

Rivista trimestrale - Anno 5
gennaio-marzo 2001
Spedizione in abbonamento postale

close up

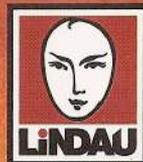
*Storie
della visione
n° 11*

dossier
**Carl
Theodor
Dreyer**

speciale
Far East

interviste
**Paul Schrader,
Robert Kramer, Carlo Pasi**

fuorisacco
Conversazione con Achille Perilli



close up

Storie della visione

Rivista trimestrale

Anno 5 - n. 11 - gennaio-marzo 2001

Direttore: Giovanni Spagnoletti

Capo redattore: Roberto Pisoni

Redazione: Pedro Armocida, Serafino Murri

Direttore responsabile: Ezio Quarantelli

Collaboratori: Alessandro Borri, Nini Candalino, Maria Coletti, Leonardo De Franceschi, Andrea Di Mario, Alberto Farassino, Dorianò Fasoli, Francesca Leonardi, Andrea Lissoni, Giona A. Nazzaro, Cristiana Paternò, Plinio Perilli, Carola Picciotti, Laura Sannio, Francesca R. Vatteroni, Valentina Valentini.

Redazione testi: Barbara Zileri

Segreteria di redazione: Sandra Grieco

Amministrazione: Daniela Vanni

Hanno collaborato a questo numero: Olivier Assayas, Marcello Walter Bruno, Michela Carobelli, Michel Ciment, Lia Colucci, Alberto Crespi, Virgilio Fantuzzi, Marino Galdiero, Emilio Garroni, Alessandro Izzi, Martin Koerber, Enrico Livraghi, Dario Minutolo, Roy Menarini, Olaf Möller, Hubert Niogret, Jonathan Rosenbaum, Fabio Segatori, Valeria Fabio.

Progetto grafico e impaginazione: Simona Scarfone

Redazione:

Via Dei Sardi 32 - 00185 Roma

tel.: (06) 4460050 - fax: (06) 490890

e-mail: md1896@mclink.it

Editore e amministrazione:

LINDAU s.r.l. Via Bernardino Galliani 15 bis - 10125 Torino

tel.: (011) 6693910 - fax: (011) 6693929

In copertina: *In the Mood for Love* (2000) di Wong Kar-wai

Abbonamento annuo 4 numeri: Italia £. 50.000; estero: £. 65.000 (per posta aerea)

Versamenti sul c.c.p. n. 33283102 intestato a Lindau s.r.l., Torino

Spedizione in abbonamento postale

Autorizzazione n. 5116 del 27 febbraio 1998 del Tribunale di Torino

«Close-Up on line» indirizzo sulla rete: www.close-up.it

Finito di stampare nel mese di aprile 2001 da Tipografia Gravinese - Torino, per conto di Lindau s.r.l.

Dossier

Carl Theodor Dreyer

close
up

campi

**Il cinema come specchio dell'invisibile
Riflessioni sull'opera di Dreyer**

di Serafino Murri

**Il vampirismo e la morte come visualizzazioni
della vita nel cinema di Dreyer**

di Virgilio Fantuzzi

Alcune note sul restauro del «Vampyr»

di Martin Koerber

**Dreyer ovvero: l'angoscia del bene
(Espressionismo storico e azione interiore)**

di Plinio Perilli

**Di un possibile rapporto reciproco e unilaterale
d'immagine e musica nel film**

di Emilio Garroni

IL CINEMA COME SPECCHIO DELL'INVISIBILE

Riflessioni sull'opera di Dreyer

di Serafino Murri

campi - dossier Carl Theodor Dreyer

Il lavoro del cinema non dev'essere inteso come un lavoro di tipo industriale. Il regista deve considerarlo un gioco, un gioco meraviglioso, o, se lo preferisce, come un «sogno da desti», perché un tale sogno fa sì che gli elementi del bello siano intrinseci d'irrealità e quindi, una volta realizzati in film, distacchino l'azione dalla banalità quotidiana per renderla al prodigioso mondo della poesia.

Carl Theodor Dreyer, 1966

Credo che nessuno ammetta davvero la reale esistenza di un'altra persona. Può ammettere che tale persona sia viva, che pensi e senta come lui: eppure ci sarà sempre un ineffabile elemento di differenza, uno scarto materializzato.

Fernando Pessoa, dal *Libro dell'inquietudine*

Il visibile e l'invisibile: Dreyer e la «Quinta Dimensione»

C'è un'intuizione fondamentale che attraversa l'opera del grande cineasta svedese naturalizzato danese Carl Theodor Dreyer: una decisiva *tensione all'irrealità*, definita in diversi scritti dal regista come sostanza stessa del cinema. La sua estetica radicalmente antinaturalista (valsagli più volte l'accostamento all'Espressionismo), che fonda la sua necessità sul tema ricorrente dell'angoscia come conflitto tra desiderio e realtà, tra immaginazione ed eventi storici, ha come assunto di partenza quello (tanto ovvio da essere raramente preso in considerazione) per cui il cinema non riproduce «il reale», ma la sua decodificazione da parte di un soggetto che guarda. È questa compresenza dialettica, *al presente*, tra elementi oggettivamente disponibili a una visione ulteriore e *presenza dello sguardo* che li ritaglia, a dare la *sensazione*, nel fuori quadro, di qualcosa che, per quanto resti negata allo sguardo dello spettatore, è da esso avvertibile, dunque concreta, reale: una coscienza «esterna» che assiste e presiede agli eventi, ovvero una terza presenza nel circolo della fruizione, attraverso la quale

