



[VISIONI 108]

Proiezione al cineclub Detour
Via Urbana 107 (Roma)
24 marzo 2015

Blog. <http://forumcinema.blog.tiscali.it/>

m@il visioni@gmelies.it

“Festen” Festa in famiglia



Il ritorno del represso

Titolo: *Dogma #1 Festen – Festa in Famiglia*

Regia: *Thomas Vinterberg*

Soggetto e sceneggiatura: *Thomas Vinterberg*

Fotografia: *Anthony Dod Mantle,*

Montaggio: *Valdís Óskarsdóttir;*

Interpreti e personaggi: *Ulrich Thomsen (Christian Klingenfeldt); Henning Moritzen (Helge Klingenfeldt - il padre); Thomas Bo Larsen (Michael); Paprika Steen (Helene); Birthe Neumann (Madre); Trine Dyrholm (Pia); Helle Dolleris (Mette); Therese Glahn (Michelle); Klaus Bondam (Helmut); Bjarne Henriksen (Cuoco); Gbatokai Dakinah (Gbatokai); Lasse Lunderskov (Zio); Lars Brygmann (Receptionist); Lene Laub Oksen (Sorella); Linda Laursen (Birthe)*

Musiche: *Lars Bo Jensen,*

Origine: *Danimarca/Svezia*

Anno: 1998

Durata: 105 minuti

Sinossi

In occasione del sessantesimo compleanno del capofamiglia **Helge**, i **Klingensfeldt** si riuniscono in un grande albergo di loro proprietà nella campagna danese per festeggiare con parenti e amici.

Sono passati solo due mesi dalla morte per suicidio della figlia maggiore Linda, gemella di **Christian** (proprietario di alcuni ristoranti a Parigi) che, insieme al fratello **Michael**, rissoso gestore di una trattoria a Copenaghen con moglie e figli al seguito, e alla sorella **Helene** svampita studentessa di antropologia, raggiunge la lussuosa magione in tempo per ricevere gli invitati al banchetto.

I commensali prendono posto attorno alla grande tavola imbandita per gustare le pietanze preparate e servite dalla servitù, il tutto in un'atmosfera ambigua e inquietante. Ad essere turbati sono soprattutto **Helene**, che ha trovato nella sua camera (la stessa in cui si è suicidata la sorella) l'ultima lettera di **Linda**, e **Christian** che, con l'occasione del primo brindisi, rivela che suo padre era solito abusare sessualmente di lui e della sua gemella defunta. Superato un primo momento di stupore e imbarazzo, gli invitati riprendono il pranzo, tranquillizzati da **Helge** che, scusandosi, ricorda loro i gravi problemi psichici avuti in passato dal figlio. **Christian** decide di abbandonare la festa ma lo chef dell'albergo, suo amico d'infanzia, lo convince a restare e ad andare fino in fondo.



Ritornato a tavola, **Christian** chiede nuovamente la parola: sembra volersi scusare, ma invece rinnova le sue accuse coinvolgendo anche la madre, colpevole di non aver agito pur sapendo. A questo punto **Michael**, che è vissuto sempre lontano da casa ed è all'oscuro di tutto, aiutato da altri due commensali, conduce **Christian** nel bosco e qui lo lega ad un albero.

Intanto gli ospiti, scossi dall'accaduto, vorrebbero andare via: ma non possono perché **Pia**, un'impiegata dell'albergo innamorata di **Christian**, e le altre cameriere hanno rubato le chiavi delle automobili.

La cena riprende ma all'insegna di un'euforia alcolica che non lascia presagire nulla di buono: **Helene**, che ha collegato il suicidio della sorella alle

rivelazioni di **Christian**, non può più tacere e legge pubblicamente la lettera trovata poco prima. Di fronte all'evidenza, **Helge** è costretto ad ammettere le proprie colpe.

La festa degenera e la compagnia si disgrega in vari gruppi: **Michael**, rimasto solo con il padre, vorrebbe malmenarlo e umiliarlo, ma i fratelli lo fermano. L'indomani mattina gli ospiti sono riuniti per la colazione: **Helge** ammette le proprie colpe pubblicamente e annuncia che quella è l'ultima volta in cui vedrà figli e nipoti.

È il primo film aderente al manifesto **Dogma 95** (nonostante infranga una delle regole del manifesto, che vuole che tutto sia naturale e di proprietà degli attori, in quanto un abito è stato acquistato apposta per il film; il regista, tuttavia, dichiara la violazione all'inizio del film), anche se è uscito contemporaneamente a **Idioti** di Lars von Trier.

Commento

« Lavato? Mi sono fatto la barba in aeroporto se proprio lo vuoi sapere... Sto bene.
In questo momento sto guardando la terra...
Il mio paese. E' bello... »

Si apre così **Festen**, con una telefonata singolare che **Christian**, il figlio primogenito di una famiglia ancora tutta da scoprire, riceve mentre sta raggiungendo a piedi l'albergo di proprietà dei Klingefeldt: l'albergo di famiglia, la sua famiglia. L'occasione è tra le più convenzionali, la festa del sessantesimo compleanno del padre. L'incipit, volutamente bizzarro e che culmina con l'incontro tra **Christian** e lo strano fratello **Michael**, il quale scarica moglie e figli per strada con l'intento di accompagnare il maggiore in auto, ci avvolge immediatamente in un clima surreale, che via via diverrà sempre più grottesco e angosciante.

Festen è il primo film del manifesto artistico del **Dogma 95**, un movimento danese ideato da **Vinterberg** e **Lars Von Trier**, il quale tende ad una sorta di "creazione pura", senza i fronzoli tipici del cinema hollywoodiano. L'opera dev'essere scarna, un ibrido stilistico che permetta allo spettatore di essere travolto totalmente dal contenuto. Telecamera a mano, nessuna musica, sonoro in presa diretta, niente effetti speciali, la scenografia che prende anima per mezzo di luci naturali, nulla che spettacolarizzi o che aiuti in qualche modo a enfatizzare la storia. E in **Festen** accade esattamente quello che **Vinterberg** pretendeva concettualmente. Ma se la tecnica è azzeccata, lo è principalmente perché la storia lo permette.

Christian viene accolto calorosamente, ma appare fin da subito a disagio in quel luogo pieno di invitati allegri e ci si accorge subito della figura quanto meno ambigua del patriarca **Helge**. Alla festa sono presenti molti ospiti, una élite di individui altezzosi nella loro stessa sfavillante ricchezza. Una ricchezza materiale, naturalmente. Compare anche un'esuberante sorella,

Helena, e una madre affascinante e snob, evidentemente subordinata al marito. Il quadretto familiare è al completo. Manca solo **Linda**, la gemella di **Christian**, non presente perché morta suicida poco tempo prima in una stanza di quello stesso albergo.

Il tormento di **Christian** prende voce in occasione del brindisi in onore al padre. L'attesa che dica qualcosa di celebrativo crolla nel momento in cui confessa, con apparente freddezza e velenoso sarcasmo, di essere stato abusato sessualmente insieme alla gemella proprio da quell'uomo tanto idolatrato da figli, moglie, amici e parenti. Non a caso la figura del personaggio del padre è esattamente quella del patriarca, il quale esige rispetto e si crogiola nelle ruffianerie degli invitati che lo osannano, ammirato e temuto dal figlio **Michael** che ha con lui un rapporto di sudditanza e sottomissione. Un padre che stupra i propri figli è un padre che vuole suggellare la propria supremazia sulla famiglia: lui può tutto, è tutto. L'abuso sessuale, in questo caso, è un esplicito abuso di potere.

Stiamo vivendo una vera e propria tragedia greca dal realismo euripideo. I personaggi principali vivono un conflitto notevole, sia interiore che esteriore. La struttura è quella tipica della tragedia classica: mancano i cori, ma il senso è quello.

