccio mortale della sensazione superficiale. Le illusioni sono tutto ciò che il film può tenere in serbo.

Dogma 95 combatte il film d'illusione con un insieme indiscutibile di regole definito come IL VOTO DI CASTITÀ.

1.2.2. Il voto di castità

Ecco qui di seguito riportate le norme fondamentali di Dogma 95:

Giuro di rispettare le seguenti regole definite e approvate da Dogma 95.

1) Le riprese del film vanno fatte "on location". Costruzioni speciali e set vanno banditi (se una particolare costruzione è richiesta dalla storia, bisognerà trovare il luogo in cui questa costruzione si trovi).

- 2) Il suono non dovrà mai essere prodotto a parte rispetto alle immagini e viceversa. (La musica non va utilizzata a meno che non sia presente nel momento in cui il film viene girato).
- 3) La camera va tenuta a mano. Ogni movimento o arresto effettuato manualmente è permesso. (Il film non deve svolgersi nel luogo in cui si trova la cinepresa: al contrario sono le riprese che devono essere realizzate nel luogo in cui si svolge il film).
- 4) Il film deve essere a colori. L'illuminazione supplementare non è accettata. (Se la luce è insufficiente che si tagli la scena oppure si aggiunga una sola lampada alla cinepresa).
- 5) Trucchi ottici e filtri sono proibiti.
- 6) Il film non deve contenere azioni superficiali. (Omicidi, armi, ecc...non sono ammessi).
- 7) Sono proibite tutte le manipolazioni spaziali e temporali (vale a dire che il film accade "qui ed ora").
- 8) I film di genere non sono accettabili.
- 9) Il formato del film deve essere Academy 35 mm.
- 10) Il nome del regista non deve comparire nei titoli di testa.

Giuro inoltre come regista di astenermi da qualsiasi gusto personale! Io non sono più un artista. Giuro di evitare di creare "un'opera", in quanto considero l'istante molto più importante rispetto al tutto. Il mio scopo supremo è quello di far venir fuori la realtà dai miei personaggi e dai luoghi. Giuro di fare tutto questo con ogni mezzo disponibile, sacrificando ogni idea di buon gusto e ogni considerazione estetica.

Così pronuncio il mio VOTO DI CASTITÀ.

Copenaghen, lunedì 13 marzo 1995

Thomas Vinterberg, Lars von Trier

Come possiamo comprendere da questo manifesto esso propone una forma cinematografica pura e slegata da qualsiasi artificiosità, caratteristica principale dei film contemporanei con una tendenza "borghese" e narrativa, in favore della realtà. È inoltre interessante osservare come questa forma d'arte, per la sua vicinanza al vero, sia accessibile a tutti coloro che vogliono mettersi in gioco, diventando così democratica. È proprio grazie a questi ostacoli inoltre che la vena artistica e la creatività di ognuno può uscire con più determinazione: «La filmografia di Von Trier è ricca e il suo approccio complesso, talvolta volutamente contraddittorio. Certo però la questione dei vincoli rimane essenziale per lui. Come afferma egli stesso: "Non c'è arte senza limiti. L'ispirazione scaturisce al contatto con le restrizioni, siano pure artificiali, come nel caso di Dogma e delle sue regole"»⁸. Ma nonostante questi propositi molto interessanti e degni di considerazione, come osserveremo anche in seguito, Lars von Trier non li seguirà mai fino in fondo.

⁸ S. Goriely, *Lars von Trier et le jeu des contraintes* (traduzione dal francese all'italiano di Davide Zordan), in «Academia.edu», https://www.academia.edu/15671246/Lars_Von_Trier_e_il_gioco_dei_vincoli, 2010.

2. IL MELODRAMMA NEL CINEMA DI LARS VON TRIER

Si può notare come il cinema di Lars von Trier sia imperniato di tratti strutturali e testuali caratteristici del genere del melodramma. Prima di approfondire il legame che sussiste tra i due film di Trier e il melodramma, tuttavia, è necessario e doveroso conoscere le origini e i tratti fondamentali di questo genere. In particolare, per il mio lavoro di tesi fondamentale è stata la lettura del testo di Peter Brooks *L'immaginazione melodrammatica* (1976) e il volume a cura di Giovanni Spagnoletti *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo* (1999). Naturalmente altri studi sul melodramma nel cinema hanno accompagnato il percorso di approfondimento, ma quelli che ho trovato maggiormente incisivi in relazione al cinema di Lars Von Trier sono stati i due citati.

2.1. *Le origini del melodramma*

La parola “melodramma” deriva dal greco “mélos” (canto) e “drâma” (dramma, azione scenica) e indica da principio un’opera teatrale in prosa con accompagnamento musicale, in voga soprattutto in Italia nel XVII secolo. La forma da cui è nato il melodramma è la “pantomima storica e romanzesca” chiamata anche *mimodrame*, uno dei generi del teatro muto francese denominata così perché i soggetti erano tratti dalla storia e dai romanzi, mentre i modi della pantomima erano utilizzati per rappresentare un’azione complessa; la musica inoltre era uno strumento importante per supplire all’assenza del testo. In Francia il primo tentativo di melodramma fu *Il Pigmaliione* di Jean-Jacques Rousseau, rappresentato nel 1765 e definito dall’autore “scena lirica”, ma il principale autore di melodrammi è René-Charles-Guilbert di Pixérécourt che scrisse il primo vero melodramma *Coelina ou l’enfant du mystère* (1800), che narra la storia di una giovane donna segretamente figlia di un mendicante e quindi impossibilitata nell’ereditare le ricchezze di famiglia e di sposare il suo amato, ma, dopo una serie di peripezie e la cacciata dell’antagonista, il lieto fine giungerà per la protagonista. Pixérécourt, da una pièce all’altra aveva avuto l’idea di aggiungere degli intermezzi comici. Pare che il primo ad utilizzare questo termine sia stato proprio il filosofo Jean-Jacques Rousseau tra il 1765 e il 1767, per delineare un’opera caratterizzata da una mescolanza di monologhi, pantomime e accompagnamento orchestrale, che miravano a esprimere una carica emotiva completamente nuova. Il suo primo teorico, invece, fu probabilmente il filosofo francese Denis Diderot, che nella sua definizione di *genre sérieux* (intermedio fra commedia e tragedia) ci invita a riflettere sul “dramma” del “quotidiano”. Secondo lui il melodramma deve cogliere nell’ambito del reale tutti gli aspetti più drammatici e intensificarli, enfatizzando la verità e conferendo senso cosmico e morale ai gesti considerati generalmente più “banali”. In particolare, nel melodramma classico, quello ad esempio costituitosi in Francia agli inizi dell’Ottocento, «vi spicca un’intensa conflittualità emotiva ed etica basata sulla lotta manichea fra il bene e il male: un mondo in cui tutto ciò per cui si vive, e di cui si

vive, è determinato da rapporti psichici fondamentali e forze morali di respiro cosmico»⁹ e questo loro conflitto «implica la necessità di riconoscere il male, di affrontarlo e di eliminarlo per la purificazione dell'ordine sociale»¹⁰.

Successivamente la parola passò a indicare uno spettacolo popolare derivato dalla pantomima (nella quale comunque sussisteva un accompagnamento musicale) che non rientrava in nessuno dei generi codificati dell'epoca. La musica era assai importante all'interno di questo genere; il teatro ottocentesco le ha affibbiato una funzione ben precisa, ed è molto importante anche all'interno del cinema odierno, la forma estetica che più si è avvicinata al genere melodrammatico. Il filosofo francese Jean-Paul Sartre ha descritto eccezionalmente gli effetti dell'accompagnamento musicale nel cinema muto, la sua capacità di assegnare un'identità istantaneamente riconoscibile a personaggi e situazioni; inoltre si sa quanto sia rilevante come nel film sonoro la musica sia determinante al fine di evocare particolari sentimenti, atmosfere e significati. Per conferire all'intreccio dell'opera quel senso di necessità peculiare, che nella letteratura premoderna si manifestava attingendo alle radici del mito, nel melodramma si ricorre, metaforicamente, alla struttura dell'organizzazione musicale: stile, strutturazione tematica, variazioni di tono, di ritmo e di voce.

Il melodramma nasce nel contesto storico della Rivoluzione francese, un momento in cui, sia sul piano simbolico e religioso che su quello letterale, si assiste alla soppressione del concetto di "sacro". Si fa riferimento, ovviamente, a istituzioni come la Chiesa o la monarchia, o a forme letterarie come la rigida dicotomia tragedia-commedia. Il melodramma diviene lo strumento privilegiato per la scoperta e la portata in auge di temi etici fondamentali e contemporanei, in un periodo di distacco dalla tradizione. È noto come il melodramma saccheggiasse molti temi dall'epica, dalle leggende e dalla storia, ma la sua fonte principale rimaneva pur sempre il romanzo (nato anch'esso nel XVII secolo), genere a cui si legò maggiormente, anche perché era stato il primo "medium" a scoprire l'importanza di temi come quello della vergine perseguitata, pronta a difendere e a imporre agli altri la sua purezza e la sua visione morale. Fra il 1730 e il 1740 si registra in Francia un mutamento terminologico, infatti invece che parlare di *melódrame*, forse a causa dell'influenza dei drammaturghi romantici, si inizia a parlare di *drame* per indicare sempre spettacoli con accompagnamento musicale. È avvertibile comunque in quest'epoca una contaminazione tra melodramma e teatro romantico, il quale si contrappone alla razionalità illuministica e alla ricerca della bellezza classica neoclassicista con la spiritualità, l'emotività, e l'affermazione dei caratteri individuali di ogni artista.

È interessante anche comprendere come il romanzo gotico abbia maturato delle caratteristiche affini al melodramma: si parla di un nuovo mondo in cui il sacro non è più disponibile; esso mira

⁹ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche Società Editoriale, 1976, p. 29.

¹⁰ *Ibidem*.

sempre a descrivere delle situazioni profonde, affascinato com'è da tutto ciò che è misterioso, celato in sepolcri o sotterranei; è sempre pronto a sondare le profondità dell'anima disseppellendo violentemente delle forze che si nascondevano o erano imprigionate. Pensiamo ad esempio al romanzo di Mary Shelley *Frankenstein* (1818): all'interno del capitolo della creazione del mostro, il Dottor Frankenstein si abbandona a delle emozioni contrastanti, dapprima di gioia per aver creato una creatura da, letteralmente, pezzi di carne; in seguito arriva la paura, perché comunque si parla della creazione di una bestia orripilante, e infine la rabbia, in quanto i suoi sogni, la sua curiosità, le sue conoscenze, lo avevano portato irrimediabilmente alla sua condanna e a una vita infelice e perseguitata. L'unico tema in cui il melodramma differisce dal romanzo gotico è il suo ottimismo illuministico nella speranza, che prima o poi la morale possa sconfiggere le leggi del caos, riportando il tutto al suo equilibrio iniziale.

I primi sintomi di una decadenza del genere melodrammatico si può avvertire nel decennio 1830-40, quando si verifica un orientamento sempre più marcato verso la commedia basata su "problemi sociali". Sulla scena vengono sottolineati non più i conflitti fra forze morali e manichee, ma perlopiù iperboliche sciagure causate da passioni malvagie. Inoltre, alcuni melodrammi tendono a diventare più "domestici", a mostrare maggiore interesse per l'intreccio, le situazioni e la moralità borghese (in questo periodo infatti nasce il "dramma borghese").

Anche se i testi continuano ad appellarsi a una moralità di fondo e naturalmente ai diritti della virtù e dell'innocenza, non senza sfiorare l'ambito politico, come in Robert Macaire, il tentativo sistemico di mettere in scena conflitti etici di respiro universale risulta in buona parte abbandonato, o deviato verso altre preoccupazioni: la trama, la "suspense", l'eccitazione, la ricerca affannosa di nuove ricette per colpire il pubblico.¹¹

Il melodramma non è un teatro moralistico, ma un teatro della moralità, dal momento che cerca di articolare e rivelare al di là di ogni dubbio l'esistenza di un universo etico che, pur essendo corrotto dalla malvagità e dalla depravazione, riuscirà a riaffermare la sua presenza e la sua forza categorica nella società. In assenza del "sacro" l'elemento più fondamentale ora è la vita dell'uomo, le sue sofferenze, la sua moralità, il suo inconscio. Questo genere, così, diventa un'occasione per diversi autori, di attingere a un repertorio di atteggiamenti, frasi e gesti concepiti appositamente per la drammatizzazione di conflitti spirituali. Inoltre, il melodramma non mira a suggerire significati nascosti o profondi. Di conseguenza è più: «un dramma di "forme" più che di sostanze [...]. In poche parole, il teatro di Hugo è efficace grazie alla sua prepotente teatralità, allo scontro fra i segni e i simboli nel gioco spettacolare, al lirismo con cui sono tratteggiati i personaggi.»¹²

¹¹ *Ivi*, pp. 122-123.

¹² *Ivi*, p. 140.

2.2. *Espressività e mutismo*

Al tempo solo i teatri secondari, i cosiddetti *Boulevard*, avevano la possibilità di mettere in scena pantomime, balletti, teatrini con marionette, mentre i teatri primari come l'Opéra, il Théâtre Français, il Théâtre de la comédie italienne avevano il monopolio del teatro di parola. Quando la Rivoluzione, nel 1791, abolì il monopolio dei teatri ufficiali fu consentito anche a quelli minori di mettere in scena quello che volevano. Essendo inizialmente relegati al mutismo nel testo, i Boulevard e i loro autori e attori divennero sempre più ingegnosi nel manipolare i loro messaggi, utilizzando soprattutto il melodramma come strumento. Ne consegue quindi che la recitazione e i ruoli dei personaggi mutano, da essere drammaticamente motivati o semplicemente offerti come un dato ad acquisire un ruolo primario, e che gli autori cerchino ad ogni costo di introdurli nel testo attraverso didascalie largamente descrittive. Esse ci indicano non solo i gesti dell'attore, ma sottolineano anche l'effetto espressivo, il significato che dobbiamo cogliere in questi gesti, la loro portata sulla scena. Il mutismo nel melodramma deriva in effetti dalle origini stesse del genere, che a sua volta discende dalla pantomima. Raramente in questi spettacoli la parola viene utilizzata per comunicare dei messaggi di una certa importanza, difatti è perlopiù confinata a esclamazioni commosse, a veementi scoppi d'ira o sottolineature espressive. Un po' come accade nelle didascalie del cinema muto, vengono utilizzati spesso iscrizioni, emblemi e messaggi sovrapposti su stendardi per trasmettere informazioni contenute nell'azione scenica.

Diderot nei suoi scritti attacca spesso gli attori della Comédie-Française definendoli freddi, rigidi e artificiosi, questo perché:

il teatro classico- tragedia, commedia elegante, comédie de caractère- è essenzialmente verbale, e affida il significato quasi esclusivamente alla parola, all'intonazione e alla dizione, mentre per Diderot non solo gesti e azione hanno diritto alla stessa considerazione di cui gode la parola, ma ci sono scene- in particolare quelle culminanti- che dovrebbero essere recitate senza ricorrere a parola alcuna.¹³

È caratteristica necessaria del melodramma il desiderio di esprimere tutto. «Niente viene risparmiato perché niente viene lasciato inespresso; i personaggi si ergono sul palcoscenico a proferire l'indicibile, a dar voce ai loro sentimenti più profondi, a recitare attraverso parole e gesti elevati l'intera gamma dei loro rapporti [...] la vita, in questo senso narrativo, tende a gesti e affermazioni sempre più concertati e intensamente espressivi.»¹⁴ Grazie a questa operazione gesti e grida portano all'immediatezza diretta del messaggio che si vuole portare, in quanto sono il linguaggio della natura, un linguaggio a cui tutte le creature istintivamente ricorrono per esternare reazioni, risposte ed emozioni primordiali. Inoltre, le tonalità iperboliche, la cui logica esclude ogni via di mezzo, fanno

¹³ *Ivi*, pp. 93-94.

¹⁴ *Ivi*, p. 19.

emergere con ulteriore chiarezza i conflitti cruciali tra i personaggi, la loro psicologia e la loro essenza e «veniamo a trovarci, se non nel dominio della realtà, in quello della verità»¹⁵. Tutto ciò deriva dal nostro bisogno umano di drammatizzare e di mettere in scena i nostri sentimenti, per cercare di sondare l'animo umano e concederci il piacere dell'autocommiserazione. Non sorprende quindi che, più tardi, i grandi interpreti del *drame romantique* (sviluppatosi soprattutto in Inghilterra e Germania alla fine del Settecento) come Marie Dorval, non si siano formati alla Comédie-Française, bensì nei Boulevard nel contesto del melodramma e nell'estetica dell'espressionismo. In virtù della frattura con i generi tradizionali e con i loro codici linguistici, il gesto muto appare come un fenomeno nuovo che rende visibile tutto ciò che è impronunciabile e assente. È così che il cinema muto è considerata la forma estetica contemporanea che più si è avvicinata al melodramma.

2.3. I requisiti del melodramma

Il melodramma è innanzitutto considerato uno spettacolo peculiarmente popolare. In realtà il melodramma si rivolgeva a pubblici di estrazione sociale diversa che recepiva i melodrammi con piena partecipazione, ma in maniera differente: per il popolo era una forma di intrattenimento culturale importante, accessibile anche per loro; per la nobiltà e la borghesia rientrava semplicemente in uno dei loro innumerevoli svaghi. A differenza dei teatri d'ordinanza in cui veniva rappresentato il teatro del prestigio, il melodramma rappresentava il teatro del desiderio, delle pulsioni, in cui le donne andavano per foggare i loro gioielli ma anche per vedere catastrofi, incendi, uccisioni... Inoltre, il melodramma mobilitava anche il pubblico infantile, addirittura venivano coinvolti diversi giovinetti negli spettacoli. I decreti napoleonici dell'8 giugno 1806 e del 29 giugno 1807 autorizzavano l'esistenza di otto teatri parigini di cui alcuni (l'Ambigu, la Gaîte, il teatro di Porte Saint-Martin) erano consacrati esclusivamente al melodramma.

Il melodramma tende sempre a provocare nel pubblico sentimenti molteplici e, perlopiù, contraddittori. I registri (tragedia, romanzo gotico, epopea, commedia) non sono mescolati tra loro ma giustapposti, e ognuno è rappresentato da un personaggio ben definito: la paura dal cattivo, le lacrime dalla vittima ecc. Come sostiene anche Peter Brooks non c'è alcuna analisi psicologica nel melodramma, ma è piuttosto un «dramma di puri segni psichici che ci interessano solo per i loro scontri»¹⁶. Il melodramma classico segue una struttura ben precisa: all'inizio c'è la presentazione della virtù e dell'innocenza, in genere incarnati da una giovane donna, la quale solitamente ignora la sua vera identità (ad esempio è una principessa o una nobile) e viene considerata colpevole dagli altri personaggi o persino condannata ingiustamente, subendo il suo destino sempre con tutta la passività

¹⁵ *Ivi*, p. 25.

¹⁶ *Ivi*, p. 58.

possibile. Fin dalle prime battute si percepisce un mondo colmo di misteri, ambiguità, enigmi irrisolti, sentimenti violenti, questo perché è necessaria la disgrazia per far fremere il pubblico (es. catastrofi naturali, infermità, sofferenze fisiche, delitti...). Frequente è il topos del giardino segreto, lo spazio dell'innocenza, violato da un *villain*, disturbatore della quiete che si presenta con la maschera dell'amicizia oppure come un intruso, chiamato anche *traître* (traditore) o "terzo ruolo". Esso incarna il Male, e talvolta è un tiranno ambizioso, che pensa solo a fare del male e ostacolare la protagonista senza una motivazione ben precisa. La sua funzione è unicamente quella di provocare le sventure della vittima, ma non v'è dubbio che esso sia il vero punto di partenza in quanto il Male è il vero e proprio motore dell'azione. «Quanto meno appare motivato, tanto più il male apparirà assoluto e totale, un puro atto della volontà. E come il romanzo gotico, il melodramma ci fa scoprire che il male esiste in sé e per sé, è una componente essenziale dell'umanità che non si può ignorare o negare, ma va identificata, combattuta ed eliminata»¹⁷. Per la maggior parte dell'opera il Male appare trionfante e la virtù espulsa, cancellata. Il Male, in effetti, è spesso legato alle strutture di parentela (utilizzate per intensificare i tormenti, come nella tragedia greca), che la virtù non può mettere in discussione, oppure ad esempio l'eroina si trova in una situazione in cui non può discolarsi da un'accusa di infanticidio perché ha promesso di mantenere il silenzio al vero assassino. L'eroina spesso è a sua volta aiutata da un'ancella, da un fidanzato, da un contadino o da un fanciullino, che fanno rientrare il melodramma nel registro della commedia. Ma il personaggio che suscita l'entusiasmo nel pubblico è il "giustiziere", che non ha un ruolo protagonista (sebbene sia interpretato dal "primo attore") e appare perlopiù nell'atto finale, in quanto prima deve lasciare spazio narrativo al cattivo per attuare il suo inganno. Il suo ruolo è appunto di proteggere l'innocenza perseguitata, condivide con l'eroina lo stesso sistema di valori e lo stesso sentimentalismo (valori come gentilezza, delicatezza, sensibilità). Appare giovane, bello, forte e cavalleresco e il suo ruolo alla fine è quello di castigare il cattivo, salvare l'eroina e ristabilire la sua virtù riparando a tutti i torti che le sono stati inflitti. Può essere presente, infine, anche il personaggio dello "stolto", il più delle volte alleato del giustiziere, grazie al quale si alterna il registro tragico e comico. Lo stolto è sempre un plebeo, rappresenta lo spettatore medio, e la comicità in lui si realizza attraverso il contrasto tra le sue pretese e le sue possibilità; è maldestro ma spesso provvidenziale nella sua semplicità e goffaggine. Gli autori erano consapevoli di utilizzare un registro tra il sublime e il mediocre, ma più che altro per un motivo commerciale e non per ingenuità. La virtù, una volta "caduta", non potrà lottare contro chi l'ha disprezzata ma semplicemente attuare una resistenza. Il più delle volte viene riscattata grazie al riconoscimento dell'errore commesso da parte di coloro che rappresentano la legge; tale riconoscimento, quindi, presuppone che venga identificato il Male come il vero colpevole,

¹⁷ *Ivi*, p. 55.

frequentemente attraverso un processo in piena regola, un'udienza pubblica ecc. Ma spesso non basta il processo per la riconoscenza della virtù, in quanto colui o colei che porta i segni dell'innocenza può trovarsi tuttora in pericolo, smarrita, sotto una falsa identità, e occorrerà trovarla al fine di ristabilire il suo valore in una pubblica cerimonia di celebrazione. Il melodramma si conclude con il riconoscimento e l'eliminazione del Male, il quale talvolta si redime, a volte viene abbandonato alla sua sorte (senza punizione né pentimento) oppure esso è più un'ombra nata da un abisso nel quale è destinata a rientrarvi.

Contrariamente a quello che si pensa, l'azione del melodramma è fortemente strutturata, e rispetta almeno due delle tre unità aristoteliche della tragedia greca: d'azione e di tempo. L'unità di azione prevede tre atti: il momento di felicità, che viene ribaltato poi dal cattivo e alla fine il trionfo della virtù; l'unità di tempo è molto artificiale, implicando numerosi flashback (solitamente sotto forma di dialoghi con il confidente o monologhi); inoltre non si perde tempo, non viene nascosto nulla agli spettatori, e solo i personaggi sono sorpresi di quello che li accade. Tutto è preciso e estremamente cadenzato; non si cerca mai, neanche nel corpo del dramma, di rallentare l'azione. Il pubblico è sempre coinvolto in forti emozioni, risvegliati da situazioni complicati dalla sorte, come gli scambi d'identità, peripezie e colpi di scena. Il testo del melodramma non è mai stato considerato come un'opera d'arte originale, in quanto spesso gli autori copiavano fedelmente i romanzi, a cui la maggior parte dei melodrammi sono ispirati.

Se il testo è relegato a un ruolo così limitato è perché il principio basilare del melodramma è la messa in scena. La scenografia deve essere in grado di evocare sentimenti forti e violenti, talmente tanto che deve essere addobbata da materiali estremamente veritieri, in modo tale da illudere il pubblico di trovarsi nel luogo in cui avviene l'azione. Gli autori e i collaboratori ponevano una grande attenzione alla cura della scenografia e degli abiti, che dovevano essere assolutamente reali, sontuosi e magnifici; importante però era anche la direzione dei movimenti dei macchinari e degli effetti speciali. Gli effetti sonori erano affidati all'orchestra, composta da un organico molto ampio. Uno dei momenti cruciali del melodramma era il balletto, eseguito da un corpo di ballo specializzato e numeroso. Altro momento che scatenava irrimediabilmente l'interesse del pubblico era il duello finale e le battaglie, molto coreografate e studiate nei dettagli. Essendo molto più importante la messa in scena, il ruolo dell'attore fu meno decisivo. Succedeva spesso che il ruolo veniva attribuito a un attore in base alle sue caratteristiche fisiche e caratteriali (i cattivi, quindi, interpretavano i cattivi per tutta la vita). Inoltre, la loro gestualità era assolutamente codificata e seguiva delle regole precise (in particolare René-Charles Guilbert de Pixérécourt definì un manuale di gestualità per gli attori).

Il problema più importante all'epoca, soprattutto nell'ottica di Pixérécourt, era di imporre il melodramma, genere disprezzato al tempo, come prodotto culturale degno. Il risultato fu raggiunto

attraverso la creazione di teatri secondari, appunto i Boulevard, in cui si sviluppò questa cultura parallelamente alla cultura ufficiale. Il genere del melodramma, anche quando successivamente entrò nell'estetica cinematografica, è stato, come afferma Jacques Goimard all'interno del suo saggio presente in *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, il genere più denigrato che sia mai esistito, per una serie di motivi: in primis esso è nato in un'epoca reazionaria ed è caratterizzato da atti di eroismo, di coraggio, istruendo le fasce di popolazione più deboli a migliorare le loro condizioni di vita; è immorale in quanto mostra scene di passione e violenza, diventando scuola di disobbedienza, e inoltre spesso gli antagonisti erano persone ricche facenti parte dell'aristocrazia, ponendo in cattiva luce questa casta della società; il melodramma è falso perché spesso non si avvicinava alla realtà del popolo, infatti metteva in scena luoghi esotici e lontani; infine il melodramma è caratterizzato da un registro espressivo basso, dove tutto viene ridotto all'espressione più semplice e banale.