percepriamo il profilmico. Questa presenza che si manifesta in forma di processo percettivo continuo è portatrice di un'alterità nell'esperienza dello spettatore, che si trova al cospetto non solo di chi agisce *nel* quadro, ma di questa forza vitale, estranea e consustanziale alla propria, che sta dalla stessa parte dello schermo e che brama per esprimersi: una tensione muta, un testimone invisibile nello spazio ma concretamente avvertibile nel tempo, che «suggerisce» il corso degli eventi. La complicazione estetica sorge nel momento in cui si considera la possibilità che l'anonimo soggetto sottinteso agli oggetti-immagini (o, se si vuole, il loro soggetto trascendentale, espressione concreta delle forme a priori della visione filmica), in-formi ciò che «vede» non solo tramite la percezione tecnico-mimetica di un profilmico, dunque come «istanza narrante» pura, ma anche con le sue emozioni d'individuo, che superano lo sguardo obiettivo estrinsecato nella logica esterna del racconto *per* immagini. Le emozioni producono infatti un sovrappiù espressivo, costituiscono una sorta di ponte, di connessione *corporea* con gli eventi vissuti (nel caso specifico, veduti), come eventi interni al soggetto che travalicano i limiti sensoriali della percezione e la comprensione razionale dell'accaduto: il loro percorso segue dunque una linea logica e associativa differente, che è ciò che maggiormente Dreyer sembra voler rendere visibile attraverso l'uso frequente di una modalità di racconto che si snoda *nelle* e *attraverso* le immagini, e le altera in relazione alle *affezioni* dell'istanza narrante. Seguendo questa linea logica, il protagonista del dramma incontra il soggetto trascendentale della visione filmica non solo nei momenti della cosiddetta

«soggettiva», cioè nell'assunzione momentanea del punto di vista del personaggio da parte della visione oggettivata dello «sguardo» filmico, ma, in senso inverso, soggettivando l'istanza narrante, imprimendole le immagini costruite dalle proprie emozioni. Il soggetto trascendentale della visione viene così chiamato direttamente in causa come *oggettiva delle sensazioni e delle immagini interne del protagonista*, in un modo che tecnicamente differisce sia dallo stravolgimento *tutto in oggettiva* del visibile della prassi espressionista, sia da quella «soggettiva libera indiretta»¹, come l'ha definita Pier Paolo Pasolini, che sintonizza le modalità di racconto sul gergo mentale, sull'ordine di idee e di sensazioni del protagonista e del suo mondo, che restano estranei però alle modalità oggettive dell'istanza narrante. Quel che Dreyer compie è una trasformazione del cinema in strumento d'introspezione psicologica, che utilizza primi piani e soggettive come *campi e controcampi* della *presenza visiva*, rendendoli manifestazioni tangibili del flusso di emozioni dei personaggi. La dimensione tragica dell'individuo dreyeriano nella sua *visionarietà* nasce quasi sempre dal conflitto tra la forza vitale del protagonista del dramma e i dogmi, gli obblighi morali e le paure su cui si regge anche il più piccolo dei nuclei sociali: un trauma di spersonalizzazione che crea una scempi in seno alla coscienza, e, di riflesso, un corto circuito e uno sdoppiamento della razionalità visiva. Il soggetto, invasato dalle emozioni e compreso dai limiti della socialità, finisce per sprofondare in se stesso soggettivando la sua visione in un *delirio visuale* che si appella al testimone muto, rendendo visibile ciò che tanto nella visione mistica orientale che in quella occidentale è definita «esperienza della trascendenza»: la constatazione del limite della propria identità (corporea e sociale) unita alla scoperta dell'altro spirituale, di qualcosa di psichico che esiste *fuori di sé*. Il cinema diventa nell'opera di Dreyer mezzo di *rivelazione* della forza attiva dell'irreale che nasce sull'inquietudine del soggetto: concretizzando il sentimento di una possibile, diversa coscienza del mondo fuori delle determinazioni della nostra volontà.

Il conflitto interno alla soggettività, motore dell'esperienza spirituale, interessa Dreyer piuttosto nelle sue conseguenze, sotto la specie della creatività fantasmagorica scatenata dalla psiche, che nelle sue determinazioni religiose o morali in senso stretto. L'idea estetica sottesa a questo nucleo drammatico procede inoltre in senso inverso all'effetto di oggettività fotografica delle riprese: rendendo i processi associativi tra immagini una sorta di «metafisica» cinematografica, in cui si elaborano i segni *fisici*, visibili e no, di quella tensione vitale, di quel sentimento di universalità dolorosa della condizione umana che fonda lo sviluppo delle emozioni dei personaggi, fin quasi a oggettivizzarla. È naturale che di questo processo spirituale la dimensione religiosa sia un terreno preferenziale: in essa le emozioni di paura, estasi o gioia sono più esasperate e meno socialmente acquisite di quanto non lo siano nell'esperienza suggestiva del fantastico (*Vampyr*) o nelle illusioni amorose (*Gertrud*). Ma per Dreyer si tratta innanzitutto d'indagare attraverso la specificità del mezzo cinematografico il processo *delirante e autopoietico* della soggettività che trasfigura e trascende il reale, e non di riprodurre realisticamente il contenuto obiettivo delle emozioni, come gran parte del cinema «naturalistico» ha fatto rappresentando sogni, pensieri e visioni. È in quest'ambito trasfigurante che rientra l'interesse di Dreyer per l'esperienza che egli definisce *sovranaturale*, nella quale rientrano alla stessa stregua le emozioni individuali come creazione di una sovrarealtà, e l'epifania di fenomeni trascendenti come il miracolo di *Ordet*. Scriveva il regista su «Film Culture» nel 1956: «La nuova scienza che seguì la teoria einsteiniana della relatività aveva spiegato che, al di fuori del mondo tridimensionale che possiamo afferare con i sensi, vi è una quarta dimensione – la dimensione temporale –, come pure *una quinta dimensione – la dimensione psicologica –*, che dimostra come sia possibile *vivere* avvenimenti che non sono ancora accaduti [...] La nuova scienza ci avvicina a una più intima comprensione del potere divino, e incomincia persino a darci una spiegazione naturale di cose appartenenti al sovrannaturale»². La