Il padre padrone è il cardine attorno a cui ruota la famiglia. Contro di lui viene puntato il dito del primogenito, fulcro delle aspettative di un'intera dinastia. Ma «quando il saggio guarda la luna lo scemo guarda il dito», ci dice un vecchio proverbio orientale. Infatti il risultato della confessione di **Christian** è quello di raggelare gli ospiti (anch'essi sono un riferimento al dramma classico, i cosiddetti commensali che rappresentano, appunto, il negativo in antitesi a **Christian** e al suo essere). Ma si tratta solo di uno shock momentaneo: l'ipocrisia prende subito il sopravvento e l'imbarazzo scema, grazie all'abilità di **Helge** di ridurre il tutto ad una buffonata, ricordando ai presenti i problemi psichici di **Christian** da ragazzo.

«Molto spesso il delinquente non è all'altezza della sua azione: o la rimpicciolisce o la diffama».

Friedrich Nietzsche

Christian, intanto, in completa balia di se stesso, trova sostegno nella servitù, ovvero da parte di chi lavora per quella famiglia, dietro le quinte, da una vita. E sa. Anche in questo caso abbiamo a che fare con una rappresentazione molto classica del dramma: i personaggi di contorno come la servitù, a differenza degli ospiti, simboleggiano la parte positiva, la forza di **Christian**, i veri eroi della tragedia.

Un'altra figura estremamente curiosa e simbolica è, a sua volta, il fidanzato di colore di Helena, **Gbatokai**. Lui, totalmente fuori contesto rispetto all'ambiente in cui si ritrova, è un altro eroe della tragedia. Come fosse un angelo custode (quello di Christian?), arriva e comprende subito la situazione, si mostra subito emotivamente vicino al "cognato", ma mai troppo, non invade il suo spazio e il suo dolore, vi si accosta semplicemente con delicatezza e tenta di aiutarlo rimanendo comunque in disparte. Lo fa per mezzo di **Helena**, naturalmente. **Christian** non se ne rende conto, ma lo spettatore attento sì. Il suo essere di colore è un forte contrasto con tutto il resto della marmaglia (lo si evince poi, nel momento della canzoncina razzista in suo onore, scatenata da **Michael**). **Gbatokai** rappresenta quello che è buono e giusto, non viene travolto dalle cattiverie, non subisce, resta quello che è con distaccata superiorità morale: è simbolo di purezza, fiducia, risurrezione.

Il secondo brindisi di **Christian** illude i presenti, pare quasi un tentativo di scuse. In realtà la bomba scoppia definitivamente: il primogenito accusa il padre di aver portato Linda al suicidio e punta l'ormai famoso dito anche contro la madre, colpevole di aver sempre saputo e di aver fatto sempre finta di non vedere. Un vero e proprio colpo di grazia, quello, sulla psiche di Christian: l'indifferenza della propria madre di fronte all'orrore.

Ormai il clima è irrimediabilmente compromesso. **Michael**, facendosi autonomamente garante di una pace e tranquillità che non deve essere infranta, perde il controllo, si sfoga fisicamente sul fratello e lo abbandona legato ad un albero nel bosco circostante.

Michael non crede affatto che il padre possa aver fatto una cosa simile, ma il dubbio gli si insinua dentro come uno spillo, poiché in quegli anni il giovane aveva vissuto in collegio e degli abusi non poteva essere a conoscenza. Il personaggio di **Michael** è sicuramente tra i più interessanti. Un carattere irascibile, aggressivo, ma mai realmente violento (indicativo è, in tal senso, il rapporto con la moglie), che aggredisce il fratello ma si preoccupa nel contempo che non gli succeda nulla:

«Cristo, è mio fratello! »

La scena, decisamente surreale e emblematica, di lui che litiga con sua moglie prima di farci sesso (mentre **Christian**, in un'altra stanza, viene corteggiato senza successo da una cameriera e **Helena** vive lo strazio del ritrovamento della lettera-testamento di **Linda**) è l'apologia del dramma, che contiene momenti al limite del grottesco. E **Michael** è esattamente questo: un personaggio grottesco.

In qualche modo la festa prosegue, tra fiumi di alcol, danze e canti discutibili. **Christian** però, liberatosi, torna nuovamente e affronta **Helena**, ridotta uno straccio, la quale decide di leggere davanti a tutti la lettera d'addio di **Linda**, trovata proprio da lei nella stessa stanza in cui la sorella si è tolta la vita. Dinnanzi alla verità, di fronte alle parole scritte dalla stessa **Linda**, la vittima, la morta, il pubblico di infingardi nababbi non può fare a meno di indignarsi e prendere atto della macabra realtà. La lettera è la forza, la lettura di questa l'impiccagione dell'orco. Ora l'equilibrio del burattinaio **Helge** è distrutto.

E' così che il film si avvia verso la propria inevitabile conclusione. La festa ormai è finita, rimangono solo i resti di una famiglia distrutta ma non ancora morta. **Christian** in uno dei rari momenti onirici del film, incontra **Linda**, un incontro suggestivo ed emozionante tra due gemelli eterozigoti, così diversi fisicamente e caratterialmente ma uniti da un amore puro e profondo, uniti dal dolore, uniti per sempre. E' un momento estremamente intenso, quello, in cui lo spirito della sorella, illuminata appena da una candela, crea un pathos indescrivibile. **Christian**, che

ha appena fatto l'amore con la bella cameriera (finalmente, dopo anni di solitudine e di dolore divorante, si è abbandonato all'amore fisico), subisce uno sblocco e si ricongiunge a **Linda**, quella sua dolce sorella che ha sacrificato la sua vita, forse, per salvare quella di lui.

Nel frattempo **Michael**, sconvolto dalla scottante rivelazione, si reca da suo padre ritiratosi con la sola compagnia della moglie, per picchiarlo. Lo umilia, gettandolo a terra, lo colpisce senza tregua, dando finalmente sfogo a quella rabbia che si portava dentro. Il suo rapporto con il genitore, fino a quel momento caratterizzato da una fiducia e un riconoscimento mai ottenuto, è stravolto. Il mito è crollato, ineluttabile è la presa di coscienza.

«Questa famiglia è kaput»

Michael, disperato, minaccia il padre dicendogli che non vedrà mai più né lui né i nipoti. Perché la famiglia, questa famiglia, è rotta.

Il film si conclude il giorno dopo, a colazione, dove **Helge** cambia ruolo. Da uomo idolatrato e ammirato, è ormai un uomo marchiato da un orrore aberrante, tramutato in un essere che attira disprezzo e, infine,

indifferenza. Il suo goffo tentativo di apparire comunque un essere umano, abbozzando un ennesimo discorso, non sortisce benevolenza. Il padre padrone è un uomo finito, che ammette le sue colpe. E' Michael che lo invita ad andarsene, per poter fare colazione in pace. Proprio il figlio meno interessante, probabilmente, quello spedito in collegio, quello trattato e calcolato meno di uno sputo.

«I figli iniziano amando i loro genitori, in seguito li giudicano. Raramente, se non mai, li perdonano.»

Oscar Wilde.

Il padre obbedisce, lascia la sala, come un fantasma. E la moglie resta al suo posto, comunicazione diretta di un abbandono. Il volto di **Christian** è l'ennesimo pugno allo stomaco. Lo sguardo triste di un figlio che non potrà mai gioire, nemmeno dopo la legittima consacrazione della verità. Tutti proseguono, seppur feriti, nella parvenza di una normale quotidianità. Ma quel volto infelice ci racconta che è una pretesa impossibile, è un carillon che suona all'infinito per ricordare che questa, ormai, è una famiglia kaput.