2.4. Il melodramma nella storia del cinema

Molte caratteristiche del melodramma sono state in buona parte assorbite anche dal cinema, nel quale ricorrono diversi tratti finora enunciati: il cinema, come il melodramma, è sempre stata un'arte adatta ad ogni tipo di pubblico. La settima arte coinvolge fortemente lo spettatore nelle vicissitudini rappresentate all'interno della storia narrata. Ed ecco che la storia del cinema, in particolare il cinema classico americano, ha visto una imponente e fitta produzione di film aderenti a questo genere. Pur considerando che la maggior parte dei lungometraggi sono caratterizzati da una mescolanza di toni e registri, comportano spesso un cattivo, una vittima, un riparatore dei torti e un personaggio vicino al pubblico (come lo stolto). Ogni personaggio non segue un modello ideale (come nella tragedia classica greca) ma ognuno di loro è caratterizzato da delle caratteristiche precise e da un livello linguistico diverso. L'azione del film è perlopiù volta a determinare un effetto di coinvolgimento nello spettatore, insieme alla gestualità degli attori, alla manipolazione della colonna sonora, alla musica ed eventualmente alla danza. La sceneggiatura, a sua volta, è spesso volta a complicare l'azione, e non a rallentarla; inoltre, diversi film sono tratti da romanzi, nonostante frequentemente si tratti di una autonoma riscrittura del testo letterario¹⁸.

Le origini del melodramma nel cinema pongono le proprie radici nel cinema muto, in cui l'assenza del sonoro rendeva la gestualità attorica assolutamente necessaria. In particolare, David Wark Griffith, con la sua invenzione del primo piano, «ha posto la star su un livello privilegiato e ha creato un forte senso di coinvolgimento del pubblico. Il cinema muto è stato l'apogeo del

¹⁸ Per un approfondimento si veda: G. Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Lindau, Torino, 1999.

melodramma, creando un mondo onirico di fantasia e di desiderio»¹⁹ secondo Alberto Pezzotta. Lucia Cardone nel suo volume *Il melodramma* (2012) scrive:

Il fatale incontro [tra cinema e melodramma] si consuma nei primi decenni del cinematografo, quando si vanno a cercare materiali e ispirazione nella riserva di immaginario fornita dal teatro e dalla letteratura, nel tentativo, peraltro riuscito, di far germogliare nello spazio nuovo ed elastico della pellicola le sementi antiche delle narrazioni più apprezzate dal pubblico.²⁰

Negli anni '30 e '40, il melodramma divenne un genere fondamentale nella cinematografia hollywoodiana. Negli anni '30, il melodramma si affermò come un genere centrale per il pubblico, grazie alla sua capacità di rappresentare emozioni estreme e situazioni personali e sociali difficili. In questo periodo si concentrò su storie di amore, sacrificio, ingiustizia sociale e crisi familiari. Durante la Grande Depressione, il cinema melodrammatico offriva una via di fuga, ma allo stesso tempo rappresentava molti problemi quotidiani che la gente comune affrontava, come la povertà, le difficoltà relazionali, e con una certa libertà anche la violenza. Un esempio è *Imitation of life* (1934) di John M. Stahl (di cui poi Douglas Sirk farà un remake) nel quale due donne, una bianca e una nera, crescono le loro figlie insieme; la storia affronta questioni legate alla razza e alla discriminazione, con un forte focus sul sacrificio delle madri. Occorrerà attendere la fine degli anni '30 «per assistere a una ripresa decisa del genere, con il ritorno della seduzione, colpa, sacrificio e con la valorizzazione dei sentimenti materni»²¹. Negli anni '40, il melodramma cominciò a evolversi ulteriormente, diventando un genere più complesso. Le produzioni di questo decennio, nel cinema classico americano, esplorarono anche temi più maturi e complessi, riflettendo le ansie del periodo bellico e post-bellico, come la separazione, il senso di perdita e il trauma. Un esempio è *Gaslight* (1944) di George Cukor dove Paula (interpretata da Ingrid Bergman), una giovane donna, è manipolata dal marito che tenta di farla impazzire per ottenere la sua eredità; il film combina il melodramma con il thriller psicologico. Inoltre:

Compaiono, o meglio ritornano con tratti più netti e a volte disturbanti, figure di donne che affermano una individualità forte, irriducibile ai ruoli che vengono loro assegnati; ne pagano lo scotto in termini di sofferenze, sadicamente registrate dalla macchina da presa, che le costringono alla resa e sovente alla morte. Il melodramma le porta sulla scena, ne mostra gli eccessi, per poi ricondurle all'ordine, reinserendole nei canoni del racconto, e rivelando la sua natura normativa e disciplinante.²²

L'uso del "Technicolor" (che nel 1932 mise a punto una nuova tecnologia che permetteva di vedere colori saturi) e di set più elaborati contribuirono a rendere i melodrammi successivi degli anni '50 e '60 molto più ricchi e sontuosi (ci troviamo anche nel momento del boom economico). La

¹⁹ A. Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni Editore, 1992, p. 45.

²⁰ L. Cardone, *Il melodramma*, Editrice Il Castoro, Milano, 2012, p. 20-21.

²¹ L. Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 24.

²² *Ivi*, p. 25.

cinematografia si concentrò con maggiore enfasi sugli aspetti estetici, con film che utilizzavano colori vivaci e composizioni sofisticate per accentuare l'intensità emotiva delle narrazioni. In particolare, negli anni '50 si sottolinea la forte insistenza su temi centrali all'epoca come la famiglia ideale americana, i valori nazionali e la donna come angelo del focolare, mostrando, al contempo, le crepe profonde che si annidavano in tali ideali.

In questo modo i melodrammi degli anni Quaranta e Cinquanta si rivelano «tra i film più socialmente autocoscianti e copertamente “antiamericani” mai prodotti dagli studios hollywoodiani», dando forma a un paradiso molto terrestre infestato da serpenti tentatori e feticci piccolo-borghesi.²³

Qui operarono registi importanti come Douglas Sirk, considerato forse uno dei più raffinati cineasti ad aver affrontato il genere nella sua vasta produzione, e le sue opere esplorano tensioni sociali e familiari. Pensiamo ad esempio a due film di Sirk *Magnificent Obsession* (1954) e *Written on the Wind* (1956). In Sirk però vediamo anche una donna che si ribella alla società patriarcale affermando la propria autonomia, anche se spesso perde nel suo intento. Oltre a ciò, si investiga molto anche nella dimensione psicologica e sociale dei giovani, del loro malessere, del loro rapporto con l'autorità e della loro necessità di far valere le proprie opinioni. Ecco, quindi, che i valori tradizionali vennero messi in discussione e, al pari il mito familiare degli anni 50.²⁴ Il melodramma subisce una battuta d'arresto negli anni '60 quando il cinema di genere comincia a emergere, e contemporaneamente:

Il melodramma nelle sue declinazioni contemporanee trova una nuova dimensione popolare attraverso lo schermo piccolo, ma spudoratamente accogliente, della televisione. La diffusione di soap opera- basti ricordare il successo pluridecennale di *Un posto al sole*- è un fenomeno divenuto familiare fin dagli anni Ottanta. Si pensi al moltiplicarsi di trame e sottotrane amorose, che fantasiosamente e avventurosamente estendono il *loveworld* tipico del “rosa” verso una durata infinita; alla presenza di eroine innocenti e ingiustamente perseguitate da moderni e temibilissimi *villain* e da perfide antagoniste; al sicuro riconoscimento che, alla fine (sempre provvisoria e promettente di altri sviluppi), garantirà la ricompensa dei meriti e la punizione delle colpe; nonché ai meccanismi di forte fidelizzazione suscitati negli spettatori.²⁵

Stefano Tummolini nel suo saggio contenuto in *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo* scrive: «il repertorio melodrammatico viene sfruttato dalle soap-operas televisive, che prendono piede proprio in quegli anni; ma la televisione modifica le modalità di fruizione, e più il rapporto del pubblico con l'immaginario melodrammatico diventa privato e quotidiano, più si svuota della sua valenza simbolica e rituale»²⁶. Di conseguenza negli anni '70 e '80, il melodramma iniziò a evolversi e anche a mescolarsi con altri generi. Ad esempio, film come *Rocky* (1976) con Sylvester

²³ F. Vittorini, *Melodramma: un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e tv*, Patron Editore, Bologna, 2020, p. 138.

²⁴ Per un approfondimento si veda: G. Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, cit.

²⁵ L. Cardone, *Il melodramma*, cit., p. 33.

²⁶ G. Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, cit., p. 138.

Stallone, combina elementi melodrammatici con il dramma sportivo. Inoltre Rick Altman sostiene che quella di «combinare i generi è sempre stata una pratica standard hollywoodiana»²⁷ e che:

Fino agli anni Settanta il termine melodramma era usato di rado, e il termine *woman's film* non era mai associato al genere del melodramma. Tuttavia, negli anni Ottanta, i critici combinavano regolarmente i due termini, al punto che finirono per identificare il *woman's film* e il melodramma domestico come il nucleo stesso del genere melodramma.²⁸

In particolare, negli anni '70, forse dopo l'influenza dei moti giovanili, si registra una maggiore enfasi su temi di giustizia sociale, diritti civili e il femminismo, riprendendo temi come la guerra in Vietnam o l'omosessualità. I personaggi appaiono più complessi, attraversano conflitti interiori e morali più approfonditi. Negli anni '90 e negli anni successivi, il melodramma ha visto una rinascita, spesso reinterpretato in modi nuovi e innovativi. Tra i registi ricordiamo in particolare Pedro Almodóvar e il suo film *All About My Mother* (1999) che esplora temi tradizionali del melodramma attraverso una lente contemporanea e sovversiva. Addirittura, si arriverà a definire un filone, l'"almodramma", dove il melodramma è imperniato di caratteristiche legate allo stile del regista spagnolo. Gli elementi che lo caratterizzano sono: «uso del bolero, ironia nei dialoghi, uso del colore in chiave pop, estrema caratterizzazione dei personaggi nella loro difficile identità sessuale»²⁹. O appunto, troviamo anche Lars von Trier, il quale affronta il genere melodrammatico portando in auge tematiche molto profonde, con uno stile anarchico e disturbante. Nel cinema contemporaneo, il melodramma continua a intersecarsi spesso con altri generi come il fantasy, il thriller o la commedia. Pensiamo ad esempio a film come *La la land* (2016) di Damien Chazelle, il quale è sì un musical ma puntellato di forti elementi melodrammatici nella sua narrazione.

2.5. Il melodramma di Bess e Selma

Come abbiamo compreso dalla storia e dalle caratteristiche specifiche del melodramma, esso rappresenta il più delle volte i desideri, le frustrazioni e le sofferenze delle donne, offrendo loro uno spazio specifico in cui agire (che sia sul palcoscenico o sullo schermo cinematografico). La figura della donna è centrale anche all'interno della "Trilogia del cuore d'oro" di Lars von Trier, di cui nei prossimi capitoli verranno analizzati *Breaking the Waves* (1996) e *Dancer in the dark* (2000). Inoltre, verranno svolte delle riflessioni sulle due protagoniste, Bess presente nel primo e Selma nel secondo. Nella trilogia von Trier vuole appunto narrare la storia e le peripezie di protagoniste che, nonostante la sorte crudele che impesta le loro esistenze e nonostante la società spietata e disumana in cui vivono, lottano per il bene e l'amore arrivando persino a sacrificare sé stesse. Queste protagoniste quindi si pongono inesorabilmente all'interno del genere melodrammatico. Attraverso le narrazioni

²⁷ R. Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero Editore, Milano, 1999, p. 208.

²⁸ *Ivi*, p. 114.

²⁹ G. Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, cit., p. 205.

melodrammatiche, infatti, viene spesso evidenziata l'oppressione delle donne all'interno delle strutture patriarcali, sottolineando le limitazioni e le pressioni a cui le donne sono soggette. Inoltre, il genere offre una piattaforma per esprimere la soggettività femminile, mostrando come le donne dimostrano la loro identità e autonomia in contesti dominati dagli uomini. Peter Brooks, in *L'immaginazione melodrammatica*, affermava che il melodramma serve anche come forma di critica sociale, mettendo in luce le ingiustizie e le ipocrisie della società. Attraverso la sua narrativa spesso esagerata, il melodramma denuncia i mali sociali e promuove una riflessione critica sulle norme culturali. Le due protagoniste, appunto Bess e Selma, rappresentano delle paladine di questa denuncia, e proprio grazie alla loro benignità, gli spettatori riescono a rendersi conto della società malata nella quale viviamo. Bess sarà colei che abbandonerà la sua comunità e le sue leggi austere per inseguire l'amore della sua vita, per il quale prodigherà ogni fibra del suo corpo; Selma invece, nonostante la sua cecità e una condanna a morte, farà di tutto pur salvare il figlio dalla malattia oculare ereditaria, andando anche contro un sistema abietto incentrato sul denaro e la soppressione delle minoranze etniche. La recitazione che caratterizza queste due protagoniste è molto marcata e richiama il concetto di iperbole segnalato da Peter Brooks:

Il rapporto fra l'attore e l'emozione da esprimere [nel melodramma classico] poggiava su postulati molto diversi da quelli oggi comunemente accettati: i sentimenti, come del resto si è già notato, erano suscettibili di traduzione in termini di gesti e atteggiamenti plastici perfettamente leggibili, e la recitazione stessa veniva impostata sulla ricerca di equivalenti figurativi delle passioni, che si formavano sotto gli occhi degli spettatori come elementi visivi, quasi tangibili.³⁰

Emily Watson, interprete di Bess, grazie anche forse alla sua precedente esperienza teatrale, è riuscita a lavorare molto bene sull'espressività, le reazioni e la gestualità della protagonista. In particolare, è stato spesso sottolineato come la sua presenza attorica, qui, si sia fondata molto sulla immaturità emotiva del personaggio da lei interpretato, e quindi portando in auge una recitazione legata alla sfera infantile. Difatti la vediamo per la maggior parte del film urlare, piangere e stupirsi di fronte agli eventi con la spiccata curiosità che caratterizza la giovinezza. Questa tendenza recitativa ci torna utile per legare la psicoanalisi freudiana al melodramma infatti il narcisismo infantile è:

la fonte remota ma sempre presente dell'immaginazione melodrammatica, intesa come pulsione a risalire alle origini della teatralità, a innescare stati emotivi altisonanti e sfrenati, a dare vita a uno spettacolo del mondo scolpito a immagine e somiglianza dell'Io, in cui il pensiero è onnipotente, il desiderio divorante, le distinzioni fra volere e potere indeterminante, il principio di realtà sottomesso al principio di piacere.³¹

Nel personaggio di Selma ha contribuito molto l'aspetto esteriore di Björk, percepito dallo spettatore come una specie di creatura ancestrale dagli occhi tondi, le guance paffute e la statura

³⁰ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., pp. 71-72.

³¹ F. Vittorini, *Melodramma: un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e tv*, cit., p. 157.

minuta. Oltre all'estetica (e naturalmente alla recitazione), ciò che Björk è stata in grado di conferire al suo personaggio di una grande credibilità è stato il suo talento musicale, sebbene il nostro orecchio sia abituato a sentire una musicalità diversa. Le tonalità esagerate e giocose che caratterizzano molto il canto di Björk, in questo caso si incollano perfettamente al personaggio di Selma, contraddistinto dalla semplicità, dalla timidezza, ma anche dalla sicurezza nei momenti musicali. Pensiamo ad esempio a *Scatterheart*, che canta all'interno del film: le prime immagini mostrano Selma cantare una specie di ninna-nanna con gli occhi sognanti di una bambina innocente, ma poi, quando si reca in giardino, il canto si fa più adulto e potente. Oltre alla recitazione, nel melodramma è fondamentale anche la musica, che diventa elemento di drammatizzazione insieme alla gestualità degli attori. In particolare, come in *Dancer in the Dark*, essa «appare con particolare evidenza nei momenti culminanti, o nelle scene di azione fisica rapida o violenta»³². Così i momenti pregnanti, come la fuga di Selma dalla casa del vicino dopo averlo assassinato, o il momento prima della sua esecuzione, acquistano un forte senso espressivo all'interno dell'opera, portando lo spettatore a uno stato di suspense e tribolazione. Stessa storia vale per le canzoni presenti nei tableaux-vivants in *Breaking the Waves*, le quali annunciano o fungono da premonizione rispetto alle vicende della protagonista.

Come le più iconiche eroine dei melodrammi classici, al pari di Madama Butterfly nell'omonima opera di Giacomo Puccini o Violetta Valéry ne *La Traviata* di Giuseppe Verdi, Bess e Selma vengono presentate all'inizio dei film come figure benigne e portatrici di virtù. Ben presto, però, le loro vite verranno spezzate inesorabilmente, ritrovandosi così a cercare di sopravvivere per salvare non tanto sé stesse, quanto le persone che più amano. Bess si prostituisce a uomini pericolosi, andando contro la sua comunità religiosa e per salvare Jan, mentre Selma rinuncia ad ottenere una difesa legale che la avrebbe salvata dalla condanna capitale per salvare la salute di suo figlio. Inoltre, è come se le due subiscano il proprio destino con molta passività, senza agire veramente per salvare sé stesse, come se le loro vite non contassero nulla. Selma, infatti, nonostante in tribunale abbia la possibilità di discolarsi portando la sua versione dei fatti, oltre a non raccontare il motivo per cui le servivano quei soldi, non rivela neanche il segreto personale confidatole da Bill riguardo i suoi disagi finanziari e il conseguente furto nei confronti di lei, in quanto lo ha promesso al defunto. Ciò ricorda molto alcune trame di melodrammi in cui le protagoniste promettono all'assassino di mantenere il silenzio riguardo un crimine da lui commesso. Bill, invece, ricorda molto la figura del *traître*, quindi colui che disturba la quiete, e in questo caso, l'obiettivo della protagonista di risparmiare denaro per l'operazione del figlio. Rappresenta al contempo un ostacolo fondamentale affinché il vero melodramma di Selma cominci.

³² P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 73.

Frequente nel melodramma è anche il topos dell'infermità, delle sofferenze fisiche, che conducono all'imprigionamento in strutture psichiatriche. Selma ha una malattia ereditaria che la porta a diventare cieca, Bess invece soffre di una malattia mentale che trasforma il suo amore per Jan in ossessione patologica, soprattutto dopo che il marito la lascia per recarsi al lavoro sulla piattaforma petrolifera. Quando lui è colto dall'incidente Bess, in un delirio di onnipotenza, crede di poterlo salvare grazie alle sue preghiere e "vendendo" il suo corpo ad altri uomini, supponendo in tal modo di alleviare le sofferenze e le perversioni del marito. La sua è una passione caratterizzata dalla nevrosi.

Ma indubbiamente i plots melodrammatici più popolari e appariscenti sono quelli dell'amore infelice e ostacolato, degli intrecci amorosi, dei "triangoli", degli amici divisi dall'amore per la stessa donna, della colpa e del peccato, che ricade quasi sempre sulla donna, con le conseguenze tragiche- anche fino alla morte- della separazione e dell'abbandono, situazione determinante per il funzionamento del melodramma.³³

Il critico cinematografico Yann Tobin scrisse:

Nel melodramma hollywoodiano sono rappresentate schematicamente due grandi categorie d'eroine: da una parte le "sensitive", donne dall'apparenza fragile e indecisa, pronte tuttavia ad accettare il loro destino con stoicismo. [...] L'altro tipo sono le "furie": volitive, orgogliose della propria indipendenza, esse si mostreranno alla fine le più vulnerabili una volta che la maschera è caduta, immancabilmente punite dalla logica dei cliché del genere. (Y. Tobin, John M. Stahl, in "Positif", 220-221, 1979)³⁴

Bess e Selma, come possiamo appurare per certo, si inseriscono ovviamente nella prima categoria di eroine. Entrambe, infatti, nonostante all'inizio cerchino di andare contro il proprio destino, alla fine lo accettano appieno, e il motivo principale è quello di proteggere e salvare le persone amate.

Un'altra caratteristica del melodramma che appare in *Dancer in the Dark* è la rappresentazione di un processo volto a riconoscere la virtù della protagonista. Ma nella regia di von Trier non esiste alcun lieto fine, in quanto anche il processo risulta fallace nel riconoscere l'innocenza della povera Selma, ma ciò è necessario affinché lo spettatore si renda conto di quanto Selma voglia andare in fondo al proprio obiettivo. Ci mostra quanto l'amore per il figlio da parte di Selma vada al di là di ogni limite. Amore che in *Breaking the Waves* viene mostrato quando Bess muore dopo essere stata violentata, per permettere a Jan di vivere. Neanche nel suo caso, infatti, la sua comunità religiosa le riconosce il venerabile sacrificio compiuto, al contrario la condanna all'inferno per la sua vita sessuale sregolata. «Se si vuole girare un melodramma c'è bisogno di ostacoli e uno di questi è la religione in

³³ A. Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, cit., p. 54.

³⁴ *Ivi*, p. 52.

questo film»³⁵, la quale non viene percepita come un elemento imperniato di valori trascendentali, bensì di una dottrina rigida e spietata, senza misericordia alcuna.

Alberto Pezzotta nel suo saggio contenuto nel volume *Forme del melodramma* (1992) fa riferimento ad alcune caratteristiche specifiche del genere che possiamo legare ai due film presi in esame.³⁶In particolare, la prossimità dei corpi, primi piani, dove i volti sono superfici ferite dal passato: anche nei due film di von Trier troviamo l'uso insistito dei primi piani sui volti dei personaggi al fine di farci entrare in empatia assoluta con loro. Nel melodramma la morte è spesso «conditio sine qua non del lieto fine»³⁷. È assolutamente necessario che Bess e Selma muoiano: se Selma avesse accettato di essere difesa dall'avvocato avrebbe condannato il figlio alla cecità; se Bess non fosse salita sulla nave dei marinai criminali Jan sarebbe morto. Di conseguenza non si sarebbe realizzato il melodramma, e le due protagoniste avrebbero perso il loro ruolo di martiri e di portatrici della virtù. Inoltre, come già abbiamo sottolineato, Pezzotta fa riferimento alla “sovramisura” come regola costitutiva del genere; l'iperbole nel linguaggio, nella caratterizzazione dei personaggi, nella concatenazione degli eventi è fondamentale nella struttura del melodramma al fine di trasmetterci una precisa sensazione. Altro elemento fondamentale è l'onniscienza dello spettatore, grazie alla quale si produce un effetto patetico: «noi sappiamo già- o sappiamo di più- e proprio per questo trepidiamo per la vittima»³⁸. Noi sappiamo che Selma ha ucciso Bill non con intento violento ma per legittima difesa, e questo ci tiene sulle spine nella sezione narrativa che si svolge nel tribunale o quando la donna non accetta di essere difesa. Sappiamo anche, mentre Bess è sul peschereccio nell'ultima parte del film, che per salvare il suo amato lei deve immolarsi, e quindi questa è l'ultima volta che la vediamo viva. È bene ricordare che il melodramma non riprende la vita così com'è, al contrario si realizza quando sussiste una contraddizione con la realtà, quando si crea uno scarto con essa: «Si ha melodramma ogni volta che l'imitazione della vita diventa più grande della vita [...] Divisa tra serietà e ironia, verosimiglianza ed eccesso, pathos e riflessione metanarrativa, trasgressione e restaurazione dell'ordine- l'essenza del melodramma sembra essere la contraddizione»³⁹. Il legame che sussiste tra la religione e la salvezza dell'uomo in *Breaking the Waves* ce lo dimostra chiaramente, portando la narrazione su un piano quasi “mistico” e inverosimile.

Osservando il cinema di Lars von Trier si può riscontrare una vicinanza con le opere di Douglas Sirk, uno dei massimi esponenti del genere melodrammatico nel cinema.⁴⁰ Confrontando

³⁵ R. Lasagna, *Lars von Trier*, Gremese Editore, Roma, 2003, pp. 43-56, p. 22.

³⁶ Per un approfondimento si veda: A. Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, cit., p. 13.

³⁷ *Ivi*, p. 15.

³⁸ *Ivi*, p. 20.

³⁹ *Ivi*, p. 31.

⁴⁰ Per un approfondimento si veda: G. Fonseca, in «Academia.edu», Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra Estudos Artísticos, https://www.academia.edu/6144195/Lars_von_Trier_Dancer_in_the_Dark, [s.d.].

Magnificent Obsession (1954) di Sirk con *Dancer in the Dark* possiamo carpire dei collegamenti: ad esempio quando Helen Phillips, cieca, balla con Bob Merrick e dice che le piace ballare; ella balla al buio proprio come Selma, la quale oltre a essere cieca immagina questo mondo parallelo felice e la realtà diventa invisibile; anche la maniera con cui sono filmate le scene musicali possono essere accostate in entrambi i film, con la presenza di paesaggi dai colori vividi. Come Selma è concentrata nel suo intento di salvare il figlio dalla cecità grazie al costoso intervento chirurgico, così anche Bob è ossessionato nel curare la cecità di Helen. Anche il rapporto che si costruisce tra Selma e Jeff è molto simile a quello tra Helen e Bob: quando Selma aveva ancora la vista non cercava alcun rapporto con Jeff allontanandolo ripetutamente, e solo quando diventa cieca, inizia ad avere bisogno di qualcuno che si prenda cura di lei e, in particolare, qualcuno a cui affidare il figlio una volta che lei non ci sarà più; anche Helen, dopo aver inizialmente rifiutato il suo corteggiamento, inizierà a legarsi alla figura di Bob appena diventerà cieca. Come in ogni melodramma classico in tutti e due i film troviamo aspetti che possono essere considerati ascrivibili a un lieto fine, anche se molto diversi: in *Magnificent Obsession* Bob riesce a ridare la vista a Helen, mentre in *Dancer in the Dark* Selma riesce a pagare l'intervento chirurgico del figlio affinché lui non sia affetto dalla sua stessa malattia, operando però un sacrificio estremo. Sia Bob sia Selma, così, fanno ammenda per le loro azioni, Bob per aver causato la cecità di Helen, Selma per aver voluto un figlio nonostante fosse a conoscenza della malattia ereditaria della sua famiglia. Douglas Sirk affermò, dopo aver girato i primi film, di: «aver bisogno di qualcosa di più kino- avevo bisogno di ritornare alle mie prime impressioni del cinema, al melodramma, di tornare a quei primi tempi (del cinema) quando ero un bambino al Théâtre Royal di Amburgo, e ritrovare qualcosa dell'atmosfera di quei film, e della felicità che mi davano da piccolo»⁴¹. Al suo “White Melodrama”, il quale tratta questioni familiari, romantiche e morali con un tono più leggero e ottimista, si contrappone il “Black Melodrama” dal quale sembra che Lars von Trier sia stato molto influenzato nella regia dei suoi due film. Esso si concentra su temi più oscuri e cupi, affrontando questioni come la corruzione, la violenza, il crimine, l'ingiustizia sociale, e il destino tragico. Questo sottogenere è caratterizzato da un tono più pessimistico e fatalista, quindi, le storie finiscono spesso in tono tragico e senza speranza, con un forte senso di inevitabilità e disperazione. Le ambientazioni, a differenza del “White Melodrama” che si ambienta nella quotidianità e nell'intimità familiare, tendono a essere più realistiche e spesso riflettono un mondo crudele e spietato. I personaggi sono complessi e moralmente ambigui; possiamo trovare anche gli anti-eroi, e i cattivi sono rappresentati in modo più sfumato, rendendo difficile distinguere chiaramente tra bene e male.