Ordet, una delle figure fondamentali dell'irrealismo dreyeriano, non parla con Cristo o in nome di Cristo, è Cristo *perché crede di esserlo*, e dunque può produrne gli stessi effetti sul reale, in quanto Cristo stesso era la manifestazione concreta della stessa forza d'identificazione con la divinità. Di contro, nei confronti della religione costituita Dreyer costruisce violente invettive morali, tese a dimostrare che la necessità di secolarizzare la conoscenza di Dio e il contatto con lui che Cristo ha avuto in terra e su cui ha fondato la Chiesa, instillando un fideismo razionalista e ricattatorio laddove la suggestione diretta occupava un posto centrale nel processo di evangelizzazione, ha portato a disconoscere l'intimo legame che sussiste tra la psiche del singolo, la sua forza poetica, e la capacità di pergiungere alla divinità, di attingere a essa senza mediazioni, dogmi o leggi. Per cercare di afferrare lo spirito primitivo dell'esperienza mistica o sovranaturale come superamento dei limiti psichici, Dreyer descrive nei suoi film personaggi il cui rapporto con la convenzione e con la normalità è spezzato: pazzi, geni, santi (spesso tutte e tre le cose insieme), donne stravolte dalla passione e dal timore panico, a cui fa da complemento l'angoscia della diversità come correlato necessario del processo d'illuminazione della verità monadica e indivisibile dell'uomo che trasumana, creando un'altra densità di percezione del reale.

Qual è, in definitiva, il filo conduttore del cinema di Dreyer, così indissolubilmente legato alla singolarità della sua forma? Si potrebbe dire, forse, una *sostituzione del senso della realtà con l'intima verità del soggetto*, con la capacità di creare il mondo nel momento di massima suggestione in cui lo si apprende. Per comprendere meglio a quale tipo di sensazioni ci riferiamo, si può ricorrere ai termini usati da Theodor W. Adorno per descrivere la significazione emozionale nella ricezione di un'opera d'arte: nella *Teoria Estetica*, il filosofo tedesco sostituisce il termine contenuto tout-court con quello di «contenuto di verità», spostandone l'azione dall'ambito dei significati letterali, e dunque di ciò che nel film è rappresentato nel profilmico e come diegesi, all'ambito della verità

dell'esperienza dell'opera, dell'interazione concreta che l'immagine produce nel soggetto che ne fruisce. È proprio questo processo di empatia, secondo Adorno, a rendere ogni opera un enigma, qualcosa che resta non svelato pur nella sua stessa comprensione: che il contenuto di verità sia ciò che le opere dicono *in sé*, al di là del loro significato effettivo.⁹ Il contenuto di verità è dunque una sorta di alchimia che si compie tra tutti quei fattori che non ineriscono più né all'intenzione espressiva del soggetto, né alle sue capacità, che si sedimentano nell'opera generando il processo empatico: un processo relazionale di produzione di senso che Adorno definisce «nucleo dell'esperienza storica attraverso il soggetto». Se pensiamo all'osmosi che Dreyer istituisce tra il soggetto drammatico del film e l'istanza narrante, che è al contempo il soggetto storico e testimoniale del film, la mimesi della sua sensibilità umana e mimetica, e l'opera in atto, risulta piuttosto chiaro che il «contenuto» effettivo dei film di Dreyer¹⁰ si avvicina a ciò che Adorno definisce *immagini afigurative*¹¹, ovvero immagini che oggettivano una costellazione emozionale complessa, ben al di là del dato sensibile letteralmente raffigurato. Per di più, Adorno sostiene che l'unico realismo possibile nell'arte come espressione di emozioni, sarebbe la fedeltà a tali immagini, aggiungendo che in questo senso ogni opera d'arte è un ossimoro, perché è una «realtà irreale»¹², qualcosa di artificiale che ci è estraneo e che nondimeno genera emozioni vere e concrete che ci appartengono. Dietro questa concezione, estremamente vicina a quella dreyeriana, c'è l'asintoto a cui tende ogni opera d'arte: la vita propria, distaccata dal gesto artistico nello stesso modo in cui un figlio si distacca dall'atto sessuale che lo ha generato. Dreyer vuole cogliere mondi *attraverso* i suoi film, non descriverli: per questo tende a riprodurre in immagine gli stessi sussulti emozionali dei suoi personaggi, scrollandogli di dosso il distacco della soggettività che narra, rimpiazzata da una *soggettività che sente*. Il problema del realismo nei termini di una creazione di momenti emotivi oggettivati che facciano vivere allo spettatore quei climi