Analisi

La storia è perfetta per la scuola del **Dogma**, che predilige tematiche dilanianti a livello emotivo e che non si spaventa di descriverne ogni minima sfumatura, insistendo, opprimendo quasi la visione del momento. **Il noto utilizzo della telecamera a mano, nervosa, appassionata e delirante, perfettamente in sintonia con la narrazione, incalza il ritmo frenetico e disordinato delle inquadrature, lasciate quasi pure, ruvide e fastidiose.**

Vedere questo film significa entrare profondamente nell'abisso delle emozioni provate dai personaggi e non è possibile non sentire come Christian, non soffrire con lui e non sperare che in qualche modo possa liberarsi e alleggerirsi di tanto peso. Però attenzione, non vi troverete niente di patetico e niente di costruito, perché anche le scene più dure sono trattate con un certo realismo di fondo, che infonde un ulteriore disagio e che aggrava l'atmosfera patologica della narrazione: ma come potrebbe essere altrimenti?

Stiamo mettendo in scena un dramma, uno dei peggiori che l'essere umano possa raccontare, e lo stiamo facendo ad una festa, momento di ilarità collettiva, non certo di "ritorni del represso", ma in fondo non c'è niente di sbagliato, perché il represso, si sa, torna quando vuole e come preferisce...

I brindisi, momento goliardico per eccellenza e simbolo di festa e allegria, vengono accuratamente scelti da **Christian** come palcoscenico del suo sfogo, che però parte in sordina, latente, del tutto imprevedibile. Inizia con i complimenti per la bella festa e parla un po' del festeggiato, come si usa fare con normalità in queste occasioni:

«E invece era molto più pericoloso quando papà faceva il bagno. Non so se vi ricordate che papà faceva sempre il bagno. Prima di fare il bagno, stranamente, lui portava mia sorella Linda e me nel suo studio, come se dovesse sistemare prima qualcosa»

Già da queste parole iniziamo a percepire qualcosa di stonato, perché questo riferimento insistente al tema

del bagno e della pulizia è veramente troppo insolito in questa particolare circostanza: lo spettatore allenato, che conosce bene il Dogma, comincia già ad insospettirsi:

«Poi chiudeva a chiave la porta, tirava le tende e accendeva la luce: era tutto tanto bello!».

Puntuale arriva anche l'ironia nera e mortale, che sottende qualcosa di indicibile proprio perché inserita ad arte in un innocente brindisi di compleanno, in cui un figlio onora i festeggiamenti dell'anziano padre. Non scordiamoci che **Christian** ha premeditato e studiato tutto nei dettagli e vive questo compleanno come la metà della sua iniziazione alla fase liberatoria:

«Poi si toglieva la camicia e poi i pantaloni e noi dovevamo fare lo stesso. E poi ci metteva sul piccolo letto verde che adesso è stato buttato via... e ci stuprava tutti e due».

E arriva pesante come un macigno e raggelante come un abisso: **Christian** ha buttato lì, in un apparente racconto di famiglia, una verità nascosta, sotterranea e sotterrata da una vita, indicibile e custodita con vergogna e dolore dai figli. Il brindisi libera le porte a un dolore represso dall'infanzia, dolore che adesso fuoriesce con disordine e assenza di controllo, consumando la tensione nervosa di **Christian**, che però, con ripetute ricadute, porta avanti la sua missione:

«Abusava di noi sessualmente, faceva sesso con i suoi figli».

Una verità che deve fuoriuscire in nome di un'innocenza rubata, violata, ma anche per onorare in qualche modo il ricordo della sua amata sorella. E poi c'è anche il problema della figura materna, che ha sempre rifiutato di vedere la realtà, coprendo goffamente e con immonda reverenza matrimoniale ogni lordura del marito.

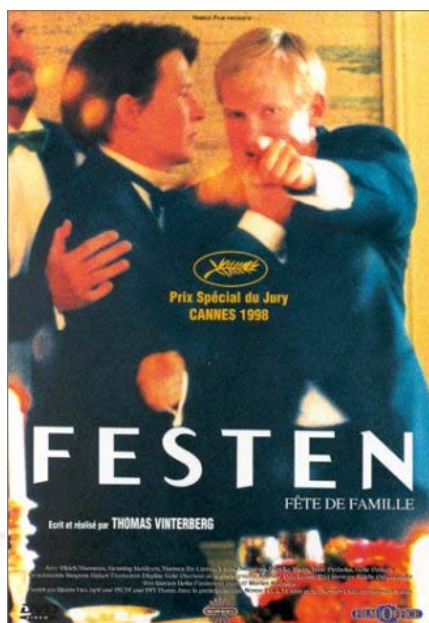
Il tradimento duplice, intersecato e ripetuto di entrambe le figure genitoriali:

«Un paio di mesi fa, quando è morta mia sorella, ho capito che Helge era un uomo molto pulito, considerato tutti i bagni che faceva... e così ho pensato che era il caso di raccontarlo a tutta la famiglia».

L'ironia nera riappare, come a contenere questo orrore, come se volesse incorniciare l'insopportabile in una recinzione di possibile accettazione. In cucina tutti attendono con ansia che questa rivelazione si compia, finalmente, e tutti vivono con **Christian** la passione di questo momento così inaspettato e al contempo così necessario.

Il film non lascia spazio a questioni di tipo morale, perché si preoccupa di liberare il suo personaggio, di mettere in tavola, appunto, la finzione dei comporta-

menti umani e la falsità che li contraddistingue. Penose le anziane figure imbellettate che ingrassano a fette di intolleranza e atteggiamenti da snob decaduti, comprensibile anche se inquietante la reazione dei fratelli di **Christian**, che in qualche modo arrivano a sostenere questo dramma. L'affetto profondo però è tutto per il coraggioso e un po' maldestro **Christian**, che tutto solo decide di uccidere il suo personale dinosauro, scegliendo un palcoscenico conviviale, i cui riflettori neri sono i brindisi, le risatine affettate e il chiacchiericcio falso. L'ansimare dei movimenti di macchina, la continua frenesia della ricerca di un punto di vista giusto ci portano a vivere a fondo questa esperienza liberatoria e questo continuo movimento visivo è comprensibilmente giustificato, perché non può esistere un solo punto di vista e non può esistere uno adatto a descrivere tanto dolore represso e tanta voglia di uscire dal soffocamento.



C'è del marcio in Danimarca

Fanny e Alexander, l'ultimo film girato per il cinema dal grande regista svedese **Ingmar Bergman**, si concludeva con un sontuoso ma al tempo stesso festante e spensierato banchetto per celebrare la ritrovata serenità e unione della grande famiglia Ekdahl.

Quello di **Fanny e Alexander** è solo l'esempio geograficamente e culturalmente più vicino a **Festen** (che ne cita direttamente una scena nella sequenza della processione festante di parenti che attraversa la casa a lume di candela) tra le tantissime pellicole che sono riuscite a raccontare storie di famiglie (spesso numerosissime e composite) attraverso la rappresentazione del momento in cui tutti i suoi membri, volenti o nolenti, si ritrovano seduti attorno alla stessa tavola in un confronto di caratteri, idee, ricordi, affetti. Ma se le feste e i banchetti del capolavoro bergmaniano riuscivano a narrare con rara grazia il



miracolo di un equilibrio familiare perfetto, il film di **Thomas Vinterberg** fa parte di quella schiera di film (sicuramente molto più numerosi) che raccontano come, dietro i rituali borghesi, spesso privati dai loro significati originari, vuote forme dell'apparenza lontane dalla concretezza della vita, si celi la necessità di nascondere la realtà di rapporti affettivi logorati dal tempo, dai problemi contingenti, spesso dalla stessa fatica di tenere uniti a tutti i costi i membri della famiglia.

Festen va molto più in là: l'occasione formale della festa di famiglia, allargata anche ai parenti meno stretti invitati a festeggiare il compleanno del patriarca, diviene per sua stessa natura il momento in

cui rivelare il segreto più intimo e al tempo stesso terribilmente osceno del nucleo familiare.

