



Università degli Studi di Padova

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

Corso di Laurea Magistrale in
Storia dell'arte

Le avanguardie storiche e l'ideale di *gesamtkunstwerk*: compresenza delle arti
nell'opera di Carl Theodor Dreyer e Vilhelm Hammershøi

Relatore: Prof. Giovanni Bianchi

Correlatrice: Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureanda: Desy Tesolin
Matr.1220058

Anno Accademico
2022/2023

*Ai miei genitori,
per avermi sempre sostenuta e incoraggiata,
per non aver mai preteso nulla da me,
per avermi trasmesso il valore della semplicità.*

Indice

Introduzione	p.5
1. Dalla nascita del cinema alla crisi della pittura: la reazione delle avanguardie	p.9
1.1. Un linguaggio comune? L'incontro tra cinema e arte	p.9
1.2. Prima e dopo <i>Annabelle Serpentine Dance</i>	p.17
1.3. Il cinema futurista: contraddizioni interne	p.22
1.4. Astrattismi in movimento: Richter, Eggeling e Ruttmann	p.25
1.5. <i>Ballet mécanique</i> e <i>L'Inhumaine</i> : riflessioni cubiste	p.29
1.6. Le sovversioni anemiche dei dadaisti	p.33
1.7. Film come sogno: l'inconscio nel cinema surrealista	p.37
1.8. L'urlo espressionista	p.43
1.9. Esiti e tentativi dell'opera d'arte totale	p.50
2. Dreyer e l'arte	p.53
2.1. Tragedia e spiritualit�: una lettura nosografica del regista danese	p.53
2.2. <i>Pagine dal libro di Satana</i> (1921): note dalla sceneggiatura originale	p.56
2.3. Pittura diegetica in <i>Desiderio del cuore</i> (1924)	p.61
2.4. Uso fiammingo della luce, geometria angolare e ricostruzioni medievali: modelli figurativi ne <i>La passione di</i>	

<i>Giovanna d'Arco (1928)</i>	p.68
2.5. <i>Vampyr (1932)</i> , un gioco di luci e ombre	p.76
2.6. Da <i>Thorvaldsen (1949)</i> ad <i>Ordet (1955)</i> : scultura e sacralità	p.83
2.7. Frammenti dall'Archivio Dreyer per pellicole mai realizzate	p.93
3. L'erede di Hammershøi?	p.99
3.1. Vilhelm Hammershøi (1864-1916)	p.99
3.2 La mostra <i>Hammershøi e Dreyer</i> : l'Ordrupgaard Museum di Copenaghen e il Centro di cultura contemporanea di Barcellona	p.104
3.3. Iconologie della solitudine femminile: <i>Dies Irae (1943)</i> e <i>Gertrud (1964)</i>	p.112
Conclusioni	p.135
Appendice iconografica	p.139
Bibliografia	p.207
Ringraziamenti	p.211

Introduzione

Questa tesi nasce dalla volontà di indagare sulle dinamiche di scambio che avvengono tra il cinema e le arti visive, le quali si consolidano con la nascita delle avanguardie storiche del primo Novecento. Dal Futurismo all'Espressionismo si è voluto delineare non solo il momento iniziale di profonda crisi che subisce la pittura, a seguito dall'avvento del cinematografo, ma anche la reazione al nascente medium che porta in qualche modo gli artisti a sperimentare nuovi linguaggi artistici; la verosimiglianza alla realtà creata dal cinema non può essere riprodotta in pittura in egual modo, quest'ultima quindi sarà costretta a reinventarsi, e lo farà approdando ad un'arte completamente astratta, a volte parodistica, a volte concettuale. La reazione degli artisti delle avanguardie all'avvento del nuovo medium sarà, dopo la paura iniziale, di totale apertura e curiosità; infatti, nel corso del primo Novecento assisteremo ad una vera e propria fusione delle arti, dove pittura, musica e cinema coesistono nello stesso tempo e luogo. La cosiddetta fusione delle arti non è altro che la realizzazione della *gesamtkunstwerk* (letteralmente opera d'arte totale), un ideale ottocentesco di cui Wagner è fautore e che viene perseguito anche nel corso del Novecento, non solo dai vari movimenti artistici (basti pensare agli artisti della Secessione Viennese) ma anche da molti registi. A conclusione del primo capitolo verranno analizzati gli esiti e i tentativi della *gesamtkunstwerk* ottenuti dalle avanguardie storiche e verrà introdotta la figura del regista danese Carl Theodor Dreyer (1889-1968), il quale ha fatto di gran parte delle sue opere un'opera d'arte totale.

A questa introduzione di carattere più generale sul rapporto tra cinema e arti visive segue il risultato della mia ricerca, durata tre mesi, e svolta presso la Cineteca Danese e il Dipartimento di Comunicazione dell'Università di Copenaghen, dove ho avuto il piacere di essere seguita dal professor Casper Tybjerg, studioso di cinema muto scandinavo, e massimo esperto dell'analisi filmica delle opere di Carl Theodor Dreyer. Quest'ultimo, protagonista della mia

ricerca, ha sempre dimostrato, attraverso i suoi film un grande interesse nei confronti delle arti figurative. La passione per la storia dell'arte è testimoniata da diversi autori, i quali si sono occupati della biografia del regista, da Ebbe Neergaard a Maurice Drouzy. Partendo dall'analisi della produzione filmica di Dreyer, ho esteso la mia ricerca allo studio di ritagli di giornale (provenienti per lo più da riviste d'arte o quotidiani nazionali) raccolti dal regista nel corso della sua vita e conservati presso l'Archivio Dreyer (ubicato all'interno della Cineteca danese); questi ritagli attestano non solo l'interesse del regista danese nei confronti delle arti figurative, ma anche, talvolta, a quali modelli iconografici si ispira per i suoi film. Le scenografie delle opere di Dreyer non si limitano alla citazione di dipinti bensì alla ricerca e alla rielaborazione di elementi formali e simbolici presenti in pittura. All'analisi dei film più significativi del regista, pensati sempre con una *forma mentis* pittorica, saranno mostrati alcuni apporti innovativi della mia ricerca, risultato dell'analisi della raccolta di ritagli di giornale conservata presso l'Archivio Dreyer. Durante la mia ricerca, infatti, ho trovato alcuni ritagli di giornali che con certezza si riferiscono a dei lungometraggi, mai realizzati, a cui stava lavorando Dreyer negli ultimi anni della sua vita. Successivamente verrà introdotta la figura del pittore danese Vilhelm Hammershøi (1864-1916), il cui stile non lascerà indifferente il conterraneo Dreyer. Alle analogie tra i due autori verrà dedicata la mostra *Hammershøi e Dreyer. La magia delle immagini* tenutasi nel 2006 presso il l'Ordrupgaard di Copenaghen e riproposta al Centro di cultura contemporanea di Barcellona nel 2007 (di entrambi gli allestimenti Casper Tyberg ne è stato curatore). Contestualmente verrà fatta una lettura iconologica e nosografica della figura della donna all'interno dello spazio di rappresentazione (filmico, nel caso di Dreyer e pittorico, nel caso di Hammershøi). Seguiranno alcune riflessioni sull'uso simbolico della luce nell'opera dei due autori scandinavi. Il risultato della mia ricerca è aver dimostrato come cinema e arti visive possano coesistere all'interno della concezione di un'opera, e di come la fusione delle arti possa

avvenire anche all'interno di uno stesso spazio espositivo, come nel caso della mostra qui trattata, in cui di fatto i dipinti di Hammershøi vengono illuminati non solo dalla luce emessa dagli schermi in cui vengono mostrati i film di Dreyer, ma anche da riflettori che utilizzava il regista all'interno dei suoi film, realizzando così una vera e propria *gesamtkunstwerk*.

Capitolo 1. Dalla nascita del cinema alla crisi della pittura: la reazione delle avanguardie

1.1 Un linguaggio comune? L'incontro tra cinema e arte

“Il pittore lavora su una tela che egli organizza a somiglianza di cose e persone sulla base di una sua idea (per quanto nutrita di realtà quell’idea possa essere); il cinema organizza cose e persone materiali, non un media neutro, in una composizione che riceve il suo stile e può anche diventare fantastica o eccessivamente simbolica, non tanto attraverso una interpretazione nello spirito dell’artista, quanto attraverso la manipolazione effettiva di oggetti fisici e di strumenti di registrazione”¹

Un legame di parentela indissolubile e da sempre esistente, quello tra cinema e arti visive. Non è un caso che la nascita del cinema avviene nello stesso anno della prima Biennale di Venezia, nel 1895; e se l’arte è da sempre esistita, lo stesso non si può dire per il cinema. Nel suo saggio *Il cinema e le arti visive*

¹ Jacques Aumont, *L’occhio interminabile*, Marsilio, 1991, Venezia, prefazione.

(2002), sin dalle prime pagine, l'autore Antonio Costa, sottolinea come l'entità delle corrispondenze tra le due arti visuali, possa essere meglio compresa analizzandola da diverse prospettive. A partire da una prospettiva di tipo storico, le affinità tra le due arti visive avvengono in precisi momenti del Novecento, basti pensare al periodo delle avanguardie storiche come quella del Futurismo e del Dadaismo, più avanti analizzate, che anche attraverso il cinema hanno consegnato gli esiti delle loro ricerche artistiche. Inoltre, e di conseguenza, sono legate sotto una prospettiva teorico-strumentale, in quanto entrambe riflettono su strumenti e modi di rappresentazione simili (per esempio, la luce e il colore). Infine, ultima prospettiva è quella metodologica, in quanto certi metodi d'indagine della storia dell'arte sono applicabili anche al cinema, basti pensare al metodo iconografico, o quello nosografico, ancora poco esplorato (e trattato nei successivi capitoli), ma anche, nel panorama italiano, il metodo esplorativo di Carlo Ludovico Ragghianti, attraverso il crito-film. Non solo, nel corso di tutto il Novecento vari artisti e letterati si sono occupati di dare sistemazione teorica al rapporto tra le due arti visuali, si pensi al cineasta-teorico Eric Rohmer, ai critici André Bazin ed Erwin Panofsky, o ancora, Walter Benjamin e Jacques Aumont. Ed è proprio a partire dalla riflessione teorico- metodologica che si può concretamente analizzare questo rapporto confidenziale.

L'avvento del cinematografo scatena, esattamente come la fotografia qualche tempo prima, una reazione di paura nel sistema delle arti figurative, le quali vedono il nuovo medium visuale come un potenziale nemico, come il colpevole della loro futura *damnatio memoriae*, parafrasando Costa.²

In realtà, il cinema, sin da subito sembra apparire in posizione subordinata rispetto alle arti figurative, anzi da queste dipende. Nel tempo il cinema acquisirà dignità propria, soprattutto dopo l'avvento del sonoro, ciononostante, il cinema

² Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002, p.6.

continua ancora oggi ad ispirarsi alle arti figurative, o le imita e le cita ricreandole dal vivo attraverso gli attori e le scenografie.