emozionali tanto chiari quanto indefinibili (complessi di sensazioni, déjà-vu, associazioni figurative), che Adorno definisce «immagini afigurative», nell'espressione cinematografica come unica arte in grado di riprodurre concretamente il tempo dell'esperienza (e non, per esempio, crearlo ex-novo e in astratto come accade nella musica e nei suoi movimenti ritmici), illumina più chiaramente le implicazioni colte dalla teoria della «decodificazione imitativa». Si deduce infatti che esiste un'oggettività primaria rispetto a quella della riproduzione tecnica, cioè del punto di vista spogliato di connotati personali: quest'oggettività primaria è il *sentimento soggettivo del mondo oggettivo*, qualcosa di muto e impronunciato che è esperienza universale del mondo, e che secondo Adorno è ciò che l'arte cerca di imitare, e cioè «un'espressione che non sia un'intenzione umana conficcata nella natura [...] Se il linguaggio della natura è muto, l'arte cerca allora di far parlare il muto [...]»¹³. Non si tratta di dire o registrare qualcosa di concettuale, dunque, ma movimenti psichici, impalpabili e ineffabili allo stesso tempo. Quanto siano vicine queste considerazioni all'estetica di Dreyer appare chiaro non solo in base alle dichiarazioni d'intenti del regista, ma anche alla luce di un'analisi delle tecniche adottate nello specifico filmico, che mettono in luce non solo l'esperienza religiosa nei suoi risvolti umani e terreni, ma quella che gli antropologi definiscono un'esperienza di *religazione*, di legame istituito tra il sé e un'intimità altra da sé di cui si sperimenta l'appartenenza.

Il linguaggio emotigeno e la tecnica della verità

Il genio di Carl Theodor Dreyer consiste principalmente nel reinventare le norme del cinema ogni volta che realizza un film: non solo del suo cinema, ma del cinema in sé come mezzo. La ricerca della verità va sempre di pari passo con la formulazione di una tecnica adeguata al fine espressivo che si propone. In un'antica polemica con Ebbe Neergaard¹⁴, uno dei critici danesi più importanti della sua epoca, che giudicava esageratamente formalista l'uso del primo piano nella *Passione di Giovanna D'Arco*, il

regista spiegava che l'uso «monomaniacale» del primo piano era legato a un'esplicita volontà di creare una serie successiva di «onde d'urto emozionali» che fossero in grado di sorprendere lo spettatore, per lasciarlo in una «posizione scomoda», «fuori guardia e indifeso»¹⁵, ribaltando le norme rassicuranti della narratività: soprattutto nella continua sospensione della visuale «oggettivata» in prospettive complessive ed esplicative come il campo totale, a cui contrapporre l'inquietudine visuale «soggettivata» del primo piano, modalità affettiva e parziale, introversa rispetto allo svolgersi degli eventi, e per di più colta nel pieno del suo farsi. Allo stesso modo della narrazione visiva, anche il dialogo verbale viene sottoposto da Dreyer a una semplificazione radicale, per distinguerlo dalla «chiacchiera» mimetica che rende il cinema sonoro una specie di «teatro in sintesi». La parola rientra insomma nella dimensione extraspaziale ed extratemporale dell'*antiracconto* dreyeriano, dove fiorisce l'emozione totalizzante che invade la materia corporea dell'espressività e la plasma visibilmente, fino a farla diventare evocativa: spesso fuori campo, è una parola udita più che scandita, una parola agita e reagita, più che comunicata. Dreyer, giornalista di formazione, ha cominciato quasi per caso a fare lo scrittore di dialoghi e scenari per il cinema muto: il suo compito era di creare scorci di dialogo pensando all'immagine, alla corporeità, all'espressione visiva. L'attitudine sintetica propria della «scrittura muta» resterà intatta anche nella produzione sonora: fin dal primo esperimento di *Vampyr*, con le sue sinfonie rumoristiche in fuoricampo, Dreyer cerca di restituire alla parola un valore *originario*, legato a una «verità ulteriore» piuttosto che a un gesto comunicativo e referenziale, che stimoli la reazione corporea di attori e spettatori («la mimica è il modo più primitivo e autentico per esprimere un moto dell'anima, è più antica della parola»¹⁶, scrive). Nonostante si sia dichiarato subito entusiasta delle possibilità offerte dal sonoro, Dreyer concepisce la parola come un generatore di azione fantasmagorica nel soggetto (pensiamo già ai deliri visivi di Giovanna di

