

USCENDO DAL CINEMA

# La crudeltà di un morso che non si vede

*Dogtooth* di Yorgos Lanthimos.

di [Antonio Capocasale](#) – 21 Settembre 2020



La punta dell'iceberg, e solo quella, chiunque può vedere. Celandò però dell'altro, tanto, di cui sarebbe bene accorgersi per tempo. Come di un dente è visibile appena la corona, la radice restando nascosta. Del cinema di Yorgos Lanthimos, in Italia, è stata visibile ai più la punta dell'iceberg, e cioè i film da lui diretti a partire da *The Lobster* (2015), passando per *Il sacrificio del cervo sacro* (2017) e arrivando a [La favorita](#) (2018), tutte coproduzioni internazionali oltre il confine della Grecia natia, con attori "di richiamo", e l'ultimo anche forte di più candidature agli Oscar. Ciò che sta sotto, e prima di questi, è rimasto da molti non visto e non distribuito.

L'occasione di scorgere ciò che stava prima e sotto la superficie di film "più visti" è la distribuzione in sala, da fine agosto, di *Dogtooth* (*Kynodontas*), del 2009. Accade allora, ai più (escluse le sette della cinefilia più accorta), di impattare solo oggi, in un film che nel titolo ha il nome di un dente, il più puntuto, e che è in un certo senso radice a lungo celata di una filmografia mordace, perennemente non riconciliata. Forse il lavoro più programmatico (come anni fa intuiva Michele Sardone in un suo saggio) del suo autore,

quasi "dichiarazione d'intenti". **E se radice è ciò che non si vede, fino a quando non la si porta allo scoperto, ed è però punto di ancoraggio di quel che si è reso più visibile ai pubblici, è bene ancora accostare e riscoprire il film come fosse "nuovo"**. Perché lo è per molti spettatori, o perché da undici anni a questa parte non ha cessato di mordere il presente. E proprio misurandosi con un mondo da negare alla vi(s)ta, da estromettere dal campo dell'esperienza, con un "fuori" invisibile, pericoloso, e un "dentro" rassicurante, illusorio, superficiale (la punta dell'iceberg).

**In una villa con giardino, una famiglia: padre, madre, due figlie e un figlio sui venti o trent'anni.** I genitori hanno inventato un rigido sistema di norme e indottrinamenti per rendere impossibile ai figli – trattati come bambini, e che come bambini si muovono, impacciati, coi loro sguardi stralunati – di mettere piede fuori dalle mura domestiche. E persino un sistema di significati volto a neutralizzare le parole che alludano al mondo esterno, e a quanto in esso v'è di potenzialmente destabilizzante, *eros* e *thanatos*. Il "Mare", dice la voce della madre diffusa da un mangianastri nella scena iniziale (voce impersonale, meccanica e inumana, da diktat autoritario, quanto può esserlo quella di un ipotetico leader al megafono), è "una sedia coi braccioli in legno"; "autostrada" è una raffica di vento. Più tardi apprenderemo che il sesso femminile si chiama "tastiera", e uno "zombie" è un fiore di campo.

**Eccetto il padre, nessuno oltrepassa il cancello d'ingresso, soglia al di là della quale il mondo riserva ogni sorta di pericolo. I "bambini" potranno varcarla, come gli è stato insegnato, solo quando sarà caduto loro uno dei canini.** "Canini" sono dunque i figli, reverenti, fiduciosi nei riguardi di chi autoritariamente ha dettato l'ordine simbolico del loro mondo ristretto, tale da inibire in partenza anche solo la possibilità della minima disobbedienza. Sono addomesticati, a suon di gare di intelligenza, gratificazioni e punizioni, affinché non possano mordere la mano che li nutre, e contenuti entro la *domus*, tenuti al guinzaglio (metafora esplicitata da una sequenza in cui il padre si reca in un centro addestramento dove ha lasciato un cane) al riparo da un mondo che non vedono e a quanto gli viene detto può essere pericoloso.

**È evidente – la corona di un dente, la punta dell'iceberg – che un microcosmo così configurato può replicare in parte il funzionamento dei regimi totalitari, e più in generale esibisce le dinamiche "tipiche" dell'esercizio di ogni dispotismo, che può darsi ovunque, su scala più o meno ridotta:** la famiglia non è che un'istituzione tra altre in cui può inverarsi. Ciò che paradossalmente può passare come inosservato e invece corrobora l'intensità nella restituzione di questo quadro "dispotico" è la sua messa in scena, il modo in cui si dà a vedere. Perché sottrattivo, per molti versi, quasi scabro. Rarissimi i movimenti di macchina, e per di più – "poveristicamente" – a mano, persino

“sfuggenti” nell’economia complessiva del regime visivo del film, di piani in massima parte fissi.

Se la situazione di questa famiglia ci giunge come “incredibile”, per la folle messa in scena che con tanto rigore il padre (soprattutto) ha ordito per i figli facendola passare per “normalità”, ed è di fatto impossibile a smascherarsi, altrettanto rigorosa e “invisibile” sembrerebbe qui quella di Lanthimos. **Perché capace di non darsi quasi a vedere, non esibirsi, e al contempo di dar “tutto” a vedere, di esporre allo sguardo tanto della casa, come scrutando impassibilmente il quotidiano della famiglia.** Che è immersa in una sorta di giorno perenne (poche le scene in notturna), un tempo sempre luminoso, soleggiato, fotograficamente dominato dal bianco asettico dei vestiti dei figli come del *décor*, allo stesso modo che eventuali “ombre”, disturbi e contrasti del mondo esterno sono ricacciati fuori dalla messa in scena dello spazio domestico. E non che in tutto questo Lanthimos conceda a noi spettatori di intuire una qualche sua pendenza a favore di uno dei personaggi, di guardare con occhio “compassionevole” ai figli. Se c’è una tendenza nella storia del cinema cui forse può accostarsi il regista, è quella dei “cineasti della *crudeltà*”, un po’ nel senso che Bazin (nella silloge di suoi scritti curata da Truffaut) dava a questo termine.