Il cinema, come già anticipato, troverà una sistemazione teorica già all'inizio del Novecento³, e già negli anni Trenta con Walter Benjamin e la sua opera magistrale *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935) si giunge ad esprimere una vera e propria filosofia teoretica attorno al nuovo medium. Benjamin denuncerà i cambiamenti che ha portato con sé l'avvento del cinematografo, uno fra tutti appunto la possibilità dell'oggetto di essere riprodotto in maniera potenzialmente infinita. Con la sua teoria il filosofo tedesco mette a punto il concetto della fine dell'”aura” dell'opera d'arte e del suo valore culturale, sulla perdita dell'*hic et nunc*, riflette sulle nuove arti visive e sulle tecniche moderne che permettono la riproducibilità dell'opera. Con questo Benjamin suggerisce nuovi spunti e nuove riflessioni sul nuovo medium artistico e non solo, avvia un dibattito sul concetto di fruizione dell'opera d'arte nella società di massa che interesserà molti artisti, filosofi, critici del Novecento. Ancora oggi è un'opera molto discussa.

Se il filosofo tedesco scrive una teoria estetico-filosofica che diverrà il caposaldo della letteratura mediatica ponendo nuovi interrogativi sulla società moderna, André Bazin, critico cinematografico francese della *Nouvelle Vogue*, si occupa, nel suo scritto pubblicato postumo nel 1967 *Che cos'è il cinema?* della prospettiva storica, già citata prima, asserendo che il cinema ha l'obbligo morale di denunciare i fatti storici cui l'uomo ha assistito e di raccontarli attraverso il film in maniera realista (per tutta la vita si occuperà del concetto di realismo nel cinema). Per lui un'opera cinematografica deve avere due grandi scopi, uno, di aprire allo spettatore un mondo astratto e immaginario, l'altro di trasmettere allo stesso tempo la memoria e il fatto storico; sostiene inoltre, sulla scia del dibattito

³ Già dal 1907 troviamo delle riflessioni teoriche sul cinema, da Henri Bergson a George Méliès, da Giovanni Papini e Sebastiano Arturo Luciani, sono molte le trattazioni teoriche in merito all'argomento.

aperto da Benjamin, che il nuovo medium, in quanto riproducibile, permette una maggiore fruibilità dell'opera dell'arte. Bazin sostiene che il cinema e la pittura hanno una cosa in comune ossia la cornice, quella filmica, "centrifuga", che induce a guardare fuori dal centro, oltre i limiti dello schermo, e la cornice pittorica, che essendo "centripeta", contiene il quadro dentro lo spazio della propria composizione. Ancora oggi la teoria della cornice è una teoria molto dibattuta e ripresa da vari teorici dell'arte e del cinema.⁴

Eric Rohmer, cineasta-teorico, sulla stessa linea di Bazin (lavorano insieme alla rivista cinematografica francese "Cahiers du cinéma", di cui peraltro Bazin è fondatore), esalta le peculiarità del nuovo medium artistico e analizza gli scambi tra cinema e pittura, sostenendo, nella serie di articoli scritti nel 1955 per le "Cahiers du cinéma", e raccolti sotto il titolo de *La celluloides e il marmo*, che il cinema, ormai alle soglie degli anni Sessanta, non prova più un sentimento di inferiorità e di subordinazione verso alle altre arti ma vanta la sua natura riproducibile, fotografica e meccanica, la sua unicità nonostante la disgregazione dell'hic et nunc. Secondo Rohmer adesso è il cinema che ha tutte le carte in regola per creare nuove tendenze avanguardiste che possano competere con le arti figurative. Il regista francese conferisce al cinema tre diverse dimensioni (o spazi): pittorico, architettonico e filmico. Lo spazio pittorico è l'immagine proiettata sullo schermo cinematografico che riflette una parte del mondo esterno, lo spazio architettonico è quello che invece viene ripreso, quello con cui il cineasta si confronta e attraverso il quale si esprime, che sia reale o fittizio, e infine lo spazio filmico che è il risultato prodotto nella mente dello spettatore, i sentimenti suscitati, le percezioni⁵. Per Rohmer, un regista che ha saputo raggiungere un equilibrio fra tutte queste componenti è Murnau, con il suo film espressionista del 1926, *Faust*. In effetti, la pellicola è un vero esempio di

⁴ Jacques Aumont, *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia, 1991, pp.74-75.

⁵ *Ibidem*.

compresenza delle arti, più volte è stato definito infatti un film “pittorico”, in quanto alle architetture fortemente espressioniste, il regista tedesco coniuga alcune scene rievocanti quadri del Romanticismo, come quelli di Casper David Friedrich, ottenendo un vero e proprio “realismo fotografico”.

E se più avanti (vedi cap. 2) verranno analizzati i riferimenti iconografici del *Faust* di Murnau, verrà adesso spontaneo chiamare in causa il teorico dell’arte Erwin Panofsky, che nel saggio *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls-Royce*, pubblicato nel 1996, dimostra con chiarezza la possibile applicazione al cinema del metodo iconologico. Egli parte dal presupposto che il cinema condivide con le altre arti (soprattutto le arti figurative medievali e moderne) la sua natura meramente popolare e commerciale, non è infatti una provocazione fine a sé stessa quando paragona le forme di fruizione del cinema commerciale con il teatro di Shakespeare.

È proprio il cinema muto, ormai “arte perduta” secondo Panofsky, che necessita l’applicazione del metodo iconologico, proprio perché l’assenza della parola, rende meno comprensibile la visione dell’opera. Per spiegare il metodo iconologico lo storico dell’arte parte da un esempio banale, che fa parte della quotidianità e che appunto si può trovare in qualunque film: un uomo che si toglie un cappello. Questa azione è analizzata sotto tre profili: il primo consiste nel riconoscimento delle forme nello spazio, il secondo nel significato simbolico, a livello sociale, del gesto di togliersi il cappello, il terzo consiste nel rapportare i primi due significati alla persona che compie il gesto.

I tre livelli sono definiti in vari modi: primario (o naturale), secondario (o convenzionale), intrinseco (o contenuto), che corrispondono, rispettivamente al modello pre-iconografico, iconografico, iconologico. Questi tre livelli si applicano dunque, secondo Panofsky, perfettamente anche al cinema, proprio perché il cinema stesso attiva tutti e tre i modelli, qualunque sia la scena rappresentata; il metodo iconologico diviene maggiormente applicabile al cinema

muto, dove in assenza di un elemento utile alla comprensione quale la voce, l'iconografia dell'immagine diventa a volte particolarmente difficile da decifrare.

Un discorso più approfondito merita sicuramente uno dei più innovativi teorici del cinema del panorama italiano, Carlo Ludovico Ragghianti. Lo studioso toscano, dedica gran parte della sua ricerca ai documentari sull'arte, che egli ribattezza come "crito-film", proprio perché avvia un percorso critico sull'interpretazione e la ricostruzione dell'opera d'arte o dell'artista. A proposito della sua carriera da storico dell'arte e teorico del cinema scrive:

Come studioso d'arte e anche di cinema, da lungo tempo sono convinto dell'opportunità, per non dire della necessità, che lo studioso d'arte si familiarizzi con questa esperienza e l'approfondisca, non per uno snobistico desiderio o per una ostentazione di novità, ma proprio perché possa aumentare e precisare, con l'uso attivo e conscio di questo linguaggio eguale in sostanza a quello "figurativo", le proprie possibilità di indagine delle opere d'arte. Per parte mia non esito a riconoscere che lo studio del film come espressione, come linguaggio, mi aiutò notevolmente a precisare i termini della riflessione critica.⁶

Analogamente al regista francese Eric Rohmer, il critico lucchese afferma già nel saggio *Cinematografo rigoroso* (1933) che il cinema condivide con le arti figurative gli stessi strumenti e che quindi il loro legame è inscindibile. Il suo obiettivo è far diventare il cinema un mezzo per simulare il percorso della visione dello spettatore nei confronti dell'opera d'arte, è nell'esperienza della visione stessa, che risiede l'incontro tra cinema e arti visive. Il punto d'arrivo della sua ricerca è rappresentato dai crito-film *Canal Grande* (1963) e *Michelangiolo* (1964), sua ultima opera. In *Canal Grande* assistiamo ad una sequenza di vedute aeree di Venezia, che permettono di cogliere l'assetto urbanistico e la fitta rete di rii e calli; verso la fine invece Ragghianti decide di mostrare le brutture della città, i rifiuti galleggianti sull'acqua, e in generale, il degrado ambientale della città,

⁶ Carlo Ludovico Ragghianti, *Arti della visione*, I, Einaudi, Torino, 1975, p.225.

una chiusura che sicuramente funge da denuncia e che cerca di promuovere un'attenzione alla cura ambientale di Venezia.

In *Michelangiolo*, Raghianti, che, secondo l'assistente alla regia Cesare Molinari, aveva vissuto e meditato per molto tempo tra le opere di Buonarroti⁷, propone un percorso intenso sull'artista rinascimentale, dimostrando così al pubblico gli esiti della sua ricerca, il dialogo tra cinema e arti figurative.

Come Raghianti, anche il critico francese Jacques Aumont, diede un contributo fondamentale al rapporto tra le arti visive. Ingegnere per professione ma affascinato dal mondo del cinema, vi approda come critico per la famosa rivista francese "Cahiers du cinéma"(ci lavora dal 1967 al 1974), e come altri teorici di quegli anni e di quell'ambiente, anche lui inizia ad interrogarsi sul significato delle arti visive e sulle relazioni tra di esse, più tardi, nel 1989 pubblica le sue riflessioni nel famoso saggio *L'occhio interminabile*, dove analizza da una prospettiva storica il rapporto tra le due arti visive, e, proprio nella storia, il critico francese, vede il loro legame. Non nell'utilizzo di mezzi simili (come invece sostengono Rohmer o Panofsky) ma nella storia. Scrive infatti:

«Se un legame esiste tra il cinema e la pittura, questo può essere solo profondamente storico»⁸ e ancora:

Il rapporto tra pittura e cinema dovrebbe apparire per quello che è: non tanto una rassomiglianza tra quadri e film quanto una parentela, talvolta lontana e che si vorrebbe dimenticare, altre volte invece che si cerca di dichiarare. La storia del cinema, almeno da quando quest'ultimo è stato in grado di concepirsi come arte, non ha interamente senso se la si scinde della pittura; nello stesso tempo cinema e pittura non rappresentano, non mirano a rappresentare lo spazio, il tempo, il racconto nella stessa maniera, non vi impiegano affatto gli stessi mezzi.⁹

⁷ Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 291-292.

⁸ Jacques Aumont, *L'occhio interminabile*, Marsilio, 1991, Venezia, p.3.

⁹ *Ivi*, p.111.

Ed è proprio sull'utilizzo diverso dei mezzi che si sofferma Aumont nel suo saggio, riflette infatti sul concetto di luce, inteso come strumento condiviso sia dal cinema che dalla pittura, il cui utilizzo si differenzia nelle rispettive arti poiché la luce pittorica non la si produce nella realtà, si trova all'interno del dipinto, mentre la luce filmica è reale, che sia naturale o artificiale. Analizza inoltre le funzioni della luce nelle rappresentazioni (che sia un dipinto o un film), e ne riconosce tre: funzione simbolica, funzione drammatica e funzione atmosferica.