⁴¹ G. Spagnoletti, *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, cit., p. 107.

Oltre a Sirk possiamo trovare una influenza nella regia di Vincente Minnelli, celebre per la sua filmografia incentrata sul musical e sul melodramma. Il tema portante dei suoi film è «la lotta dell'artista per impadronirsi della realtà esterna come serie di elementi del proprio mondo, in una ricerca di assoluta libertà creativa»⁴². Ovviamente qui possiamo trovare assonanze tra questi personaggi e la protagonista Selma, che nonostante sia cieca, è una grande osservatrice della realtà che la circonda, e questa sua qualità le permette di traslare la realtà a seconda del suo desiderio, creando un mondo tutto suo nel quale riesce a portare a pieno la sua interiorità artistica, che invece non sarebbe presa in considerazione nella nostra società “fredda” e dispotica. Le protagoniste dei film di Minnelli infatti «sono donne che vivono in mondi fantastici e che trovano brevi momenti di felicità soltanto quando scambiano per reali le loro proiezioni immaginifiche»⁴³ e inoltre «l'artista è un eroe solitario, impedito da una società patriarcale e borghesemente conformista a sublimare i suoi desideri nell'arte»⁴⁴ esattamente come Selma. Gli eroi di Minnelli, così come Bess e Selma, sono esposti al conflitto tra le necessità della loro realtà, rigida e arrogante, e il loro bisogno di affermarsi e affermare la propria visione delle cose: difatti Bess quando tenta di proferire parola nella sua Chiesa viene immediatamente cacciata, mentre Selma viene costantemente redarguita dal suo capo Norman riguardo la sua fervida immaginazione.

Un altro artista che può avere influenzato von Trier è il regista tedesco Rainer Werner Fassbinder, il quale ha utilizzato il genere melodrammatico per esplorare e rappresentare le contraddizioni della società, con particolare attenzione alle dinamiche di potere, alla discriminazione e all'alienazione; si pensi a titolo di esempio *La paura mangia l'anima* (1974), film in cui viene narrata una relazione sentimentale tra una donna tedesca sessantenne e un immigrato marocchino molto più giovane, storia d'amore segnata da invidie e ostilità da parte della comunità sociale che li circonda. Attraverso storie personali e drammatiche, il regista mette in luce le ingiustizie e le ipocrisie della società coinvolgendo lo spettatore attraverso un'intensa carica emotiva. Le emozioni intense rappresentate o la forma in alcuni casi declinata mediante iperboli, infatti, sono una caratteristica principale del melodramma, così come accade anche nei film di von Trier. I protagonisti dei melodrammi di Fassbinder sono spesso individui marginalizzati o oppressi, che lottano per affermare la propria identità. Inoltre, il regista utilizza uno stile visivo distintivo, con un uso espressivo dei colori, delle luci e delle inquadrature, esattamente come si può notare nell'estetica “trieriana”.

Forse una caratteristica del melodramma da cui von Trier si distacca è l'assenza di analisi psicologica dei personaggi. Come afferma Brooks, in questo genere i personaggi non dispongono di

⁴² *Ivi*, p. 125.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 129.

interiorità, di profondità, o di veri e propri conflitti intimi; diversamente von Trier nei due film presi in esame tratteggia personaggi molto sfaccettati e con una propria profondità, soprattutto le protagoniste. Inoltre, Lars von Trier:

Alla fluidità emotiva del melodramma tradizionale (che prevedeva un montaggio “invisibile”, funzionale alla sospensione dell’incredulità) contrappone un andamento fotografico “discreto” che impedisce allo spettatore di abbandonarsi alla continuità del racconto, sottoponendogli dei segnali contraddittori a livello primario (cromatico) e costringendolo a interrogarsi su questa discontinuità e sulle gerarchie visive che essa suggerisce.⁴⁵

Il cineasta afferma infatti che bisogna «smascherare l’illusione»⁴⁶ e «cercare la libertà del vero»⁴⁷. Lo spettatore contemporaneo, smaliziato e che non crede più nella finzione melodrammatica, di conseguenza, percepirà queste immagini come “artificiali”, ma al contempo resterà sedotto dalla loro spettacolarità. Possiamo notare come anche in *Breaking the Waves* «a parte i quadri- che introducono i sei capitoli in cui è diviso il racconto-e il finale [...] - non c’è più traccia degli artifici del passato. I movimenti della macchina da presa, il montaggio e l’interpretazione degli attori creano una fortissima impressione di realtà. Le emozioni sono primarie e travolgenti, e lo spettatore è immerso nella storia senza alcuna possibilità di distanziamento critico»⁴⁸, perciò lo spettatore è costantemente stimolato a riflettere sulla crudezza degli eventi che sta osservando, lungi dall’estetica del melodramma classico che prevedeva la “perdizione” dello spettatore: lo spettacolo si focalizzava su sentimenti intensi, situazioni drammatiche e conflitti morali estremi, e di conseguenza il melodramma nel cinema classico prevalentemente tendeva a inibire un pensiero critico, spingendo lo spettatore a "vivere" intensamente le emozioni del racconto piuttosto che a riflettere in modo distaccato o razionale su di esse.

In definitiva, si può affermare che le convenzioni del melodramma in Lars von Trier vengono utilizzate per esplorare temi profondi come il sacrificio, la religione, l’amore, il dolore, l’oppressione, la vulnerabilità umana, la malattia mentale e fisica, attraverso però modalità che sfidano i prerequisiti tradizionali del genere, rendendo tuttavia la sua regia assolutamente originale e unica.

⁴⁵ *Ivi*, p. 152.

⁴⁶ *Ivi*, p. 153.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 154.

3. AMORE E FOLLIA: *BREAKING THE WAVES*

Con questo film del 1996 Lars von Trier vuole raccontarci il dispiegarsi della “bontà” da parte di un personaggio femminile dotato di particolari tratti soggettivi volti a vincere ostacoli per andare fino in fondo al proprio desiderio; infatti, il lungometraggio è considerato il primo della sua celebre “Trilogia del cuore d’oro” nella quale vengono narrate vicissitudini di protagoniste, che proprio a causa della loro benignità peculiare, sono considerate dalla società di appartenenza delle ingenuie fino quasi a essere percepite deboli dal punto di vista cognitivo, ai limiti persino della malattia mentale nell’incarnare la posizione di “martire”. In un’intervista Trier affermò:

Da piccolo avevo un libro per bambini intitolato *Cuore d’oro*, di cui ho ancora un ottimo ricordo. Era un libro illustrato e raccontava la storia di una bambina che andava da sola nella foresta con in tasca pezzi di pane e poco altro. Ma, alla fine del libro, quando usciva dalla foresta, si ritrovava spoglia di tutto. E la sua ultima battuta, ancora piena di fiducia, era: “Nonostante tutto, ne esco bene”. Ecco una che si è assunta il ruolo di martire fino alla fine.⁴⁹

Breaking the Waves (in italiano *Le onde del destino*) «è un film paradossale, scomodo e intransigente»⁵⁰, che è valso a Trier numerosi premi tra cui il Gran Premio Speciale della Giuria al Festival di Cannes nel 1996 e il Premio Miglior Film agli European Film Awards, sempre nel 1996.

3.1. *Storia di un delirio amoroso*

Ambientata nelle Isole di Skye al largo della Scozia, all’inizio degli anni Settanta, la storia è composta da sette capitoli e un epilogo finale (*Bess si sposa, La vita con Jan, La vita da sola, La malattia di Jan, Il dubbio, La fede, Il sacrificio di Bess, Il funerale*). La narrazione procede seguendo le tappe del delirio amoroso di Bess.

Bess McNeill è una giovane donna che vive in una comunità puritana e conservatrice, molto legata alla religione. Sta per sposare Jan, un uomo che lavora al largo su una piattaforma petrolifera. In uno dei primi dialoghi del film uno degli anziani definisce Jan “forestiero”, infatti Jan non proviene dalla stessa comunità di Bess, e chiede alla protagonista dispregiativamente cosa abbiano recato di buono quelli come lui? Bess risponde semplicemente: «La loro musica». La scelta musicale è molto importante all’interno del film, in quanto introduce ogni capitolo. In un contesto puritano avere “un’altra musica” può ravvivare la vita delle persone⁵¹. Inoltre, capiamo anche grazie ad essa che il lungometraggio è ambientato negli anni Settanta: comprende alcuni dei maggiori cantanti tra cui Elton John, Leonard Cohen, David Bowie e altri. Una delle canzoni che possiamo ascoltare *Cross-Eyed Mary* ricorda molto la personalità e il triste destino di Bess.

⁴⁹ R. Lasagna, *Lars von Trier*, Roma, Gremese Editore, 2003, p. 29.

⁵⁰ *Ivi*, p. 20.

⁵¹ Per un approfondimento si veda: R. Lasagna, *Lars von Trier*, cit., p. 17-30.

Con l'arrivo di Jan, la inesperta Bess scopre anche i primi piaceri sessuali, e una volta scoperti non ne può più fare a meno. Bess prova una intensa passione per il suo Jan e lo vorrebbe avere tutto per sé, così quando l'uomo deve tornare al lavoro sulla piattaforma petrolifera, Bess, in una scenata in cui manifesta gelosia, cerca invano di trattenerlo e di salire sul suo aeroplano. Neanche le lunghe telefonate bastano a riempire il vuoto lasciato da questa separazione e Bess è sempre più avvilita.

Nel frattempo la giovane donna continua a intraprendere i suoi dialoghi con Dio che viene interpretato da lei stessa quasi ventriloquisticamente, atteggiamento che ricorda molto gli inquietanti dialoghi tra Danny e il suo amico immaginario Tony in *Shining* (1980). Da queste scene si denota che molto probabilmente soffre di una forma di disagio psichico. Il suo Dio, come la sua comunità religiosa, è inflessibile, severo, il Dio vendicatore del Vecchio Testamento. La protagonista prega affinché le venga restituito il suo Jan e ciò avviene, ma dopo che un incidente lo ha ferito gravemente, paralizzandolo in un letto di ospedale e compromettendo la sua lucidità mentale.

Dio: "Hai voluto tu che Jan tornasse a casa."

A causa della sua paralisi e di alcune lesioni cerebrali Jan non può più camminare o fare l'amore con Bess, quindi le propone di intrecciare una relazione con un amante in modo che possa continuare a godersi i piaceri del sesso e in seguito le chiede di raccontargli tutto quanto, in modo tale che possa provare piacere anche lui, in una delirante forma di perversione. Bess inizialmente è restia: come è venuto in mente una cosa del genere al marito? È inorridita, si sente sporca al solo pensiero. Quando però, dopo un primo atto sessuale avvenuto con uno sconosciuto su un autobus, Bess vede in Jan dei miglioramenti, questa richiesta si trasforma in una specie di dogma che Bess segue rigorosamente, ma che la porterà in un percorso di autodistruzione e tormento verso una fine tragica.

Nella sua perversione è come se Jan sappia benissimo che anche nelle sue condizioni può manipolarla a proprio piacimento e, al tempo stesso, in un ambiguo gesto d'amore vuole far sì che in lei non si esaurisca il desiderio. Al contempo Bess accetta questa aberrazione un po' per amore verso di lui, un po' perché si sente in colpa: Jan è ridotto in quelle condizioni per una punizione divina a causa della sua ostinazione, diretta a farlo tornare a casa.

Bess: "Io non faccio l'amore con loro. Lo faccio con Jan. Così lo salvo dalla morte."

Bess è attenta, tuttavia, a non fare sesso con nessun uomo che cerca di prendersi davvero cura di lei, come il giovane Dottor Richardson, ma avvia solo incontri fugaci, brutali e impersonali con uomini gretti e squallidi. Ovviamente i suoi concittadini la condannano per questa sua condotta e la deridono. Quando la vedono nei suoi abiti succinti, il trucco sbavato e i capelli scompigliati girano la testa dall'altra parte. La madre la disereda. Il tutto sfocia in una scena terribile e agghiacciante dove

i ragazzini lapidano la donna impura, sotto lo sguardo impassibile del prete. Dodo, la moglie del fratello morto, è l'unica che prova compassione per lei e conoscendo la sua natura buona è molto preoccupata. Teme che la malattia mentale di cui soffriva sia riaffiorata e vorrebbe farla ricoverare in una casa di cura, ma invano. Bess deve proseguire nella sua missione salvifica.

Dodo: "Lei per te farebbe di tutto Jan. Non gliene importa niente di sé stessa. Per te farebbe tutto, e soltanto per farti sorridere."

Alla fine, Bess è convinta che solo un miracolo possa aiutare il marito Jan. E questo miracolo si realizzerà solo dopo il sacrificio della protagonista, violentata e uccisa in maniera bestiale da dei marinai.

Bess: "Non farlo morire."

Dio: "E perché non dovrei farlo?"

Bess: "Io lo amo."

Dio: "Questo è quello che ti ostini a dire, ma io non lo vedo."

Bess: "Non c'è niente che possa fare? Non c'è niente in assoluto?"

Dio: "Tu dammi la prova che lo ami veramente, allora io lo farò vivere."

Oltre il danno anche la beffa: Jan non solo ritorna in piena salute, ma ricomincia ad avere l'uso delle gambe. Nonostante tutto il protagonista prova pietà per la povera Bess, quindi, decide di trasportare la sua salma, sepolta in maniera infamante e condannata all'inferno dalla sua comunità, sulla nave su cui salpa per andare al lavoro, liberandola in mare. Una mattina dei suoni di campane in mezzo al mare svegliano tutti i marinari e Jan. Le campane, che non rintoccavano durante le loro nozze, celebrano l'arrivo della protagonista nel Regno dei Cieli, finalmente svincolata dai pesi della vita in un momento catartico.

3.2. *I tableaux vivants*

Come scritto in precedenza, la narrazione filmica si suddivide in sette quadri o atti, tutti quanti caratterizzati da un *tableau vivant* diverso in cui possiamo vedere delle immagini di paesaggi ripresi con camera fissa, come se fossero appunto delle rappresentazioni pittoriche in movimento. In sottofondo è presente anche una musica legata a quel quadro, o premonitrice di ciò che avverrà. Questo ricorda molto una modalità narrativa teatrale o melodrammatica; ciò vale per esempio anche per quanto riguarda la recitazione contraddistinta da iperboli e toni forti tipici del melodramma, ma di questo se ne è già parlato nel capitolo dedicato.

3.2.1. *I tableaux vivants: Bess si sposa*

In questo quadro possiamo osservare una montagnetta circondata da diverse nubi bianche e soffici, e una luce molto accesa. Tutto ciò fa pensare a un momento felice, ma contemporaneamente anche oscuro e nebuloso. La canzone che sentiamo in sottofondo è *All the Way from Memphis* dei Mott The Hoople (1970) che riflette il difficile stato dello stile di vita rock and roll, tra tour continui e sfiancanti e la bassa stima per questi cantanti; nel ritornello infatti si ripete la frase: “And you look like a star but you’re still on the dole”⁵² o “And you look like a star but you’re really out on parole!”.⁵³ Il genere rock-n-roll ha fatto molto da specchio a una generazione ormai stufa della tradizione patriarcale imposta dai propri avi, e quindi impegnata in numerose rivolte orientate a cambiare paradigmi desueti della società.

In questa sezione narrativa assistiamo al matrimonio tra Bess e Jan, in cui vediamo la protagonista che per la prima volta decide di andare contro le regole imposte dagli anziani del suo villaggio: in particolare il non sposarsi con i forestieri (*Fig. 3.1.*). All’interno del paesaggio iniziale potevamo anche scorgere un elicottero in lontananza, forse quello con cui Jan arriva dalla sua Bess che, furibonda per il ritardo, si abbandona a una prima scenata infantile.

Durante un discorso dopo il matrimonio, Dodo, migliore amica e cognata di Bess, sottolinea la grande bontà della protagonista raccontando un aneddoto avvenuto qualche tempo addietro quando Bess aveva prestato la bicicletta della cognata a una persona del villaggio e Dodo era stata costretta ad andare al lavoro a piedi. In quel momento Dodo si era infuriata, com’è giusto che sia, ma poi aveva capito e aveva compreso che quella era la natura della cognata e che non doveva essere cambiata. In più veniamo a scoprire che anche Dodo era una forestiera prima di aver sposato il fratello di Bess, poi venuto a mancare per circostanze non del tutto esplicate. Anche qui Dodo sottolinea che, nonostante fosse una straniera, la protagonista la abbia accolta a braccia aperte e con molta benevolenza e per questo le è molto grata.

Dopo il banchetto e le numerose danze scatenate, così tanto sgradite dalla comunità locale, i due sposi si uniscono in un primo spudorato atto sessuale nel bagno. Qui notiamo l’inesperienza totale di Bess che durante l’atto chiede a Jan cosa deve fare e lo guarda con un sorrisino imbarazzato, come una Lolita curiosa e precoce. Alla fine di questo amplesso del tutto privo di romanticismo, Jan lascia Bess in bagno a pulirsi; lei appare un po’ confusa, come se si aspettasse di avere una “prima volta” più soddisfacente. Alla fine esce anche lei dal bagno, e in cima alle scale incontra la cognata che la abbraccia amorevolmente, quasi cogliendo cosa sia avvenuto qualche momento prima.

⁵² traduzione a cura dell’autrice: “E sembri una star ma sei ancora disoccupato”.

⁵³ traduzione a cura dell’autrice: “E sembri una star ma sei davvero in libertà vigilata!”.

3.2.2. *I tableaux vivants: La vita con Jan*

Ciò che vediamo all'inizio di questo capitolo sono due cassette su una spiaggia in riva al mare, nel vialetto è presente una macchina parcheggiata e in lontananza si vedono delle montagne scure. In sottofondo sentiamo *Everyday* di ASAP Rocky del 2015 (nella versione home-video del film). Il secondo capitolo racconta la vita matrimoniale e il rapporto che si viene a creare tra Jan e Bess. Nelle prime sequenze i due si uniscono ancora in alcuni rapporti sessuali: prima nella loro camera da letto, poi in un capannone degli attrezzi in cima a una scogliera (Fig. 3.2.). Bess imbarazzata sorride alla nudità di Jan, esamina ogni centimetro del suo corpo, lo accarezza impacciata mentre ha ancora l'abito da sposa addosso, ride quando la sua mano sfiora le sue parti intime. Molto significativa è la sequenza dove la vediamo per la prima volta parlare con Dio da sola, ringraziandolo per averle donato Jan e promettendo che sarà buona. Subito dopo però, come in una ribellione, vediamo Bess e Jan intenti in un altro rapporto sessuale. I due sposi si scoprono sempre più, diventano sempre più intimi, talmente tanto da addormentarsi nudi l'uno accanto all'altra. Notiamo anche grazie alla sequenza nel capanno quanto Bess si stia abbandonando a questo uomo, quanto lui stia diventando totalizzante, e contemporaneamente anche quanto lei si stia perdendo. Il regista nel mentre, con la sua camera a mano, scruta i loro corpi nudi incarnando lo sguardo voyeuristico degli spettatori, i quali sono portati a soffermarsi su diversi dettagli come le pudende, le mani, gli sguardi... La camera a mano, inoltre, per il fatto che appunto è mossa manualmente ricorda molto il nostro modo di vedere, aumentando così l'illusione di starci trasformando quasi in maniaci. Anche il montaggio di Trier, così repentino e rapido tra una sequenza e l'altra, enfatizza la passione impetuosa che caratterizza il rapporto tra Jan e Bess.

In seguito Jan accompagna Bess al cinema. Molto probabilmente per Bess è la prima volta: la vediamo estasiata, ha gli occhi spalancanti e la bocca aperta, un po' come quando ascolta le messe o parla con Dio. In seguito Bess, Jan e Dodo, discutono a proposito di un funerale di un uomo del villaggio. Jan, essendo uomo, può assistere alla funzione e si rabbuia quando sente il prete condannare la salma all'inferno. Bess però non fa una piega, trovandosi d'accordo con gli anziani del villaggio.

A questo punto sorge un altro problema: Jan deve tornare sulla piattaforma petrolifera. Durante una cena a casa dei parenti di lei, Bess si dispera, ma la madre la rimprovera dichiarando che ogni donna deve imparare a cavarsela da sola e che se non cambiava atteggiamento l'avrebbe di nuovo chiusa in una clinica psichiatrica. Come una bambina che ha appena ricevuto una minaccia dai genitori, Bess in lacrime cerca di ricomporsi e promette alla madre che non si comporterà più così. A questo punto Dodo riferisce a Jan quanto Bess sia influenzabile, debole di mente, ma Jan sostiene che semplicemente «vuole tutto», un po' come una bambina viziata.

Prima di partire Jan e i suoi amici accompagnano Bess e Dodo a fare una scampagnata sulle scogliere. Bess ha indosso il vestito colorato e aderente regalato da Jan, così lontano dai vestiti puritani che solitamente porta. A un certo punto, dopo aver bevuto un sorso d'alcol, Bess scappa senza dire nulla; viene inseguita da Jan, che la trova a colpire aggressivamente un macchinario con un bastone e urlando sotto lo sguardo impietosito di alcuni operai. Jan invece di fermarla fa una cosa del tutto inaspettata: si mette anche lui a colpire il macchinario, poi la abbraccia e cerca di calmarla. Segno del fatto che Jan accetta la natura di Bess così com'è, al contrario di tutti gli altri.

Alla fine arriva il fatidico giorno: dopo che Jan l'ha salutata, Bess strilla e strepita mentre cerca di salire sull'elicottero. Jan scende e le dice qualcosa che però noi non sentiamo in quanto il rumore assordante del velivolo copre tutto quanto. Questo particolare dettaglio forse riprende una delle regole di Dogma95: ovvero è necessario riprendere i rumori in presa diretta e seguire la verità degli eventi, non evidenziando ma anzi coprendo tutti i dialoghi che, come in queste situazioni, non si sarebbero uditi nella realtà. Dopo che Jan è partito, Bess trema e piange costernata nelle braccia di Dodo, la quale le porge delle pillole, forse dei calmanti.

3.2.3. *I tableaux vivants: La vita da sola*

In questo quadro una distante piattaforma petrolifera in mezzo al mare cupo si staglia in una notte buia sotto le note di *Cross-Eyed Mary*, brano di Jethro Tull (1971). La canzone parla di una giovane donna, Mary, di famiglia povera che per tirare avanti si prostituisce, concedendo però le sue prestazioni solo ai clochard di Londra che come lei versano in condizioni economiche critiche. Per questo motivo viene definita la "Robin Hood di Highgate" dal momento che, donando loro il suo corpo, gli uomini riescono a ottenere qualche istante di piacere nella loro devastata vita. Le parole del brano musicale segnano un grosso presagio per la vita della protagonista.

Mentre Jan inizia il suo lavoro sulla piattaforma, Bess si confida con Dio che la giudica per essersi comportata in maniera infantile. Durante una telefonata però Jan le dice che non deve preoccuparsi per quello che dicono gli altri, né per quanto riguarda lei, né per quanto riguarda il loro rapporto. Bess, ancora come una bambina, gioca con lui al telefono facendogli sentire il suo respiro. In seguito cominciano tra loro i momenti di *sex-talking* perverso, lui nella stazione radio dove tengono il telefono e Bess nella cabina telefonica presente spesso nel film (*Fig. 3.3.*). Bess descrive una situazione sessuale tra di loro: ride mentre gli dice che sta accarezzando il suo corpo partendo dalle braccia, poi verso il petto, lo stomaco e infine il suo membro.

Successivamente Bess è in casa e chiede infastidita a Dodo dove le abbia nascosto il calendario che usava per segnare i giorni che mancavano al ritorno di Jan. Dodo, inizialmente un po' restia, glielo riconsegna tutto strappato. Fa presente però a Bess quanto questo non sia un normale comportamento;

afferma che si sta trasformando in una malattia sottolineando che non è vero amore se lei si sente persa dall'assenza del marito, non riuscendo ad andare avanti autonomamente. Bess si infuria, esce di casa e urla tutta la sua rabbia al mare, che in risposta infrange le sue onde sugli scogli. Il ritmo delle riprese sembra essere diventato più lento, quasi come se la vita di Bess abbia preso una piega più flemmatica e dolorosa dopo la partenza di Jan. Anche i tempi delle sequenze sembrano essere più dilatati. Tuttavia nelle scene concitate, come durante il litigio tra Bess e Dodo o quando Bess urla al mare, la macchina da presa sembra farsi più mobile e agitata.

Dio rimprovera Bess per il suo egoismo, ma lei vuole solo che Jan torni a casa al più presto. Dio così la accontenta, ma a che prezzo? Jan durante un guasto sulla piattaforma viene colpito alla testa da un grosso tubo metallico. Bess è disperata, piange e sviene all'orribile notizia datale dal prete del paese davanti alla porta della sua casa. Alla fine il medico le fa presente che Jan è vivo, ma è in stato vegetativo, non potrà più camminare, avrà una vita misera sempre dentro e fuori l'ospedale, con innumerevoli complicazioni che possono sorgere in ogni momento, e per il suo bene sarebbe meglio mettere fine alle sue pene. Bess però non cede, promette che si prenderà costantemente cura di lui e che l'importante è che sia vivo, in un moto di speranza immotivata.