La circostanza in cui l'unità del gruppo viene celebrata



per uscirne rafforzata (e che si tratti di una sorta di tribù lo conferma l'allusione all'affiliazione del figlio minore alla massoneria) diviene, allo

stesso tempo, quella scelta per tirare fuori tutto il marcio che si nasconde dietro le convenzioni, per rivelare ciò che alcuni hanno sempre saputo (e che molti hanno immaginato) ma non hanno mai avuto il coraggio di denunciare. La reazione dei commensali che in un primo momento, decidono unanimemente di ignorare le accuse rivolte da **Christian** al padre è una sorta di meccanismo di autoconservazione che impone ai membri della famiglia di ignorare gli elementi eversivi provenienti dall'esterno. Un atteggiamento che riflette, in modo grottesco, ciò che spesso accade nelle famiglie in cui un membro adulto (solitamente il padre o uno dei fratelli maggiori) abusa di un minore: un po' quello che ha sempre fatto la madre di **Christian** girando la testa dall'altra parte, fingendo di non aver visto ciò che quotidianamente si consumava sotto i suoi occhi.



Il suicidio di **Linda**, la decisione di **Christian**, la reazione di **Michael** si inquadrano, così, all'interno della medesima dinamica:

quello della sorella maggiore, oltre ad essere un gesto dettato dalla disperazione per il continuo "ritornare" (anche in sogno) dell'immagine del padre che abusa di lei, sembra porsi anche come un tentativo di sradicare definitivamente una radice del male divenuta fin troppo vigorosa;

Christian decide di raccogliere il testimone passato dalla sorella (non a caso gemella) e di demolire pubblicamente quell'immagine falsa (il grande imprenditore, il patriarca "generoso", oltre che con figli e nipoti, anche con i propri dipendenti, considerati una seconda famiglia) dietro cui il padre ha sempre nascosto i suoi crimini;

Riferimenti ad altre pellicole e spunti didattici.

Difficile trovare qualcosa che si possa anche soltanto avvicinare al potenziale dissacratorio e demistificante di **Festen**: probabilmente solo un film come il celebre **I pugni in tasca** di **Marco Bellocchio** è riuscito a portare in primo piano con altrettanta forza espressiva il tema della famiglia come dimensione malata e corrotta. Sul piano delle dinamiche interne alle famiglie in cui un membro adulto abusa di un minore, ritroviamo molte analogie in un altro film straordinariamente intenso anche se molto diverso da quello di **Vinterberg**: **Zona di guerra** dell'attore-regista **Tim Roth**, nel quale un padre abusa della figlia adolescente all'insaputa della moglie e di fronte all'altro figlio quindicenne incapace di decidere se denunciare o meno il padre. Come ritratto di una serie di adulti segnati profondamente dall'esperienza dell'abuso sessuale, il film può essere accostato a **Mystic River** di **Clint Eastwood**.



Festen non è stato né il primo né sarà l'ultimo film inerente a tematiche di questo genere: tuttavia, è impossibile non notare le tecniche con cui è stato realizzato - con un'efficace telecamera a spalla e nessuna luce artificiale - e, soprattutto, l'abilità del regista nel mettere in scena un vero e proprio teatrino, fatto di attori che recitano una parte, indossano maschere, si auto-compiaccono della loro posizione sociale e poi litigano, si azzuffano, si offendono.

«Che croce vivere in questa casa» esclamava Leone ne **I pugni in tasca** di **Marco Bellocchio**, lungometraggio che ritraeva una condizione molto simile a quella messa in scena da **Vinterberg**, con protagonista una borghesia decaduta, prigioniera di un claustrofobico disagio interiore. Nella pellicola italiana il titolo richiamava un celebre verso di **Rimbaud** («**Me ne andavo, i pugni nelle tasche sfondate**»), che evidenziava il desiderio di emancipazione da sé e dal proprio ambiente di protagonisti inetti. Anche nell'opera del regista danese domina tale volontà, tutta riassunta nell'eclatante gesto del figlio e, in effetti, l'epilogo della vicenda cambia alcune dinamiche, mentre altre rimangono invariate: comunque, l'amaro in bocca resta e il tutto si chiude senza veri vincitori e vinti.

Il punto

un abuso, un trauma, una storia da denunciare.

Festen è un film che mette a nudo, con sensibilità e inquietudine, le tragiche congiunture che si insinuano nelle storie di abusi sessuali infantili. Un tempo, anche soltanto esprimersi su queste condizioni era considerato un tabù, un argomento di cui non parlare, perché riservato, familiare, se non del tutto inesistente. Fu **Sigmund Freud** il primo a rivelare queste perverse pratiche che gli adulti, spesso genitori, agivano nei confronti dei bambini. Improvvisamente, però, egli smentì le sue teorie, sminuendone la veridicità e l'interesse. Stando ad Alice Miller, **Freud** non sarebbe riuscito a superare l'angoscia provocatagli dallo scoprire la realtà degli abusi sessuali. Comunque stiano le cose, fortunatamente, negli ultimi anni la delicata tematica è riemersa e si sono portati avanti diversi studi e approfondimenti. L'abuso sessuale, e il silenzio dietro cui esso si cela, seppur nelle sue nefaste e complicate trame, si costituisce come un punto di equilibrio all'interno della famiglia disfunzionale. Il bambino, difatti, si trova costretto a rimanere imprigionato in un segreto che non è reale, bensì soltanto apparente; ma che, malgrado tutto, resta indispensabile per gli altri. Ognuno conosce la verità e l'intrinseca sofferenza che trascina con sé, eppure la nasconde, lasciando la vittima nel tormentoso vortice di paura, solitudine e disperazione in cui è stato ignobilmente risucchiato senza la sua volontà. Il senso di colpa riveste una funzione importante nel ruolo della piccola vittima: come potrebbe un figlio permettersi di accusare il padre o la madre di un'azione tanto disonorevole? Inoltre, come poter pensare che i suoi genitori possano essere veramente artefici di tanto male? Viene portato, pertanto, ad un estenuante rifiuto, fino ad

un totale senso di diniego, a sua volta responsabile principale di una reale e profonda rimozione patologica. Il più delle volte, l'argomento non viene affrontato neanche in famiglia, poiché causa scatenante di conflitto, insomma, si va avanti tramite un "quieto vivere" atto ad evitare la totale distruzione del nucleo familiare. In fondo, poi, in assenza di accuse non ci sono colpevoli, e tutto può procedere senza indugi, qualsiasi azione, anche la più meschina, pure se compiuta miseramente ai danni di persone indifese come i "piccoli uomini", costretti a diventare in modo fin troppo precoce degli "uomini piccoli". In **Festen** è chiaro quanto l'aggressività del padre trovi sfogo nell'abuso sui figli, evitando così la rottura della famiglia forse prevedibile a causa dei difficili rapporti che si instaurano solitamente in nuclei familiari già problematici; e, grazie al tacito assenso della moglie, i legami emotivi vengono mantenuti stabili anche in seguito gli episodi abusanti. La posizione della madre nelle situazioni d'abuso appare estremamente rilevante per il bambino. Nel film in questione, come, purtroppo, in molti casi della vita reale, la moglie-madre, completamente dipendente dal potere del marito, subdola e interessata evidentemente al denaro, al successo e alle apparenze che non vuole perdere, né ridurre, mostra indifferenza, anche a costo della sofferenza fisica e psichica dei suoi stessi figli, abbandonandoli e tradendo la loro ingenua fiducia. Per far sì che il bambino abusato e inevitabilmente legato ad una rimozione dalle conseguenze devastanti che amputano la sua vita psichica ed emotiva, non distrugga e non si autodistrugga, bisognerebbe far crollare il muro di silenzi e ipocrisie, rendendo tutti consapevoli della propria