La funzione simbolica della luce è legata all'iconologia dell'immagine, già più volte discussa da Erwin Panofsky (ad esempio, a proposito della Madonna in una chiesa gotica di Jan van Eyck¹⁰), viene ripresa appunto da Aumont, che la paragona ad un raggio divino, a qualcosa di soprannaturale e diafano, usata magistralmente da molti pittori, soprattutto nell'iconografia dell'Annunciazione. Con parsimonia, il suddetto "raggio divino" viene utilizzato nel cinema; uno dei pochissimi ad utilizzarlo in questo senso è Carl Theodor Dreyer in moltissimi dei suoi film, ma assume ogni volta dei connotati diversi, se in *Vampyr* o *Dies Irae* il ruolo diafano della luce assume toni lugubri, di terrore e di angoscia, ne *La passione di Giovanna d'Arco*, il raggio di luce che più volte taglia a metà il volto della protagonista, Renée Falconetti, trasmette sensazioni diverse, di rassegnazione e di pace¹¹.

Inoltre, Aumont individua anche una funzione drammatica, il cui compito è quello di regolare gli spazi scenici veri e propri, ha il ruolo di coordinare gli attori della scena, come spesso accade in Rembrandt o in Caravaggio. Infine, ma non meno importante, è la funzione atmosferica, che spesso inonda completamente il

¹⁰ Il dipinto, infatti, secondo Panofsky, aveva in origine una cornice in cui veniva raccontata la verginità di Maria, e a tale episodio allude anche la luce che viene utilizzata dal pittore fiammingo, una luce quasi soprannaturale, che passa attraverso le vetrate senza scalfirle e che proviene da nord. Le chiese all'epoca avevano l'altare rivolto verso est, per cui il punto dietro le spalle di Maria è proprio il nord. In questo senso la luce assume un significato simbolico.

¹¹ Non è un caso che Dreyer utilizzi questo tipo di luce. È l'esito, come dimostrato dalla ricerca da me effettuata presso l'archivio Dreyer del Danish Film Institute di Copenaghen, di lunghe ricerche e riflessioni su pittori come Rembrandt, Vermeer, Hammershøi, più avanti analizzati.

quadro di una luce diafana (ma non soprannaturale, come nel caso invece della luce simbolica), irradiandolo del tutto. Sicuramente si trovano degli esempi nella pittura di paesaggio, o in pittori come Vermeer o Hammershøi (il quale si dedica anche alla pittura di paesaggio, come vedremo).

Emerge da questa teoria di Aumont, come sia inconfutabile il primato della pittura sul cinema per quanto riguarda questo “mezzo” in comune (tratterà anche del primato sul colore, vedi paragrafo 2), come egli stesso scrive a chiare lettere «la resa della luce stessa, dei suoi percorsi, resta però la cosa più difficile, una delle vette più alte del virtuosismo pittorico»¹²

È grazie all'avvento delle avanguardie, sottolinea infine Aumont, che il cinema diventerà più “autonomo”, eppure sarà sempre abbastanza perspicuo il fatto che il filmico ha sempre assorbito (consciamente e non) il pittorico, in tutte le sue lezioni. Il primo “film” a colori della storia è l'esempio più emblematico del primo dialogo del cinema con la pittura: *Annabelle Serpentine Dance* (1895), vediamo come.

1.2. Prima e dopo Annabelle Serpentine Dance

È il 28 dicembre del 1895 e nel Salon indien du Grand Cafè di Parigi avviene la prima proiezione pubblica di film, o meglio, di dieci cortometraggi realizzati da due fratelli imprenditori ribattezzati come i padri fondatori del cinema: i fratelli August e Louis Lumière. Il primo cortometraggio che viene proiettato è *L'uscita dalle officine Lumière*, di appena 45 secondi, girato a Lione e che mostra l'uscita di uomini e donne da una fabbrica. Nessuna narrazione, nessun trucco, i Lumière rappresentano solo scena di vita quotidiana, non sono interessati alla narrazione bensì all'economia che gravitava attorno alla nuova invenzione del cinematografo, che dopo il successo della prima proiezione a Parigi verrà inviato

¹² *Ivi*, p.121.

in altre parti d'Europa e in America, riscuotendo sempre più successo. La pittura, forse ormai incapace di reinventarsi e ancora scossa dalla recente invenzione della fotografia, tira un sospiro di sollievo, è l'occasione di lasciare la responsabilità del "visuale" alla fotografia e al cinema e il momento giusto per pensare a nuovi linguaggi estetici.

L'invenzione del cinematografo non sarebbe stata possibile senza l'invenzione della fotografia, la cui data è fissata convenzionalmente al 1839, ma si trovano delle fotografie già con Niepce negli anni Venti dell'Ottocento. Non sarà breve il tempo che intercorre tra l'invenzione della fotografia intesa come immagine statica ai movimenti di varie immagini che narrano un evento.

Bisogna aspettare lo stile e le tecniche di George Méliès e David Griffith per creare nello spettatore la cosiddetta *suspension of disbelief*¹³, vale a dire la sospensione dell'incredulità, un momento in cui lo spettatore si estranea dalla realtà e si immerge nelle storie di fantasia del grande schermo. Non più mere immagini in movimento, bensì narrazioni fantastiche, il cinema diventa dunque cinema delle attrazioni; il passaggio dal cinematografo dei Lumière al cinema delle attrazioni non è così breve come si potrebbe pensare. Convenzionalmente, infatti, si fa risalire la data dell'invenzione del cinematografo al 1895, però già molto tempo prima era possibile vedere delle immagini proiettate da dispositivi ottici. Già nel Seicento la lanterna magica riusciva a proiettare immagini (solo al buio) sia a scopo educativo che di intrattenimento, nel Settecento viene brevettato dall'inglese Robert Barker il Panorama, una costruzione architettonica cilindrica, contenente un'immagine a 360 gradi osservabile da una piccola piattaforma centrale, che conobbe grande successo fino al Novecento. Il Panorama, nelle sue varianti europea e americana (quest'ultima consisteva nella proiezione di un'immagine piatta, dei rulli di pittura lunghissimi) è sicuramente un risultato

¹³ Marco Senaldi, *Rapporto confidenziale. Percorsi tra cinema e arti visive*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2012, p.37.

analogo a quello raggiunto in pittura dalle gigantesche tele ottocentesche, che possono essere considerate proprio per le grandi dimensioni uno schermo cinematografico ante-litteram.

Quando Aumont parla del panorama come di un fenomeno che affonda le sue origini nel trompe-l'oeil barocco e che tecnicamente rientra nella pittura, la sua affermazione va completata in riferimento a episodi come questo, che ci dimostrano che la pittura stessa, già nella prima metà dell'Ottocento era arrivata ai propri limiti espressivi.¹⁴

Il realismo pittorico diventa realismo fotografico e realismo cinematografico. La fotografia, che dall'irripetibilità dell'immagine del dagherrotipo diventa grazie all'invenzione della lastra fotografica riproducibile, diffusa, stampata e poi colorata, pone le basi al moderno fotogramma in movimento, che arriverà sul finire dell'Ottocento.

Ad esempio, le Fantasmagorie di Etienne-Gaspard Robertson rappresentano una tappa fondamentale per lo sviluppo del cinematografo e nello specifico dell'animazione. Esse erano rese possibili grazie alla presenza di lanterne magiche che proiettavano figure demoniache e fantastiche, nei primi anni del Novecento questa tecnica sarà sviluppata da Blackton e Colh i quali realizzano i primi due cartoni animati della storia. È nel tardo Ottocento, come già accennato, precisamente nel 1878, che si assiste alle prime immagini in movimento, ancora prima dei Lumière, lo scienziato britannico Edward Muybridge utilizzando la tecnica della cronofotografia collocò su un percorso varie macchine fotografiche tra loro a identica distanza e unite da fili di lana tesi (che il cavallo avrebbe tirato durante la corsa) ottenendo delle immagini in movimento, dei fotogrammi che ovviamente, se si pensa ad oggi, scorrono lì lentamente. Qualche anno dopo viene inventato da Thomas A. Edison e il suo assistente Dickson il kinetoscopio, battezzato da Baudelaire come “il lucernario dell'infinito”, in pratica non era altro che un visore dotato di un monocolo sul quale lo spettatore appoggiava l'occhio

¹⁴ *Ivi*, p.20.

e riusciva a vedere delle immagini in movimento¹⁵, ciò che più si avvicinava al cinematografo dei Lumière. E se si pensa (erroneamente) che bisogna attendere Méliès non solo per la narrazione ma anche per l'avvento del colore nel cinema, già poco dopo il 1895 circolavano delle copie colorate a mano del cortometraggio di Dickson e Heise dal titolo *Annabelle Serpentine Dance* (1894), in cui la ballerina Annabelle Whitford Moore balla la famosa danza serpentina. Un'altra versione che incontra ampia diffusione è quella di Louis Lumière, che vede come protagonista la famosa ballerina Loïe Fuller. Una famosa versione colorata a mano è quella dell'italiano Leopoldo Fregoli, che dopo aver incontrato Lumière a Roma decide di girare una propria versione della Danza serpentina servendosi di un macchinario a cui dà il nome di Fregoligraph.

Queste versioni colorate a mano rappresentano il primo esempio di compresenza delle arti visive: pittura, fotografia e cinema. Ci troviamo agli arbori della cinepittura, di cui troveremo degli esempi più avanti, soprattutto con i futuristi.

È proprio attorno a questa riflessione che lo studioso francese Jacques Aumont, parlando nel suo saggio *L'occhio interminabile*, dei primissimi scambi tra cinema e pittura, definisce Louis Lumière "l'ultimo degli impressionisti".

Perché l'ultimo degli impressionisti?

Innanzitutto, Lumière incontra e, volente o nolente, elabora due problemi che appartenevano a pieno titolo alla riflessione pittorica, e più semplicemente alla pittura. Questi due problemi – quello degli effetti di realtà e dei limiti del quadro - sono legati l'uno all'altro, e in particolar modo, nel momento in cui Lumiere li fa propri, sono connessi alla questione più generale della liberazione dello sguardo del XIX secolo.¹⁶

E ancora:

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Jacques Aumont, *L'occhio interminabile*, Marsilio Editori, 1991, Venezia, p.22.

Benché non sia lui stesso un pittore impressionista, dopo di lui non ce ne saranno più, non possono più essercene perché nella veduta Lumière “l’impressione” è oggettivata e come fondata in natura, realizzando e annullando le più forti speranze pittoriche.¹⁷

È soprattutto sugli effetti di realtà che la pittura non può competere col cinematografo, effetti sia di tipo quantitativo che di tipo qualitativo. Per senso quantitativo si intende la possibilità del cinematografo di mostrare, ad esempio, tante comparse tutte in una volta e soprattutto non in maniera ripetitiva. L’effetto di realtà qualitativo consiste nel fatto che il cinematografo ha a che fare con il dato accidentale così com’è, mentre la pittura, ad esempio la pittura impressionista, nonostante provi a catturare la realtà così com’è, comunque attinge ad un qualcosa di archetipico.