Dottore: "Perderà l'uso delle gambe."

Bess: "Però vivrà!"

3.2.4. I tableaux vivants: La malattia di Jan

Sotto la canzone *A Whiter Shade of Pale* della band rock inglese Protocol Harum (1967) vediamo un paesaggio non ben definito, come in una pittura romantica di William Turner, in cui forse è presente un paesino. Sulla destra sembra esserci un campanile, mentre il cielo è combattuto tra una terribile oscurità e un sole luminoso. Il titolo della canzone infatti si può tradurre con i seguenti ossimori: "un'ombra più bianca del pallido", "una sfumatura più bianca del pallido", "un'ombra di pallore più bianca", o "una sfumatura più chiara del pallido". Sembra che Keith Reid, uno degli autori insieme a Gary Brooker e Matthew Fisher, avesse sentito qualcuno pronunciare la frase in un bar e che l'avesse trovata interessante. Su molteplici siti, le opinioni sul significato vero della canzone sono scisse tra alcuni che sostengono potrebbe trattarsi di una storia d'amore che finisce, e secondo altri invece si tratterebbe di una coppia che beve troppo, litiga e poi fa pace.⁵⁴ Piano piano, con una dissolvenza incrociata, vediamo anche la comparsa di un arcobaleno. Probabilmente questo è un riferimento all'arco narrativo che stiamo per vedere, nel quale nonostante Jan stia molto male e sia costantemente

⁵⁴ Per un approfondimento si veda: <https://labottegadellestorie.org/a-whiter-shade-of-pale-procol-harum/>.

in pericolo di vita, Bess è felice di riaverlo di nuovo con sé (*Fig. 3.4.*). Tuttavia osserviamo anche numerosi momenti in cui i due sposi litigano pesantemente.

Bess, ogni giorno, si reca in ospedale da Jan cercando di farlo sentire meglio. Un giorno, mentre indossa il vestito colorato regalato dal marito, Jan la scongiura di vestire la volta successiva un vestito più largo, forse per il fatto che ancora si eccita a guardare il suo corpo e si sente frustrato nell'impossibilità di non avere più dei rapporti amorosi con lei. Dodo, che lavora come infermiera nell'ospedale, dice a Bess di non sottoporlo a emozioni troppo forti a causa del trauma cranico subito. Possiamo osservare anche una scena molto drammatica nella quale due amici e colleghi di Jan lo vanno a trovare in ospedale; gli offrono una birra ma scoprono che non riesce a muovere le mani quindi lo imboccano. Infine escono dalla stanza tristi e un po' imbarazzati nel vederlo in quelle condizioni.

Dodo è sempre più preoccupata per le condizioni mentali di Bess e le consiglia di consultare un medico dell'ospedale, il Dottor Richardson. Veniamo a scoprire che la protagonista ha già avuto un periodo di profonda sofferenza psichica e che la sua malattia si è scatenata dopo la morte del fratello, e marito di Dodo. Bess confida al dottore il fatto che pensa di avere dei "poteri", e si sente in colpa per aver fatto tornare Jan, in quanto, a causa del suo desiderio egoistico, lo ha ridotto in quelle condizioni. Il dottore la rassicura, dicendole che non esiste nessun potere divino e che i suoi pensieri sono soltanto delle correlazioni inesistenti e casuali; Bess si vergogna molto e piange continuando a scusarsi, come quando la madre l'aveva sgridata in precedenza. Qui però il dottore le dice anche una cosa molto interessante:

Dottore: "Mostrare quello che si prova non è una malattia."

Inizialmente infatti il dottore non crede che Bess sia malata, al contrario pensa che semplicemente soffre per quanto è successo e non deve sentirsi in imbarazzo nel manifestare il suo dolore, anche attraverso la falsa credenza di avere dei poteri soprannaturali.

Successivamente si susseguono una serie di sequenze nelle quali Bess e Dodo portano a casa Jan e si prendono cura di lui. In sottofondo sentiamo anche la canzone *Hot Love* di T.Rex (1971) nella quale un ragazzo mostra i suoi forti sentimenti per una ragazza che considera preziosa e unica, offrendole un "amore bollente" e prodigandola di attenzioni.⁵⁵ Bess infatti si sente devota a Jan e come sottolineerà anche Dodo, farà di tutto per renderlo felice, anche a costo di perdere sé stessa per sempre. In questo momento sentiamo anche Jan che per la prima volta propone a Bess di cercare un

⁵⁵ Per un approfondimento si veda: <https://www.songtell.com/it/t-rex/hot-love>.

amante per sé stessa e godersi di nuovo i piaceri dell'amplesso, in quanto lui non è più in grado di offrirglieli.

Bess piange, si angoschia e per l'ennesima volta scappa come una bambina lasciando da solo il malato. Nella sequenza successiva la troviamo su un'altalena, come una ragazzina che, dopo aver litigato con i genitori, per calmarsi si isola e cerca conforto nel gioco. Poi va a confessarsi e il prete le intima di fare pace con il marito. Quando torna a casa con in mano una piccola rosellina non trova il marito in camera da letto; così viene a scoprire che ha avuto un'altra crisi e si trova in ospedale. Anche in questo momento le riprese si susseguono seguendo un doppio registro: la camera a mano è più concitata e mossa nelle scene in cui Jan ha dei malori e viene portato in ospedale, o durante la canzone, mentre le cognate si prendono cura di lui, o ancora quando Bess scappa e cerca di calmarsi sull'altalena; diversamente sono più statiche nei momenti dei dialoghi intimi tra Bess e il marito o quando la donna si confida al Dottor Richardson. Per di più possiamo notare come spesso la macchina da presa si concentri sulle espressioni di Bess, che passano dal riso, alla gioia, alla rabbia e alla disperazione (mostrate con grande abilità da Emily Watson). Per esempio è molto bella la scena nella quale Jan dice a Bess di intrecciare relazioni con altri uomini e vediamo il viso di lei passare dallo sconcerto, al pianto e infine alla rabbia definendo Jan «brutto storpio», tutto seguito con grande maestria dalla camera di Trier.

Quando Jan si riprende chiede di nuovo a Bess di avere dei rapporti sessuali con altri uomini, ma stavolta ammette di chiederlo non tanto per l'interesse verso di lei ma per sé stesso, in quanto sicuramente di lì a qualche giorno non ci sarà più e quindi non vuole morire dimenticando come si fa l'amore. E dopo che anche Dodo dice a Bess che lei è l'unica che può dare a Jan la forza di vivere, la protagonista inizia a prendere sul serio la nefanda richiesta.

3.2.5. I tableaux vivants: Il dubbio

Sullo scenario di una casa in rudere in mezzo alla nebbia possiamo ascoltare la canzone di Leonard Cohen *Suzanne* (1967), testo che sarà poi trasposto anche in italiano da Fabrizio de André e inserita all'interno del suo album *Canzoni* (1974). *Suzanne* prende spunto dalla profonda amicizia, e dall'inconfessato desiderio di una relazione carnale tra l'autore e la ballerina Suzanne Verdal, moglie, ai tempi, dello scultore Armand Vaillancourt. In particolare l'autore riporta un incontro avvenuto a casa di lei vicino al fiume St. Lawrence in America, e le fantasie scatenate da una visita a una piccola chiesa dei marinai a Montréal, la Chapelle de Bonsecours.⁵⁶

⁵⁶ Per un approfondimento si veda: <https://deandrefabrizio.altervista.org/suzanne/>.

Il dottore, dopo aver parlato con Bess sulle condizioni di Jan mette la sua rosellina, vista nel quadro precedente, all'interno di un vaso quasi come se la rosa fosse la rappresentazione di Bess, che ha bisogno pure lei di essere curata. Bess fraintende la gentilezza dell'uomo, pensando che voglia avere un rapporto fisico con lei. Cosa che nel corso del film probabilmente è vero, ma non in quel preciso momento. Mentore della richiesta di Jan, Bess si reca a casa del dottore con dello champagne. Inizia a ballare ubriaca nel salotto sotto lo sguardo preoccupato del dottore; quindi entra nella camera da letto e aspetta il dottore nuda, pronta a riceverlo. Ma, al contrario di quello che si aspettava, il dottore non vuole concedersi a un rapporto sessuale, anzi la invita ad andarsene dicendole che si trova in un momento di forte instabilità emotiva. Lei imbarazzata piange e si nasconde avvolgendosi nelle coperte.

In seguito Bess inventa una storia per Jan nella quale il rapporto sessuale è avvenuto. Quando Jan scopre che l'uomo descritto è il medico non le crede. In un momento di delirio Jan dice a Bess una frase del tipo: «Bess, cosa ci fai su questo autobus? Vai in fondo e raggiungimi.» e alla fine perde i sensi. E questa circostanza alla fine si avvera: la protagonista osserva uno sconosciuto in fondo all'autobus, si siede vicino a lui e inizia a praticargli una stimolazione manuale (*Fig. 3.5.*). Poi però scappa e scende dall'autobus disgustata dall'azione appena compiuta, vomita e chiede perdono a Dio.

Bess: “Perdonami padre perché ho peccato.”

Dio: “Maria Maddalena ha peccato, e ciononostante è tra i miei prediletti.”

La macchina da presa, quasi seguendo il rigurgito nello stomaco della protagonista oltre al naturale movimento dell'autobus, ondeggia in maniera nauseabonda. Alla fine Bess racconta tutto quello che è successo a Jan nei minimi dettagli, romanzando anche la descrizione. Jan si riprende e addirittura viene staccato dal respiratore.

3.2.6. *I tableaux vivants: La fede*

All'interno di questo quadro possiamo intravedere una vallata con numerosi punti di verde, un laghetto e una strada dove sta viaggiando una automobile. La canzone con un ritmo gioioso *Goodbye Yellow Brick Road* di Elton John (1973) fa un po' da contro-parte all'episodio che stiamo per osservare. Il brano musicale ovviamente è un chiaro riferimento al *Mago di Oz*, e si riferisce all'addio dell'innocenza infantile da parte della protagonista Dorothy verso il raggiungimento di una fase più matura: l'età adulta. Ma l'età adulta è anche intesa come il periodo della perdita del gioco, della creatività e della spensieratezza che caratterizzano l'età infantile. In questo episodio infatti Bess perde la sua purezza per sempre in direzione della sua totale distruzione (*Fig. 3.6.*).

Dodo, Bess e gli amici di Jan si recano sulla spiaggia e Dodo dice alla protagonista di non riporre più alcuna speranza nella guarigione di Jan in quanto può solo peggiorare. Bess però racconta l'episodio avvenuto e di come sia riuscita a farlo stare meglio, ma Dodo la rimprovera affermando che si sta solo perdendo in un mondo immaginifico, e che Jan nonostante sia malato la sta tenendo in pugno manipolandola a suo piacimento. Successivamente infatti Jan dice a Bess che non ha fatto abbastanza, che non è andata davvero con un uomo e le chiede di promettergli che eseguirà tutto ciò che le impone. Dodo avverte Bess che Jan è stordito dai farmaci e non si rende conto di quello che dice, ma Bess è irremovibile, anche quando il sacerdote si mostra preoccupato del fatto che stia trascurando la Chiesa.

In seguito, Bess si fa prestare degli abiti succinti da una donna del villaggio, forse una prostituta. Poi si reca in un bar e cerca di *flirtare* con un uomo. Riesce nel suo intento e accompagna l'uomo sulla sua motocicletta verso una casetta appartata. Viene vista anche da un anziano del villaggio ma è come se ormai a lei non importasse più nulla: vuole solo che il suo Jan guarisca. A questo punto avviene una sequenza raccapricciante: attraverso un montaggio alternato e un climax sconvolgente, vediamo Bess piangere mentre è praticamente violentata dall'uomo dietro la casetta, e Jan in ospedale a cui viene eseguito il massaggio cardiaco con il defibrillatore e che alla fine viene salvato.

Anche il Dottor Richardson, come Dodo, dice sinceramente a Bess che Jan la sta manipolando, è malato ed è inutile continuare a portare avanti i suoi dolori. Bess, nuovamente non cede. Quando in un momento di debolezza chiede aiuto a Dio, lui non le risponde: Bess ha perso così il suo contatto con Dio, quindi ha perso il contatto anche con sé stessa. La protagonista vede delle prostitute al porto venire accompagnate su delle barche per "lavorare", così chiede a un pescatore di accompagnarla verso una barca più grande in lontananza, ma il pescatore la avverte che tutte le ragazze non ci vogliono più salire.

Il Dottor Richardson, sempre più preoccupato, vuole internare Bess con il consenso scritto di Jan. Dopo un breve tentennamento il marito accetta.

3.2.7. I tableaux vivants: Il sacrificio di Bess

E arriviamo così al penultimo e cruciale quadro: qui vediamo un tramonto su una cittadina marittima; la Luna è piena e alta in cielo e il mare calmo dona al paesaggio un'atmosfera pacifica, troppo pacifica. La canzone che sentiamo è *Child in Time* dei Deep Purple (1968), antimilitarista nel significato in quanto sembra essere dedicata alla guerra in Vietnam, alla sua disumanità e al senso di smarrimento cosmico nel quale un bambino innocente si trova gettato. «Viene descritto questo "bambino nel tempo" che sente gli spari ed a cui il narratore, quindi la voce di Ian Gillan, suggerisce

che sarebbe meglio “chiudere gli occhi”»⁵⁷ (un avvertimento anche per lo spettatore). La musica rock inoltre è strumento espressivo dello smarrimento umano di un’intera generazione, un grido del disagio della gioventù di quell’epoca.

In questo episodio Bess si reca alla nave grande e viene violentata dai marinai criminali, che le tagliano anche la schiena, ma miracolosamente riesce a scappare. A questo punto va in Chiesa con i vestiti tagliati e i capelli arruffati e rompe un tabù molto rispettato nella sua comunità religiosa: osa parlare durante la funzione nonostante sia una donna. In questo modo viene cacciata per sempre dal prete, che con voce imperante emette un’eco agghiacciante nella struttura. Bess quindi si avvia verso l’unica persona che ancora la ama e senza la quale non riuscirebbe ad andare avanti: il suo Jan. Viene però brancata da dei poliziotti che la vogliono portare in una clinica, e mentre viene portata via urla il nome del marito non credendo al fatto che sia stato proprio lui a dare il consenso per il suo internamento, infuriandosi poi anche con Dodo. Bess riesce a scappare dai suoi secondini e si ripara in un bar.

Il giorno seguente incontra per strada i bambini del suo villaggio che però non la salutano, anzi iniziano a lapidarla come una donna adultera e a chiamarla «puttana». Come dei demonietti la perseguitano seguendola nonostante lei pianga disperata mentre cerca di cacciarli; è presa da un forte senso di angoscia e panico. E anche la macchina da presa, come i bambini, segue imperterrita la protagonista standole attaccata addosso come una maledizione.

Bess prova ad entrare in casa di sua madre, ma lei l’ha disconosciuta e ha cambiato la serratura. Alla fine si reca verso una chiesetta in cima a una collina e sviene, con i bambini che continuano imperterriti a tormentarla. Il prete rimprovera i bambini per il caos creato, vede Bess accasciata a terra ma non fa una piega e la abbandona, andando contro ogni principio cristiano (*Fig. 3.7.*). I bambini restano sempre lì in disparte, ma per fortuna Dodo arriva in suo soccorso. Le riferisce però che il suo Jan sta morendo. Nel sentire queste parole è come se Bess riacquistasse le ultime forze rimastagli e decide lucidamente di mettere alla prova un ultimo tentativo in grado di salvare il suo amato. Ora sa quello che deve fare.

Mentre è sul peschereccio che la porterà alla gogna riesce a recuperare il dialogo con Dio/sé stessa, indice del fatto che sta eseguendo questo sacrificio in maniera terribilmente lucida. Quando arriva in ospedale tumefatta e in fin di vita la raggiunge inaspettatamente anche sua madre riferendole che il nonno non sarebbe potuto venire, ma Bess come una santa e una martire lo perdona e dice alla

⁵⁷ Per un approfondimento si veda: <https://www.r3m.it/2020/11/11/deep-purple-il-significato-di-child-in-time/>.

madre che gli ha comunque sempre voluto bene, assolvendo così anche ogni altra persona che le aveva fatto un torto.

Bess muore e il miracolo avviene: Jan è vivo e vegeto e recupera pure l'uso delle gambe. Grazie a Bess? Grazie ai medici? Grazie a Dio? Questo lo può decidere solo lo spettatore.

3.2.8. *I tableaux vivants: Epilogo*

In questo ultimo quadro finalmente vediamo uno scenario pulito, sereno, disteso, come se l'acqua che scorre sotto il ponte nel *tableau* portasse via ogni sofferenza. Il brano di Elton John *Your Song* del 1970 (nella versione home-video, mentre nella versione cinematografica è *Life on Mars?*, 1971, di David Bowie) è una bellissima dichiarazione d'amore per una ragazza, scritta da Bernie Taupin la mattina del 27 ottobre 1969, mentre stava facendo colazione e le parole iniziarono a scorrere. Elton John poi la traspose in musica. Descrive la persona amata come un oggetto prezioso che lo rende felice e che gli fa sentire di avere un motivo per vivere. Egli esprime con sincerità tutte le emozioni che sta provando, senza nascondere nulla. La sua musica cattura la vivacità e l'impeto di questo amore improvviso e travolgente, una sensazione unica, che nasce all'improvviso e pervade ogni aspetto della sua vita.⁵⁸

Infatti Jan, dopo che si è ripreso del tutto, prova pietà per la povera Bess condannata all'inferno ingiustamente dagli anziani del villaggio. Decide, con l'aiuto dei suoi amici e colleghi di lavoro, di rubare la sua salma e di sostituirla con un mucchio di sabbia dentro la bara in modo tale che nessuno si accorga di nulla. Bess alla fine viene liberata in mare dopo che Jan piange e bacia il suo cadavere. Una mattina Jan viene svegliato da un amico che lo esorta a salire sul ponte della nave affermando che non avrebbe creduto alle sue orecchie: delle campane, forse quelle assenti nella Chiesa della comunità, suonano nel cielo ad annunciare l'assunzione di Bess in Paradiso (*Fig. 3.8.*). Bess, che come afferma il Dottor Richardson durante il processo si è macchiata della colpa di essere "buona", è finalmente libera e slegata dal mondo terreno infido, crudele, che indegnamente ha gravato così tanto sulla sua natura venerabile.

3.3.1. *Bess: martire o folle? Il rapporto con Jan*

La donna che ama, affermava lo psicoanalista Jacques Lacan, o è santa o è folle. Maria Inglese, nel suo saggio *La preghiera di Bess* contenuto all'interno di *La paura mangia l'anima* (2008)⁵⁹, illustra diversi pensieri interessanti sull'argomento. Bess, all'interno dell'opera, è come una ragazzina

⁵⁸ Per un approfondimento si veda: <https://libreriamo.it/intrattenimento/musica/your-song-elton-john/>.

⁵⁹ Per un approfondimento si veda: L. Sandrini (a cura di) e A. Scandola (a cura di), *La paura mangia l'anima: il cinema di Lars von Trier*, Verona, Centro Mazziano di Studi e Ricerche, Cierre edizioni, 2008, pp. 46-55.

immatura, che dopo anni di chiusura e coercizione da parte della sua comunità, scopre dei piaceri fino a quel momento sconosciuti. I piaceri del sesso, dell'amore, del corpo maschile che lei esplora con timidezza disarmante: meravigliosa e tenera la scena in cui Bess accarezza il petto di Jan come se lo esaminasse con molta delicatezza. Tutte queste emozioni la inebriano, ma purtroppo riattivano anche una malattia mentale, come sottolineato dalla preoccupazione della sua amica Dodo.

Inglese afferma che Bess nel suo innamoramento è sia passiva in quanto soggiogata da queste forze troppo grandi per la sua psiche ancora immatura, ma anche attiva, in quanto colei che ama cerca di cambiare le sorti del destino. A differenza, per esempio, delle eroine dei romanzi ottocenteschi, Bess non sopprime le sue passioni, ma anzi le vive in maniera molto concreta in un rapporto stretto tra la dimensione divina e quella terrena. Le eroine ottocentesche erano vittime e in balia del proprio destino, mentre Bess inizialmente cerca di mutarlo andando contro la sua comunità e il suo Dio, ma alla fine lo abbraccia completamente accettando di sacrificarsi per il suo amato.

Bess persegue il linguaggio dell'amore, un linguaggio che solo lei può comprendere, e per questo viene considerata dalla comunità medica una malata mentale e dagli anziani del suo paese una peccatrice. L'innamoramento, l'erotismo, la passione (sia erotica, sia estatica) sono stati frequentemente considerati dei temi a livello filosofico-letterario legati alla pazzia, alla follia. Di questi sentimenti, infatti, è sempre stato sottolineato il loro aspetto eccessivo. Sigmund Freud, nella sua *Introduzione al narcisismo* (1914) scrive: «L'essere innamorati consiste in uno straripamento della libido dell'io sull'oggetto. Tale stato ha la forza di sospendere la rimozione e ripristinare le perversioni». In questo stato il soggetto segue la propria individualità a discapito dei bisogni della collettività andando quindi contro la morale e il buon senso, portando l'individuo a perdersi in questa dimensione totalizzante. «L'agire erotico determina un "agire contro", una battaglia che oltre a prevedere un riscontro relazionale e sociale, si compie all'interno del soggetto: impone la scelta tra due nature, tra due tendenze, l'una di conservazione, l'altra di distruzione.»⁶⁰

L'innamoramento appunto è una forza monopolizzante e ci fa perdere ogni difesa. L'oggetto d'amore diventa il fine, il traguardo, siamo inebriati della sua presenza o assenza. Questa passione però prevede anche una relazione, quindi la presenza di un Altro, sia esso reale o immaginario; come in un gioco, persiste la condivisione di questa emozione. In Bess questa passione, legata all'angoscia di separazione che prova per Jan, la porterà a esprimere il suo amore in una forma che sfida i limiti. La cognata e amica di Bess, Dodo, commenterà così il suo stato:

Dodo: "Non ci sta con la testa!"

⁶⁰ *Ivi*, pag. 52.

Jan: “No, è che vuole tutto”

Al contrario della sua comunità, di Dodo e dei medici, Jan è l'unico che capisce che, sebbene Bess sia colta spesso da emozioni forti che la portano a comportarsi in maniera puerile, non la considera un'immatura. Lui accetta la sua individualità, per amore o per manipolazione questo non è del tutto certo. Molto probabilmente prova anche una certa pietà nei suoi confronti, infatti, alla fine sarà lui a immergere il suo cadavere nel mare.

Nonostante tutto Bess è un personaggio impavido e audace, che con grande forza di volontà è riuscita a portare in auge e perseguire i suoi desideri trasgredendo la sua comunità arcaica. Inoltre, ha cercato di fare qualcosa che quasi nessuno oserebbe: sfidare il destino. Ma esso è una forza troppo potente da poter controllare.

3.3.2. Bess: martire o folle? Il rapporto con Dio

Von Trier fa di Bess Mcneill una giovane donna semplice che, nel momento in cui scopre la forza dirompente della passione amorosa, capisce di non potersi più comportare come le richiederebbero le regole coercitive della comunità religiosa. La ribellione spirituale di Bess consiste in un dialogo, per quanto paradossale e infantile, con se stessa.⁶¹

Nella prima parte del film assistiamo a un funerale al quale partecipa anche la nostra protagonista, e quando il prete condanna il defunto all'inferno Bess non prova alcun disappunto. In questo arco di tempo lei è ancora conforme alle leggi della sua comunità, probabilmente è anche la persona che più degli altri è impegnata nella cura delle attività della Chiesa e nella devozione. Non appena conoscerà Jan però comincerà piano piano a “nascondere” la sua fede; viene meno questa condivisione religiosa con gli altri.

La voce di Dio, incarnata da Bess stessa non è altro che quell'aspetto giudicante e severo che in psicoanalisi viene definito il Super-Io.⁶² Bess ringrazia sempre Dio per averle donato l'amore di Jan, ma sin dalle prime battute si può percepire un'ombra di minaccia, di maledizione, di un qualcosa che distruggerà quella grazia concessa da “Lui”. Una minaccia che si presenta sotto forma di sottrazione di quel dono d'amore che Dio sarà pronto a toglierle se lei non si comporterà in modo giusto.

Bess: “E ti ringrazio per il dono più grande in assoluto: il dono dell'amore. Ti ringrazio per Jan. Sono così fortunata ad aver ricevuto questi doni da te.”

⁶¹ R. Lasagna, *Lars von Trier*, cit., pag. 28.

⁶² Per un approfondimento si veda: <https://arteseptima.it/2021/03/01/le-onde-del-destino-von-trier-e-la-potenza-dellimmaginario/>.

Dio/Bess: “Ma ora e per sempre sii buona, ricordatelo Bess. Perché tu sai che do e tolgo a mio piacimento.”

Bess: “Cosa? Io non dicevo in quel senso. Certo, sarò buona. Sarò tanto tanto buona.”

Bess, in un delirio di onnipotenza e nella convinzione di avere questo stretto rapporto con Dio, crede di poter salvare Jan grazie alle sue preghiere. Un po' come quando da piccoli ci si sentiva arrabbiati e improvvisamente arrivava un temporale, legando in una conseguenza di causa-effetto l'evento all'emozione. Bess soffre di una “patologia della convinzione”:

si tratta di una costruzione logica che parte da falsi elementi, da errori o illusioni che convalidano il suo “romanzo delirante”. [...] Bess vive nel suo mondo popolato di fantasmi (il suo Dio, il suo Jan), dove le sue azioni acquistano un valore magico e salvifico (il potere dell'amore): secondo la convinzione di Bess, Jan non può vivere senza il suo amore, Jan vuole che lei stia con altri uomini perché così l'amore lo terrà in vita, Jan peggiora se lei non sta con altri, migliora se lei fa quello che lui le dice.⁶³

Bess è scissa tra due dimensioni: quella della carnalità nella quale si dà con entusiasmo alla scoperta dei piaceri del corpo, e quella spirituale nella quale intrattiene una conversazione macabra e patologica con Dio.⁶⁴ Ma in queste occasioni, come già sottolineato, è la prima volta che lei parla con sé stessa in un dialogo che, per quanto schizoide, le permette di conoscersi profondamente e di agire seguendo unicamente le sue scelte. Nella sequenza finale, la protagonista come un *deus ex machina* risorge sotto forma di onde sonore, difatti udiamo le famose campane che, nella Chiesa nella quale Bess e Jan si sono sposati, non c'erano. Esse potrebbero essere il simbolo di quella purificazione catartica che lungo tutto il film lei cerca e non trova mai. Il riferimento al cinema di Dreyer è evidente, segnando una consonanza con temi etici fortemente presenti nel cinema del grande Maestro e che hanno puntellato l'opera di von Trier.