responsabilità e disposti ad ammetterla. Occorrerebbe chiarire che tali situazioni non riguardano soltanto alcune, anormali famiglie, magari povere e disagiate, quanto una realtà comune. Non necessariamente, infatti, **Festen** deve essere considerato un film di denuncia diretta contro la società borghese, ma, piuttosto, una pellicola che finalmente chiarisca come anch'essa entri a farne parte. La realtà è che gli abusi sessuali sono presenti senza distinzioni di ranghi sociali, ci sono e basta, e vengono negati, sottovalutati, trascurati e, anche se scoperti, nascosti per salvare le apparenze. Eppure sarebbe sufficiente parlarne, per provocare un risveglio dall'ottusa cecità che, per angoscia e per paura, ci offusca oscurando la realtà, e potrebbe portare a comprendere le dinamiche sottostanti la relazione d'abuso: sia dalla parte dell'abusante, spinto a superare la sua negazione (spesso è inconsapevole della sua situazione, in quanto ha assimilato dei modelli educativi precisi che tende a riprodurre automaticamente nelle generazioni successive) per capire e capirsi; sia dalla parte dell'abusato, costretto ad elaborare un profondo conflitto e un senso di colpa da cui poter far nascere, forse, la forza di elaborare e perdonare. Fortunatamente, alcuni riescono a superare i propri conflitti, e ad emergere da queste situazioni penose, costringendo gli altri ad ascoltarli e ad assumersi le proprie responsabilità per l'accaduto, attraverso un'abreazione salutare. Questo è quanto ha fatto coraggiosamente il protagonista del film, scoprendo che solo così, finalmente, ha potuto cominciare la sua nuova vita. Adesso Christian ha un'altra possibilità.

Critica

Festen di **Thomas Vinterberg**, è il primo film con il quale il pubblico italiano può entrare in confidenza con il **Dogma**. (...)

Non è un film sconvolgente e a Cannes - dove, come **Gli idioti**, era in concorso - fece molto parlare di sé proprio perché affiliato a quello del più noto collega: a conferma, se ce ne fosse bisogno, che il **Dogma** è soprattutto una brillante trovata giornalistica, che lo stesso von Trier si accinge a tradire dirigendo il film con la cantante islandese Bjork.

Cos'è il **Dogma**? **Trattasi di alcuni comandamenti finalizzati a un cinema "puro": raccontare solo storie contemporanee, girate in ambienti reali, rigorosamente in presa diretta, senza musiche né effetti speciali.** Il **Dogma** prescrive anche che i registi non si firmino mai, sia **von Trier** che **Vinterberg** si sono ben guardati dal rispettare questa norma. Tanto vale, quindi, lasciare i comandamenti a chi li sa fare e raccontare **Festen** come un film normale. Perché tale è, nel solco della più tradizionale cultura scandinava: dietro la festa di compleanno messa in scena da Vinterberg, c'è ovviamente **Bergman**, e più su **Strindberg** e tutti gli artisti borghesi che da quelle lande hanno ferocemente fustigato i costumi della borghesia.

A compiere 60 anni è **Helge Klingenfeld**, patriarca di una famiglia numerosa e ricca. Alla festa ci sono i suoi tre figli, **Christian** (una cui gemella, Linda, è morta da poco), **Michael** e **Helene**. Ciascuno di loro ha uno scheletro nell'armadio e una storia trucidata da raccontare. E la racconterà, a cominciare dal brindisi di Christian in memoria di Linda. Da lì in poi **Festen** diventa un gioco al massacro, al quale i dialoghi serrati e l'onnipresenza della macchina da presa a mano, in stile video di famiglia, danno una forza insospettabile. **Dogma o non dogma, Vinterberg** è un regista di polso: va atteso alle prese con un soggetto più originale.

Alberto Crespi, l'Unità (9/12/1998)



Film d'esordio alla regia del ventinovenne **Thomas Vinterberg** presentato a Cannes insieme a **Gli idioti** del compagno di strada **Lars von Trier**, **Festen** è anche il primo tentativo di tradurre il manifesto programmatico del collettivo **Dogma 95**. **"voto di castità" cinematografica**

sottoscritto da quattro cineasti danesi (oltre all'autore di **Le onde del destino** e a **Vinterberg, Kristian Levring** e **Soren Kragh Jacobsen**).

Questo decalogo d'estetica democraticamente normativa, misto di dichiarazione di poetica anti-sistema e di provocazione puristica goliardico-pubblicitaria, prescrive tassativamente: utilizzo di camera a spalla e formato 35mm, assenza di "trucchi" (illuminazione speciale, filtri ottici, effetti speciali, suono extradiegetico, scenografia ricostruita in studio), rifiuto del cinema di genere ma anche del manifestarsi dell'autore, valorizzazione della spontaneità del qui e ora, della verità dei personaggi e dell'azione contro eventi gratuiti e "alienazioni" temporali e geografiche. Riassunte le regole del gioco, comincia la festa. **E Vinterberg decide proprio di utilizzare questo "luogo", bunuelianamente senza via d'uscita, come concentrato esplosivo delle dinamiche disgregative di una famiglia/clan borghese riunita per onorare il suo patriarca. La videocamera a spalla penetra come un ospite indiscreto in un rito collettivo che non tarda a divenire un vero e proprio teatro di guerra, trasformandosi da spazio privilegiato e controllato della rappresentazione pubblica, nel quale ciascuno indossa la propria maschera sociale, in percorso decisivo di graduale emersione di una verità scandalosa quanto ineludibile. La festa come occasione di resa dei conti, momento nel quale la verità affiora, situazione cruciale capace di dar corpo ai fantasmi psicologici e sociali e fare uscire gli scheletri dall'armadio rappresenta un topos narrativo che appartiene alla tradizione teatrale e cinematografica (precedenti illustri da **Renoir** a **Bergman**). Ma la fotografia sgranata e sottoesposta del video gonfiato in 35mm permette di cogliere con inusitata immediatezza i moti pulsionali messi in gioco da un plot di per sé piuttosto convenzionale, sottolineando la forza del processo autodistruttivo messo in moto attraverso un'immagine che quasi si dissolve compromettendo la propria leggibilità nel buio della notte. La tragedia calata nella realtà - attraverso lo sguardo nervoso del direttore della fotografia Anthony Dod Mantle, fra l'home movie e il reportage di guerra - dà luogo anche a brevi momenti di comicità sfociando a tratti nel grottesco, ma la sensazione di fondo è che lo spettro della morte aleggi sulle immagini mosse di questa festa.**

Matteo Colombo, Duel, 31/12/1998

Thomas Vinterberg

Copenaghen, 19 maggio 1969

Regista cinematografico danese.

E' uno dei fondatori di Dogma 95.



Nel **1993** gira il suo primo corto, **Sidste omgang (Last Round)**, con il quale si laurea alla scuola nazionale di cinema danese. Il corto riscuote subito un discreto successo di critica, riceve il premio della giuria e dei produttori al festival internazionale degli studenti di Monaco e si aggiudica il primo premio al Tel Aviv Film Fest.

Nel **1994** gira **Drengen der gik baglæns (The Boy Who Walked Backwards)**, suo secondo cortometraggio, col quale si fa notare anche dal pubblico e viene premiato al Brest European Short Film Festival. Il corto narra la storia di un ragazzo che, una volta morto suo fratello, scopre la sua capacità di tornare indietro nel tempo camminando a ritroso.

Nel **1996** segue il thriller **De Største helte (The Biggest Heroes)**.

Dalla sua adesione al manifesto Dogma 95 nasce Festen, con il quale riscuote un grosso successo internazionale sia di pubblico che di critica. Il film nel 1998 si aggiudica il premio della giuria al Festival di Cannes, mentre l'European Film Academy gli assegna il premio European Discovery.