È col metro del lavoro pittorico che si può misurare meglio il miracolo del cinematografo: alle centinaia di foglie faticosamente dipinte una per una da un Theodor Rousseau, esso sostituisce infatti l’apparizione immediata di tutte le foglie. E che per giunta si muovono...¹⁸

Dopo Lumière la pittura dovrà reinventarsi. Non ci sarà più la pretesa, da parte dei pittori, di dipingere una nuvola realistica poiché essa non può competere con la verosimiglianza, come già detto, che il cinematografo ottiene. Da adesso in poi in pittura le nuvole saranno più ironiche come in Dalì o più parodiche come in Magritte, l’arte diventa più astratta, fino a diventare impalpabile e quindi concettuale. Nascono le avanguardie artistiche che mostrano al pubblico un dialogo innovativo con il cinema, tramite cui si reinventano, ottenendo talvolta esiti non tanto lontani dalla tanto idealizzata fusione delle arti, la wagneriana *gesamtkunstwerk* (vedi paragrafo 1.9)

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ivi*, p.14.

1.3. Il cinema futurista: contraddizioni interne

Il libro, mezzo assolutamente passatista di conservare e comunicare il pensiero, era da molto tempo destinato a scomparire come le cattedrali, le torri, le mura merlate, i musei e l'ideale pacifista. [...] Il cinematografo futurista che noi prepariamo, deformazione gioconda dell'universo, sintesi alogica e fuggente della vita mondiale, diventerà la migliore scuola per i ragazzi: scuola di gioia, di velocità, di forza, di temerarietà e di eroismo.¹⁹

Il testo, un estratto del Manifesto della cinematografia futurista, pubblicato nel settembre del 1916, delinea i principi cardini e gli obiettivi del movimento, il più importante tra i quali era quello di raggiungere un'armoniosa combinazione tra arti belle e arti meccaniche. Già tra i maggiori esponenti e firmatari del movimento, i futuristi Giacomo Balla e Umberto Boccioni, si erano mostrati interessati agli esperimenti della cronofotografia e della cine pittura, ciononostante, più tardi, Boccioni rifiuterà, in maniera contraddittoria (ricordiamo i punti cardini del Manifesto futurista), la “velocità della macchina” del cinematografo, sostenendo che il movimento e l'azione devono essere racchiusi da una forma unica. Non è l'unica contraddittorietà che emerge dall'atteggiamento dei futuristi nei confronti del cinematografo; se da un lato viene visto come l'unico strumento anti-passatista (poiché scevra da una tradizione antica) che avrebbe permesso il superamento dell'arte stessa e in linea con le idee di velocità e dinamismo, dall'altro, sulla scia dell'avvertimento bergsoniano, denunciano l'aspetto effimero e illusorio del cinema, quindi lo rifiutano come medium. Un'altra problematica di questa avanguardia storica, la prima e la più antica di quello che sarà definito cinema d'avanguardia, è sicuramente la mancanza di un gruppo unitario e coeso, infatti, oltre al gruppo milanese che ruotava attorno alla figura di Marinetti, esisteva un altro gruppo, fiorentino, il quale vantava personalità come quelle dei fratelli Ginnani Corradini

¹⁹ Manifesto del Cinema Futurista, IX numero de "L'Italia futurista", 11 settembre 1916.

(ribattezzati da Balla come Arnaldo Ginna e Bruno Corra per via dell'assonanza con le parole ginnastica e correre), questi ultimi furono i primi a cimentarsi in un cinema del tutto sperimentale, nuovo, che avrebbe anticipato il cinema astratto. Proprio su una loro opera dal nome *L'arcobaleno e la danza* (1912), primo esempio di cine-pittura futurista e purtroppo andata perduta, il gruppo mostrerà le prime fratture interne; Boccioni e Marinetti infatti rifiuteranno inizialmente l'opera dei fratelli Ginnani Corradini, com'era già successo in precedenza con AntonGiulio Bragaglia, il quale era stato fortemente criticato da Boccioni per l'opera *Fotodinamismo futurista* (1911), una raccolta di immagini in cui si assiste all'effetto mosso come lo conosciamo oggi, il cui scopo era rappresentare l'idea di movimento. Boccioni, in un articolo sul quotidiano "Lacerba" ricorda a Bragaglia, con toni di rimprovero, che "una benché lontana parentela con la fotografia l'abbiamo sempre respinta".²⁰

Dunque, il movimento, se all'inizio si dimostra aperto a questo nuovo linguaggio espressivo che è il cinema, dall'altro, in maniera quasi paradossale (si definiscono più volte anti-passatisti) dimostrano passatismo e incongruenza, forse perché, nonostante l'attrazione iniziale verso il nuovo medium, entrano in crisi proprio come era accaduto alla pittura di fine Ottocento.

Nonostante la brevità del futurismo storico, vale la pena ricordare alcuni film del cinema futurista, la cui lezione verrà assorbita dalle avanguardie successive²¹ ma anche da registi come Alfred Hitchcock.²²

Tra le pellicole che vale la pena menzionare rientra sicuramente *Vita futurista* (1916), pellicola manifesto del Futurismo, diretto da Arnaldo Ginna, uno dei già

²⁰ Marco Senaldi, *Rapporto confidenziale, Percorsi tra cinema e arti visive*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2012, p.55.

²¹ Si pensi all'influenza che subirono artisti del cinema astratto come Hans Richter e Viking Eggeling, o le avanguardie dell'aerofuturismo e del secondo futurismo.

²² Basti pensare al capolavoro *La donna che visse due volte* dove le visioni oniriche sono accompagnate da geometrie surreali e da spirali vertiginose, le quali riecheggiano le scenografie del film futurista *Thäis*, di AntonGiulio Bragaglia.

menzionati fratelli Ginnani Corradini. Il film, andato perduto e di cui oggi sopravvivono pochissimi frammenti (fig. 1) è frutto di anni di sperimentazioni nel campo delle fusioni delle arti, già col tentativo dello spettacolo teatrale del *Dramma musicale e cromatico* nel quale, con la collaborazione dell'amico conterraneo musicista Balilla Pratella, cercano di ottenere la piena fusione di passione, musica, immagine e colori. Il tentativo di realizzare, forse inconsapevolmente, la cosiddetta opera d'arte totale, a causa dell'assenza di strumenti adatti alla realizzazione fallirà, e le idee del pittore-cineasta confluiranno nel cinematografo. Dopo l'esperienza de *L'arcobaleno e la danza*, Ginna si cimenta nel primo vero film futurista, dove vediamo vari esponenti del movimento, fra cui lo stesso Marinetti, che vanno in giro per i caffè fiorentini disturbando la quiete pubblica. La durata del film è di soli tre minuti, abbastanza tempo per mostrare effetti speciali sbalorditivi per l'epoca, come la sovrimpressionazione. La recitazione amatoriale degli attori, spesso improvvisata, rende l'opera come il primo film-performance della storia.

Tra i film futuristi vale la pena menzionare anche il film di AntonGiulio Bragaglia *Thaïs (1917)*, che con le scenografie di Enrico Prampolini (fig.2) anticipa la cifra stilistica dei film di Hans Richter e Fernand Lèger. Il film, che viene girato poco dopo la pubblicazione del Manifesto della cinematografia futurista, viene prodotto dalla nuova e avanguardista casa di produzione Novissima, fondata da Emidio De Medio, un intellettuale romano e distributore cinematografico interessato alle nuove tendenze artistiche. Per la trama e la recitazione il film sembra appartenere più alla futura corrente espressionista, piuttosto che a quella futurista. I costumi e le scenografie, studiate dal pittore Enrico Prampolini mostrano un gusto sia futurista che astrattista, fatti di geometrie surreali e oniriche, che ben si intersecano con la storia d'amore melodrammatica raccontata dal regista e interpretata dalle attrici russe Thaïs Galitsky e Ileana Leonidioff. Purtroppo, come le altre pellicole di Bragaglia (tutte andate perdute), il film non

venne ben accolto dalla critica del tempo²³ e oggi ci rimane solo una copia ritrovata in Francia nel 1938, la stessa che è stata proiettata nel 1970 a Venezia a Palazzo Grassi e l'unica che possediamo ancora oggi.

Nonostante le intenzioni di girare un film dal carattere decisamente futurista, il risultato sarà ben diverso, infatti, a parte le scenografie di Prampolini, la trama e i personaggi (decisamente dannunziani) hanno un gusto decadentista. Ciononostante, come già accennato, *Thaïs* può considerarsi come l'antesignano del cinema d'avanguardia e in linea con movimenti artistici come l'astrattismo e l'espressionismo, che di lì a poco avrebbero mostrato il loro dialogo col cinema, non più inteso, come nel caso dei futuristi, come strumento d'azione della modernità (il rapporto contraddittorio infatti è dovuto dal fatto che i futuristi faticano ad accogliere il cinematografo inteso come vera e propria arte), ma inteso come strumento artistico.

1.4. Astrattismi in movimento: Richter, Eggeling e Ruttmann

Se il Futurismo rappresenta la prima risposta al cinematografo, prima accogliendolo e poi rifiutandolo, l'Astrattismo sarà il primo movimento d'avanguardia che mette totalmente in crisi il sistema di rappresentazione delle arti figurative. Nato intorno al 1910, a seguito della ricerca condotta dal pittore russo Vasilij Kandinskij, il movimento propone un sistema figurativo tendente appunto all'astratto e allo spirituale, alla fusione delle arti, come quella della pittura con la musica. La ribellione, o per meglio dire, la sfida, nei confronti del cinematografo, consiste nell'uso di quest'ultimo come mezzo espressivo astratto, nella rappresentazione di qualcosa di inverosimile, in reazione alla verosimiglianza del cinema di quegli anni.

²³ I critici di quegli anni non apprezzarono la pellicola perché si discostava troppo dall'opera letteraria originale di Jules Massenet.

Già con il testo *Lo spirituale nell'arte* (1909), Kandiskij, delinea i punti nevralgici di questa nuova avanguardia, di cui i più importanti sono la fusione delle arti (musica, pittura, danza e teatro) e l'abbandono del soggetto pittorico, concetto vicino all'idea di libertà d'espressione già propugnata un ventennio prima dal pittore Maurice Denis e seguita anche da alcuni esponenti del futurismo come Boccioni e Carrà.

I contatti dell'Astrattismo con il cinema sono molto frequenti. Le prime idee nascono dall'incontro, nel 1911, di Kandinskij con il compositore e pittore Schoenberg, (le cui opere vennero inserite nell'almanacco *Il cavaliere azzurro*, nome con cui, come ben sappiamo, si identifica il gruppo con a capo Marc e Kandinskij), quest'ultimo, infatti, nutriva un forte interesse verso il cinematografo e pensava che questo, più del teatro, potesse mettere in movimento la musica. Proprio per questo motivo chiederà a Kandinskij di realizzare un film basato sulla sua composizione musicale, *La mano felice*. Kandinskij, però, secondo il critico cinematografico Paolo Bertetto, si era sempre mostrato²⁴, infatti non realizzò mai il progetto dell'amico Schoenberg. Invece, diede prova della sua idea sulla fusione delle arti, con l'opera teatrale astratta *Il suono giallo*, pubblicata ne *Il cavaliere azzurro*, nel 1912, in cui convivono armoniosamente musica, danza e colori.