3.4. Dietro una intransigente camera a mano

Roberto Lasagna nel suo volume *Lars von Trier* (2003) ha descritto molto accuratamente lo stile registico e il processo produttivo del film. In questo lungometraggio Lars von Trier utilizza la camera a mano, ma rispetto ad altri film come *Idioti* (1998) ondeggia molto meno ed è più stabile. Le immagini sono spesso sgranate, caratterizzate da una patina scura quasi color seppia, ma ancora qui il regista non ha portato all'estremo il bisogno di alleggerirsi dall'ossessione del controllo. L'utilizzo della camera a mano permette al cineasta di registrare in maniera molto più intima e diretta le relazioni che intercorrono tra i personaggi, «quell'energia emotiva che circola tra le persone e all'interno dei

⁶³ L. Sandrini (a cura di) e A. Scandola (a cura di), *La paura mangia l'anima: il cinema di Lars von Trier*, cit., p. 50.

⁶⁴ Per un approfondimento si veda: <https://www.cinemagazzino.it/home/cinema-e-psiche-le-onde-del-destino/>.

differenti contesti rappresentati»⁶⁵. Il film è totalmente girato in pellicola 35 mm, poi lavorato al computer e infine riportato al 35 mm. Il direttore della fotografia è Robby Müller, autore delle immagini dei migliori film di Wim Wenders. Il risultato di queste immagini è pittorico e al contempo ricorda molto i reportage documentaristici, come quello che Robert Flaherty girò sull'Isola di Aran, non troppo distante dall'Isola di Skye, anche per le persone grette e puritane che vi abitano.

Lasagna descrive anche la costruzione dei quadri presenti all'inizio di ogni capitolo, paesaggi ripresi con una cinecamera fissa, e per i quali Trier ha collaborato con un artista danese, Per Kirkeby, che si è ispirato alle pitture *en-plein-air* di influenza romantica. Essi hanno la funzione di *tableau vivant* e la loro interpretazione è perlopiù aperta: danno vita a una suggestione eterea che richiama la vocazione "spirituale" del racconto, ma fanno anche da controcanto pittorico e pacificato a una sceneggiatura nervosa, irrequieta e a delle immagini vorticose girate in camera a mano, quasi a dare un respiro allo spettatore prima del successivo doloroso capitolo della vita della malcapitata Bess.

La recitazione degli attori è stata un punto centrale nella produzione del film. Per la prima volta Trier, conosciuto per la sua intransigenza nei confronti dei suoi attori, sceglie di mantenersi a debita distanza e lasciare loro molta più libertà di espressione. Questa scelta è stata favorita anche dalla sua volontà di accantonare la continuità cronologica. I conseguenti effetti positivi non hanno tardato ad arrivare: Emily Watson, che interpreta la protagonista, all'epoca era molto famosa nel mondo teatrale ma era totalmente digiuna di cinema. All'inizio Lars von Trier voleva per la parte di Bess Helena Bonham Carter, ma ella declinò dopo aver letto la sceneggiatura raccapricciante, quindi, la parte andò alla Watson. «Mi ricordo che Emily è stata la sola a venire al casting a piedi nudi e senza trucco! C'era qualcosa che mi ha fatto pensare a Cristo e mi è subito piaciuta»⁶⁶. La sua interpretazione, infatti, ha molto poco di naturalistico, ricorda perlopiù una creatura trasognata: «Ciò che sorprende nell'interpretazione di Emily Watson è il suo darsi al personaggio con la veemenza di una bambina cocciuta e impudente»⁶⁷. Fidandosi completamente della magistrale esperienza registica di von Trier, Emily Watson è riuscita a guadagnarsi numerosi premi e citazioni: il Premio come Migliore Attrice Protagonista agli European Film Awards a Berlino, e le nomination al Premio Oscar e al Golden Globe. Per la controparte maschile Trier aveva pensato a Gérard Depardieu, ma la sua scelta poi ricadde su Stellan Skarsgård, attore che collaborerà molto spesso con il regista nei suoi film successivi. Skarsgård nella sua interpretazione è molto equilibrato e capace di creare, insieme alla protagonista, un'armonia e una connessione profonda rispecchiando perfettamente il legame che intercorre tra Bess e Jan.

⁶⁵ R. Lasagna, *Lars von Trier*, cit. pag. 25.

⁶⁶ *Ivi*, pag. 27.

⁶⁷ *Ibidem*.

Le inquadrature di Lars von Trier non sono immagini ad effetto o volte a produrre una fascinazione. Quello che turba è ciò che avviene nel corso della narrazione: la vita, le vicissitudini dei personaggi, le relazioni che li legano.⁶⁸ Emblematica è la sequenza nella quale Bess si sfoga, grida tutto il suo dolore al mare, e questo gli risponde infrangendosi sugli scogli. Una scena che ricorda molto il quadro *La follia di Kate* (1806-1807) del pittore svizzero Johann Heinrich Füssli, il quale rappresenta una donna sulla spiaggia durante una bufera nel momento in cui comprende che l'amato non tornerà, impazzendo quindi di dolore.

3.5. Un film trasgressivo

Breaking the Waves non segue ancora le regole presenti nel manifesto del 1995, bensì rappresenta più un film di passaggio tra i precedenti *Epidemic* (1987) e *Europa* (1991) costruiti con una volontà più intellettualistica, sperimentalista e indirizzati a un pubblico di nicchia, e tra i successivi film usciti dopo *Dogma95* perlopiù mirati all'immediatezza e alla spontaneità. Ed è proprio grazie a questo cambiamento di registro che Trier riesce a permettere allo spettatore di entrare appieno nella narrazione in quanto, senza l'effetto dello straniamento e alleggerito da fronzoli inutili, caratteristiche dei film precedenti, l'osservatore riesce ad entrare immediatamente a contatto con le vite dei personaggi e quindi ad empatizzare con loro.

Ma in questa pellicola cosa vuole davvero affrontare Lars von Trier? In prima istanza egli sembra voler mettere in evidenza il confronto tra morali bigotte e la ribellione dello spirito. Proprio in virtù del suo rapporto stretto con Dio/sé stessa, Bess è l'unico personaggio all'interno della storia davvero coerente. Appena si pone un obiettivo lo persegue fino a perdere la vita per realizzarlo, ama profondamente un solo uomo per il quale farebbe letteralmente di tutto e, soprattutto, vive appieno la sua esistenza lontano dal rigore moralista della sua comunità. Possiamo considerarlo un film sulla "bontà" e quindi affronta le sventure di un'anima onesta senza disprezzarla o giudicarla, perché è proprio per la sua peculiare sensibilità che mette in luce la perfidia di un contesto sociale e ambientale ordinario. Oltre a far fronte all'ortodossia dei paesani, il regista fa fronte all'ortodossia cinematografica rompendo numerose regole consolidate, come lo scavalco del campo e la regola dei 180°, l'utilizzo di un montaggio discontinuo e numerosi *jump-cuts*, ormai diventati emblemi del suo stile registico ed espressivo.⁶⁹

⁶⁸ Per un approfondimento si veda: R. Lasagna, *Lars von Trier*, cit., pp. 17-30.

⁶⁹ Per un approfondimento si veda: R. Lasagna, *Lars von Trier*, cit., pp. 17-30.

«The 70s setting also reflects on that particular period of film and television drama that was so preoccupied with social questions»⁷⁰. Basti pensare al film *A Woman Under the Influence* (1974) di John Cassavetes che racconta di una donna anticonformista e per questo considerata mentalmente instabile. Ci troviamo in un periodo in cui la condizione femminile sta cambiando notevolmente sia a livello legislativo sia a livello morale, culturale e sociale. Sarebbe risultato un controsenso se la storia di Bess e della sua comunità così autoritaria fosse stata collocata in una Scozia degli anni 90 (anni in cui il film viene girato), anche se ovviamente tali atteggiamenti patriarcali persistono ancora.

«Di Bergman e di Truffaut, von Trier conserva il gusto del cinema come puro gioco: il cinema è il lavoro di un demiurgo arguto che tiene le redini di un gruppo di persone ognuna altrimenti destinata a perdersi dietro la propria isolata specificità, dietro il compito della propria affermazione»⁷¹ e von Trier in questo riesce a raggiungere l'obiettivo a 360° in quanto celebre per la sua autoritaria fermezza nelle proprie convinzioni, che lo rendono però uno degli autori più originali della storia del cinema contemporaneo. Lasagna sostiene che il film non è caratterizzato da significati o simboli celati, ma è la vita che appare senza orpelli grazie al «linguaggio dell'evidenza, la rarefazione simbolica, la partecipazione credibile alle vicende emotive dei personaggi.»⁷²

Lo sguardo di von Trier verso la religione è perlopiù umanista, criticando aspramente il bigottismo che caratterizza la comunità di Bess, la quale poi verrà condannata ingiustamente e senza alcuna misericordia. «Come in Dreyer, il punto di vista di von Trier sulla religione è prima di tutto umanista. In ciascun film di Dreyer non viene attaccato Dio, ma la dottrina e l'istituzione religiosa»⁷³. Dreyer sicuramente influenza von Trier anche nelle inquadrature ravvicinate dei visi dei personaggi, come in *La passione di Giovanna d'Arco* (1928), atte a farci partecipare attivamente alle tribolazioni dei personaggi.

Il titolo del film allude a significati diversi: può essere legato alla scrittura e alla camera a mano irritanti che rappresentano un modo per stare al passo con le “onde” ovvero con gli eventi esistenziali all'interno del film; “rompere le onde” rappresenta il tentativo di dare un senso al caos dell'esistenza, oppure il destino è una forza naturale che non può essere davvero controllata. Ed è proprio a causa di questo sforzo di controllo vano dell'essere umano che qualcosa sfugge totalmente, infatti, questa volontà di controllo in Bess si concretizza nello scatenamento della psicosi e infine, nella sua rovina. Malgrado tutto ciò Lars von Trier sembra suggerirci che il vero bene non consiste nel distruggere o

⁷⁰ L. Francke, *Breaking the Waves*, in «Sight and Sound», volume VI, 1996, pp. 36-37; traduzione a cura dell'autrice: «L'ambientazione degli anni 70 riflette anche su quel particolare periodo della fiction cinematografica e televisiva così preoccupato per le questioni sociali».

⁷¹ R. Lasagna, *Lars von Trier*, cit., p. 25.

⁷² *Ivi*, p. 26.

⁷³ *Ivi*, p. 22.

condannare una persona, ma al contrario nel saper accogliere la complessità individuale, l'alterità, accettare l'Altro per quello che è. E nonostante le immagini terribili che vediamo sullo schermo, il film riesce a portare in auge una narrazione sfaccettata, con dei personaggi molto complessi e caratterizzati in maniera del tutto personale sul piano estetico.⁷⁴



Illustrazione 1: Fig. 3.1.



Illustrazione 2: Fig. 3.2.

⁷⁴ Per un approfondimento si veda: R. Lasagna, *Lars von Trier*, cit., pp. 17-30.



Illustrazione 3: Fig. 3.3.



Illustrazione 4: Fig. 3.4.



Illustrazione 5: Fig. 3.5.



Illustrazione 6: Fig. 3.6.



Illustrazione 7: Fig. 3.7.



Illustrazione 8: Fig. 3.8.

4. L'ANTI-MUSICAL: *DANCER IN THE DARK*

Dancer in the dark (2000) è il terzo film della “Trilogia del cuore d’oro”, nella quale appunto vengono ritratte delle protagoniste che, nonostante le numerose tragedie che mutano il corso delle loro vite e del loro destino, continuano a essere condiscendenti, amichevoli, premurose anche nei confronti di chi le fa soffrire. Uscito nelle sale nel 2000, il film è un dramma musicale che è riuscito a guadagnarsi nel corso degli anni una notevole attenzione dalla critica e dagli studiosi più appassionati, ottenendo un grande riscontro al botteghino.

Alla 53^a edizione del Festival di Cannes *Dancer in the dark* ottenne la prestigiosa Palma d’oro mentre Björk, cantautrice, compositrice islandese e attrice protagonista all’interno dell’opera si guadagnò il Premio come Miglior Attrice Protagonista. Inoltre la canzone da lei composta per il film *I’ve seen it all* le è valsa una candidatura per la Miglior Canzone originale ai Premi Oscar del 2001, canzone che cantò insieme a Thom Yorke, frontman dei Radiohead.

La critica riguardo al film è molto divisa: nonostante la mitigata accoglienza nel Nord Europa e il curioso fenomeno per il quale von Trier non abbia vinto per questo film i principali premi Bodil e Robert (ovvero gli equivalenti danesi degli Academy Awards, che von Trier aveva vinto in passato per *L’elemento del crimine*, *Europa* e *Le onde del destino*), *Dancer in the dark* ha avuto successo in Francia, negli Stati Uniti e sorprendentemente in Giappone, dove ha collezionato 11,6 milioni di dollari, il 36% dei 31,5 milioni di dollari incassati nelle sale internazionali del film.⁷⁵

4.1. *Storia di una voce spezzata*

Ci troviamo nello Stato di Washington nel 1964. Selma Ježková è una giovane madre immigrata ceca trasferitasi negli Stati Uniti insieme al figlio dodicenne Gene. I due conducono una vita di stenti e, nel piccolo paese agricolo dove risiedono, vivono in una roulotte in affitto nella proprietà del poliziotto cittadino Bill Houston e di sua moglie Linda, vicino alle rotaie del treno. Per guadagnarsi quel poco da vivere Selma lavora come operaia in una fabbrica. Ma la protagonista nasconde un segreto spiacevole, una situazione che non rivela a nessuno se non a Kathy, la sua migliore amica e compagna di lavoro: a causa di una malattia ereditaria sta mano a mano diventando cieca, e suo figlio Gene è destinato alla stessa sorte se lei non riuscirà a farlo operare in tempo. L’operazione alla quale si dovrebbe sottoporre il figlio è molto costosa, e per questo motivo Selma continua giorno dopo giorno a mettere via un po' di denaro, spendendo il minimo indispensabile e facendo turni straordinari e massacranti in fabbrica, anche durante la notte. Guadagna talmente poco che non riesce neanche a

⁷⁵ Per un approfondimento si veda: A. Ago, *Once Upon a Time in Amerika: Dancer in the Dark and Contemporary European Cinema*, in «The Spectator», fascicolo II, 2003, pp. 32-43.

comprare la bicicletta tanto desiderata dal figlio il giorno del suo compleanno; e nonostante il figlio ingrato si lamenti con la madre, lei non gli rivelerà mai il reale motivo per cui deve risparmiare così tanto, forse per non farlo preoccupare e proteggerlo.

Nei pochi momenti liberi Selma frequenta un corso di teatro musicale in città, che si sta preparando per portare in scena il rinomato musical *Tutti insieme appassionatamente*, in cui Selma interpreterà la protagonista Maria Rainer.

Un compagno di teatro: “Sei sicuro che sia abbastanza brava per la parte? Il suo canto è molto strano e non sa ballare.”

Samuel: “Oh andiamo! È la prima volta che lo ha provato. Ha semplicemente un modo particolare di avvicinarsi alla canzone. Certo, non è perfetto, ma Selma ha tutto ciò di cui la nostra Maria ha bisogno. Ha un talento naturale.”

Veniamo infatti a scoprire che Selma è molto appassionata del genere musical, talmente tanto da trovare in esso un rifugio nei momenti più bui della sua vita. In particolare a Selma piacciono molto i musical hollywoodiani, ma il suo idolo è Oldřich Nový: attore, regista, compositore, drammaturgo e cantante ceco, considerato uno dei più grandi attori del cinema ceco della prima metà del Ventesimo Secolo. Spesso nel corso della narrazione mente sul fatto di avere un padre in Cecoslovacchia con questo nome al quale sta mandando dei soldi, per giustificarsi dei soldi che in realtà sta raccogliendo per l'operazione del figlio. Inoltre molto probabilmente ha chiamato suo figlio Gene in onore di Gene Kelly: ballerino, attore, cantante, regista, produttore cinematografico, sceneggiatore, comico e coreografo statunitense famoso per aver recitato in film celebri quali *Singin' in the Rain* (1952) o *An American in Paris* (1951). Quando Selma si trova in difficoltà tutto il mondo attorno a sé diventa musica: un treno sulle rotaie, le macchine nella fabbrica, l'ago di un giradischi bloccato, una ruota di una bicicletta che gira...

Selma: “Quando lavoro in fabbrica e le macchine vanno con un certo ritmo io comincio a sognare e tutto diventa musica. A te piace il cinema no?”

Bill: “Sì adoro il cinema, e soprattutto i musical.”

Selma: “Quando tutti ballano il tip-tap...”

Bill: “Tutti che ballano il tip-tap, tutti insieme in quelle lunghissime file. Non ti piacerebbe essere in uno di quei film?”

Insomma, un riparo interamente suo e che conserva gelosamente e segretamente. Molto spesso Selma e la sua amica Kathy si recano al cinema per guardare i musical tanto amati dalla protagonista,

che le vengono descritti amorevolmente dall'amica attraverso una allegra coreografia che esegue con le dita sulla sua mano, infischandosene delle lamentele dei vicini di poltrona. Per evadere dalla realtà degradante in cui si trova, la protagonista si ritrova a perdersi in sogni a occhi aperti in cui lei e le persone accanto a sé si uniscono in numeri musicali.

Selma: "Quando lavoravo in quella fabbrica sognavo di trovarmi in un musical perché nei musical non accade mai niente di terribile."

Kathy e Jeff, innamorato di Selma, iniziano a rendersi conto che la malattia agli occhi sta peggiorando sempre di più e cercano in ogni modo di sostenerla come possono.

Un giorno Bill, il vicino di casa di Selma le rivela di trovarsi in difficoltà economiche a causa degli incontrollati acquisti da parte della moglie e del suo desiderio di accontentarla in tutto. Rischia che la casa gli venga pignorata e la banca ha bloccato il suo conto, ma non vuole rivelarlo a Linda, ammettendo anche di aver pensato al suicidio. Selma giura di mantenere questo segreto e in cambio gli confida che sta perdendo la vista, e di come abbia intenzione di risparmiare per non condannare il figlio alla stessa fatalità. Bill così le chiede disperato se gli possa prestare dei soldi, ma Selma non cede; non può permettersi di perdere neanche un centesimo per arrivare al suo obiettivo. Bill così, finge di andarsene dalla roulotte e approfittandosi della sua cecità scopre dove Selma nasconde i suoi risparmi.

Il giorno seguente Selma viene licenziata al lavoro in quanto, in preda all'ennesimo sogno ad occhi aperti, finisce accidentalmente per rompere un costoso macchinario della fabbrica. In seguito torna a casa con l'intenzione di recarsi dal medico per pagare l'operazione del figlio, ma scopre che i soldi non ci sono più: comprende istantaneamente che sono stati rubati da Bill. Decide di affrontarlo, quindi si reca a casa sua pregandolo di restituirle il denaro, ma Linda la caccia via sull'uscio accusandola di aver tentato di sedurre il marito. Selma riesce a raggiungere Bill, ma lui la minaccia con la sua pistola di ordinanza intimandole di andarsene e dicendole che se lei prenderà i soldi la denuncerà per furto e nessuno crederà alla sua versione dei fatti. Inizia così una colluttazione tra i due. Si sente un colpo: la donna lo ha incidentalmente colpito. Bill fa credere a Linda che Selma abbia cercato di ucciderlo per derubarlo e le chiede di scappare e avvertire la polizia. Poi però Bill implora Selma di sparargli un colpo di grazia, per mettere così fine alle sue pene. Spinta all'esasperazione la protagonista gli spara diversi colpi, ma a causa della vista annebbiata riesce solo a scalfirlo, quindi decide di ucciderlo definitivamente colpendolo ripetutamente con un cassetto. Dopodiché la protagonista cade incantata in una ennesima trance, nella quale immagina di ballare con il cadavere del vicino riappacificandosi con lui. Nella canzone sentiamo il figlio sulla bicicletta consolare la madre:

Gene: “You just did what you had to do.”⁷⁶

Selma recupera i soldi e scappa dal luogo del delitto per andare finalmente a pagare l'operazione. Ignaro dell'omicidio appena compiuto da Selma, Jeff la trova sulla strada tutta sconvolta e scombussolata. La accompagna verso il teatro dove si stanno svolgendo le prove del musical, ma proprio lì Selma viene arrestata. In tribunale Selma, pur dicendo quanta più verità possibile, non rivela il segreto di Bill e l'operazione di Gene, affermando di aver inviato tutti i suoi soldi al padre Oldřich Nový in Cecoslovacchia. Ma nella stanza di tribunale entra il vero Oldřich Nový che la smentisce. Dopo che Selma fantastica una scena nella quale danza e canta con il suo idolo, la realtà irrompe nefasta e viene condannata a morte per impiccagione.

Kathy e Jeff, quando vengono a scoprire le reali intenzioni di Selma e la verità su ciò che è accaduto, recuperano i suoi soldi per pagarle il miglior avvocato del paese e permetterle così di fare ricorso e liberarla, ma la donna rifiuta preferendo penzolare da una fune piuttosto che condannare Gene alla cecità. Nonostante la decisione presa definitivamente, durante l'esecuzione ovviamente Selma è scossa e ha una crisi di nervi. Viene sostenuta soltanto da una guardia donna, Brenda, che prova pietà nel vederla in quelle condizioni, e così la accompagna verso la sala dell'esecuzione e le chiede di contare i passi: il tutto si trasforma in una performance musicale nella mente della protagonista. La protagonista però, legata a una tavola che la sorregge e con la corda attorno al collo, rifiuta di essere coperta in volto con un cappuccio (scena che ricorda molto l'esecuzione ne *Il miglior verde* nel quale il condannato John Coffey chiede anche lui di non essere coperto), e l'esecutore deve chiamare un responsabile per chiedere se sia possibile seguire tale procedura. Per tranquillizzarla ulteriormente l'amica Kathy consegna a Selma gli occhiali del figlio rivelandole che l'operazione è andata a buon fine e quindi Gene continuerà a vedere. Selma finalmente si calma e canta sul patibolo un'ultima canzone, ma questa volta il musical interiore di Selma esce nella realtà e tutti la sentono. La sua voce però viene interrotta improvvisamente dall'apertura della botola impedendole di concludere la canzone; mentre la macchina da presa si allontana le ultime parole della canzone appaiono in sovrimpressioni:

They say it's the last song

They don't know us, you see

It's only the last song

⁷⁶ traduzione a cura dell'autrice: “Hai solo fatto quello che dovevi fare”.

If we let it be⁷⁷

4.2.1. Il genere musical

E veniamo al motivo per il quale *Dancer in the Dark* in questo secondo capitolo è stato nominato “anti-musical”. Ma prima di capire perché questo film è stato definito così mi sembra necessario tracciare qualche breve riferimento a uno dei più apprezzati generi cinematografici, soprattutto negli Stati Uniti, in particolare riprendendo il capitolo dedicato all’argomento nel volume di Rick Altman *Film/Genere* (1999).

Com’è noto il genere musical ha fatto la sua comparsa per la prima volta sulla scena hollywoodiana con l’avvento del sonoro. *The jazz singer* (1927) fu il primo musical e individua il 1929 e il 1930 come gli anni d’oro di questo genere. Oltre al sonoro si sottolinea il forte legame che intercorre tra questo genere e gli spettacoli del celebre Broadway Theatre a New York, infatti non solo vengono riutilizzate alcune delle sue trame, ma anche quando Hollywood produce i propri musical originali ingaggia per il cast soprattutto il personale di Broadway, riuscendo in questo modo a ottenere un grande riscontro positivo dagli spettatori. Anche la scelta dei titoli dei film è fortemente influenzata da Broadway: *The Broadway Melody* (1929), *Broadway Babies* (1929), *Broadway Scandals* (1929), *Broadway to Hollywood* (1933)... Oltre a questi artisti però vengono anche reclutati cantanti d’opera, cantanti di cabaret, bizzarri attori comici...

Fa riflettere come, nonostante i primi film siano imperniati attorno a figure di intrattenitori e alla loro musica non vennero in realtà, ai tempi, identificati come musical. Piuttosto, la presenza della musica fu considerata in primis semplicemente come una modalità nel presentare del materiale narrativo. Dunque, in questi primi anni del sonoro ci accorgiamo che a Hollywood il termine “musical” viene sempre utilizzato nell’accezione di aggettivo, abbinato a sostantivi dal significato eterogeneo come commedia, romance, melodramma, entertainment, attrazione, dialogo e varietà. Persino alcuni film attualmente considerati dei classici del genere dei primi anni, non erano stati etichettati come tali alla loro prima uscita sul mercato. Per esempio *The Broadway Melody* (1929) nella pubblicità della MGM (Metro Goldwyn Mayer) era stata descritta come una «emozione teatrale, interamente parlata, cantata e ballata»⁷⁸, oppure *The Desert Song* (1943) definito dalla Warner Bros come una «operetta tutta dialogo e canto»⁷⁹. La varietà di termini che venivano utilizzati per classificare film oggi comunemente indicati come musical è notevole: *Hearts in Dixie* (1929)

⁷⁷ traduzione a cura dell’autrice: Dicono che è l'ultima canzone Non ci conoscono, vedi È solo l'ultima canzone Se lasciamo che sia così.

⁷⁸ R. Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero Editore, Milano, 1999, p. 51.

⁷⁹ *Ivi*, p. 52.

è una commedia musicata, cantata e ballata; *Street Girl* (1929) è un dramma musicale; *The Vagabond Lover* (1929) è una commedia musicale romantica; *Sally* (1929) è un film sentimentale musicale...