Nel **2003** è il regista di **Le forze del destino**, film con Sean Penn **con il quale Vinterberg abbandona il Dogma.** Successivamente, nel **2005**, gira **Dear Wendy**, scritto da Lars von Trier e premiato al festival internazionale del cinema di Mosca. Nel **2008** realizza il video musicale *The Day That Never Comes* dei Metallica, canzone presente nell'album *Death Magnetic*. Del **2010** è il film **Submarino**, tratto dall'omonimo romanzo di Jonas T. Bengtsson (2007).

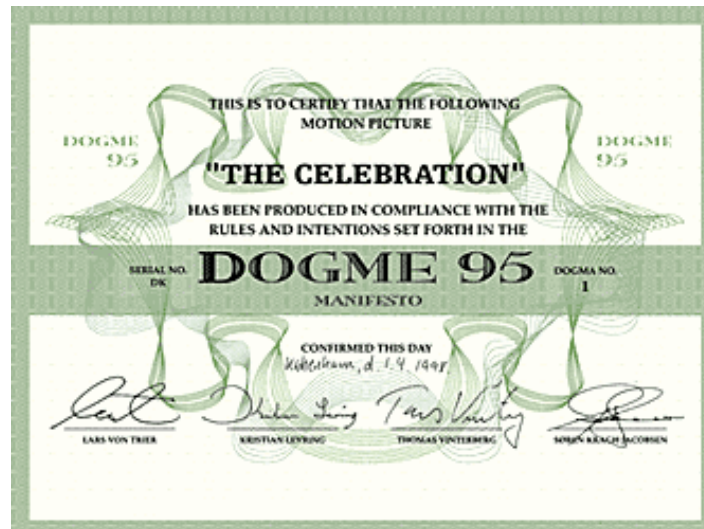
Nel **2012** viene presentato a Cannes il suo nuovo film **Il sospetto**, per il quale Mads Mikkelsen ha vinto il premio alla miglior interpretazione maschile. Il film ottiene anche una nomination all'Oscar come miglior film straniero.

Filmografia

- *Sneblind* (1990) - cortometraggio
- *Drengen der gik baglæns* (1994) - cortometraggio
- *De største helte* (1996)
- ***Festen - Festa in famiglia (Festen)* (1998)**
- *The Third Lie* (2000)
- *Le forze del destino (It's all about love)* (2003)
- *Dear Wendy* (2005)
- *Riunione di famiglia (En mand kommer hjem)* (2007)
- *Submarino* (2010)
- *Il sospetto (Jagten)* (2012)
- *Far from the Madding Crowd* (2015)

Dogma 95 #1

“Festen”



Il **Dogma 95** (Dogme 95) è un movimento cinematografico creato e fondato su precise regole espresse in un manifesto pubblicato nel 1995 (da cui il nome) dai registi danesi **Lars von Trier e Thomas Vinterberg**. La corrente, dunque, non è nata ed evoluta spontaneamente come invece è avvenuto nella maggior parte dei casi nella storia del cinema.

Il decalogo, al quale aderirono subito anche **Søren Kragh-Jacobsen e Kristian Levring**, è spesso definito anche con il significativo nome di **Voto di castità**, che lascia intendere lo spirito del movimento, ed è stato stilato e **firmato ufficialmente a Copenaghen, lunedì 13 marzo 1995**.

L'obiettivo, ambizioso, era quello di "purificare" il cinema dalla "cancrena" degli effetti speciali e dagli investimenti miliardari. Niente luci, nessuna scenografia, assenza di colonna sonora, rifiuto di ogni espediente al di fuori di quello della camera a mano. Le regole da seguire per raggiungere questo obiettivo sono state espresse in un manifesto scritto.

Le regole furono violate già dal primo film ed ogni regista, chi più chi meno, ha fatto ricorso nei propri film ad espedienti (musica, luci, scenografie) vietati dal manifesto. Come riportato nel sito ufficiale, in realtà ogni regista può interpretare il decalogo a suo modo.

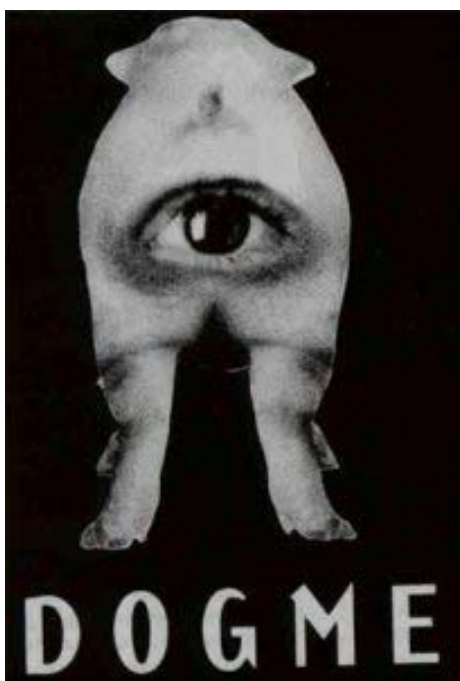
Il **20 marzo 2005**, a Copenaghen, i registi hanno firmato il documento che, dieci anni dopo, ha sancito la fine del patto. I dieci anni di esperienza del **Dogma 95** hanno portato alla produzione di 35 film. Spesso a questi ci si riferisce solamente con un numero (Dogma 1, Dogma 2, etc.) anziché con il titolo vero e proprio.

Il Manifesto

Marzo 1995, Teatro Odeon di Parigi.

Durante un simposio per celebrare i cento anni del cinema, l'enfant terrible **Lars von Trier** sale sul palco e lancia 500 volantini rossi che annunciano la nascita di un modo diverso di fare cinema. Niente luci artificiali, suoni aggiunti o effetti di qualsivoglia tipo. E queste sono solo alcune delle 10 regole auree del **Manifesto Dogma 95** del regista danese.

Dalla piccola ed ormai dimenticata Danimarca e precisamente da Copenaghen, **nella primavera del 1995** parte una delle operazioni cinematografiche più importanti dell'ultimo trentennio volta a rinnovare il cinema e liberarlo dalla superficialità delle leggi del commercio che ormai lo dominano. **Sono passati esattamente 100 anni dalla scoperta del cinema**, e **Thomas vintenberg e Lars von trier** scelgono sicuramente non a caso questa data per cercare di risvegliare la critica e gli spettatori impigriti da un cinema affaticato e ormai sempre uguale a se stesso.



In occasione di un dibattito tenuto il **20 marzo 1995** a Parigi dal titolo "Il cinema verso il suo secondo secolo di vita", **Lars von Trier** fa lettura del **manifesto Dogma 95**, un documento che esprime la volontà di contrapporsi alla paralisi e alla decadenza del cinema contemporaneo, la finzione corrotta che l'accompagnano, l'uso spropositato degli effetti speciali e il sentimentalismo esasperato. **Quella che sembra un'operazione fine a se stessa e una pura provocazione ha invece probabilmente dato vita al più importante movimento cinematografico e merita la totale attenzione, dietro a quelle regole tanto scontate e forse neanche così originali si nasconde una profonda riflessione sul cinema e sull'importanza del concetto di "autore".**

Dogma 95 nasce dal sodalizio di **Vintenberg e von Trier** con altri due giovani registi: l'ex stella del rock danese della metà degli anni settanta **Soren Kragh-Jacobsen e Kristian Levring**. Al manifesto accompagnano il cosiddetto **"Voto di castità"** una sorta di manuale contenente 10 regole di carattere tecnico e formale a cui ciascun regista si deve attenere per la realizzazione di un film.