Se Kandinskij non dialoga direttamente con il cinema, altri esponenti dell'avanguardia astrattista lo faranno di lì a poco.

Nel 1913 infatti, un pittore vicino al cubismo e all'astrattismo di nome Leopold Survage, realizzò alcune brevi pellicole che si caratterizzavano per l'assenza totale di narrazione e il flusso rapido e continuo di forme geometriche. Questo tipo di cinema, verrà definito "cinema puro" in Francia e "cinema assoluto" in Germania, ma non conoscerà molta fortuna. Infatti, poco dopo, Survage smetterà

²⁴ Paolo Bertetto, *Il cinema d'avanguardia, 1910-1930*, Marsilio, Venezia, 1983, p.28.

di fare questo tipo di sperimentazioni a causa dello scoppio della guerra, ma anche perché considerate dal pubblico troppo ripetitive e noiose.

Più proficui sono invece gli esiti di tre artisti che si collocano tra più movimenti (dadaismo, surrealismo e astrattismo): Hans Richter, Viking Eggeling e Walter Ruttmann.

Le sperimentazioni di Survage non lasciano indifferente il regista e pittore tedesco Hans Richter, che con il film *Ritmo 21* (primo di una serie di cortometraggi) si conferma il vero pioniere del cinema astratto. Geometrie assolute ed essenziali disegnate su grandi cartoni découpé vengono riprese in vari “ritmi” e combinazioni, divenendo le protagoniste del corto (fig.3). I grandi cartoni realizzati da Richter riecheggiano sicuramente una delle tante declinazioni dell’Astrattismo, vale a dire il Suprematismo, che con l’artista russo Malevic raggiunge gli esiti più interessanti. E non è un caso se quest’ultimo, durante un viaggio in Europa nel 1927, conosce Richter e decide di proporgli una collaborazione per un’opera astrattista, che tuttavia non venne mai realizzata, sia perché Malevic tornò poco dopo in Russia, sia per l’allontanamento di Richter dall’Astrattismo. Infatti, quest’ultimo, dopo aver esordito come pittore espressionista, durante il periodo giovanile si dedica a sperimentazioni astrattiste, e nel frattempo aderisce, anzi fonda, assieme a Tristan Tzara e Hugo Ball, il Dadaismo. È il 1916, e nello stesso anno comincia ad interessarsi al possibile dialogo tra cinema e pittura, adesso il cinema viene visto come un ulteriore sviluppo linguistico della pittura, come qualcosa che completa le arti figurative. Da questa idea sinestetica delle arti nasce dapprima la serie di film *Rythmus*, di cui si è già parlato e più tardi *Inflation* (1928), film dai toni decisamente futuristi per la scelta di rappresentare numeri in movimento, che inevitabilmente rammentano le parolibere marinettiane e l’interesse per i numeri e le cifre.²⁵

²⁵ Marco Senaldi, *Rapporto confidenziale, Percorsi tra cinema e arti visive*, Mimesis Edizioni, Milano, 2013, p.137.

L'esito più interessante della carriera del regista berlinese è quello raggiunto qualche anno dopo il suo trasferimento a New York, con il film *Dreams that money can buy* (1947), un lungometraggio diviso in sette episodi, ognuno dei quali è diretto da varie personalità artistiche, come Marcel Duchamp, Man Ray, Fernand Leger, Max Ernst e legato a tematiche psicoanalitiche, che rendono la pellicola un'opera surrealista.

Le geometrie in movimento di Survage e Richter non lasciano indifferente lo svedese Viking Eggeling, il quale aderisce al Dadaismo sin dall'anno della fondazione; tuttavia, sin da subito mostra idee diverse rispetto agli artisti dadaisti, rifiuta infatti il concetto di arte fine a sé stessa e propone l'idea di icona in movimento (a lui si deve il neologismo "icona dinamica")²⁶ che sia comprensibile a tutti, come la musica, perché come quest'ultima l'arte è una lingua universale. La musica è la protagonista (idealmente, visto che il film è muto) di *Sinfonia diagonale* (1924), opera che risente fortemente sia della lezione kandiskijana sia della formazione iniziale del pittore svedese; infatti, il padre era un affermato violinista e maestro di musica, questo dato biografico spiegherebbe il ruolo centrale che riveste la musica all'interno delle sue opere. Proprio con *Sinfonia diagonale* assistiamo al tentativo dell'artista di realizzare la tanto ambita *gesamtkunstwerk*, linee curve e geometrie dinamiche (ottenuti in pieno stile dada, ritagliando cioè pezzi di carta poi filmati), si muovono sullo schermo con una ritmicità musicale. Siamo nel pieno delle sperimentazioni avanguardiste sul dialogo tra cinema e pittura.

Vale la pena menzionare anche il film *Lichtspiel Opus I* (1921), firmato dal tedesco Walter Ruttmann e coevo a *Ritmo 21* di Richter, questo cortometraggio si configura come il primo vero film astrattista, e quello che meglio ha dialogato con la pittura; infatti, l'opera consiste in vere e proprie pennellate stese su una lastra di vetro, riprese poi con la macchina da presa. Inoltre, lo stesso Ruttmann

²⁶ Ivi, p.68.

commissionò al compositore tedesco Max Butting una partitura ad hoc per tutti gli undici minuti del corto, che veniva eseguita durante le proiezioni. Le limitazioni dettate ancora dalla mancanza del sonoro nel filmico (di lì a poco la sua comparsa) non ferma però le idee innovatrici di questi artisti avanguardisti, che hanno come unico obiettivo quello di mostrare al pubblico un'arte nuova, contraddistinta dal dialogo tra più arti, diverse ma figlie di un'unica lingua universale.

1.5. Ballet mécanique e L'Inhumaine: riflessioni cubiste

Come tutte le avanguardie artistiche del Novecento, anche il Cubismo dà prova della sua apertura al dialogo con il cinematografo. Proprio a causa dell'avvento di quest'ultimo il movimento ha come principio cardine il rifiuto della verosimiglianza, perché dopo la fotografia e il cinema ogni rappresentazione verosimile dello spazio in pittura risulta vana, a tratti obsoleta, per questo motivo, Picasso e altri esponenti del Cubismo, si dedicano alla ricerca della rappresentazione del tempo, non più dello spazio statico. Basti pensare all'emblematica opera di Picasso *Les demoiselles d'Avignon* (1907), che sembra un tentativo di rappresentare più tempi e più dimensioni.

Il cubismo, dunque, ragiona sulla possibilità di una pittura che si occupi non solo dello spazio, ma anche del tempo. Lo spazio era la dimensione prediletta della pittura classica, tradizionale, perché il quadro era considerato una porzione di spazio statico e bidimensionale che doveva rendere illusionisticamente un altro spazio, quello del mondo, e lo faceva attraverso la prospettiva. Il quadro cubista rivoluziona questo concetto e mette in relazione lo spazio con il tempo, attraverso tanti istanti-immagine.²⁷

L'interesse di Picasso verso la rappresentazione della dimensione temporale non lascia sorpresi quando il pittore spagnolo si mostrerà interessato al cinema e al nuovo modo in cui le arti visive dialogano con e attraverso esso, recitando nel

²⁷ *Ivi*, p.78.

film *Il mistero Picasso* (1956), diretto dal regista francese Henri-George Clouzot e incentrato interamente sulla vita del pittore, interpretato dallo stesso; tuttavia, egli non si cimenterà mai nel ruolo di regista, a differenza del collega cubista Fernand Leger, che all'indomani della prima guerra mondiale (per la quale aveva combattuto segnandolo profondamente) rinnova le sue ricerche estetiche, riscoprendo alcuni ideali futuristi come la velocità, la macchina e il dinamismo, sostiene che la visione di un cannone da 75mm gli avesse insegnato più di quello che erano riusciti ad insegnarli i vari musei del mondo²⁸; abbandona i cubi "filosofici" di Braque e Picasso e si dedica allo studio di oggetti e soggetti che semplifica in icone minimaliste e geometriche. Nel film-manifesto del Cubismo *Ballet mécanique* (1924) Leger rende protagonista la meccanicità degli oggetti e dei soggetti (inanimati), nessuna storia, nessuna narrazione, vi è qualche soggetto come, ad esempio, Charlie Chaplin, a cui viene dato il ruolo di imbonitore del film, ma egli non viene rappresentato nella sua forma umana, bensì nella forma di una sagoma fatta di forme geometriche confuse (fig.4). Persino le poche forme umane che compaiono non sono altro che dei manichini (fig.5) obbedienti alle mani di Leger. Pochi, anzi pochissimi i volti umani veri e propri, notiamo solamente un occhio reale e sgranato, che fissa la macchina da presa, e che simboleggia il nuovo modo degli artisti avanguardisti di guardare il mondo, anticipando l'iconico occhio surrealista (fig.6) di *Un chien andalou* (1929).

Questo film è la soprattutto la prova che le macchine e i frammenti di oggetti usuali sono possibili e plastici. Il cinema è l'arte dell'età delle macchine e l'individuo è scomparso"²⁹ scrive il pittore francese e ancora, descrivendo il suo film, lo definisce come "la rivincita dei pittori e dei poeti in un'arte come questa in cui l'immagine deve essere tutto."³⁰

L'opera è la sintesi delle ricerche di più avanguardie storiche: oggetti in movimento, che ben rappresentano il concetto di plasticità e dinamismo sono temi

²⁸ Marco Senaldi, *Rapporto confidenziale, Percorsi tra cinema e arti visive*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2012, p.79.

²⁹ Paolo Bertetto, *Il cinema d'avanguardia, 1910-1930*, Marsilio, Venezia, 1983, p.103.