Paradossalmente, l'uso del termine "musical" come definizione di un genere indipendente specifico trovò ampio riscontro solo nella stagione 1930-31, quando il favore del pubblico per i film musicali dimostrò una brusca inversione di tendenza: iniziò così un periodo nel quale la produzione di musical calò precipitosamente. Il 1932 fu l'anno in cui venne registrato il minimo di produzione di musical da parte dell'industria cinematografica prima degli anni Sessanta. Solamente dopo questo periodo si segna un uso regolare del termine "musical" come sostantivo a sé stante, perlopiù con intento denigratorio nei confronti soprattutto dei primi film, i quali apparivano in retrospettiva estremamente stereotipati e con molti limiti. Quindi fu proprio durante il loro tracollo, alla fine del 1930, che si riuscì ad assegnare unità a un insieme di film musicali fino ad allora variegati in più generi.

Da queste considerazioni comprendiamo, come sottolineato da Rick Altman nel suo importante volume, che «i film spesso acquisiscono l'identità di un genere in ragione di difetti e carenze comuni piuttosto che di pregi e successi condivisi»⁸⁰ esattamente come è successo anche nel caso dei musical. Inoltre «gli albori dei generi cinematografici sono caratterizzati, a quanto pare, non da un'opera di mutazione consapevole da un unico genere originario non cinematografico preesistente ma, apparentemente, da un attingere involontario a diversi generi senza alcuna relazione fra loro»⁸¹. Per esempio, come è stato sottolineato, il fatto che la musica faceva da sfondo e legava tra loro generi totalmente diversi nei modi e nella costruzione delle proprie strutture, come la commedia e il melodramma o il romance e la varietà.

Per quanto possa essere sorprendente o risultare impensabile, il 1929 non ha generato un genere musical vero e proprio, anche se per noi i film di quel periodo sono considerati come musical puri e unici. Sebbene essi non appartenessero ad un gruppo specifico, presentavano però già chiari tratti distintivi di tale genere destinati poi a dissolversi o almeno attenuarsi considerevolmente prima che il musical potesse essere riconosciuto come un genere a sé stante.

4.2.2. L'anti-musical trieriano

Come si può assodare guardando il film di Trier, anche solo superficialmente, percepiamo uno scarto tra questo e il genere musical come lo conosciamo al giorno d'oggi; nonostante ci sia la presenza della musica non assoceremo mai *Dancer in the Dark* a *Singin' in the Rain* (1952) o *Grease* (1978) perché le sensazioni che suscitano l'uno e gli altri sono completamente differenti. Naturalmente

⁸⁰ *Ivi*, p. 54.

⁸¹ *Ivi*, p. 55.

esistono anche numerosi musical come *West Side Story* (1961) con un finale tragico, ma al contrario dell'opera di Trier lì non siamo soggiogati tutto il tempo da un senso di angoscia, permettendoci anche di beneficiare di qualche momento romantico tra i protagonisti Maria e Tony. In *Dancer in the Dark*, anche i momenti di tranquillità quando Selma va al cinema per cercare di perdersi nei suoi musical preferiti, vengono interferiti da un vicino di poltrona tediato da Kathy che cerca di descrivere le scene all'amica ormai sul punto di diventare cieca e quindi non più in grado di godere del piacere della visione. Possiamo ricordare anche quando il capo di Selma, Norman, le ritira il copione dalle mani, o quando Bill porta Gene alla fabbrica avvertendo Selma che invece di essere a scuola andava in giro con alcuni ragazzini a rubare auto. Anche il solo fatto di essere consapevoli che Selma stia progressivamente perdendo la vista di certo non ci rende tranquilli.

Difatti possiamo definire questo film come “musical tragico”. Già dal titolo si allude a più elementi: *Dancing in the Dark* era uno dei numeri musicali di Fred Astaire in *The Band Wagon* (1953) di Vincente Minelli, e infatti Selma ha la passione per i musical hollywoodiani (il figlio l'ha chiamato “Gene” in omaggio a Gene Kelly); inoltre Selma impersona il ruolo di ballerina all'interno dello spettacolo che lei e la sua compagnia teatrale vogliono mettere in scena, *Tutti insieme appassionatamente*, ma «è anche la “ballerina nelle tenebre” della cecità». ⁸² Oltre a un musical tragico esso può essere considerato anche un “melodramma materno”⁸³ in quanto la protagonista farà di tutto pur di donare al figlio la possibilità di continuare a vedere sconfiggendo anzitempo la sua malattia, arrivando letteralmente a sacrificare sé stessa. E oltre ad aiutare suo figlio, Selma proteggerà a tutti i costi anche il segreto che il vicino di casa Bill le ha confidato prima di morire, nonostante si trovi in un'aula di tribunale davanti a un giudice che molto probabilmente la condannerà a morte. L'accademico Cary Wolfe, in un articolo del 2001 pubblicato su *Electronic Book Review* afferma:

On the question of genre, it needs to be said, I think, that even though *Dancer in the Dark* invites us to take it in the genre of the Hollywood musical, this is ultimately a blind alley. The film is not a musical. While the musical insists upon as a constitutive feature the seamless continuity of the world inside and outside the musical numbers themselves ... *Dancer* goes to great pains to insist on the radical split between the world of Selma's fantasy, in which the musical sequences take place, and the world that the film itself in broader terms constructs and inhabits.⁸⁴

⁸² Per un approfondimento si veda: <https://www.cinematografo.it/film/dancer-in-the-dark-h4twag2t>.

⁸³ Per un approfondimento si veda: B. Austin-Smith, 2006, *Mum's the Word: The Trial of Genre in Dancer in the Dark*, in «Post Script», fascicolo I, 2006, pp. 32-42.

⁸⁴ B. Austin-Smith, 2006, *Mum's the Word: The Trial of Genre in Dancer in the Dark*, cit., pp. 32-42; traduzione a cura dell'autrice: Per quanto riguarda il genere, credo vada detto che, anche se *Dancer in the Dark* ci invita a collocarlo nel genere del musical hollywoodiano, questo è in definitiva un vicolo cieco. Il film non è un musical. Mentre il musical insiste come caratteristica costitutiva sulla continuità senza soluzione di continuità del mondo all'interno e all'esterno dei numeri musicali stessi... *Dancer* fa di tutto per insistere sulla divisione radicale tra il mondo fantastico di Selma, in cui si svolgono le sequenze musicali e il mondo che il film stesso in termini più ampi costruisce e abita.

Tuttavia, la presenza di mondi onirici narrativamente discontinui per le sequenze musicali non è affatto insolita nel cinema di Hollywood, come sottolinea anche l'autrice Jane Feuer nel suo libro *The Hollywood Musical* (1982) riferendosi a film come *Brigadoon* (1954), *The Wizard of Oz* (1939), *On a Clear Day You Can See Forever* (1970) e *Lili* (1953). Nei musical in cui numeri nascono dai sogni o dalle fantasie dei protagonisti, il film spesso «colloca un mondo immaginario secondario e più stilizzato in una finzione primaria, meno stilizzata»⁸⁵. Il mondo secondario, irreali, onirico tiene a bada l'eccesso fantasioso a cui sono inclini i musical. Per questo motivo Wolfe, come molti altri, afferma che *Dancer in the Dark* non sia un musical, in quanto in essi la musica è parte integrante della storia e non solo posta incidentalmente allo sviluppo della stessa. Effettivamente von Trier sovverte diverse convenzioni del musical, quasi per criticare il cinema degli Stati Uniti e di Hollywood:

Instead of the genuine outbreaks into song and dance, the musical numbers in *Dancer in the Dark* are not spontaneous interludes occurring within the real world, but are imagined within Selma's mind. The other characters are complicit only to the degree to which we have been given access to Selma's imagination.⁸⁶

Questa giustapposizione tra il mondo reale e il mondo di Selma viene ulteriormente accentuata da Trier, saturando eccessivamente i colori e stabilizzando le videocamere durante i brani musicali, mentre quando essi finiscono spoglia l'immagine di queste caratteristiche. Von Trier, di conseguenza smaschera l'artificialità del genere e ci permette di intuire il potere quasi ipnotico che questi film hanno avuto nel creare l'illusione e l'utopia promossa dal cinema hollywoodiano, e in particolare il fascino che hanno avuto sugli immigrati della classe operaia giunta in America in cerca di fortuna e di una vita migliore. Mentre nei musical americani si evidenzia il fatto che ci sia sempre un lieto fine potenzialmente inventato, nell'europeo *Dancer in the Dark* la convenzione è invertita e fatalistica. Il finale insolitamente tragico ha indotto von Trier a dichiarare⁸⁷:

Sono sempre stato un appassionato della tradizione del musical: è un genere che mi piaceva, ma che non avrei mai voluto fare. Il mio tentativo è stato quello di introdurre nel musical l'aspetto emozionale. Si può dire tutto di *Singin' in the Rain*, ma certo non che sia molto emozionante: è un ottimo film, ti mette di buon umore, è girato benissimo, ma non sei mai in tensione per la sorte dei personaggi. Io invece pensavo a qualcosa come il pubblico dell'opera lirica in Italia, sai, con le donne che piangono, e gli uomini che si disperano, che gettano fiori sul palco. In questo senso, un'esecuzione capitale funziona molto bene, al cinema.⁸⁸

⁸⁵ Ivi, p. 35.

⁸⁶ A. Ago, *Once Upon a Time in Amerika: Dancer in the Dark and Contemporary European Cinema*, cit., pp. 32-43; traduzione a cura dell'autrice: Invece di vere esplosioni nel canto e nella danza, i numeri musicali di *Dancer in the Dark* non sono intermezzi spontanei che si verificano nel mondo reale, ma sono immaginati nella mente di Selma. Gli altri personaggi sono complici solo nella misura in cui è dato loro accesso all'immaginazione di Selma.

⁸⁷ Per un approfondimento si veda: A. Ago, *Once Upon a Time in Amerika: Dancer in the Dark and Contemporary European Cinema*, cit., pp. 32-43.

⁸⁸ R. Lasagna, *Lars von Trier*, Gremese Editore, Roma, 2003, pp. 47-48.

Per questo motivo il film è un melodramma in chiave musical. Di questo genere von Trier rinuncia tanto all'*happy-end* quanto alla pretestuosità spettacolare dei numeri musicali, resi più puliti, depurati e naturali. In questa prospettiva il regista attua una nuova riflessione sul dolore tramite un genere cinematografico che ha continuamente prodotto modelli di fascinazione e disincanto come *All That Jazz - Lo spettacolo comincia* (1980) e *New York, New York* (1977).⁸⁹ *Dancer in the Dark* abbandona del tutto i toni consolatori dei musical hollywoodiani, dando origine a un nuovo musical moderno contraddistinto anche dalla valorizzazione, non di musiche cacofoniche e caotiche, ma di melodie impercettibili e quasi irrilevanti del reale: la musica infatti viene suscitata dai rumori, dalla puntina bloccata di un giradischi, dal silenzio, dal ritmo di un meccanismo, da un treno sulle rotaie o dal passo cadenzato di una persona che cammina verso la sua fine.

4.3. *Selmasongs*

La colonna sonora all'interno di *Dancer in the Dark* è stata interamente composta dalla cantante islandese Björk (che ha interpretato qui anche la protagonista Selma) esclusivamente per il film, di cui poi ha realizzato l'album *Selmasongs* nel 2000 insieme al produttore britannico Mark Bell e alla casa di produzione "One Little Indian Records".

«Selma beschwört ihre Fantasiewelt unter Zuhilfenahme von "realen" Klängen herauf, die filmische Realität und Traumwelt miteinander verbinden»⁹⁰. È interessante come la frequenza delle canzoni sia direttamente proporzionale alla sua necessità di scappare dalla realtà raccapricciante nella quale si trova, o comunque quando c'è effettivamente un'urgente esigenza di azione. Infatti, la prima canzone, *Cvalda*, arriva solo a mezz'ora circa dall'inizio del film; questo forse è un altro motivo per il quale questo film rompe con la tradizione dei musical tradizionali. Inoltre, se nei musical spesso i numeri musicali finiscono in autonomia, con il cantante che intona l'ultimo "crescendo" e il dissolvimento del corpo di ballo, qui i brani vengono interrotti sempre da un evento nella realtà esterna portando lo spettatore a provare un senso di frustrazione. Ma gli intermezzi musicali in questo film permettono anche allo spettatore di recuperare un po' di respiro, di posticipare gli episodi terribili che accadono alla protagonista, l'inevitabile, come nella canzone *107 Steps* prima dell'esecuzione di Selma. Funzione che ricorda un po' le immagini/quadri all'interno de *Le onde del destino*.

La prima canzone, appunto *Cvalda* (Fig. 4.1.), si accende nell'episodio in cui Selma sta facendo il turno di notte al fine di guadagnare più denaro, ma non riesce a sostenere i ritmi in quanto

⁸⁹ Per un approfondimento si veda: R. Lasagna, *Lars von Trier*, cit., pp. 43-56.

⁹⁰ R. Pascal, *Björk am Galgen: Performance, Persona und Authentizität in Dancer in the Dark*, in «Präexistente Musik im Film», edition text + kritik Publisher, Germania, 2020, pp. 241-242; traduzione a cura dell'autrice: «Selma evoca il suo mondo musicale fantastico con l'aiuto di interventi sonori dal "reale" che combinano realtà cinematografica e mondo dei sogni».

il lavoro è molto pesante e in più ha difficoltà a vedere quello che sta facendo per la sua semicecità. Arriva così in suo aiuto la sua amica Kathy che lei amorevolmente chiama “Cvalda” (nel film Selma dice che questo aggettivo le ricorda molto una persona grossa e felice, ironizzando sul comportamento di Kathy molto forte e incline all’arrabbiatura). Ad un certo punto Selma le dice:

Selma: “Mi piace di più quando balli. Dovresti ballare di più Cvalda.”

Kathy: “Ballerò quando ci sarà la musica.”

Ed è così che Kathy viene accontentata: nell’immaginazione di Selma parte la musica. Il rombo delle macchine, il ritmo della pressa, gli strumenti che tagliano il metallo avviano la melodia, condotta da Selma come se fosse una direttrice d’orchestra. In seguito, si aggiungono tutti gli operai che si uniscono in una coreografia attorno alle due protagoniste, Selma e Kathy. L’attrice che interpreta Kathy tra l’altro, Catherine Deneuve, era già comparsa in diversi precedenti musical, tra cui *Les demoiselles de Rochefort*, ovvero *Josephine* (1967) diretto da Jacques Demy.⁹¹ Nel testo della canzone Selma invita l’amica a ballare e ascoltare la musica prodotta dalle macchine, e perdersi in questo motivetto:

Clatter, crash, clack

Racket, bang, thump

Rattle, clang, crack, thud, whack, bam!

Clatter, crash, clack

Racket, bang, thump

Rattle, clang, crack, thud, whack, bam

It's music!

Now dance! [...]

We tap out a rhythm and sweep you away

A clatter-machine

What a magical sound

A room full of noises

⁹¹ L’attrice nel ruolo di protagonista aveva precedentemente interpretato anche il film musicale di Demy *Les parapluies de Cherbourg*, che ottenne cinque nominations all’Oscar.

That spins you around⁹²

Proprio nel crescendo il sogno si interrompe perché Selma rompe accidentalmente un macchinario con il quale stava lavorando e si taglia un dito con una lastra di metallo. Ciò porterà Norman, il suo capo, a licenziarla.

In seguito al licenziamento Selma torna a casa seguendo i binari che passano vicino alla fabbrica fino alla sua roulotte, come aveva imparato per orientarsi. Viene raggiunta da Jeff il quale comprende che ormai non vede più nulla. Alla risposta di Selma: «E che c'è da vedere?» segue la canzone che ha portato Björk a ottenere una *nomination* agli Oscar: *I've Seen It All* (Fig. 4.2.). Mentre Selma orienta i suoi occhiali in direzione del fiume dal ponte su cui si trova, e il treno che scorre sulle rotaie fa partire il ritmo della canzone al quale poi si aggiungono tutti gli altri strumenti. Selma afferma che ormai lei ha già visto tutto come gli alberi, un uomo ucciso dal suo migliore amico, la luce e il buio. La voce di Jeff però, interpretata da Thom Yorke, replica a Selma che non ha ancora visto tutto come gli elefanti, il Perù, la Torre Eiffel, le Cascate del Niagara o la mano di suo nipote mentre gioca con i suoi capelli. Selma però ribadisce che non le importa; lei ha visto tutto quello che ha scelto di vedere e di cui aveva bisogno, e questo è quanto basta. Volere di più sarebbe solo una dimostrazione di egoismo. Nel frattempo, i lavoratori sul treno ballano e fanno da coro insieme agli abitanti nelle vicinanze, e alla fine cantano ripetendo le parole di Selma e affermano che adesso lei può rivivere ciò che ha visto nella sua memoria e nei suoi ricordi, senza il bisogno di vedere altro. Danzano insieme alla protagonista e la portano via da Jeff. Il tutto torna alla realtà riportandoci a quando Jeff chiede a Selma se è vero che non ci vedeva più, ma lei semplicemente gli risponde che lo attenderà alle tre davanti a casa sua, perché deve accompagnarla a fare una cosa davvero importante.

I've seen it all

I've seen the dark

I've seen the brightness

In one little spark

I've seen what I chose

And I've seen what I need

⁹² traduzione a cura dell'autrice: Clatter, crash, clack! Racket, bang, thump! Rattle, clang, crack, thud, whack, bam! È musica! Balliamo ora! [...] Ti battiamo il ritmo. E ti trascini via Una macchina che ticchetta Che suono magico. Una sala piena di rumori Che ti fanno piroettare.

And that is enough

To want more would be greed

I've seen what I was

And I know what I'll be

I've seen it all

There is no more to see⁹³

Udiamo la terza canzone, *Scatterheart* (Fig. 4.3.), dopo che Selma ha ucciso il suo vicino di casa Bill, il quale le aveva rubato il denaro per l'operazione di Gene. Mentre Selma, sconvolta, si siede alla scrivania nella stanza di Bill, ascolta il ritmo creato dal crepitio della puntina bloccata di un giradischi. Qualche momento dopo sentiamo una melodia molto simile a quella di un carillon e Selma intona una specie di ninna nanna. Sfiora la fronte del cadavere e lo rianima. Mentre si sente un suono più forte i due si recano in bagno e lei lo aiuta a pulire via il sangue; Selma chiede se gli ha fatto molto male, ma Bill le risponde che lui l'ha ferita di più quindi non si deve sentire in colpa. Lei confessa che non sa più quello che deve fare e Bill la rassicura dicendole che andrà tutto bene, deve essere forte, fare in fretta e scappare al più presto perché suo figlio ha bisogno di lei. Così la perdona, la abbraccia e la accompagna alla porta. In giardino Selma sente la corda della bandiera americana colpire l'asta, portando il tutto a un nuovo ritmo. Vede la moglie di Bill, Linda, la quale perdona la protagonista e la abbraccia anche lei; le dice che ha chiamato la polizia e le prenderanno tutti i suoi soldi se non si affretta; quindi, aggiunge di correre per suo figlio. Mentre entra nel ruscello vicino e Bill e Linda si uniscono in un ballo dentro casa, Selma urla tutto il suo dispiacere, dichiarando che solo il tempo risanerà ogni ferita. Nel ritornello il figlio la rassicura dicendole che semplicemente ha fatto quello che era giusto fare. Alla fine, arriva Jeff che, allarmato ma senza farle troppe domande, la recupera dal fiume e la porta verso il medico per salvare finalmente Gene.

All the hurt in the world

You know there's nothing I'd love to do more

Then spare you from that burden

It's gonna be hard

⁹³ traduzione a cura dell'autrice: Io ho visto tutto, ho visto l'oscurità Ho visto la luce in una piccola scintilla. Ho visto quello che ho scelto e ho visto quello di cui avevo bisogno, E questo è quanto basta, volere di più sarebbe avidità-Io ho visto quello che sono stata – So cosa sarò Ho visto tutto – non c'è nient'altro da vedere.

If I only could

Shelter you from that pain

Just to make it easier on you⁹⁴

Dopo che Selma entra nel teatro per assistere alle prove dello spettacolo e ascolta i suoi compagni cantare *Climb Ev'ry Mountain* da *Tutti insieme appassionatamente*, Samuel avverte la polizia che l'assassina si trova lì, trasformando così l'ultimo rifugio sicuro di Selma in una trappola. È così che si avvia la canzone *In the Musicals*, nella quale Selma canta e balla allegramente con tutti gli astanti. Si domanda il perché a lei piacciono così tanto i musical, perché non riesce a non staccarsi da questo genere. Semplicemente viene esplicitato che i musical sono come una rete per lei, pronta a riceverla se dovesse cadere. Alla fine, quando esclama l'ultimo "catch me!" entrano i poliziotti nella sala e la sollevano da terra tenendola in orizzontale verso la macchina della polizia che la porterà in carcere. Un'uscita degna di una star in un videoclip musicale, o come se lei stessa si fosse buttata dal palco per essere presa da alcuni fan.

Ci troviamo nell'aula di tribunale e Selma è accusata dell'omicidio di Bill. Per difendersi racconta di aver risparmiato i soldi per mandarli a suo padre Oldřich Nový in Cecoslovacchia, ma in quel momento entra nella sala il suo idolo per smentirla. Selma non riesce a vederlo a causa della sua condizione ma appena sente la sua voce sorride tra sé. All'inizio della fatale testimonianza di Nový contro Selma, la sua voce, e quella del procuratore, svanisce mentre lei viene attratta da un'altra delle sue fantasie musicali. Sentiamo quindi il continuo della precedente canzone *In the Musicals* (Fig. 4.4.), duettando però stavolta con il suo idolo. Forse una delle canzoni più importanti per il senso del film, in cui canta la sua adorazione per i musical e Nový, e immagina che lui la accetti. In questa sequenza, l'aula di tribunale diventa il palcoscenico musicale. La performance esprime la visione di Selma di un padre e di un genere che non la deluderanno mai. L'inizio è segnalato dal tocco ritmico del carboncino degli artisti presenti nella corte sul loro taccuino da disegno, poi si aggiungono delle percussioni e inizia la musica. Vediamo Selma alzarsi dal suo posto ed entrare al centro dell'aula di tribunale, mentre gli accusatori e i giudici si trasformano in spettatori ammirati dal suo canto e dalle sue movenze, dedicati all'amore per la musica. La sequenza musicale consente all'accusata Selma di avvicinarsi al banco dei testimoni e controinterrogare finalmente l'uomo che ha rivendicato per anni come suo padre. Le parole della canzone "Perché ti amo così tanto?" risultano come una domanda sia a Nový che a sé stessa, mentre si meraviglia della profondità del suo attaccamento a questa star e al genere che rappresenta. Nella sua fantasia, il celebre attore la guarda con affetto come se la

⁹⁴ traduzione a cura dell'autrice: Tutto il dolore nel mondo Lo sai Non c'è niente che vorrei fare di più Che risparmiarti quel peso Sarà dura Se solo potessi Proteggerti Da quel dolore Solo per rendertela più facile.

riconoscesse tra il pubblico per la sua vera fan. Ed è così che Nový inizia a danzare, eseguendo una performance di tip-tap insieme a Selma sul banco del giudice, riprendendo in maniera bizzarra il desiderio che la donna aveva espresso a Bill all'inizio del film. Man mano che la musica aumenta di volume e il movimento e il sonoro si fa più frenetico, il procuratore, i testimoni e tutti i presenti al processo vengono reclutati da Selma, diventando il suo corpo di ballerini e non più i suoi oppressori. Loro sostengono il ritmo battendo le mani, schioccando le dita e menando i banchi. Alla battuta della donna "E c'è sempre qualcuno che mi prende quando cado" Nový ribadisce "Sarò sempre lì a prenderti" sigillando di fatto una promessa di fedeltà, sia come "padre" sia come rappresentante del genere musical.⁹⁵ Il culmine però viene interrotto dalla sentenza di Selma: colpevole per omicidio di primo grado e condannata a morte per impiccagione.

Why do I love it so much?

What kind of magic is this? [...]

You were always there to catch me

When I'd fall⁹⁶

La sventurata protagonista ora è in prigione e attende la sua condanna. Nel frattempo, ha stretto un legame con la sua guardia Brenda, alla quale racconta che spesso in fabbrica sognava di trovarsi in un musical, perché in questi spettacoli non accade mai nulla di terribile. I rumori per lei sono fondamentali per attivare la sua immaginazione, ma in quel luogo così silenzioso non trova alcun appiglio. L'unica musica che sente però sono i canti provenienti dalla cappella attraverso il condotto di aerazione, infatti, in questa sequenza vediamo Selma cantare *My Favourite Things* (Fig. 4.5.), scritta da Richard Rodgers proprio per il musical *Tutti insieme appassionatamente* (1965) e interpretata dalla bravissima Julie Andrews. Selma mentre canticchia si arrampica sul letto, salta su di esso, danza scompostamente nella cella e utilizza degli oggetti, tra cui uno spazzolino da denti, come strumenti a percussione. Il momento pacifico però viene interrotto da Brenda, la quale le comunica che fortunatamente ha ottenuto il rinvio alla sentenza.

Dopo aver rifiutato di pagare l'avvocato con i soldi dell'operazione di Gene, Selma si trova nel braccio della morte. Il giorno della sua condanna però ha un crollo emotivo e non riesce nemmeno ad alzarsi dal letto. Brenda così, avendo pietà di lei, con molto tatto la solleva e le chiede di ascoltare attentamente il suono prodotto dai loro passi in modo tale che abbia qualcosa da ascoltare e

⁹⁵ Per un approfondimento si veda: B. Austin-Smith, 2006, *Mum's the Word: The Trial of Genre in *Dancer in the Dark**, cit., pp. 32-42.

⁹⁶ traduzione a cura dell'autrice: Perché lo amo così tanto? Che razza di incantesimo è questo? [...] Tu ci sarai sempre a prendermi. Se dovessi cadere.

tranquillizzarsi. Quando inizia *107 Steps* (Fig. 4.6.) lei appare serena, Brenda continua a contare i passi verso la forca e la incoraggia a cominciare la sua performance, mentre le altre guardie dietro di lei sorridono alla prigioniera, eseguono dei movimenti cadenzati e ballano seguendo il ritmo del canto di Selma. Al suo passaggio la protagonista, come una martire, consola i prigionieri: fa poggiare la testa di un uomo sul suo grembo, si fa baciare le mani, li abbraccia, danza insieme a loro. Ma questo idillio viene prontamente interrotto dal centosettesimo passo, nel quale Selma si ritrova sopra la botola e il giudice le chiede se vuole dire un'ultima parola. Dopodiché viene preparata per la forca.