fronte alla parola «morte» scandita dai suoi giudici), che non deve deviare l'attenzione visiva in attenzione concettuale. La parola è atto che integra i gesti, e allo stesso tempo spia di processi invisibili, al di là dei significati espressi: non vale tanto per quel che dice, ma per la sua azione sul contesto in cui va a cadere (quasi sempre impropria e delirante, come nel caso di Johannes in *Ordet*), generando sensazione. Un valore contestuale della verbalità che è stato spiegato da Ludwig Wittgenstein nella teoria del «significato come uso»¹⁷, descrivendo la proprietà della parola di far reagire emotivamente l'interlocutore nell'ambito di un «gioco linguistico» comune, più che comunicargli un'informazione. In questo senso, si può parlare per Dreyer di «realismo emozionale» di contro al vituperato pseudorealismo di marca teatrale al cinema: «Già da questo si vede la differenza che c'è tra il cinema e il teatro. Una rappresentazione teatrale è una serie di scene viste da lontano: [...] occorre ampliare, ingrandire, esagerare ogni particolare. [...] La differenza tra teatro e cinema è la stessa che c'è fra *rappresentare* ed *essere*»¹⁸. In generale, non è poi così rischioso sostenere che uno degli scopi fondamentali della comunicazione, in senso espressivo, sia di far provare a qualcuno (nel momento stesso in cui la si prova) un'emozione, piuttosto che comunicargli un'informazione. Il linguaggio conversazionale, a cui quello filmico si rifà, è usato da chi parla in modo quasi mai piano, ma piuttosto strategico, secondo finalità comunicative traslate, come mezzo formale utile a provocare qualcosa che non è un semplice contenuto, ma un processo in atto. Per utilizzare termini semiotici, si può dire che ciò avviene in quanto il linguaggio, come sistema di segni, funziona quasi interamente sulla ricodifica idiolettale che ogni soggetto ne fa, personalizzando le parole e i loro significati che, in base ai processi di apprendimento e deuteroapprendimento¹⁹, sedimentano nella memoria linguistica del soggetto immagini, emozioni e atmosfere indissolubilmente legate alla propria storia esperienziale. Il circolo comunicativo consiste dunque nella «messa in gioco» delle immagini personali tra locutore, interlocuto-

ri e contesto, immagini influenzate già all'origine dai parametri personali attraverso cui i partecipanti alla comunicazione leggeranno *anche* il linguaggio come parte integrante dell'*espressione* globale. L'atto comunicativo, momento terminale del processo, consisterà allora in una riscrittura critica o viceversa in una riconferma dell'immagine relazionale che lega i partecipanti alla comunicazione, a se stessi e al rapporto in cui si trovano con gli altri. L'errore principale della teoria semiotica applicata è nel considerare che il portato emozionale della comunicazione verbale, in quanto personale, non sia universale e dunque non si trasmetterà. Al contrario, le emozioni, nella loro «contagiosità», costituiscono un linguaggio di base preciso, con le sue regole logiche non meno vincolanti di quelle razionali: un linguaggio comune, come direbbe Dreyer, «precedente» a quello parlato, che ne è un'estrapolazione parziale. L'approdo della comunicazione *emozionale* come formazione di un'immagine mentale, corrisponde, in effetti, al tentativo di Dreyer di dare visibilità ai pensieri filmando le conseguenze degli «giochi linguistici» sulla psiche dei personaggi, sia nell'inesplicabilità dei loro comportamenti, che ancor più suggestivamente, nelle conseguenze *visionarie* sull'istanza narrante che con essi si trova in stato di empatia. Così, dopo che il fratellastro Martin di cui è innamorata rifiuta di difendere pubblicamente Anne dalle accuse di stregoneria in *Dies Irae*, l'immagine che la protagonista ha di se stessa crolla, e le diventa indifendibile: da qui la decisione di autoaccusarsi ed estrinsecare la sua sensazione di «essere nel male». Analogamente, la convinzione con cui in *Ordet* l'esaltato studente di teologia Johannes invoca Dio di fronte all'innocente moglie di Mikael che sta morendo di parto prematuro, è all'origine dell'allucinazione collettiva, incarnata dall'istanza narrante, che *genera* l'immagine miracolosa della resurrezione. In questi frangenti, l'immagine filmica, in Dreyer, si trasforma in immaginazione attiva, «autoaffezione», come la definisce Deleuze²⁰: un'attualizzazione della Quinta Dimensione che rende possibile l'irreale.

Religione ed etica. Il piano dell'immanenza: internità

Scrivendo Dreyer a proposito del turbare lo spettatore attraverso il metodo di messa in immagine: «[...] elemento caratteristico di ogni buon film è una sorta di ritmica inquietudine [...] è molto importante che in ogni atto, oltre all'azione che si svolge "sulla" scena, sussista un'azione parallela che si svolge "fuori" della scena»²¹. I volti che saturano fino all'orlo il primo piano o che la macchina da presa insegue finché non ne fissa un'espressione epifanica, sfondano il margine della visione, e sembrerebbero negare la possibilità di una ricostruzione definitiva degli eventi. Ma nelle immagini di Dreyer esiste e persiste, *tra* le inquadrature, un «piano dell'immanenza», una tensione invisibile rappresentata da quel complesso di analoghi ciechi della visione che definiamo «fuori campo». Il fuoricampo in Dreyer più che in ogni altro regista non è negazione e disattenzione, ma presenza avvertibile celata alla visione. Deleuze, nella sua analisi della *Passione di Giovanna D'Arco*, fa riferimento a un piano che è diverso tanto da quello storico (il presente) che da quello teologico, (ovvero l'eternità): un piano che scorre al presente, lungo un avvenimento storico, ma in un presente diverso, un presente ancora non incarnato, osservato nel momento del suo farsi o meglio dell'esprimersi, del cercare un'espressione, in uno stimolo inesauribile che non può mai trovare compimento. Questo piano, con un termine preso in prestito da Peguy, lo definisce piano dell'*internità*²². L'*internità* come immagine afigurativa, complesso emozionale indiziario che preconizza e plasma la realtà dell'esperienza, è uno degli obiettivi espressivi più importanti in Dreyer: il mistero del presente interiore lo affascina più di quello dell'universo eterno. Prosegue Deleuze: «Le cause attive sono determinate nello stato di cose; ma l'avvenimento stesso, l'affettivo, l'effetto, *eccede le proprie cause*, e non rinvia che ad altri effetti, mentre le cause, da parte loro, ricadono»²³. Per fare un esempio concreto, in *Dies Irae* la morte di Absalon (causa), unita al senso di colpa per il tradimento subito dal marito e all'abbandono da parte di Martin (concausa),