³⁰ *Ivi*, p.245.

cari ai futuristi, non è un caso che Leger si avvale dell'aiuto di Ezra Pound per la realizzazione del film, artista vicino alle idee futuriste, che aveva fondato in Inghilterra, nel 1914, il movimento del Vorticismo. Ciò che rende *Ballet mécanique* specificatamente cubista è la negazione totale del soggetto (inteso come protagonista/divo) e della narrazione cinematografica, inoltre la pluralità dei punti di vista, reso possibile grazie al gioco di specchi e riflessi e il montaggio vertiginoso e in loop, soprattutto per alcune scene che si ripetono spesso, come la lavandaia che sale e scende le scale che cita la *Donna che scende le scale* di Muybridge e *Nudo che scende le scale* di Duchamp. Queste ossessive ripetizioni e questa ritmicità frastagliata è edulcorata dalle musiche dell'avanguardista George Antheil, il quale compose un brano apposito per il film, dal ritmo continuamente spezzato. I manichini in movimento di Leger li ritroveremo più avanti, nell'opera di Hans Richter menzionata nel precedente paragrafo, vale a dire *Dreams that Money can Buy* (1946), nell'episodio *The Girl with the Prefabricated Heart* (fig.7) in cui il soggetto, che sarebbe una ragazza, è presentata come mero oggetto, un vero e proprio manichino dai movimenti macchinosi ma ritmati, in poche parole, viene proposto un altro balletto meccanico. Un altro esempio di cinema cubista è il film di Marcel l'Herbier *L'Inhumaine*, tradotto in Italia col titolo incongruo di *Futurismo* (1924) vede la collaborazione dello stesso Leger nella realizzazione della scenografia del laboratorio futuristico (fig.8). Il film viene definito da Costa ³¹animata³², ma anche un esempio virtuoso di scultura mobile e di plasticismo, carattere essenziale del Cubismo. La protagonista, Claire, è una cantante di teatro e anche una fredda e narcisista femme fatale (soprannominata per questo l'Inumana) che dopo aver rifiutato vari uomini innamorati di lei, viene tratta in inganno da uno di questi, il quale, non potendola possedere, decide di avvelenarla, preso dai sensi di colpi la resuscita successivamente in laboratorio, al suo risveglio la giovane

³¹ Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002, p.193.

appare cambiata, si mostra una persona buona e amabile. Il laboratorio, di gusto fortemente cubista, e creato ad hoc da Fernand Leger nella sua prima esperienza nel cinema, preannuncia il futuro Ballet Mecanique, gli ingranaggi rotanti, gli archi e le curve che sposano geometrie triangolari e spigolose ricordano sia gli astrattismi di Richter che gli oggetti meccanici di Leger. La pellicola di l'Herbier viene tuttavia ricordata non solo come esempio di cinema cubista ma anche come esempio di cinema impressionista, espressione della prima avanguardia cinematografica francese, che ha l'obiettivo di mostrarsi indipendente dal teatro ed ergere il cinema a vera e propria forma d'arte autonoma. Per *L'Inhumaine*, il regista chiamò con sé alcune personalità di spicco del panorama artistico francese degli anni Venti, da Leger all'italiano Alberto Cavalcanti (noto sceneggiatore e regista dell'epoca), dall'architetto Robert Mallet-Stevens (che realizza gli esterni della villa di Claire) a Jean Borlin, celebre ballerino svedese (nel film si esibisce sul palcoscenico prima del concerto di Claire, al Teatro dei Campi Elisi).

I film nati dal dialogo tra Cubismo e cinema non furono molti, rispetto ad altre avanguardie storiche come l'Espressionismo e il Surrealismo che invece furono più prolifiche, come vedremo più avanti; tuttavia bisogna sottolineare il fatto che il Cubismo, probabilmente, senza le novità portate dalla nascita del cinematografo, avrebbe avuto sembianze diverse, perché è grazie al dinamismo e all'immagine non più statica (a differenza della fotografia) importati dal cinema, che pittori come Picasso o Braque si interrogano sui limiti della pittura accademica, giungendo a riflessioni del tutto inedite, dove il movimento, la tridimensionalità e la rappresentazione della dimensione temporale diventano i veri soggetti dell'opera d'arte.

1.6. Le sovversioni anemiche dei dadaisti

Se la negazione totale del soggetto e della narrazione da parte dei cubisti appare come una scelta estrema e trasgressiva, bisognerà attendere l'arrivo dei dadaisti per assistere ad un'arte davvero provocatoria e talvolta priva di logica.

“L'arte non è una cosa seria, dico sul serio”, così scrive Tristan Tzara, fondatore del movimento, nel Manifesto del Dadaismo, pubblicato nel 1918, a Zurigo, sede principale dell'avanguardia.

Se il rifiuto dell'arte stessa e l'antipassatismo li accomuna ai futuristi, da questi ultimi si distaccano per la loro posizione antibellica e anarchica (i futuristi erano invece apertamente favorevoli alla guerra). Già nel primo anno di vita del movimento, avverrà una vera e propria rottura tra Tzara e Marinetti, il quale, assieme all'altro famoso esponente del Futurismo Enrico Prampolini, accusa i dadaisti di plagio ideologico e artistico, questo fatto portò ad un alterco e ad una separazione tra i due fondatori dei rispettivi movimenti.

L'obiettivo dei dadaisti era la distruzione di qualsiasi teoria e gusto estetico, come le altre avanguardie rifiutano il soggetto e creano opere di gusto irriverente, parodico, illogico e assolutamente anti-estetico. Sperimentano inoltre nuove forme espressive come la performance art (che farà nascere il movimento d'ispirazione dadaista Fluxus, più avanti analizzato) e nuovi mezzi espressivi, come il cinematografo.

E proprio del cinema ne fanno uno strumento pienamente sovversivo, privo di qualsiasi narrazione o linguaggio estetico. Un'arte che esattamente come la pittura e la scultura, deve diventare anti-arte.

E se già nel 1917 Marcel Duchamp, personalità di spicco nel panorama artistico europeo ed esponente del Dadaismo, presenta Fountain, considerata opera-manifesto del movimento, più tardi, sulla scia di ideali antiestetici, nel 1926, realizzerà con l'amico Man Ray, altro esponente del Dada e vicino al

Surrealismo, il film manifesto *Anemic cinema* (1926). Il titolo della pellicola è l'emblema dello spirito dadaista fondato sul non-sense (anche il nome Dada era una parola dichiaratamente non-sense), spirito che non si era affatto placato, neanche dopo la fine del movimento, avvenuta nel 1923; infatti, il titolo *Anemic cinema* (che si basa sull'anagramma della parola cinema), svuotato completamente di senso e privo di ogni logica, peculiarità dell'avanguardia svizzera.

Dischi ipnotici e spirali rotanti (fig.9) coinvolgono lo spettatore in un delirio filmico vertiginoso, in cui alcuni frame sono accompagnati da scioglilingua o frasi criptiche che seguono il movimento rotante delle spirali, e che hanno (forse) la pretesa di essere interpretate e lo scopo ultimo di suscitare sconcerto nel pubblico, poiché incomprensibili e senza senso.

L'esperienza cinematografica di Duchamp e Man Ray non finisce quell'anno. Infatti, nel 1946, verranno entrambi chiamati da Hans Richter a collaborare al film, già citato, *Dreams that Money can Buy*. Inoltre, Man Ray, aveva già maturato molte esperienze nel campo del cinema d'avanguardia, in particolar modo nel cinema dadaista.

Infatti, nel 1923, anno dello scioglimento del movimento, realizza il film *Il ritorno alla ragione*, in cui i protagonisti sono oggetti d'uso comune, ora collocati in un contesto nuovo e artistico, legittimando così, appunto, il valore "artistico" di chiodi e molle. Narrazione assente, l'unico soggetto umano presente è la modella e musa dell'artista, Kiki de Montparnasse, che viene ripresa senz'abiti. In questa occasione l'artista inventa una nuova tecnica di ripresa, vale a dire la rayografia, cioè una tecnica che prevedeva l'uso della pellicola semplicemente come un supporto in cui venivano appoggiati e impressi i chiodi, le molle, gli spilli ecc., inaugurando così uno stile antiestetico e anti-cinematografico, dal gusto fortemente dadaista.

L'anno seguente, nel 1924, verrà realizzato il film *Entr'acte*, firmato dal pittore Francis Picabia (che si occupò della sceneggiatura) e dal regista francese René Clair. Assieme ad *Anemic Cinema*, è considerato l'emblema dell'avanguardia dadaista. Il film venne pensato come un intervallo tra i due tempi del balletto svedese *Relâche*, un balletto accompagnato da musiche di Erik Satie, scritto da Picabia e dalle scenografie rigorosamente in bianco e nero (che echeggiano il cinematografo). Il compositore francese, assieme a Picabia, appaiono nel prologo del film, dove, in pieno stile dadaista, i due aprono il fuoco di un enorme cannone verso il pubblico in sala. Non sarà l'unico momento di shock provocato agli spettatori, infatti gli autori dell'irriverente opera, in soli 22 minuti, si prenderanno più volte gioco del pubblico, mostrando scene totalmente illogiche o paradossali, come ad esempio la scena in cui Duchamp e Man Ray giocano a scacchi e la scacchiera, ad un certo punto, si trasforma magicamente in una veduta sulla città di Parigi, o ancora, quando alla fine del film compare la scritta "Fine", ma qualcuno sfonda la quarta parete rompendo il telone su cui la parola è stata scritta. (fig.10)

Siamo nel pieno della meta-cinematografia e dello spettacolo "dal vero", non c'è finzione, non c'è trucco, anzi, i vecchi trucchi nostalgici alla Melies vengono mostrati durante il film in maniera quasi caricaturale e burlesca. L'artificio è stato superato, ci comunicano così i dadaisti. Non resta che la vita, quella vera, nelle sue contraddizioni e nelle sue illogicità. Scrive Picabia nella presentazione della prima di *Relache*:

Relache è la vita, la vita come io l'amo; la vita senza domani, la vita d'oggi, tutto per oggi, niente per ieri, niente per domani. È il movimento senza scopo, né in avanti né indietro. Né a destra né a sinistra, Relache non gira, non va neppure dritto, Relache va a zonzo per la strada con una grande esplosione di risa.³²

³² *Ivi*, p.176.

Entr'acte è forse l'esito più importante di *gesamtkunstwerk* raggiunto dalle avanguardie storiche del Novecento, proprio perché vede l'armoniosa collaborazione di più artisti, ognuno con la sua arte, dalla musica di Satie, alle scenografie e la sceneggiatura di Picabia, alla recitazione degli artisti dada Man Ray e Marcel Duchamp e del ballerino svedese Jean Borlin. Una sinergia di varie arti, pensate per un'opera "totale", un balletto intervallato dalla proiezione di un film, anticipando così i futuri happening e ispirando diversi artisti affini ai temi dadaisti che più tardi confluiranno nel gruppo Fluxus, un importante gruppo di artisti internazionali d'ispirazione Neo-Dada, molto attivo negli anni Sessanta, che aveva come obiettivo la mescolanza delle varie arti. Le idee anti-passatiste e sovversive, il concetto di arte come puro momento di sperimentazione e la performance art, caratterizzarono questo movimento, in cui Duchamp ebbe un ruolo molto attivo, assieme ad altri artisti dell'epoca quali John Cage, compositore americano che cambiò il volto della musica contemporanea; quest'ultimo diede un valido esempio di opera d'arte totale, realizzando nel 1952, assieme al ballerino Merce Cunningham, all'artista Robert Rauschenberg, e ai due poeti Charles Olson e Mary Caroline Richards, l'opera *Theater Piece No.1*, in cui assistiamo ad un inedito dialogo tra le arti. Uno spettacolo teatrale assolutamente casuale, lo dimostra l'approssimativo schema preparatorio per la serata (fig.11), in cui musica, danza, pittura e poesia coesistevano nello stesso spazio e tempo: ogni artista aveva a disposizione il suo intervallo di tempo per esprimere la propria creatività, dando libertà all'improvvisazione e la casualità. Gli spettatori non assistevano passivamente all'evento bensì erano partecipi (stando in mezzo al palco degli artisti) della performance, nuovo mezzo espressivo delle avanguardie alle soglie degli anni Sessanta. Prima di questo momento però, negli anni Venti, le avanguardie artistiche decidono di rendere arte il nuovo potente mezzo espressivo dell'epoca, il cinematografo. E se il film-manifesto del Dadaismo *Entr'acte* comunica con lo spettatore attraverso lo

scherzo, l'ironia e il paradosso, poco più tardi, il Surrealismo, decide di evolvere il linguaggio dadaista in qualcosa di diverso.