Inizia così la straziante scena dell'esecuzione: Selma è disperata, non riesce a tenersi in piedi da sola, quindi, sono costretti a legarla a una tavola. Inoltre, non vuole in alcun modo mettere il cappuccio, costringendo i suoi aguzzini a chiedere a un superiore se l'esecuzione possa avvenire lo stesso. Riesce a calmarsi solamente quando l'amica Kathy le consegna nelle mani gli occhiali del figlio e la rassicura sul fatto che tutto è andato bene e Gene potrà continuare a vedere. Selma è riuscita nel suo intento e per celebrare l'evento canta un'ultima canzone: *The Next To Last Song* (Fig. 4.7.). Il battito cardiaco e il respiro profondo di Selma pone inizio ad essa. Come affermato in precedenza questa volta la sua voce è udita da tutti i presenti, che la ascoltano in un atteggiamento di malinconia misto a stupore. Selma accarezza gli occhiali del figlio tra le mani, sotto lo sguardo compassionevole degli spettatori, i primi veri e unici spettatori nella vita di Selma, testimoni del suo grande amore per la musica. Durante la nota più alta la botola si apre e la morte sopraggiunge per Selma, crudele nel non lasciarla terminare neanche l'ultima canzone della sua vita.

Dear Gene, of course you are here

And now it's nothing to fear

Oooh, I should have known

Oooh, I was never alone

This isn't the last song

There is no violin

The choir is so quiet

And no one takes a spin

This is the next to last song

And that's all, all⁹⁷

Ma durante i titoli di coda inaspettatamente riparte la musica e sentiamo Selma cantare *New World*, come se arrivata in Paradiso abbia ricominciato a cantare non accorgendosi neanche di essere morta.

If living is seeing

I'm holding my breath

In wonder - I wonder

What happens next?

A new world, a new day to see

I'm softly walking on air

Halfway to heaven from here

Sunlight unfolds in my hair⁹⁸

4.4. Un film euro-americano

All'epoca della produzione del film, *Dancer in the dark* è stato il film scandinavo più costoso mai realizzato. Con un budget di circa 11 milioni di dollari, è stato finanziato dalla casa di produzione danese "Zentropa", lo studio fondato da Lars von Trier e Peter Aalbæk Jensen nel 1991. Ma questo finanziamento evidenzia il desiderio di un settore europeo, in questo caso la Scandinavia, di collaborare nell'interesse di un cinema paneuropeo. È stata anche una dimostrazione di come i produttori europei stiano puntando sia a un nuovo mercato cinematografico interno europeo, sia a una più ampia circolazione internazionale.⁹⁹

Lo stile di Lars von Trier, anche in questo capitolo della trilogia, è caratterizzato da alcune regole ben precise e programmate nei minimi dettagli. In particolare, salta all'occhio come cambi la messa in scena dicotomicamente in due registri espressivi: nei momenti di narrazione diegetica della quotidianità di Selma utilizza la cinecamera a mano, mentre nei momenti onirici concitati dei numeri musicali i movimenti sono più statici. Stessa cosa vale per i colori: più grigi e oscuri nelle sequenze

⁹⁷ traduzione a cura dell'autrice: Caro Gene, certo che sei qui E ora non c'è niente da temere Oooh, avrei dovuto saperlo Oooh, non sono mai stata sola Questa non è l'ultima canzone Non c'è violino. Il coro è così silenzioso. E nessuno fa un giro. Questa è la penultima canzone. E questo è tutto, tutto.

⁹⁸ traduzione a cura dell'autrice: Se vivere è vedere Sto trattenendo il fiato Mi chiedo, mi chiedo Cosa succede dopo? Un nuovo mondo, un nuovo giorno da vedere Sto passeggiando leggera in aria A metà strada tra qui e il paradiso La luce del sole si riflette sui miei capelli.

⁹⁹ Per un approfondimento si veda: A. Ago, *Once Upon a Time in Amerika: Dancer in the Dark and Contemporary European Cinema*, cit., pp. 32-43.

del reale, più intensi e pittorici mentre Selma intona le sue canzoni, evocando così la gioia provata dalla protagonista in quei momenti fugaci. Il tutto sempre elaborato in post-produzione dalla sapienza del grande Robby Müller, direttore della fotografia che aveva collaborato con Trier anche in *Le onde del destino*. I pezzi musical vengono inquadrati da diverse piccole videocamere Sony disseminate sul set, capaci di riprendere ogni angolatura immaginabile: dai soffitti, al pedale di una bicicletta, da una rotaia, sul ramo di un albero, sui macchinari. Il movimento, quindi, non viene creato attraverso l'uso di dolly, carrelli e movimenti fluidi ed eleganti (come vorrebbe la tradizione del cinema classico), ma viene ottenuto unendo tra loro, in fase di montaggio, i diversi punti di ripresa singoli con cadenze differenti a seconda del brano. Una trovata geniale, che ha permesso a Trier di realizzare più facilmente sequenze altrimenti molto complesse e ben più dispendiose da girare (sebbene il film costò comunque circa 120 milioni di corone svedesi). Il brano *Cvalda*, per esempio, della durata di poco più di tre minuti, è composto da 190 inquadrature raccolte da 100 punti di ripresa.¹⁰⁰ Inoltre, questo continuo scivolare dal reale all'immaginario, e viceversa, con anche il cambio del registro espressivo, sollecita in noi la faticosa domanda su quale sia il vero "reale".

In *Dancer in the dark* quindi si crea una separazione tra la quotidianità e il mondo immaginifico, tra realtà e desiderio. Ma per farlo funzionare davvero serviva anche qualcos'altro, che il regista non poteva sicuramente creare da solo: la musica. Perciò entra in gioco Björk, la quale consegna al cinema una delle più incredibili interpretazioni femminili, ricevendo anche diversi riconoscimenti per quanto riguarda il suo intervento musicale. Una colonna sonora perfetta, in magnifico equilibrio tra le inquadrature, dirette magistralmente dal grande regista danese, e la struggente vicenda della protagonista. Le riprese, difficilissime, impiegarono un periodo di circa quattro mesi, che vide diversi scontri tra il regista e la sua interprete, ma che von Trier volle a tutti i costi e senza la quale, disse, il film non poteva esistere.¹⁰¹

Quando nella sequenza della esecuzione Trier ha messo a Selma una corda attorno al collo e fa intonare a Björk *The Next To Last Song*, però, non ci troviamo nell'immaginazione della donna: il suo requiem, infatti, è inquadrato con la cinecamera a mano e senza cambiamento del colore, con diversi primi piani estremi volti a farci patire fino alle lacrime, rafforzati dalle espressioni facciali di Selma che vanno dall'agonia al sorriso infantile. Essa è l'unica canzone che l'artista Selma riesce a interpretare di fronte a un pubblico, accorso per osservare voyeuristicamente il momento della sua esecuzione. Trier è consapevole di questo macabro parallelismo e non manca di sottolinearlo: le guardie indicano a Selma di fermarsi in un punto preciso, come quando a teatro gli attori devono raggiungere dei "segni" usati spesso sul palco per indicare le posizioni di scena. Per spingere ancora

¹⁰⁰ Per un approfondimento si veda: <https://quinlan.it/2023/12/26/dancer-in-the-dark/>.

¹⁰¹ Per un approfondimento si veda: <https://quinlan.it/2023/12/26/dancer-in-the-dark/>.

di più su questo tasto dolente, inoltre, durante la scena dell'impiccagione quando Selma rifiuta di indossare il cappuccio e le guardie sono costrette a chiedere un parere a un superiore se si possa procedere senza copricapo, un uomo afferma «Non dipende da me», portando alla mente un atteggiamento che di solito viene associato al nazismo: l'essere un irresponsabile ingranaggio di una macchina di morte. Lo spettacolo di morte alla fine si conclude con un sipario che si chiude e, con una carrellata verso l'alto, vengono mostrate le ultime parole della canzone, strozzate, letteralmente, nella gola della malcapitata.¹⁰² Il finale, quindi, nega al pubblico una via di fuga nel mondo musicale di Selma.

È necessario che *Dancer in the dark* non sia ambientato alle soglie del Duemila bensì nei primi anni Sessanta, così come è importante che la vicenda si svolga nello stato di Washington, che al tempo non solo aveva la pena di morte attiva (abolita poi nel 2018), ma la pena di morte per impiccagione. Infatti, Selma a questo tipo di esecuzione è condannata e la sua immaginazione artistica, tramite la quale riesce a partorire un rifugio dal reale, non le servirà a nulla.¹⁰³ Interessante è l'opinione di von Trier sulla pena di morte:

I think that most people in Denmark find the death penalty very foreign. I'm not saying that Danish people are more humane than others, just that it's a tradition foreign to Scandinavians. Punishment altogether is illogical but I suppose you have to have punishments if a society is going to work. The death penalty doesn't seem like a punishment, however, it's more like a revenge and it's dangerous to allow the state to have anything to do with revenge. I'm deeply against the death penalty. On the other hand, execution scenes are God's gift to directors. They're very efficient. If you're going to be a martyr you have to die. (Lars Von Trier, "Dancer in the Dark: Interview with Lars Von Trier," press kit for Dancer in the Dark, 2000)¹⁰⁴

Inoltre, *Dancer in the dark* parla della difficoltà degli immigrati appartenenti all'Europa orientale di integrarsi in una nuova comunità, così diversa dalle proprie tradizioni. Il film descrive i personaggi degli immigrati cechi come estranei in questa comunità, e ciò è rafforzato dal fatto che né Selma, né Gene, né Nový sono interpretati da attori cechi. A differenza della comunità paneuropea che si è adattata allo stile di vita americano, Selma non è in grado di conciliare le sue convinzioni ideologiche con quelle dell'Occidente rimanendo un'*outsider*, come lo sono gli europei centro-orientali nella mentalità dei popoli dell'Unione Europea.¹⁰⁵ Nel film, infatti, viene sottolineato spesso

¹⁰² Per un approfondimento si veda: <https://quinlan.it/2023/12/26/dancer-in-the-dark/>.

¹⁰³ Per un approfondimento si veda: <https://quinlan.it/2023/12/26/dancer-in-the-dark/>.

¹⁰⁴ A. Ago, *Once Upon a Time in Amerika: Dancer in the Dark and Contemporary European Cinema*, cit., pp. 32-43; traduzione a cura dell'autrice: Penso che la maggior parte delle persone in Danimarca trovi la pena di morte molto estranea. Non sto dicendo che i danesi siano più umani degli altri, solo che è una tradizione estranea agli scandinavi. La punizione è del tutto illogica, ma suppongo che si debbano avere delle punizioni se una società vuole funzionare. La pena di morte non sembra una punizione, ma è piuttosto una vendetta ed è pericoloso permettere allo Stato di avere a che fare con la vendetta. Sono profondamente contrario alla pena di morte. D'altro canto, le scene delle esecuzioni sono un dono di Dio ai registi. Sono molto efficaci. Se vuoi essere un martire devi morire.

¹⁰⁵ Per un approfondimento si veda: A. Ago, *Once Upon a Time in Amerika: Dancer in the Dark and Contemporary European Cinema*, cit., pp. 32-43.

come, soprattutto nella sequenza del tribunale, pare che Selma sia legata a una dottrina comunista piuttosto che capitalista. Von Trier ci mostra, quindi, la violenza di un Paese in cui nessuno davvero si ribella alla macchina dello sfruttamento, ogni aspetto della vita è regolamentato solo dal guadagno, e oltretutto prevede ancora la pena di morte, quasi sempre inflitta ingiustamente a poveri innocenti o persone senza possibilità economiche.¹⁰⁶

Le coreografie sono state realizzate dal regista e coreografo americano Vincent Paterson, impegnato nella sua carriera in molte sfere dell'industria dell'intrattenimento, inclusi film, Broadway, tournée di concerti, opera, video musicali, trasmissioni televisive e pubblicità. È stato coreografo anche di Michael Jackson (infatti appare nel videoclip di *Beat it*) e Madonna. La sequenza del tribunale, curiosamente, è filmata in modo ritagliato e schiacciante: più e più volte l'inquadratura è ristretta, le figure sono tagliate, teste e arti sono distesi oltre la visuale dello spettatore. La cinecamera quindi ci nega le normali strategie di visione associate ai musical, in cui sono presenti maggiormente riprese medie e lunghe perché forniscono una visione completa e senza ostacoli dei cantanti e dell'immenso corpo di ballo. Questa inquadratura sembra perlopiù volta a frustrare il piacere della visione e limitare i piaceri utopici di Selma. Nel breve momento in cui Selma e Nový collaborano in una danza trasognata è come se i due generi, il musical e il melodramma, si incontrino e si scambino di identità. Quando, alla fine, la fantasticheria di Selma viene interrotta dalla condanna, vediamo i due personaggi separati dalla distanza dell'aula: l'identità di Nový non come padre di un'opera, ma come star dei musical, gli è stata restituita, mentre l'identità di Selma non come star della musica, ma come figura melodrammatica per antonomasia, è stata confermata dall'agghiacciante verdetto del giudice. Dopo questo momento l'euforia e l'allegrezza espressi nei sogni di canto e danza di Selma scompaiono, e la musica diventa il veicolo della sua paura, angoscia e sofferenza.¹⁰⁷

Dancer in the dark ha assistito a una coproduzione con un cast internazionale sia europeo sia americano; il film è ambientato in America ma girato in Europa. Gli attori americani sono stati scelti per interpretare personaggi rappresentanti del sistema legale/giudiziario, come David Morse nei panni di Bill, o dell'industria dello spettacolo, tra cui il vincitore del Premio Oscar per Cabaret Joel Grey nei panni di Oldřich Nový, e Vincent Paterson, appunto coreografo del film e regista del teatro in cui si esibisce Selma.¹⁰⁸ La scelta di von Trier di utilizzare una tecnologia leggera come la videocamera a mano gli ha permesso, come nel caso de *Le onde del destino*, di evitare di costituire una troupe

¹⁰⁶ Per un approfondimento si veda: <https://quinlan.it/2023/12/26/dancer-in-the-dark/>.

¹⁰⁷ Per un approfondimento si veda: B. Austin-Smith, *Mum's the Word: The Trial of Genre in Dancer in the Dark*, cit., pp. 32-42.

¹⁰⁸ Per un approfondimento si veda: A. Ago, *Once Upon a Time in Amerika: Dancer in the Dark and Contemporary European Cinema*, cit., pp. 32-43.

tradizionale con numerosi membri e quindi, di plasmare con gli interpreti un rapporto più intimo e personale. In questa maniera anche la progettazione delle immagini cambia radicalmente:

Non si tratta più di “inquadrature”, ma di “puntare”. È così che ho girato anche *Dancer in the dark*, l’ho ripreso puntando, non inquadrando. Inquadrare è delimitare, prendere le distanze da qualcosa, puntare è andare verso qualcosa. C’è una grossa differenza [...] è questa la ragione per cui ora giro personalmente. Il movimento della camera, il modo in cui “punto”, ha un’importanza fondamentale nel film: non esprime solo la mia curiosità, ma anche la mia consapevolezza di ciò che accade. La puoi comprendere vedendo dove sto puntando la videocamera. Per me questo è il modo più logico di girare.¹⁰⁹

Quello di von Trier si può definire un “umanesimo della visione”, uno «spingersi alla ricerca rapsodica; eppure, vitalizzante dei momenti di autenticità»¹¹⁰. Il montaggio quindi, anti-kubrickiano, consisterà solo in una fase di riorganizzazione del materiale svincolandosi assolutamente dal bisogno di modificare la vita colta nel suo farsi, mantenendola intatta nella sua immediatezza e spontaneità.

Dancer in the dark non può essere considerato un film Dogma, «eppure, conserva lo spirito, l’energia e la freschezza che erano le intenzioni dichiarate di quel manifesto del ‘95»¹¹¹. Dunque «va oltre le rigidità ideologiche e prescrittive di Dogma, pur salvaguardandone la tensione poetico-espressiva»¹¹².

Von Trier dimostra di muoversi con questo film dalle parti di un cinema meno astratto, per restituire la complessità della vita presente nel flusso dell’esperienza e delle emozioni, e nel suo proposito costruisce a tavolino vicende sentimentalmente estremistiche che finiscono per irritare ancor di più i suoi detrattori, i quali gli rimproverano soprattutto la “furbizia” con cui mette a punto l’intensa temperatura emotiva del suo cinema.¹¹³

4.5. Björk/Selma

All’inizio della produzione del film Lars von Trier aveva affidato a Björk solo la creazione della colonna sonora, ma in seguito ha voluto sceglierla anche come attrice protagonista. Per descrivere la sua recitazione sottolinea l’emotività della sua performance: «It’s an incredible performance. And it’s not acted, I must say that, it’s not acted, it’s felt» (Interview auf der DVD-Edition von Zentropa, 2001)¹¹⁴. Ed è stato proprio questo rapporto simbiotico che si è venuto a creare tra Selma e la sua interprete Björk, che ha portato la cantante islandese a vincere il Premio come Miglior Attrice Protagonista al Festival di Cannes del 2000. Björk ha posto in auge un principio fondamentale all’interno del lavoro attoriale: nella costruzione del proprio personaggio è necessario che l’attore non

¹⁰⁹ R. Lasagna, *Lars von Trier*, cit., p. 46.

¹¹⁰ Ivi, p. 47.

¹¹¹ Ivi, p. 43.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Ivi, pp. 51-52.

¹¹⁴ R. Pascal, *Björk am Galgen: Performance, Persona und Authentizität in Dancer in the Dark*, cit., p. 249.; traduzione a cura dell’autrice: «È una performance incredibile. E non è recitata, devo dire, non è recitata, è sentita.»

interponga mai il proprio “giudizio” altrimenti non riuscirà mai a creare un rapporto con il proprio personaggio, risultando poi, sul palco o davanti alla macchina da presa, incongruente e persino ridicolo. Al contrario l’attore non deve fare altro che aprirsi al suo personaggio, entrare nella sua psicologia, pensare a cosa farebbe in una determinata situazione, come reagirebbe agli stimoli esterni... Se ad esempio qualcuno deve interpretare un assassino, nonostante giustamente condanni il suo comportamento e le sue azioni, quel qualcuno deve recitare vestendo completamente la pelle del proprio personaggio; eseguendo il lavoro con questa consapevolezza, tra l’altro, sarà più facile in seguito, non solo ottenere un gran successo, ma anche uscire facilmente dai panni del personaggio senza riportare dei “danni” permanenti. Si tratta di un lavoro estremamente complesso per il quale spesso è necessario molto tempo, non è immediato, ma se si riesce a lavorarci ogni giorno con impegno e dedizione alla fine, come si è visto nel caso di Björk, i risultati non tardano ad arrivare. Inoltre, in *The American Film Musical* (1987) Rick Altman chiarisce questa relazione tra personaggio, attore e genere musicale:

More than in any other genre, the musical calls on actors to play themselves. Thus Chevalier plays the song-and-dance-man Chevalier, Astaire plays the elegant tophat-white-tie-and-tails Astaire, and Kelly plays the familiar happy-go-lucky selfconfident Kelly. As viewers, we rarely have to deal with a contradiction between actor and character, thus reducing the gap separating fiction and reality, and with it the spectator’s psychic expenditure.¹¹⁵

In questo musical, all’interno degli intermezzi musicali Björk interpreta il suo personaggio musicale, ed è come se Selma al contrario cerchi di interpretare il personaggio di Björk, unendo così le due parti. Perciò da una parte abbiamo l’attrice e cantante Björk che cerca di interpretare Selma e porta la sua essenza artistica negli intermezzi musicali, dall’altra invece abbiamo Selma che cerca di interpretare Björk; le due unità poi si uniscono durante le performance musicali creando un personaggio unico, che diventa il tramite tra i due poli.

Dancer in the dark non contiene scene di sesso o violenza troppo esplicite, ma di certo nel guardarlo non proviamo alcun sollievo. Mentre osserviamo le vicende di Selma, che passa da un supplizio all’altro solo ed esclusivamente per il bene di suo figlio, ci sentiamo emotivamente violati e impotenti. Inutile non ammettere che durante la sequenza del processo vorremmo solo entrare nello schermo e difenderla a spada tratta, ma siamo consapevoli di essere solamente degli spettatori. Sentimento che, si dice, abbia provato anche l’attrice Björk. Come è già stato sottolineato, questo lungometraggio è un musical unico nel suo genere: oltre ai numeri musicali diversi da qualsiasi altra cosa abbiamo visto o sentito per quanto riguarda le riprese e la costruzione delle sequenze, le musiche

¹¹⁵ *Ivi*, p. 258; traduzione a cura dell’autrice: Più che in ogni altro genere, il musical invita gli attori a interpretare sé stessi. Così Chevalier interpreta Chevalier, l’uomo che canta e balla, Astaire interpreta l’elegante Astaire in cappello e cravatta bianca, e Kelly interpreta il familiare Kelly spensierato e sicuro di sé. Come spettatori, raramente dobbiamo affrontare una contraddizione tra attore e personaggio, riducendo così il divario che separa finzione e realtà, e con esso il dispendio psichico dello spettatore.

non offrono alcun conforto. Come un coro greco, esse hanno la funzione di commento della storia che è un melodramma straziante dall'inizio alla fine.¹¹⁶

Selma, infatti, ha senza dubbio un grande cuore d'oro, ma è anche testarda poiché più volte durante la narrazione ha la possibilità di salvarsi dalla forca, ma non lo farà mai, in favore unicamente della salute di suo figlio, come se la sua vita non contasse assolutamente nulla. Come una classica eroina dei melodrammi più puri, e come all'interno de *Le onde del destino*, questa è la storia di una donna volta a compiere un sacrificio d'amore estremo. Come in Bess e Karen (protagonista in *Idioti*, secondo film della Trilogia del cuore d'oro), anche la bontà di Selma cattura completamente la nostra comprensione, perciò è impossibile guardarla soffrire e morire con distacco.

Ma Selma ha una scappatoia alla sua sofferenza, persino sul patibolo: la musica. Grazie ad essa Selma evade dalla quotidianità ma anche dal suo deficit oculare. L'impossibilità di vedere, specie nel cinema, offre agli sfortunati la prerogativa di sognare ad occhi aperti o, per dirla come Kubrick, ad "occhi chiusamente spalancati".¹¹⁷ La dottoressa Nessa Johnston sottolinea come anche lo stile di canto di Björk passi da timido, durante le prove per lo spettacolo teatrale, a sostenuto e sicuro di sé nelle sequenze oniriche di Selma.

La conversazione tra Selma e Bill verso l'inizio del film è fondamentale ai fini della trama, in quanto Selma rivela il vero motivo per il quale è emigrata in America, ovvero l'operazione di Gene, stabilendo una intimità emotiva tra i due e rendendo così straziante il successivo tradimento di Bill.¹¹⁸ Inoltre, Selma afferma una cosa molto inquietante per chi conosce già il finale del film:

Selma: "Però non mi piace quando cantano l'ultima canzone nei film."

Bill: "Perché?"

Selma: "Perché quando la musica se ne va in crescendo e la macchina da presa punta verso l'alto capisci che sta finendo allora. Lo detesto, detesto questo momento. E cercavo sempre di ingannarlo quando ero ragazzina laggiù in Cecoslovacchia: uscivo dal cinema immediatamente dopo la fine della penultima canzone. Era come se il film durasse all'infinito..."

Ma la vita non è come nei musical, e infatti questo commento anticipa tristemente il suo destino. Dopo che Selma muore e si interrompe il suo canto, la macchina da presa, come violando la sua volontà, si allontana con una panoramica dal basso verso l'alto. Ci si chiede però se questo movimento non sia semplicemente l'ascesa dell'anima della protagonista verso il Cielo, ma

¹¹⁶ Per un approfondimento si veda: <https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/vontrier/>.

¹¹⁷ Per un approfondimento si veda: <https://www.cinematografo.it/film/dancer-in-the-dark-h4twag2t>.

¹¹⁸ Per un approfondimento si veda: B. Austin-Smith, *Mum's the Word: The Trial of Genre in Dancer in the Dark*, cit., pp. 32-42.

diversamente da quanto succede ne *Le Onde del destino*, la sua morte non ha riscatto: questa volta non sono presenti le campane “mistiche” a sancire la catarsi della vittima sacrificale, riponendo il tutto esclusivamente nelle nostre speranze. La sequenza dell’impiccagione di Selma ci lascia soli nello strazio della morte e nella paura dell’irrimediabilità della fine.¹¹⁹

Roberto Lasagna sottolinea che dopo Bess, la protagonista che si scontrava con il perbenismo e l’intolleranza dei codici morali della sua comunità, Selma è un nuovo personaggio “scomodo”, per la sua disarmante aura da “folletto” o da “santa” che la rendono una figura suscettibile di far saltare in aria ogni pretesa di “adattamento sociale”. I personaggi che rappresentano la morale nei film di Trier- gli anziani ne *Le Onde del destino*, i giudici in *Dancer in the Dark*- rivelano dinanzi a queste martiri tutta l’insensatezza delle loro ragioni, la presunzione della legge, l’incapacità di comprendere la complessità di un mondo che sfugge alla rigidità dei loro schemi. Selma fugge dal suo paese per andare incontro all’illusorietà di un mondo conosciuto attraverso i musical della Golden Age; se Bess si scontra con il potere della Chiesa pur restando una esemplare devota di Dio, Selma si scontra con le promesse di un Occidente industrializzato e avanzato, che però continua a perseguire la via dell’emarginazione, della divisione in classi, propagandando un benessere illusorio.¹²⁰

Solo grazie alla musica Selma riesce a uscire da questa dura realtà. Spesso innescata o ispirata da suoni naturali che la circondano, crea partiture nella sua testa sulla base della ripetizione di macchine industriali, treni che corrono, piedi che camminano. Queste canzoni la portano in un mondo fantastico in cui le persone, a discapito delle differenze tra loro, interagiscono e diventano partecipanti volenterosi di coreografie elaborate e canti sereni. Quando una situazione critica è alle porte, la donna trasfigura la realtà in un musical benché senza cambi di abito o scenografie sfarzose, ma semplicemente accendendo la propria essenza artistica interiore. Selma, nonostante la sua rottura con la realtà, tra il reale e il musicale, è il personaggio più consapevole: «Quella di Selma è una coraggiosa rivendicazione del “sentire” a discapito del grigiore che la circonda. Ogni più piccolo rumore, lo stridio di una macchina, il battito di un treno sulle rotaie o quello angosciante di un cuore che attende l’impiccagione, divengono musica e canto per lei.»¹²¹

Ma, come sottolinea Lasagna, la protagonista non è solo una sognatrice. Lei ama ogni aspetto della vita, anche i minimi dettagli. Dettagli che solo lei è in grado di cogliere o percepire, e per questo motivo è una grande osservatrice. Oltre a ciò, è anche una grande “artista del privato”, creatrice di un mondo interiore che appartiene a lei e a lei soltanto, invitando però anche gli altri a portare in auge nel nostro mondo freddo e pieno di odio, la propria individualità e la propria bellezza interiore. Il

¹¹⁹ Per un approfondimento si veda: R. Lasagna, *Lars von Trier*, cit., pp. 43-56.