Lars von Trier cerca di far capire che uno dei limiti del cinema è quello di voler far credere che fare film è un dono per pochi, ma ora la critica si trova a fare i conti con la travolgente rivoluzione tecnologica e con l'avvento del cinema digitale

Dogma 95 fa del tono provocatorio ed arrogante il suo punto di forza per riuscire scuotere l'intera critica e gli addetti ai lavori. **Lars von Trier** intuisce che per raggiungere l'obiettivo che con i colleghi si è preposto non poteva altro che fare ricorso ad un mezzo drastico e radicale come l'affiancare al movimento un decalogo che detta una serie di leggi che il regista deve seguire per fare cinema. **La serie di regole proposta da von Trier e compagni lascia perplessa l'intera critica che non prende seriamente la provocazione definendo Dogma una grande trovata pubblicitaria.** **Dogma 95** è una provocazione e come tale va accolta; von Trier e compagni hanno la certezza che l'establishment cinematografico dovrà inevitabilmente reagire di fronte a un documento che nega la spettacolarità e il trionfo della manipolazione. **I due cofondatori del movimento hanno sostenuto in più momenti che quelle regole specifiche e apparentemente ferree che appaiono nel manifesto si sono dimostrate un elemento di fondamentale importanza nel processo creativo della realizzazione dei film dogma.** Molte delle regole sono state redatte dallo stesso von Trier per costringersi a **fare qualcosa di diverso rispetto a quello che sino a quel momento aveva fatto, focalizzare l'attenzione su**

qualcosa di differente ti porta a esplorare e reinventare il modo di rappresentare quello che ti circonda. **Dogma** esprime l'intenzione di un ritorno programmatico alla purezza originaria del cinema, fatta d'improvvisazione, rifiuto di ogni tecnologia e realismo. L'utilizzo della camera a mano risulta esser e uno dei precetti fondamentali del programma attraverso il quale è possibile raggiungere l'intento di restituire al cinema il tanto ricercato realismo, di dare alle immagini una sorta di impronta documentaristica.

Filmografia

Dogma #1: FESTEN(Danimarca) ThomasVinterberg 1998.

Dogma #2: IDIOTI(Danimarca) Lars von Trier 1998

Dogma #3: MIFUNE(Danimarca)Søren Kragh-Jacobsen 1999

Dogma #4: IL REÉ VIVO (Danimarca)Kristian Levring 2000

Dogma #5: LOVERS(Francia)Jean-Marc Barr 1999

Dogma #6: JULIENDONKEY-BOY (Stati Uniti)

Harmony Korine 1999

Dogma #7: INTERVIEW(Corea del Sud)Daniel H. Byun 2000

Dogma #8: FUCKLAND(Argentina)Jose Luis Marques 2000

Dogma #9: BABYLON(Svezia)Vladan Zdravkovic 2001

Dogma #10: CHETZEMOKA `SCURSE (Stati Uniti)

Rick Schmidt, Maya Berthoud 2001

Dogma #11: DIAPASON(Italia)Antonio Domenici 2001

Dogma #12: ITALIANOPER PRINCIPIANTI (Danimarca)

Lone Scherfig 2000

Dogma #13: AMERIKANA(Stati Uniti)James Merendino 2001

Dogma #14: JOYRIDE (Svizzera)Martin Rengel 2001

Dogma #15: CAMERA(Stati Uniti)Rich Martini 2000

Dogma #16: BADACTORS (Stati Uniti)Shaun Monson 2000

Dogma #17: REUNION(Stati Uniti)Leif Tilden 2001

Dogma #18: ETRIGTIGT MENNESKE (Danimarca)

Åke Sandgren 2001

Dogma #19: NÅRNETTENE BLIR LANGE (Norvegia)

Mona J. Hoel 2000

Dogma #20: STRASS(Belgio)Vincent Lannoo 2001

Dogma #21: ENKÆRLIGHEDSTORIE (Danimarca)

Ole Christian Madsen 2001

Dogma #22: ERAOUTRA VEZ (Spagna)Juan Pinzás 2000

Dogma #23: RESIN(Stati Uniti)Vladimir Gyorski 2001

Dogma #24: SECURITY,COLORADO (Stati Uniti)

Andrew Gillis 2001

Dogma #25: CONVERGINGWITH ANGELS (Stati Uniti)

Michael Sorenson 2002

Dogma #26: THESPARKLE ROOM (Stati Uniti)

Alex McAulay 2001

Dogma #27: COMENOW (Stati Uniti) 2001

Dogma #28: ELSKERDIG FOR EVIGT (Danimarca)

Susanne Bier 2002

Dogma #29: THEBREADBASKET (Stati Uniti)

Matthew Bianciello 2002

Dogma #30: DIASDE VODA (Spagna)Juan Pinzas 2002

Dogma #31: ELDESENLAJE (Spagna)Juan Pinzas 2004

Dogma #32: SETIL VENSTRE; DER ER EN

SVENSKER(Danimarca)Natasha Arthy2003

Dogma #33: RESIDENCIA(Cile)Artemio Espinosa Mc. 2004

Dogma #34: FORBRYDELSER(Danimarca)

Annette K. Olesen 2004

Dogma #35: COSÍX CASO (Italia)Cristiano Ceriello 2004

Dogma #36: AMATEURDRAMATICS (Stati Uniti)

Anja Laumann 2004

Dogma #37: GYPO(Inghilterra)Jan Dunn

Dogma #38: MEREPLAYERS (Stati Uniti)Vaun Monroe

Dogma #39: ELULTIMO LECTOR (Messico)Sergio Marroquin

Dogma #40: LAZYSUNDAY AFTERNOONS (Inghilterra)

Joe Martins

Dogma #41: LONELYCHILD (Canada)Pascal Robitaille

Dogma #42: DARSHAN(Stati Uniti)Travis Pearson

Dogma #43: 11:09(Stati Uniti)Adam Wolf

Dogma #44: VINCECONWAY (Inghilterra)Matthew Pattison

Dogma #45: REGRETREGRETS (Stati Uniti)Taylor Hayden

Dogma #46: PERSPECTIVE(Inghilterra)Luca Salvatori

Dogma #47: GODINNEVAN DIE GRONDPAD (Sud Africa)

Pieter Lombaard

Dogma #48: GILLESSUCKS (Lussemburgo)Michelle

Dogma #49: MICHELLE,GILLS, KIM (Lussemburgo)Michelle

Dogma #50: AUTOBAHNE (Turchia) Levent Türkan

Dogma #51: A COOL DAY IN AUGUST (Stati Uniti)

Christopher J. Rizzo

Dogma #52: SHAOLIN WARRIORS (Stati Uniti) Rob Sylvester

Dogma #53: CHIP OFF THE OL' BLOCKBUSTER (Stati Uniti)

Alex Palmer

Dogma #54: ET RIGTIGT MENNESKE (Danimarca)

Åke Sandgren

Dogma #55: PICNIC AND STROLL (Stati Uniti) Garrett DeHart

Dogma #56: TO BE ANNOUNCED (Australia) TBA

Dogma #57: BUGBUSTERS (Germania) Matthias Roeder

Dogma #58: CARPE DIEM (Australia) Marcus Roberts

Dogma #59: COLORI (Italia) Cristiano Ceriello

Dogma #60: D. (Italia) Cristiano Ceriello

Dogma #61: EVOQUE - REALITY SHOW (Italia)

Mauro John Capece

Dogma #62: A PROMISE (Stati Uniti) Corey Smith

Dogma #63: ABORTION (Stati Uniti) Rob Sylvester

Dogma #64: WATER WINE (Canada) Brendan P Frye

Dogma #65: THE SMOKESTACK WAGER (Canada) Tony Hinds

Dogma #66: WORK ALL DAY (Canada) Wilson Reddington

Dogma #67: PREMIER (Ungheria) Tamás Dömötör

Dogma #68: DOGUMENTARIO (Italia) Cristiano Ceriello

Dogma #69: TENDERETE (Spagna) Carlos Morales

Dogma #70: FUNERALE DI FAMIGLIA (Italia)

Cristiano Ceriello

Dogma #71: BEAUTY AND THE HITMAN (Danimarca)

Allan Jensen

Dogma #72: HEAVEN AND (Danimarca) Allan Jensen

Dogma #74: DOES IT HURT? (Canada) Aneta Lesnikovska

Dogma #75: FRANKIE (Canada)

Christopher Platt, Jack Henderson

Dogma #76: THE POMPOULOUS ADVENTURES OF FRATASES

CUBILOTES (Spagna) Richard K. Parker

Dogma #76: LOS PERRITOS (Messico) Miguel Hidalgo

“Voto di castità”

Il testo del manifesto del collettivo Dogma 95, il Voto di castità, è riportato nell'originale in inglese e in una traduzione in italiano.