1.7. Film come sogno: l'inconscio nel cinema surrealista

Il vuoto intellettuale lasciato dai dadaisti, il cui movimento si esaurirà spontaneamente nel 1923, pone le basi per la nascita del Surrealismo, un movimento che eredita dalle precedenti avanguardie la necessità di mostrare al pubblico gli obiettivi e le caratteristiche del movimento attraverso la pubblicazione di un manifesto, ma se ne distacca per la mancanza di precisione e lucidità programmatica (essenziale invece, si ricordi, nel Manifesto futurista o cubista). Il Manifesto del Surrealismo viene firmato da André Breton, poeta e critico d'arte francese, nel 1924, l'anno seguente allo scioglimento del Dadaismo, e i cui punti cardine sono l'accettazione di tutto ciò che è illogico e irrazionale con l'obiettivo di dare un nuovo valore simbolico alle cose. Inoltre si avvicinano all'analisi dell'inconscio umano, del sogno e della sua interpretazione, dei tabù e la sessualità repressa, grazie alla nascita della psicoanalisi, che da poco aveva fatto la sua comparsa (le teorie di Freud infatti diventano centrali nella filosofia dei surrealisti) Il termine "surreale" era stato introdotto poco tempo prima, nel 1917, dal drammaturgo e poeta francese Guillaume Apollinaire, il quale rifiutava l'arte colta derivante dal pensiero cosciente e propinava un'arte nuova, alla cui base sta l'inconscio e l'immaginario simbolico. Questi nuovi e misteriosi mondi vengono portati sullo schermo da Luis Buñuel e Salvador Dalí, entrambi spagnoli, il primo conosciuto come regista, il secondo come pittore, sono i progenitori del cinema surrealista e insieme realizzano le opere manifesto della nuova avanguardia, un'avanguardia che già dalle premesse (il manifesto di Breton) ambisce a raggiungere l'ideale di *gesamtkunstwerk*, un'opera che possa coniugare la poesia e la letteratura con il teatro, la pittura e il cinema. Così, il surrealismo (onirico) di Dalí sposa il gusto per il grottesco di Buñuel, dando vita

alle pietre miliari della storia del cinema: *Un chien andalou* (1929) e *L'age d'or* (1930).

In reazione ad un montaggio ritmico e ripetitivo, e all'assenza totale di contenuti narrativi all'interno del film, tipico dei dadaisti, Buñuel e Dalì con l'iconico cortometraggio *Un chien andalou* mostrano allo spettatore sì immagini grottesche e apparentemente prive di logica, ma con un messaggio critico sotteso e con uno scopo ben preciso. L'obiettivo non è più provocare le masse col non-sense o la sovversione fine a sé stessa, bensì spingere lo spettatore a frugare dentro sé stessi, ad indagare sul loro io più intimo e più recondito, sulle loro pulsioni e repulsioni sessuali, sui loro sogni e sulle loro paure. L'immagine surrealista, spesso accompagnata da simboli complessi e difficilmente interpretabili, è un invito al pubblico ad aprire le loro menti, a superare il pensiero cosciente, a cercare di interpretare il proprio inconscio. Di fatti, coerentemente con quanto appena detto, *Un chien andalou* nasce dal racconto reciproco dei sogni di Buñuel e Dalì, i quali, avvisano lo spettatore già all'inizio, di stare per assistere a qualcosa del tutto nuovo, senza precedenti, un delirio surreale, onirico, grottesco; iconica la primissima scena in cui Buñuel, dopo aver guardato la luna, affila un rasoio, e con lo stesso taglia brutalmente a metà l'occhio di una donna (nella realtà venne tagliato l'occhio di un vitello), nel frattempo didascalie totalmente slegate appaiono sullo schermo, lasciando lo spettatore profondamente turbato. Scrive Senaldi, a proposito di questa scena:

Questa forza le deriva principalmente dal fatto che il gesto violento si scarica sull'occhio, che è l'organo maggiormente impegnato nella visione da parte dello spettatore cinematografico, e va quindi considerato come la parte dolente della società dello spettacolo allora nascente, l'organo peculiare di quella febrilità della visione, come dice Aumont, che aveva dato il via alla nascita del cinema. È quindi una specie di vendetta del cinema nei confronti dello spettatore e, contenendo in sé anche un riferimento alla simbologia freudiana secondo la quale l'occhio

non rappresenta altro che il sesso, questa scena è anche la rappresentazione di una castrazione simbolica.³³

La scena del taglio dell'occhio sarà una rivoluzione nel mondo delle immagini. Nasce così il Surrealismo cinematografico, che ancora oggi influenza molti registi (lo vedremo più avanti).

Il tema dell'occhio che assume diversi significati simbolici lo troviamo negli stessi anni in pittura con il surrealista Renè Magritte e l'opera *Il falso specchio* (1928).

L'altro film-manifesto del Surrealismo è *L'âge d'or* (1930), diretto da Buñuel e Dalí, esce nelle sale lo stesso anno della pubblicazione del Secondo Manifesto del Surrealismo. Più del precedente film, questo appare come una serie di associazioni libere filmate, la sceneggiatura (se così si può definire) era stata fatta secondo una tecnica poetica surrealista (ma dall'animo ancora dadaista) vale a dire il *cadavre exquis* cioè frasi spontanee e provocatorie, accomunate dallo stesso spirito reazionario contro le istituzioni e la borghesia del tempo, scritte da vari artisti surrealisti, che mettevano le frasi insieme ottenendo un vero e proprio poema collettivo, che sarebbe stato alla base della sceneggiatura del film. Infatti, *L'età dell'oro*, è costituito da sei episodi, non del tutto slegati da loro; il *fil rouge* sarà la storia d'amore impossibile tra due giovani, repressi e frustrati per gli imperanti dogmi chiesastici che inibivano la sessualità dei giovani. Il peso violento delle istituzioni sulla società, la repressione e la negazione del proprio io individuale è un tema certamente debitore alla psicoanalisi. Più de *Un chien andalou*, questi sei episodi appaiono visivamente disturbanti e con un sottotesto fortemente surrealista; la presenza pittorica di Dalí la si trova nell'iconica scena in cui i due giovani amanti impossibilitati a "consumare" il loro amore, si infilano le mani in bocca l'uno all'altra, trovandosele poi mutilate. (fig. 12)

³³ Marco Senaldi, *Rapporto confidenziale, Percorsi tra cinema e arti visive*, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p.111.

Queste mutilazioni, metamorfosi e deformazioni, metafore della repressione (intesa soprattutto in senso freudiano), le troviamo espresse in pittura da Dalí attraverso il metodo paranoico-critico, di cui il dipinto *Il ragno della sera* (1940) (fig.13) ne è un esempio.³⁴

Per Dalí, il paranoico è il surrealista per eccellenza, colui che interpreta il mondo come qualche cosa che fa segno; egli vede segni ovunque, e anche le cose più banali, lo sguardo di un cane, un oggetto che cade e si rompe, non sono eventi casuali, ma sono tutti correlati tra loro in una specie di cospirazione universale che poi come suo epicentro il soggetto stesso. Secondo Dalí il paranoico non è assolutamente un pazzo, ma è anzi un lucido interprete della realtà.³⁵

Il pittore catalano riabilita quindi il concetto di paranoico, liberandolo dai suoi connotati negativi, se infatti la paranoia finora era stata intesa come una patologia psichiatrica da trattare (talvolta barbaramente), dopo la pubblicazione degli scritti di Dalí sulla rivista surrealista "Minotaure", il concetto di paranoico assume un significato nuovo, positivo, soprattutto in psicoanalisi, dove verrà trattato e riscattato da Jacques Lacan, nell'opera *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità* (1975). Il noto filosofo francese concepisce la paranoia come un momento di attività spirituale (e creativa, come nel caso di Dalí).

Il concetto di paranoia visto come momento spirituale e creativo è legato all'approccio nosografico, prospettiva utilizzata nell'ambito del cinema e della psicoanalisi per interpretare le opere di un'artista alla luce dei suoi avvenimenti biografici. Questa interessante chiave di lettura è approfondita nel successivo capitolo, a proposito dell'opera di Carl Theodor Dreyer.

³⁴ Il metodo paranoico-critico è una tecnica concepita dall'artista Salvador Dalí all'inizio degli anni Trenta, usata nelle sue opere soprattutto pittoriche che coinvolgono le illusioni ottiche ed altri tipi di immagini multiple. Esso permette al pittore di conoscere i fenomeni causati dal delirio e quindi di valutarli e interpretarli per poterli poi raffigurare sulla tela. Le scene che l'artista dipinge sono inventate dall'incomprensibile agitarsi del suo inconscio: questa parte si definisce "paranoia". Queste immagini e forme possono essere rappresentate nel dipinto solo se l'artista si immerge nel delirio e nella pura follia della paranoia, emergendone con dei contenuti razionalizzati (fase critica). Fonte: Wikipedia Enciclopedia libera. https://it.wikipedia.org/wiki/Metodo_paranoico-critico.

³⁵ Marco Senaldi, *Rapporto confidenziale, Percorsi tra cinema e arti visive*, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p.115.

I surrealisti, dunque, interessandosi all'inconscio si interrogano anche sul significato delle patologie mentali; paura, delirio e orrore diventano il comune denominatore del Surrealismo, di cui Dalì è il maggior esponente. Non è un caso se quest'ultimo, nel 1945, viene scelto dal già affermatissimo regista britannico Alfred Hitchcock, per realizzare le scenografie oniriche del film *Io ti salverò* (1945), che ha proprio la psicoanalisi come protagonista. La pellicola, definita dallo stesso Hitchcock come «...una storia di caccia all'uomo presentata in un involucro di pseudo-psicanalisi»³⁶, tratta la storia della dottoressa Costanza Petersen (interpretata magistralmente da Ingrid Bergman), la quale lavora in una clinica psichiatrica diretta da un medico prossimo alla pensione, quest'ultimo verrà sostituito da John Ballentyne, (un ragazzo che soffre di potenti amnesie dovute ad un grande senso di colpa) sotto le mentite spoglie dell'affermato dottor Edwardes. L'inganno verrà svelato dalla Petersen, la quale si innamora del giovane problematico e tenta di salvarlo.

Originariamente, era stata prevista una durata di venti minuti alla sequenza del sogno, che sarebbe stata accompagnata da scenografie fortemente oniriche fatte da Dalì stesso; tuttavia, non piacquero al produttore del film e per questo motivo la scena venne notevolmente ridotta (da venti minuti a tre). Manca ad esempio la scena in cui dei pianoforti stavano sospesi in aria all'interno di una sala da ballo.

Il sogno, raccontato da Gregory Peck alias John Ballantine, è rappresentato visivamente (fig.14) da Dalì in maniera inquietante e fortemente surrealista, tornano gli occhi di eredità bunueliana, che il pittore catalano non aveva mai dimenticato e di cui ci rimane un disegno preparatorio (fig.15).