provoca lo stato di panico di Anne (effetto), che va talmente al di là della realtà presente da giungere a sentirsi e dichiararsi effettivamente colpevole della sua morte (eccedenza). E dal momento che, conclude Deleuze, «estrarre la Passione dal Processo che la determina» significa «estrarre dall'avvenimento quella parte inesauribile e folgorante che oltrepassa la propria attualizzazione»²⁴, si comincia a comprendere come l'auspicata «rottura dell'armonia», cioè dell'equilibrio fondamentale tra il soggetto drammatico, di cui il primo piano affettivo dreyeriano è manifestazione sintomatica, e il mondo, di cui il fuori quadro interno ed esterno all'immagine è l'epifania nascosta, diventi la strada tecnica essenziale per fondare empaticamente la comunicazione dei moti interiori. Nel cinema di Dreyer fioriscono infatti continui falsi raccordi, rotture della logica consequenziale narrativa, disarticolazioni dell'inquadratura e «disinquadrature» (tagli e angoli insoliti e tecnicamente ingiustificati sul piano percettivo), per arrivare a disarmare la dialettica campo/controcampo, che assieme all'ideologia dei raccordi di montaggio è il mezzo fondamentale di quell'illusione dell'oggettività di uno sguardo che supervisiona senza partecipare agli eventi che il regista vuole cancellare dalla sua forma filmica. Dreyer persegue insomma l'emersione dell'incontrollato e del singolare cercando d'infrangere *dall'interno* l'illusione realistica: senza effetti ottici o di montaggio, semplicemente costringendo la macchina da presa a confessare la parzialità che gli è connaturata. Ogni personaggio si trova in una posizione percettiva e psicologica insostenibile, sottoposto come soggetto alla pressione incrociata di ciò che grava sullo spazio della visione dal suo esterno in tutta la sua ambiguità, che percepiamo nelle sue manifestazioni sonore, verbali, e nei loro riflessi sul volto. Sopprimendo le proprietà spaziali atmosferiche del racconto, spingendo la visione, come accade esemplarmente in *Ordet*, al limite della compressione nelle cornici interne agli interni (finestre, porte ecc.), Dreyer cerca di avvicinarsi infine alla qualità puramente temporale dell'immagine interiore: alle soglie della Quinta Dimensione, quella dello

Spirito, dove «tutto si compie». In *Ordet*, film preferito dal regista su tutti gli altri, la macchina a mano supplisce la funzione di movimentazione ritmica della coerenza visiva che il primo piano assolveva nella *Passione*, e sfronda la continuità del montaggio narrativo. Allo stesso modo film come *Ordet* e *Gertrud* tendono a negare la logica di montaggio preferendogli una sorta di «piano sequenza impuro», collage di piani sequenza che cancellano l'altro grande artificio narrativo del cinema, quello di ascendenza griffithiana dello «spazio complessivo»: tecniche che svincolano la passione visiva dal racconto, rendendo la scoperta, il qui-ora della soggettività, l'unico alveo da cui nasce la visione, e restituendo fisiologicamente alla soggettività l'atto del vedere al di là dell'illusione fotografica di una realtà indipendente dall'occhio che (come nell'ottica platonica) la «illumina». Dal momento in cui tutto è disegnato dallo spazio del con-portamento, del rapporto sempre parziale e mai definitivo tra la soggettività e il mondo, si comprende perfettamente quel che intende dire Deleuze quando sostiene che la dimensione dreyeriana essenziale non sia quella religiosa, ma quella etica. Una dimensione che appare evidente nel modo che scandisce il racconto filmico in *Dies Irae* i piani di azione parallela tra l'episodio della strega Marte braccata, il vecchio Absalon in casa che si sente male, e Anne e Martin nei prati: piani spaziali separati legati da continue dissolvenze, senza stacchi e movimenti di macchina, che portano lo sviluppo dinamico dei tre presenti storici a culminare in un unico flusso: quello infrapsichico dei personaggi e dei loro legami affettivi. La coesistenza di tempi così eterogenei rispecchia il dramma cosmico della solitudine ontologica dell'uomo, lo iato spaventoso tra sé e il mondo, tra la sua ansia di vivere e la vita che lo sopravanza, lo precede e gli succederà, nel mistero della fine.