(ENGLISH)

«Dogme 95 is a collective of film directors founded in Copenhagen in the Spring of 1995. Dogme 95 has the expressed goal of countering 'certain tendencies' in the cinema today.

Dogme 95 is a rescue action!

In 1960 enough was enough!

*The movie was dead and called for resurrection. The goal was correct but the means were not! **The New Wave** be a ripple that washed ashore and turned to muck. Slogans of individualism and freedom created works for awhile, but no changes. The Wave was up for grabs, like the directors themselves. The Wave was never stronger than the men behind it. The anti-bourgeois cinema itself became bourgeois, because the foundations upon which its theories were based was the bourgeois perception of art. The auteur concept was bourgeois romanticism from the very start and thereby ... false!*

To Dogme 95 cinema is not individual!

Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratization of the cinema. For the first time anyone can make movies. But the more accessible the media comes, the more important the avant-garde. It is no accident that the phrase 'avant-garde' has military connotations. Discipline is the answer ... we must put our films into uniform, because the individual film will be decadent by definition!

Dogme 95 counters the individual film by the principle of presenting an indisputable set of rules known as

THE VOW OF CHASTITY.

In 1960 enough was enough!

The movie had been cosmetized to death, they said: yet since then the use of cosmetics has exploded.

The 'supreme' task of the decadent filmmaker is to fool the audience. Is that what we are so proud of? Is that what the '100 years' have brought us? Illusions via which emotions can be communicated? ...

By the individual artists' free choice of trickery?

Predictability (dramaturgy) has become the golden calf around which we dance. Having the characters' inner lives justify the plot is too complicated, and not 'high art. As never before, the superficial action and the superficial movie are receiving all the praise.

The result is barren. An illusion of pathos and an illusion of love.

To Dogme 95 the movie is not illusion!

Today a technological storm is raging of which the result is the elevation of cosmetics to God. By using new technology anyone at any time can wash the last grains of truth away in the deadly embrace of sensation.

The illusions are everything the movie can hid behind.

(ITALIANO)

«Dogma 95 è un collettivo di registi cinematografici fondato a Copenhagen nella primavera del 1995. Dogma 95 si pone lo scopo dichiarato di contrastare "una certa tendenza" del cinema attuale.

Dogma 95 è un'azione di salvataggio!

Nel 1960 dissero basta!

*Il cinema era morto e venne fatto risorgere. Lo scopo era buono ma i mezzi no! **La Nouvelle Vague** si dimostrò un'increspatura che finì in nulla sulla spiaggia e si trasformò in mucillagine. Gli slogan dell'individualismo e della libertà crearono qualche opera, ma nessun cambiamento. L'onda era buona per tutte le stagioni, come i suoi registi. L'onda non è mai stata più forte degli uomini che le stavano dietro. Il cinema antiborghese divenne borghese, perché la base su cui le sue teorie erano costruite era la percezione borghese dell'arte. Il concetto di autore era romanticismo borghese sin dall'inizio, e quindi falso!*

Per Dogma 95 il cinema non è individuale!

Oggi infuria una tempesta tecnologica, da cui conseguirà la definitiva democratizzazione del cinema. Per la prima volta chiunque può fare un film. Ma più i media divengono accessibili, più si fa importante l'avanguardia. Non è un caso che la parola avanguardia abbia connotazioni militaresche. La disciplina è la risposta... dobbiamo mettere un'uniforme ai nostri film, perché il film individuale sarà decadente per definizione!

Dogma 95 si contrappone al film individuale presentando un corpo di regole indiscutibili conosciute come IL VOTO DI CASTITÀ.

Nel 1960 si disse basta!

Il cinema era stato cosmetizzato fino alla morte, si disse; eppure a partire da allora l'uso di cosmetici ha avuto un'esplosione. Il fine "supremo" dei cineasti decadenti è ingannare il pubblico. È di questo che siamo tanto fieri? È questo che abbiamo ottenuto da questi 100 anni di cinema? Illusioni tramite le quali si possono comunicare delle emozioni? Tramite la libera scelta d'ingannarci dell'artista individuale?

La prevedibilità (drammaturgia) è divenuta il vitello d'oro attorno al quale noi danziamo. Il fatto che le vite interiori dei personaggi giustifichino la trama è troppo complicato, non è "arte alta". Mai come ora si sono lodate sperticamente l'azione superficiale e la cinematografia superficiale.

Il risultato è vuoto. Un'illusione di pathos e un'illusione d'amore.

Per Dogma 95 il cinema non è illusione!

Oggi infuria una tempesta tecnologica, da cui deriva l'elevazione dei cosmetici a Dio. Usando la nuova tecnologia chiunque in qualsiasi momento può lavare via gli ultimi granelli di verità nell'abbraccio mortale della sensazione.

Le illusioni sono tutto ciò che il cinema può nascondere dietro di sé.

I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGME 95:

1. *Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).*
2. *The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).*
3. *The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place).*
4. *The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera).*
5. *Optical work and filters are forbidden.*
6. *The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)*
7. *Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)*
8. *Genre movies are not acceptable.*
9. *The film format must be Academy 35 mm.*
10. *The director must not be credited.*

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations. Thus I make my VOW OF CHASTITY."

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of DOGME 95

Lars von Trier, Thomas Vinterberg »

Io giuro di sottostare al seguente elenco di regole elaborate e confermate dal Dogma 95:

1. **Le riprese vanno girate sulle location. Non devono essere portate scenografie ed oggetti di scena (Se esistono delle necessità specifiche per la storia, va scelta una location adeguata alle esigenze).**
2. **Il suono non deve mai essere prodotto a parte dalle immagini e viceversa. (La musica non deve essere usata a meno che non sia presente quando il film venga girato).**
3. **La macchina da presa deve essere portata a mano. Ogni movimento o immobilità ottenibile con le riprese a mano è permesso. (Il film non deve svolgersi davanti alla macchina da presa; le riprese devono essere girate dove il film si svolge).**
4. **Il film deve essere a colori. Luci speciali non sono permesse. (Se c'è troppa poca luce per l'esposizione della scena, la scena va tagliata o si può fissare una sola luce alla macchina da presa stessa).**
5. **Lavori ottici e filtri non sono permessi.**
6. **Il film non deve contenere azione superficiale. (Omicidi, armi, etc. non devono accadere).**
7. **L'alienazione temporale e geografica non è permessa. (Questo per dire che il film ha luogo qui ed ora).**
8. **Non sono accettabili film di genere.**
9. **L'opera finale va trasferita su pellicola Academy 35mm, con il formato 4:3, non widescreen. (Originariamente si richiedeva di girare direttamente in Academy 35mm, ma la regola è stata cambiata per facilitare le produzioni a basso costo).**
10. **Il regista non deve essere accreditato.**

Inoltre giuro come regista di astenermi dal gusto personale! Non sono più un artista. Giuro di astenermi dal creare un'"opera", perché considero l'istante più importante del complesso. Il mio obiettivo supremo è di trarre fuori la verità dai miei personaggi e dalle mie ambientazioni. Io giuro di far ciò con tutti i mezzi possibili ed al costo di ogni buon gusto ed ogni considerazione estetica. Così io esprimo il mio VOTO DI CASTITÀ."

Copenhagen, lunedì 13 marzo 1995

A nome del DOGMA 95

Lars von Trier, Thomas Vinterberg »