Un dare a vedere e fare evidente, appunto, poco o nulla risparmiando in termini di esposizione, una prevalenza dell’osservazione pura sulla narrazione. In fondo, come a Buñuel (uno dei “crudeli”, secondo Bazin), a Lanthimos i suoi personaggi interessano «come può interessare uno scarabeo o un anofele» (Farassino 2000, p. 187) scrutati al microscopio, contemplati clinicamente-cinicamente nelle loro follie, nel loro habitat, e come per Stroheim, il montaggio del cineasta greco «non ha altro ruolo che quello, puramente negativo, di [...] eliminazione di una realtà troppo abbondante» (Bazin 1994, p. 78). Dunque sganciato dal compito di produrre una progressione narrativa o significazioni per associazioni consequenziali di inquadrature. **Così è il freddo puro mostrare come “normale” ciò che “normale” non è, nella messa in scena ordita dal potere genitoriale, a fare la “crudeltà” di *Dogtooth*.**

Di tutto ciò non furono in molti ad accorgersi nel 2009, nonostante la vittoria di *Un certain regard* a Cannes e la candidatura agli Oscar (2011) quale miglior film straniero. Il che suggerirebbe che parte della critica (non tutta, certo) ha mancato gli appuntamenti davvero importanti con tanto cinema di questi anni. **Perché propensa a misurarsi con un’agenda di parole d’ordine e oggetti che si ritenevano alla moda, con ciò rinunciando al compito di orientarla, o perché si affannava a correr dietro a un presente del cinema (mal)inteso soltanto come “ciò che passa in sala”.** Anziché contribuire a definirlo, descrivendo gli oggetti (i film, anche non distribuiti) per cui pure il presente si

caratterizza, si limitava a constatarne la punta dell'iceberg. Un po' come i tre figli del film arresi e addomesticati a ciò che sanno, è stata acquiescente ai diktat limitativi di quel che circuitava, arresa a far coincidere "distribuito" e visibile con "dicibile" (e d'altronde, ogni politica – e quella del padre nel film di *Dogtooth* non fa eccezione – si configura anche come distribuzione e partizione del sensibile, decisione e delimitazione del visibile e "vivibile", parafrasando Rancière).

In *Dogtooth* ora può riscoprirsi, esibita, la radice della crudeltà, delle messe in scena (volte ad attenuare o esorcizzare, ancora, il versante "traumatico" del vivere, come in *Alps*, 2011, dove un gruppo di attori è chiamato a impersonare dei defunti a beneficio di parenti e conoscenti incapaci di elaborare il lutto; ma già nel primo *Kinetta*, 2005, con è un filmmaker-fotografo che ricostruisce femminicidi), dei rapporti di potere (*La favorita*) del Lanthimos a venire. Il suo mordente, che crudelmente non si sazia, non risparmia, come non assolve, qui, né i genitori né i figli. Nulla garantisce, infatti, che il tentativo della figlia maggiore (che, a differenza degli altri, indicati solo come "sorella minore" e "fratello", *si dà da sola un nome proprio*, con ciò espropriando la potestà genitoriale sul linguaggio, il nesso parole-cose della scena iniziale) di ribellarsi al dettato paterno (o *amputarne la radice*) sia coronato dal successo.

**Tanto più che si produce in modo paradossalmente ossequioso delle regole, aggirate e assecondate a un tempo, come se, anche nei gesti eversivi che sembrano condurla "fuori", non fosse comunque messo completamente in discussione l'ordine simbolico genitoriale.** E Lanthimos non lo dà a vedere apertamente, ma sembra suggerire che, forse, occorre immaginarne un altro, del tutto, non dato, dal niente.

**Così, *Dogtooth* continua a mordere, resta sospeso, non riconciliato, non offre soluzioni.** Pure, il tentativo di sovversione c'è stato, si è potuto innescare, un varco si è in qualche modo aperto, come un morso dall'incerta riuscita ai danni dell'ordine simbolico. *Non visto l'esito*, dunque "non concluso" e non sazio, durativo oltre il finale del film, forte già solo perché "tentato". Che il suo effettivo compimento, la sua attualizzazione possano darsi, al di là della pura e incerta possibilità che il film accenna, nel *fuori* oltre i confini delimitati della sua  *messa in scena*, come pure l'immaginazione di qualcosa che non è ancora dato a vedere (al cinema come nella vita), forse, sta a noi che lo guardiamo.

#### Riferimenti bibliografici

A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1994.

Id., *Il cinema della crudeltà*, Medusa, Roma 2017.

A. Farassino, *Tutto il cinema di Luis Buñuel*, Baldini & Castoldi, Milano 2000.

J. Rancière, *La partizione del sensibile*, DeriveApprodi, Roma 2016.

M. Sardone, *Yorgos Lanthimos. Il phantasma della realtà*, in L. Abiusi, a cura di, *Il film in cui nuoto è una febbre. 10 registi fuori dagli schermi*, Caratteri Mobili, Bari 2012.

*Dogtooth. Regia: Yorgos Lanthimos; fotografia: Thimios Bakatakis; montaggio: Yorgos Mavropsaridis; sceneggiatura: Efthymis Filippou e Yorgos Lanthimos; interpreti: Christos Stergioglu, Michele Valley, Angeliki Papoulia, Mary Tsoni, Hristos Passalis, Anna Kalaitzidou; produzione: Boo Productions, Greek Film Center, Horsefly Productions; origine: Grecia; anno: 2009; durata: 93' .*