La decisione e la scelta. Per un'etica del personaggio femminile

Kierkegaard, uno dei filosofi più frequentemente accostati all'opera di Dreyer, negava l'esistenza reale di termini diversi tra cui effettuare una scelta, sostenendo che la

cosiddetta scelta non fa che rispecchiare le condizioni di esistenza in cui opera il soggetto a cui si presenta l'alternativa. Solo in stato di necessità, l'individuo rompe l'esitazione che gli è congeniale: la scelta, in altre parole, è sempre un atto obbligato, altrimenti non si porrebbe neppure. L'unica differenza è tra la scelta inconsapevole e quella cosciente: quest'ultima consiste, paradossalmente, nel sapere che «non c'è altra scelta». Kierkegaard la definisce l'«alternativa»: si sceglie di scegliere, cioè di non essere scelti inconsapevolmente. Ora, i personaggi femminili di Dreyer, da Giovanna della *Passione* a Anne di *Dies Irae*, Inger di *Ordet* e Gertrud, scelgono tutti, e a loro danno, di scegliere. L'atto della decisione è il fulcro dell'azione: e alle decisioni corrisponde sempre un processo visivo emozionale che apre sulla dimensione spirituale in tutta la sua drammaticità. Che la «scelta», che di per sé si profila come modalità interiore di selezione del reale, sul piano espressivo si rifletta tecnicamente nel piano-affezione o nel piano-sequenza, poco importa: Dreyer sembra associare a questi momenti esiziali le forme più assolute del suo cinema, quelle che negano l'autonomia del contesto diegetico e del mondo dalla soggettività drammatica (e da quella narrante che la rispecchia).

La creatività come dato corporeo e biologico connaturato alla donna, è il fondamento di gran parte dell'etica di Dreyer: il tema della sessualità, latente (anche se vertiginosamente, come l'omosessualità femminile di *Vampyr*), oppure svelato, rispecchia una continua tensione carsica di matrice strindberghiana, e mostra i rapporti tra i sessi come nucleo dove sbocciano la follia e la solitudine del soggetto che si avventura oltre se stesso, oltre i limiti della sua chiusura ontologica e sociale. Gertrud, ad esempio, affronta senza mezze misure la frattura che il desiderio erotico apre con la condizione di retta solitudine che è inscritta socialmente nel suo grigio destino femminile. La cantante lirica, aperta all'esperienza e in costante ricerca d'amore, è una donna suggestionabile e fragile che sceglie guidata dal suo desiderio di pienezza, che compie un atto di volontà cercando disperatamente di determinare il corso della

propria vita. Sceglie uno a uno i suoi compagni, il poeta Gabriel, l'avvocato Gustav, il musicista Erland: ma il desiderio della carne, che la getta più di ogni altra cosa in uno stato passivo e di dipendenza dai suoi compagni ideali, diventa l'unico realizzabile. Quello dell'anima, il sentimento di appartenenza, di stabilità, di soddisfazione interiore, per Gertrud resta un'utopia stritolata dai dogmi dell'apparenza sociale. La carriera e l'identità di ruolo, fondamentali per tutti i suoi uomini, la sopravanzano e l'annullano: il conflitto tra l'essere sociale e l'essere-per-amare non potrebbe essere più pieno e tetramente inamovibile. Del resto, l'identificazione del regista in questa disperata ricerca è ben motivata dalla sua vicenda personale, dall'inquietudine del figlio abbandonato a cui la famiglia adottiva non basta, che è stata illuminata nei suoi più recessi risvolti dalla pregevole, anacronistica opera di Maurice Drouzy (datata 1982)²⁵. Come l'idealismo sentimentale fa soccombere Gertrud di fronte alla crudezza moralista del reale, in *Dies Irae*, l'impurità della sua passione rende strega e fa soccombere una donna come Anne, animata da un desiderio di libertà e pienezza non dissimile da quello della cantante, ma (torto forse maggiore) da un desiderio di vendetta della e sulla figura materna (così simile a quella dello stesso Dreyer), che l'ha «venduta» in sposa al vecchio Absalon in cambio del salvataggio dall'accusa di stregoneria, spada di Damocle che grava sulla femminilità tout-court. Così, al di là dello squalore visibile dei rapporti familiari che imprigionano Anne, lo scandalo suscitato dall'incesto diventa, per la comunità benpensante tormentata dal senso del peccato, l'appiglio su cui compiere la nemesi del giudizio che ha risparmiato la madre. Per pagare il prezzo del suo amore fedifrago per Martin, che è il primo a provocarla, Anne deve ammettere la responsabilità *concreta* di un omicidio che ha desiderato, ma che non ha mai commesso *materialmente*. *Diversità e desiderio* diventano così due forze eversive e destabilizzanti al di là dei fatti, che spezzano l'immanenza del vincolo sociale e lo contraddicono, e che in una società assolutamente fallocratica e bigotta non hanno cittadinanza o apparten-

gono ai folli, o alle streghe. Tornano così alla mente le idee di Guy Debord, che individualmente nel *desiderio* la rottura del movimento d'isolamento e frammentazione su cui si erge il potere accentrante della società.²⁶