¹²⁰ Per un approfondimento si veda: R. Lasagna, *Lars von Trier*, cit., pp. 43-56.

¹²¹ R. Lasagna, *Lars von Trier*, cit., p. 49.

dolore e lo sgomento che proviamo alla fine per la sua morte è anche l'incalmabile dolore per la perdita di un'artista di cui nessuno, durante la sua pesante vita, ne aveva apprezzato appieno la meraviglia. Il filo di speranza, tuttavia, viene affidato al figlio Gene che grazie al sacrificio della madre potrà continuare a vedere, e perpetrare così anche i suoi insegnamenti.

Eppure Selma muore per permettere a suo figlio di vedere. *Dancer in the dark* si conclude così con un invito ad aprire gli occhi, ovvero ad ammantare il reale con i colori vividi della nostra visione più forte e personale. Ci invita a trovare il coraggio di restare desti, dando voce ai nostri sogni più di quanto non incoraggi il confronto quotidiano con il reale.¹²²



Illustrazione 9: Fig. 4.1.



Illustrazione 10: Fig. 4.2.

¹²² Ivi, p. 56.



Illustrazione 11: Fig. 4.3.



Illustrazione 12: Fig. 4.4.



Illustrazione 13: Fig. 4.5.



Illustrazione 14: Fig. 4.6.



Illustrazione 15: Fig. 4.7.

CONCLUSIONI

Il melodramma nel cinema di Lars von Trier, come abbiamo appurato, è affrontato in maniera molto approfondita riprendendo numerosi elementi caratteristici del genere, come la presenza di una protagonista virtuosa in lotta per un ideale e per la protezione del suo più grande amore, arrivando al sacrificio di sé stessa con molta consapevolezza. Troviamo anche la musica, che non solo fa da sfondo ma accompagna lo spettatore e assegna alle diverse situazioni, ai personaggi un significato preciso e connotativo.

Il melodramma ci fa riflettere molto sulla società nella quale viviamo, spesso contraddistinta da controversie, da ostilità, una società che isola il “diverso”; e in questo caso allontana da sé queste protagoniste che, per merito della loro peculiare virtù, si dimostrano delle persone oneste, con dei sani principi e che fanno emergere, grazie alle loro qualità, il marciume imperniato nella società. Il melodramma infatti aveva come obiettivo principale quello di sottolineare la virtù, i pregi, la rettitudine morale, e con questi influenzare la comunità a diventare delle persone più consapevoli e migliori.

Il melodramma credeva nel lieto fine, nella risoluzione dei conflitti per garantire di nuovo l'ordine iniziale. Ma questa tendenza non la troviamo in Lars von Trier, in quanto in maniera perversa e malvagia, il cineasta gioca molto con i nostri sentimenti: prima ci fa affezionare alle protagoniste, ci permette di entrare nelle loro vite, ci presenta i cattivi; alla fine, quando tutto sembra andare per il verso giusto, ecco che ci percuote violentemente dal torpore, dalla promessa della vittoria della virtù e il lieto fine viene completamente ribaltato, come a dire che la nostra società, ormai decadente e corrotta, non permetterà mai che sopraggiunga la gloria eterna e la pace. Von Trier è consapevole di questo elemento sadico nel suo cinema, e non manca mai di sottolinearlo nelle diverse sequenze, attraverso inquadrature volte a farci accapponare la pelle e distogliere lo sguardo a causa dell'estremo dolore al quale sono condannate le protagoniste, delle innocenti creature colpevoli unicamente della loro immensa bontà e per questo al di sopra di ognuno di noi, infidi demoni traviati e infettati dalla cattiveria della nostra società arrivista e immorale.

BIBLIOGRAFIA

PRIMO CAPITOLO

MONOGRAFIA SU LARS VON TRIER:

L. Badley, *Lars von Trier*, Illinois, University of Illinois Press, 2011.

L. Badley, *Lars Von Trier Beyond Depression: Contexts and Collaborations*, New York, Wallflower Pr, 2022.

R. Butler (a cura di), D. Denny (a cura di), *Lars von Trier's Women*, Londra, Bloomsbury Academic, 2018.

T. Elsaesser, *The Mind-Game Film: Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology*, Londra, Routledge, 2021.

P. Giroladini, *Lars von Trier: il cinema reinventato*, [s.l.], effetto notte media Edizioni, 1999.

J. A. Haro (a cura di), W. H. Koch (a cura di), *The Films of Lars von Trier and Philosophy: Provocations and Engagements*, Londra, Palgrave Pivot, 2019.

R. Lasagna, *Lars von Trier*, Roma, Gremese Editore, 2003

E. Scavone, M. Moscati, *Lars von Trier, l'estremo esteta*, Roma, Bibliotheka Edizioni, 2023.

J. Stevenson, *Lars Von Trier*, Regno Unito, British Film Inst, 2002.

L. Tirard, *L'occhio del regista. 25 lezioni dei maestri del cinema contemporaneo*, Roma, Minimum Fax, 2017.

R. Ver Straten-McSparran, *Lars von Trier's Cinema: Excess, Evil, and the Prophetic Voice*, Londra, Routledge, 2023.

L. von Trier, S. Björkman, *Il cinema come Dogma. Conversazioni con Stig Björkman*, Milano, Mondadori, 2001

L. von Trier (Autore), A. Palme Larussa Sanavio (Traduttrice), *Gli idioti*, Milano, Ubulibri, 1999.

ARTICOLI E SAGGI SU LARS VON TRIER:

S. Björkman, *NAKED MIRACLES*, in «Sight and Sound», fascicolo X, 1996, pp. 11-14,3.

R. Chiesi, *L'Inferno di von Trier: La casa di Jack — Lars von Trier*, in «Cineforum», fascicolo III, 2019, pp. 9-11.

- E. Comuzio, *LARS VON TRIER/LARS DA 1 A 10. Von Trier e Dogma*, in «Cineforum», fascicolo V, 2004, p. 95.
- M. Figlerowicz, *COMEDY OF ABANDON: LARS VON TRIER'S MELANCHOLIA*, in «Film Quarterly», fascicolo IV, 2012, pp. 21-26,3.
- L. Gross, *THE SIX COMMANDMENTS OF THE CHURCH OF THE ANTICHRIST*, in «Film Comment», fascicolo V, 2009, pp. 38-42, 44, 46.
- N. L. Habash, *CRITIQUE OF CALCULATION: LABOUR, PRODUCTIVITY, LIMITS, AND LOVE IN LARS VON TRIER'S DOGVILLE*, in «Canadian Journal of Film Studies», fascicolo I, 2017, pp. 24-44.
- H. Hampton, *Wetlands: The kingdom of Lars von Trier*, in «Film Comment», fascicolo VI, 1995, p. 40.
- H. Jacobson, ...*THE LAND OF THE DAMNED*, in «Film Comment», fascicolo VI, 2003, pp. 20-21.
- A. Lanfranchi, *Le figure del desiderio: La casa di Jack — Lars von Trier*, in «Cineforum», fascicolo III, 2019, pp. 12-14.
- J. Martel, *Broken by God: Fate and Divine Intervention in Breaking the Waves*, in «Theory & Event», fascicolo II, 2015, p. N/A.
- C. Nigianni, *BECOMING-WOMAN BY BREAKING THE WAVES*, in «New Formations», fascicolo LXVIII, 2010, pp. 109-124, 204, III.
- T. Porcelli, *Il coraggio dell'imperfezione : La casa di Jack — Lars von Trier*, in «Cineforum», fascicolo III, 2019, pp. 6-8.
- R. Repetti, *Cinema, storia, utopia: l'esempio di Lars von Trier*, in «Cineforum», fascicolo IX, 2019, pp. 56-65.
- J. Romney, *THE GIRL CAN'T HELP IT*, in «Film Comment», fascicolo II, 2014, pp. 26-31.
- B. Roux, *Dépression au-dessus du brasier*, in «Positif», fascicolo DCCLVI, 2024, pp. 80-81.
- P. Schepelern, *Lars von Trier on Antichrist*, in «Projections», fascicolo I, 2010, pp. 1-15.
- J. Simons, *Von Trier's Cinematic Games*, in «Journal of Film and Video», fascicolo I, 2008, pp. 3-13.
- E. van der Vliet, *NAKED FILM: STRIPPING WITH THE IDIOTS*, in «Post Script», fascicolo III, 2009, pp. 14-30.

SITOGRAFIA:

S. Goriely, *Lars von Trier et le jeu des contraintes* (traduzione dal francese all'italiano di Davide Zordan), in «Academia.edu»,

https://www.academia.edu/15671246/Lars_Von_Trier_e_il_gioco_dei_vincoli, 2010.

M. Guidi, *Lars von Trier 60 anni*, in «Academia.edu»,

https://www.academia.edu/44753831/Lars_von_Trier_60_anni, [s.d.].

A. M. Pasetti, *Lars von Trier, nella Casa di Jack il viaggio infernale di Matt Dillon nei panni di un artista psicopatico e serial killer*, in «ilfattoquotidiano.it»,

<https://www.ilfattoquotidiano.it/2019/02/18/lars-von-trier-nella-casa-di-jack-il-viaggio-infernale-di-matt-dillon-nei-panni-di-un-artista-psicopatico-e-serial-killer/4981127/>, 2019.

V. Villa, *Lars von Trier – il cinema come violenza e poesia*, in «radioiulm.it»,

<https://www.radioiulm.it/2021/03/31/lars-von-trier-il-cinema-come-violenza-e-poesia/>, 2021.

SECONDO CAPITOLO

MONOGRAFIA SUL MELODRAMMA:

R. Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero Editore, Milano, 1999.

P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche Società Editoriale, 1976.

L. Cardone, *Il melodramma*, Editrice Il Castoro, Milano, 2012.

E. Dagrada (a cura di), *Il melodramma*, Bulzoni Editore, Roma, 2007, pp. 13-21.

M. Landy (a cura di), *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama (Contemporary film & television series)*, Wayne State Univ Pr, Detroit, 1991, pp. 68-91.

E. Morreale, *Così piangevano*, Roma, Donzelli, 2011.

A. Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni Editore, 1992.

G. Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Lindau s.r.l., Torino, 1999.

C. Uva, S. Parigi, V. Zagarrìo (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma Tre E-Press, Roma, 2019, pp. 83-90.

F. Vittorini, *Melodramma: un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e tv*, Patron Editore, Bologna, 2020.

VOLUMI SUI SINGOLI FILM:

P. Giroladini, *Lars von Trier: il cinema reinventato*, [s.l.], effetto notte media Edizioni, 1999.

R. Lasagna, *Lars von Trier*, Gremese Editore, Roma, 2003.

L. Sandrini (a cura di) e A. Scandola (a cura di), *La paura mangia l'anima: il cinema di Lars von Trier*, Verona, Centro Mazziano di Studi e Ricerche, Cierre edizioni, 2008, pp. 46-55.

ARTICOLI E SAGGI SUL MELODRAMMA:

R. Campari, *IL DISCORSO AMOROSO: MELODRAMMA E COMMEDIA NELLA HOLLYWOOD DEGLI ANNI D'ORO*, in «Cineforum», fascicolo I, 2011, p. 96.

S. Emiliani, *Il melodramma realista*, in «Cineforum», fascicolo II, 2012, pp. 23-24.

R. Manassero, *IL MELODRAMMA FAMILIARE HOLLYWOODIANO: GLI ANNI CINQUANTA*, in «Cineforum», fascicolo X, 2011, p. 96.

R. Manassero, *UNO SGUARDO MODERNO SUL MELODRAMMA*, in «Cineforum», fascicolo VII, 2011, pp. 46-49.

D. Turconi, *Storia di un altro Griffith/Another Griffith*, in «Griffithiana», fascicolo XL-XLII, 1991, pp. 4-19, 33-45.

C. Viviani, *MÉLO ET "MELODRAMMA"*, in «Positif», fascicolo DCXLVI, 2014, pp. 92-94.

ARTICOLI E SAGGI SUI SINGOLI FILM:

B. Austin-Smith, *Mum's the Word: The Trial of Genre in *Dancer in the Dark**, in «Post Script», fascicolo I, 2006, pp. 32-42.

P. Brunetta, *LOVE IS ALL YOU NEED*, in «Cineforum», fascicolo I, 2013, pp. 50-51.

S. Emiliani, *La sfuggevolezza dei dogmi*, in «Cineforum», fascicolo IX, 2011, pp. 15-17.

P. Loffreda, *Raccontarti la mia storia mi ha fatto sentire a mio agio*, in «Cineforum», fascicolo V, 2014, pp. 5-8.

SITOGRAFIA:

A. Castellano, *Gli eccessi del melodramma*, in «fatamorganaweb.it», <https://www.fatamorganaweb.it/omaggio-douglas-sirk/>, 2022.

G. Fonseca, in «Academia.edu», Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra Estudos Artísticos, https://www.academia.edu/6144195/Lars_von_Trier_Dancer_in_the_Dark, [s.d.].

A. Lerario, *Il cinema melodrammatico*, <https://www.dcuci.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid328081.pdf>, [s.d.].

M. Marchelli, in «Treccani.it», [https://www.treccani.it/enciclopedia/melodramma_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/melodramma_(Enciclopedia-del-Cinema)/), [s.d.].

G. Pescatore, *Le forme del melodramma dall'opera al film*, in «Academia.edu», https://www.academia.edu/5689415/Le_forme_del_melodramma_dallopera_al_film, 2009.

L. Pestalozza, *Luchino Visconti e il melodramma*, in «alla-ricerca-di-luchino-visconti.com», <https://alla-ricerca-di-luchino-visconti.com/2023/08/11/luchino-visconti-e-il-melodramma/>, 2023.

Storia del cinema USA: Gli anni 30-40, in «cinescuola.it», <https://www.cinescuola.it/storia/storia-del-cinema-usa/gli-anni-30-40/>, [s.d.].

TERZO CAPITOLO

TESTI DI CARATTERE GENERALE:

P. Giroladini, *Lars von Trier: il cinema reinventato*, [s.l.], effetto notte media Edizioni, 1999.

R. Lasagna, *Lars von Trier*, Roma, Gremese Editore, 2003, pp. 17-30.

L. Sandrini (a cura di) e A. Scandola (a cura di), *La paura mangia l'anima: il cinema di Lars von Trier*, Verona, Centro Mazziano di Studi e Ricerche, Cierre edizioni, 2008, pp. 46-55.

ARTICOLI E SAGGI:

L. Francke, *Breaking the Waves*, in «Sight and Sound», volume VI, 1996, pp. 36-37.

A. Françoise, *Breaking the waves: Diable d'exorcisme*, in «Positif», fascicolo CDXXVIII, ottobre 1996, pp. 13-15.

P. Greenway, M. Leigh, *Orbiting sublimity*, in «Film Comment», volume XXXII, 1996, p. 5.

J.P. Jeancolas, *Breaking the waves*, in «Positif», fascicolo CDXXV- CDXXVI, 1996, p. 111.

V. Nelson, *The new expressionism: Why the bells ring in Breaking the Waves*, in «Salmagundi», fascicolo CXVI-CXVII, 1997, pp. 228-237.

SITOGRAFIA:

S. Argento, *Deep Purple, Il significato di Child in time*, in «r3m.it», <https://www.r3m.it/2020/11/11/deep-purple-il-significato-di-child-in-time/>, 11 novembre 2020.

S. Galeone, *“Your Song” di Elton John, la dichiarazione d'amore più bella*, in «libreriamo.it», <https://libreriamo.it/intrattenimento/musica/your-song-elton-john/>, 10 dicembre 2023.

L. Mantovanelli, *Cinema e Psiche – LE ONDE DEL DESTINO*, in «Cinemagazzino», <https://www.cinemagazzino.it/home/cinema-e-psiche-le-onde-del-destino/>, 9 aprile 2015.

F. Saturno, *Le onde del destino – Von Trier e la potenza dell'immaginario*, in «Artesettima», <https://artasettima.it/2021/03/01/le-onde-del-destino-von-trier-e-la-potenza-dellimmaginario/>, 1 marzo 2021.

A *WITHER SHADE OF PALE, PROTOCOL HARUM*, in «La bottega delle storie», <https://labottegadellestorie.org/a-whiter-shade-of-pale-procol-harum/>, 4 novembre 2017.

Suzanne, <https://deandrefabrizio.altervista.org/suzanne/>, in «deandrefabrizio.altervista.org», [s.d.].

Significato di Hot Love di T. Rex, <https://www.songtell.com/it/t-rex/hot-love>, in «songtell.com», 5 febbraio 2023.

QUARTO CAPITOLO

TESTI DI CARATTERE GENERALE:

R. Altman, *Film/Genere*, Vita e Pensiero Editore, Milano, 1999.

P. Giroladini P., *Lars von Trier: il cinema reinventato*, Effetto notte media Edizioni, [s.l.], 1999.

R. Lasagna, *Lars von Trier*, Gremese Editore, Roma, 2003, pp. 43-56.

R. Pascal, *Björk am Galgen: Performance, Persona und Authentizität in Dancer in the Dark* in «Präexistente Musik im Film», edition text + kritik Publisher, Germania, 2020, pp. 239-268.

L. von Trier, S. Björkman, *Il cinema come Dogma. Conversazioni con Stig Björkman*, Mondadori, Milano, 2001

ARTICOLI E SAGGI:

A. Ago, *Once Upon a Time in Amerika: Dancer in the Dark and Contemporary European Cinema*, in «The Spectator», fascicolo II, 2003, pp. 32-43.

B. Austin-Smith, *Mum's the Word: The Trial of Genre in Dancer in the Dark*, in «Post Script», fascicolo I, 2006, pp. 32-42.

P. Matthews, *Dancer in the Dark*, in «Sight and Sound», fascicolo X, ottobre 2000, pp. 41-43.

B. Roux, *Dépression au-dessus du brasier*, in «Positif», fascicolo 756, 2024, pp. 80-81.

G. Smith, *Imitation of life*, in «Film Comment», fascicolo 5, 2000, pp. 22-26.

VON TRAPP TO VON TRIER, in «Film Ireland», fascicolo 77, 2000, pp. 12-14.

SITOGRAFIA:

Gianluca Arnone (caporedattore), *DANCER IN THE DARK*, in «Cinematografo», <https://www.cinematografo.it/film/dancer-in-the-dark-h4twag2t>, [s.d.].

E. Battistini, *La sfortuna è ceca*, in «Quinlan.it», <https://quinlan.it/2023/12/26/dancer-in-the-dark/>, 26 dicembre 2023.

T. Beltzer, *Lars von Trier: The Little Knight*, in «Sensesofcinema», <https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/vontrier/>, ottobre 2002.

G. Fonseca, in «Academia.edu», Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra Estudos Artísticos, https://www.academia.edu/6144195/Lars_von_Trier_Dancer_in_the_Dark, [s.d.].

V. Giampieri, *Dancer in the Dark, vent'anni del musical più drammatico di sempre*, in «GQ Italia», <https://www.gqitalia.it/show/article/dancer-in-the-dark-film-musical-piu-drammatico-di-sempre>, 20 ottobre 2020.

D. Grimley, *Hidden Places: Hyper-realism in Björk's Vespertine and Dancer in the Dark*, in «Academia.edu», https://www.academia.edu/80514021/Hidden_Places_Hyper_realism_in_Bj%C3%B6rk_s_Vespertine_and_Dancer_in_the_Dark, 2005.

N. Mejia, *Dancer in the Dark: A Film Analysis*, in «Academia.edu», https://www.academia.edu/20458034/Dancer_in_the_Dark_A_Film_Analysis, [s.d.].

A. Ortiz de Zárate, *El legado oscuro de la culpa: [reseña de la película " Dancer in the Dark"]*, in «Academia.edu», https://www.academia.edu/63733269/El_legado_oscuro_de_la_culpa_rese%C3%B1a_de_la_pel%C3%ADcula_Dancer_in_the_Dark, 2001.

FILMOGRAFIA

BREAKING THE WAVES (LE ONDE DEL DESTINO)

(1996)

Regia	Lars von Trier
Lingua originale	inglese
Rapporto	2,35:1
Soggetto	Bess è una ragazza emotiva e sensibile, Jan è un operaio sensuale ed esuberante. Si sposano. Bess inizia a provare nei confronti di Jan una passione ossessiva che la porterà alla distruzione.
Genere	drammatico
Sceneggiatura	Lars von Trier, Peter Asmussen
Fotografia	Robby Müller
Scenografia	Karl Júlíusson
Musiche	Joachim Holbek
Montaggio	Anders Refn
Interpreti	Emily Watson (Bess McNeill), Stellan Skarsgård (Jan Nyman), Katrin Cartlidge (Dodo McNeill), Jean-Marc Barr (Terry), Adrian Rawlins (Dottor. Richardson), Jonathan Hackett (ministro), Sandra Voe (madre di Bess), Phil McCall (nonno di Bess), Udo Kier (marinaio sadico)
Costumi	Manon Rasmussen
Casa di produzione	Zentropa Entertainments
Produzione	Vibeke Windelov, Peter Aalbæk Jensen
Produttore esecutivo	Lars Jönsson
Paese di produzione	Danimarca, Svezia, Francia, Paesi Bassi, Norvegia
Durata	159 minuti
Distribuzione	LUCKY RED - LUCKY RED HOME VIDEO, DVD: MEDUSA HOME ENTERTAINMENT (2007)

DANCER IN THE DARK

(2000)

Regia	Lars von Trier
Lingua originale	inglese
Rapporto	2,40:1
Soggetto	Selma, una giovane donna appassionata del genere musical, non dice a nessuno la realtà della propria situazione: sta diventando cieca, e suo figlio Gene è destinato alla stessa sorte se lei non riuscirà a farlo operare in tempo. Decide di raccogliere i soldi per l'operazione, ma questi le vengono rubati dal vicino di casa in bancarotta Bill. Il dramma di Selma comincia in quel momento.
Genere	musicale, drammatico
Sceneggiatura	Lars von Trier
Fotografia	Robby Müller
Scenografia	Peter Grant
Musiche	Björk, Richard Rodgers, Thom Yorke
Montaggio	François Gédigier, Molly Marlene Stensgård
Interpreti	Björk (Selma Ježková), Catherine Deneuve (Kathy), David Morse (Bill Houston), Peter Stormare (Jeff), Joel Grey (Oldrich Novy), Cara Seymour (Linda Houston), Vladica Kostic (Gene Ježek), Jean-Marc Barr (Norman), Vincent Paterson (Samuel), Siobhan Fallon (Brenda), Udo Kier (Dottor. Porkorny), Stellan Skarsgård (dottore), Željko Ivanek (pubblico ministero), Jens Albinus (Morty), Reathel Bean (giudice)
Costumi	Manon Rasmussen
Casa di produzione	Zentropa Entertainments
Produzione	ZENTROPA ENTERTAINMENT 4 APS, DANISH FILM INSTITUTE, SWEDISH F. I., NORWEGIAN F. I., ICELANDIC F. FUND, FINISH F. FOUNDATION, LEO PESCAROLO PER LANTIA CINEMA, TELE+, MEDIASET, EURIMAGE, MEDIA PROGRAMME OF E. U.
Produttore esecutivo	Peter Aalbæk Jensen, Lars Jönsson
Paese di produzione	Danimarca, Argentina, Finlandia, Francia, Germania, Islanda, Italia, Paesi Bassi, Norvegia, Spagna, Svezia, Regno Unito
Durata	140 minuti
Distribuzione	ISTITUTO LUCE (2000) - CDE HOME VIDEO DVD

RINGRAZIAMENTI

Grazie mamma e grazie papà per avermi sostenuta molto nel mio percorso. Siete le stelle grazie alle quali le mie notti sono state meno oscure.

Grazie Manuela. Per me sei più di una sorella, sei la mia vita e non permetterò che nulla al mondo ci separi. Sei una donna forte, ti ho sempre ammirata e ti sosterrò ogni volta che ne avrai bisogno.

Grazie ai miei nonni, alla loro saggezza e al loro amore incondizionato. Ringrazio la mia bisnonna Elena, la sua ironia, la sua forza, che ho avuto la fortuna di conoscere per ben ventidue anni.

Ringrazio i miei zii e i miei cugini, delle colonne portanti nella mia vita.

Grazie Simone, che mi hai fatto capire quanto essere me stessa era la cosa che contava di più, che sono una persona che vale e che se voglio posso realizzare qualsiasi desiderio esprima il mio cuore. Ringrazio anche la sua famiglia, che mi ha sempre accolta amorevolmente.

Ringrazio tutti i miei amici, in particolare Lisa e Marianna, mie compagne di vita, di avventure, di litigi, con le quali nel corso di questi lunghi anni ho instaurato un legame molto forte e profondo.

Grazie al cinema, per essersi sempre rivelato per me un rifugio sicuro e colmo di bellezza.

Grazie ai miei compagni di teatro, con i quali ho scoperto la passione per questa disciplina così meravigliosa, nella quale sussiste rispetto e vicinanza delle anime.

Grazie a tutti coloro che hanno creduto in me, e anche a quelli che non lo hanno fatto, in quanto hanno entrambi collaborato nel rendermi chi sono oggi.

Ma soprattutto ringrazio quella bambina che trovava rifugio nei sogni e non si è mai arresa. Oggi la prendo per mano e le dico: “Non avere paura, perché la vita può bastonarti fino a lasciarti inerme, ma è anche il palco sul quale ogni momento può trasformarsi nella tua migliore performance”.

In ultimo ma non per importanza ringrazio enormemente la mia relatrice Rosamaria Salvatore, per la sua pazienza, passione e per il grande interesse mostrato per il mio lavoro e le mie idee.