La *diversità* delle eroine dreyeriane è l'aspetto più avanzato dell'etica del regista: l'amore femminile, che sia per gli uomini come in *Gertrud*, per Dio come in *La passione di Giovanna D'Arco* o per un essere proibito dal vincolo sociale come in *Dies Irae*, dev'essere perseguitato e smontato sistematicamente. Alla donna è negato l'amore attivo, una donna può al massimo essere oggetto d'amore, mai soggetto²⁷: Anne di *Dies Irae*, Inger di *Ordet* e Gertrud, cercano la felicità attraverso l'uomo, in un mondo che continuamente gliela nega: in quanto donne, sono destinate all'incomprensione, come Giovanna davanti ai suoi giudici. Eppure le donne sono gli unici elementi di vita in queste strutture chiuse, sono loro a movimentare e a disegnare lo spazio dell'azione, all'interno dell'asfissia sociale: ma soprattutto, sono le donne ad attualizzare l'immanenza della storia che si nasconde nel fuori campo, a far procedere attraverso le loro decisioni gli eventi verso il nucleo del dramma. Una feroce misoginia è denunciata da Dreyer come dimensione paranoide necessaria alla mentalità religiosa osservante e alla sua sessuofobia, un maschilismo inconciliabile con l'etica della fantasmagoria che Dreyer adotta, affermando con le sue immagini che solo il diverso crea: l'omologato ha al contrario il compito di distruggere e negare la creatività e la forza poetica della psiche, per assicurarsi che nulla possa cambiare, per «difendersi» e restare se stesso, cioè uguale agli altri. L'unico modo per rompere l'orizzonte meschino del calcolo e della morale sociale è dunque trascenderlo, entrare in rapporto con la vita come fatto demiurgico, come creazione assoluta. Non solo col mistero di Dio, come fanno Johannes e Giovanna, ma col mistero della psiche, come fa il regista emotivizzando la sua istanza narrante.

La visione kierkegaardiana si riflette così in Dreyer anche nella speranza che resta a fronte della tragedia in atto, in quella positività che nasce dal dolore e dall'espiazione, come

necessità della gioia a dispetto di tutto. Così, il vero problema messo a fuoco da Dreyer non è la fede, ma l'incredulità, come dire, il suo analogo: non si tratta di trovare conforto in Dio, ma nella necessità di un principio positivo, di un *senso* che attraversi la nostra vita. È la psiche con la sua «invenzione» di un Dio per necessità, per non accettazione della propria finitudine, a interessare Dreyer. Ed è nell'ambito di quest'inquietudine soggettiva, che non si accontenta della normalità fornita dalla ragione, tipicamente nordica, e che ripiega sull'energia extrasensoriale della mente (si pensi al Rilke dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, alle opere di Selma Lagerlöf, ma anche a film di Ingmar Bergman come *Fanny e Alexander*), che può essere collocata la rilettura dreyeriana del mistero cristiano. Una rilettura rimasta incompiuta insieme al sempre rimandato «progetto della vita», quel *Jesus* in cui il regista si proponeva di storicizzare la divinità, di mostrare il lato umano di quel Dio che definiva, con ammirazione, «un grande realista che conosceva gli uomini».²⁸

Il seguente saggio è la rielaborazione dell'intervento dell'Autore al convegno su Carl Theodor Dreyer tenutosi al Palazzo delle Esposizioni di Roma il 15 maggio 1999, nell'ambito della rassegna: «Carl Theodor Dreyer: la passione del cinema».

¹ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Il cinema di poesia*, in *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 146 e sgg.

² Carl Theodor Dreyer, *Cinque film*, Einaudi, Torino 1967, p. 423.

³ Cfr. Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti*, Einaudi, Torino 1980.

⁴ *Ivi*.

⁵ Cfr. il pregevole lavoro svolto in questo senso da Vezio Ruggieri riassunto in *L'esperienza estetica*, Armando Editore, Roma 1997.

⁶ Carl Theodor Dreyer, *Cinque film cit.*, p. 358.

⁷ Vezio Ruggieri, *L'esperienza estetica cit.*, p. 27.

⁸ Cfr. Carl Theodor Dreyer, *Cinque film cit.*, p. 359.

⁹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1970.

¹⁰ Scrive non a caso Dreyer: «E ora veniamo al nocciolo della questione: è possibile un rinnovamento del cinema? Per mio conto non vedo che una strada: *L'astrazione*, e per non essere frainteso mi affretto a dire che per astrazione intendo una certa concezione artistica che spinge l'artista ad astrarre dalla realtà in modo da rafforzarne il contenuto spirituale, sia questo di natura puramente estetica o psi-

cologica. In poche parole: l'arte deve rappresentare la vita *interiore*, non quella *esteriore*», in *Cinque film cit.*, p. 417.

¹¹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetica cit.*, p. 473.

¹² *Ivi*, p. 460.

¹³ *Ivi*, pp. 132-133.

¹⁴ Cfr. Carl Theodor Dreyer, *Cinque film cit.*, p. 425 e sgg.

¹⁵ *Ivi*, pp. 429-430.

¹⁶ Carl Theodor Dreyer, *Cinque film cit.*, p. 396.

¹⁷ Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.

¹⁸ Carl Theodor Dreyer, *Cinque film cit.*, p. 357.

¹⁹ Per una definizione di *deuteroapprendimento* cfr. Gregory Bateson, *Mente e Natura*, Adelphi, Milano 1994.

²⁰ Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 141.

²¹ Carl Theodor Dreyer, *Cinque film cit.*, p. 360.

²² Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento cit.*, p. 129.

²³ *Ivi*.

²⁴ *Ivi*, p. 130.

²⁵ Maurice Drouzy, *Carl Theodor Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano 1990.

²⁶ Quasi inutile citare l'ormai classico Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Vallecchi, Firenze 1979.

²⁷ Una concezione radicalmente pessimista che ritroviamo anche nel Bresson di *Così bella, così dolce*.

²⁸ Carl Theodor Dreyer, *Cinque film cit.*, p. 448.