Il film è una pietra miliare della storia del cinema, e uno degli esempi del dialogo tra cinema e pittura. Se infatti i due film-manifesto del Surrealismo, cioè *Un chien andalou* e *L'âge d'or*, non avevano dialogato con la pittura surrealista ma con le

³⁶ François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano, 2009, p.135.

tematiche dei surrealisti, negli anni, molti cineasti, si sono contraddistinti per l'utilizzo di temi, stili e scenografie d'ispirazione surrealista (promuovendo un genere oggi definito grottesco) che dialogano apertamente con le arti figurative. Oltre ad Hitchcock con la fortunata pellicola *Io ti salverò*, vale la pena menzionare tra gli eredi dell'avanguardia il regista americano David Lynch, il cui stile surreale, onirico e inquietante si ispira a pittori come Francis Bacon (fig.16) o Renè Magritte (fig.17), esponente del Surrealismo belga.

Oltre a Hitchcock e Lynch, che scelgono la rappresentazione diegetica della pittura surrealista, sono innumerevoli gli esempi di cineasti debitori alle tematiche surrealiste. Ad esempio, l'interesse per le mutilazioni e le deformazioni le ritroviamo in David Cronenberg, maestro del *body horror*, le cui iconiche pellicole *Videodrome* (1983), *La Mosca* (1986) e il recente *Crimes of the Future* (2022) risentono senza dubbio della lezione daliniana.

Anche Alejandro Jodorowsky, ha mostrato con i suoi film un grande interesse nei confronti del Surrealismo. Basti pensare ad opere come *La montagna sacra* (1973) o *Santa Sangre* (1989).

Il Surrealismo ancora oggi ispira tantissimi pittori, cineasti, letterati e poeti; a questa avanguardia si deve il merito di aver indagato su temi quali l'inconscio e la psiche umana, fino a quel momento prerogativa solamente della psicoanalisi.

A quest'ultima, ancor prima dei surrealisti, aveva dato attenzione un'altra famosa avanguardia, sviluppatasi in Francia con il gruppo dei Fauves e in Germania con il gruppo Die Brücke nei primi anni del Novecento, vale a dire l'Espressionismo. La nuova avanguardia sarà molto prolifica nel campo cinematografico, in particolar modo in area germanica e scandinava.

1.8. L'urlo espressionista

Nel 1905 un gruppo di studenti di architettura dell'università di Dresda decide di fondare un nuovo movimento artistico, che faccia da ponte tra la pittura naturalista dell'Ottocento e le novità avanguardistiche del Novecento: da qui nasce il movimento Die Brücke, il cui significato è appunto ponte, termine che per il gruppo di artisti indica metaforicamente il passaggio da qualcosa ad un'altra.³⁷

Il nuovo linguaggio artistico è caratterizzato dall'uso di colori accesi e da grandi campiture di colore (che ereditano da Vincent van Gogh e Edvard Munch), dall'uso di forti contrasti e contorni, dall'interesse verso il primitivismo, verso la pittura e la grafica cinquecentesca, in particolar modo la xilografia, che permetteva di ottenere, oltre ad una rapida diffusione per la sua facile riproducibilità tecnica, una precisa immagine, senza sfumature e con i contorni ben accentuati. La spigolosità delle forme, la deformazione delle figure e la rappresentazione di sentimenti d'angoscia saranno alla base anche dell'Espressionismo.

L'Espressionismo, l'ultimo preso in considerazione nella nostra rassegna sulle avanguardie storiche, non ha mai avuto un manifesto ed è per questo difficile trovare gli obiettivi e i punti programmatici dei loro esponenti. Inoltre, diversamente dalle altre avanguardie, non ha un solo cuore propulsore (spesso la Francia), infatti l'Espressionismo vide la presenza di più sedi creative, ognuna coi suoi esponenti, dall'Austria con Kokoscha e Schiele, alla Francia con Matisse e Soutine, infine alla Germania con Nolde e Kirchner. Quest'ultimo è considerato il padre fondatore del movimento Die Brücke e quindi della pittura espressionista. La sua opera più emblematica è sicuramente *Cinque donne per strada*, dipinto

³⁷ Il termine viene in origine utilizzato da Friedrich Nietzsche nell'opera *Così parlò Zarathustra*, in cui lo scrittore utilizza metaforicamente l'immagine del ponte per indicare il potenziale dell'essere umano nella costruzione di un futuro utopico, idealmente perfetto.

nel 1913, in cui vengono raffigurate in pieno stile espressionista cinque donne, probabilmente delle prostitute, tutte vestite uguali e tutte accomunate dalla stessa inespressività e dagli stessi volti ispidi, le figure appaiono spigolose e geometrizzate; qui le donne appaiono identiche tra loro, perfettamente e tristemente omologate, l'omologazione, per gli espressionisti è infatti l'ennesimo sintomo del malessere della modernità. Se i futuristi idolatrano la modernità, la macchina, il progresso, la città, per gli espressionisti questi riferimenti sono motivo di angoscia, turbamento, ossessione, solitudine ed emarginazione sociale. L'opera di Kirchner è in questo senso il manifesto degli Espressionisti, in quanto esprime perfettamente la solitudine dell'uomo moderno.

Il dipinto preannuncia quello che sarà lo stile del cinema espressionista, che come già detto, sarà molto prolifico, più delle precedenti avanguardie, questo probabilmente per via della nascita della famosa casa di produzione tedesca U.F.A. che produsse quasi tutti i film di area nord-europea.

Il cinema espressionista, che si svilupperà appieno tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento, riprenderà l'utilizzo di vecchie tecniche del cinema delle attrazioni di Meliès come l'effetto Schufftan³⁸ per ottenere scenografie fortemente gotiche e deformate, che potessero ben rispecchiare lo stato d'animo angosciato degli attori che vi recitavano all'interno o che più semplicemente potessero creare l'ambientazione perfetta per storie macabre, personaggi mefistofelici e distopie inquietanti.

Alcuni registi espressionisti dialogano apertamente con la pittura espressionista, creando, come vedremo, dei film assolutamente pittorici. Definire un regista

³⁸ L'effetto Schufftan è un effetto speciale che si basa sull'utilizzo di uno specchio biriflettente posto a quarantacinque gradi rispetto alla macchina da presa, in modo da riprodurre il riflesso di oggetti e miniature poste frontalmente (fuori campo) che possono essere ingrandite. Rastremando le parti del vetro in cui si vogliono introdurre personaggi reali, rende possibile integrare scenografie e azioni reali con ambientazioni che altrimenti sarebbero impossibili da realizzare. Esempi dell'utilizzo di questo effetto si possono trovare in alcuni film degli anni Venti e Trenta, tra cui *Metropolis* di Fritz Lang.
Fonte: Wikipedia Enciclopedia Libera. https://it.wikipedia.org/wiki/Effetto_Schufftan.

espressionista talvolta può essere un po' fuorviante poiché l'Espressionismo avrà tante declinazioni, come ad esempio il Kammerspiel e la Nuova oggettività, tuttavia, in qualunque declinazione, l'Espressionismo cinematografico ci mostra un dialogo profondo e sensibile con le arti figurative. Entrambe le arti, il cinema e la pittura, assumono adesso, più di prima, posizioni forti di denuncia sociale, di ribellione e di totale anticonformismo al nuovo mondo industrializzato.

Il film espressionista per eccellenza è *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920), film iconico della storia del cinema, dalle indimenticabili scenografie distorte e angosciose (rese possibili grazie all'effetto Shufftan) pensate dai due pittori espressionisti Walter Reimann e Walter Rohrig e dallo scenografo Hermann Warm, è opera del regista Robert Weine. La pellicola, divisa in sei atti, ci mostra già nel prologo (ambientato in un manicomio, l'unico luogo verosimile del film) il carattere psicotico e inquietante della storia; Francis, uno dei personaggi, racconta al suo interlocutore, come in una sorta di flash-back, la storia di Cesare e Caligari, i veri protagonisti del film. Caligari è un uomo poco raccomandabile che va in giro con un sonnambulo, Cesare, che tiene costantemente sotto ipnosi e all'interno di una cassa da morto perché, stando a quanto sostiene Caligari, una volta svegliatosi rivelerà il futuro disastroso dell'umanità. Alla fine, si scoprirà che Caligari è il perfido direttore di un ospedale psichiatrico e manipola i suoi pazienti, forse persino lo stesso Francis, visto che si trova in quello che sembra essere un manicomio. Più della sinossi, ciò che rende il film una e vera propria pellicola pittorica è il dialogo continuo con l'arte, che si esplica nelle scenografie di Herman Warm; qui ritroviamo tutte le caratteristiche della pittura espressionista, come la deformazione dei volti (eccessivamente truccati), esaltata dalla macchina da presa grazie al primo piano (fig.18), peculiarità del cinema espressionista (in particolar modo del Kammerspiel film).

Le scenografie di Warm sono frutto di una lunga riflessione che possiamo in parte apprendere da questa lettera inviata dallo stesso Warm a Lotte Eisner, critica cinematografica tedesca:

Leggendo questa sceneggiatura insolita il cui stile bizzarro e la cui stesura originale mi entusiasmarono, mi resi conto che questo soggetto doveva trovare una formula scenografica strana quanto il racconto, che lo scenario doveva essere costruito senza preoccupazioni realistiche e che doveva giungere ad effetti fantastici e pittorici. D'altra parte, vidi la possibilità di procurare ai miei due amici Walter Reimann e Walter Rohrig del lavoro per tutta la durata del film. Tutta la notte leggemmo e discutemmo tutti e tre insieme la sceneggiatura. Reimann, i cui quadri a quell'epoca erano influenzati dall'Espressionismo, ci convinse che questo soggetto doveva essere realizzato in modo espressionista. Nella stessa notte facemmo qualche schizzo. L'indomani mostrai a Meinert e Wiene i nostri primi schizzi. Wiene ne comprese subito le grandi possibilità. Meinert volle un giorno di tempo e decise l'indomani che l'esperienza valeva la pena, e poiché si trattava di qualcosa di pazzo decise di realizzarlo nella maniera più pazza possibile.³⁹

Le scale che si incurvano, le forme a zigzag dei fondali dipinti, le finestre dalle geometrie inverosimili, i mobili che sembrano allungarsi e deformarsi (fig.19), riecheggiano indubbiamente le scenografie futuriste di Enrico Prampolini per *Thäis*, di cui si è parlato precedentemente.

Anche l'iconica locandina del film di Wiene (fig.20) è realizzata in pieno stile espressionista, con lettere gotiche e figure munchiane (in particolar modo la figura femminile). Il film, metafora della malvagità umana a cui ormai soccombe l'uomo⁴⁰, è non solo la pellicola-manifesto dell'Espressionismo e quello che più

³⁹ Marco Senaldi, *Rapporto confidenziale, Percorsi tra cinema e arti visive*, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p.125.

⁴⁰ Interessante a tal proposito è la lettura psicologica che Siegfried Kracauer fa all'interno del suo saggio *Da Caligari a Hitler, Una storia psicologica del cinema tedesco*, in cui sostiene che il protagonista del film di Wiene, vale a dire l'incantatore di folle Caligari anticiperebbe il dittatore politico che fonda il suo potere sulla capacità di illudere e sedurre le masse portandole a compiere atti ignobili; per questo motivo l'autore conclude che Caligari può essere vista come figura antesignana di Hitler.

Da: Marco Senaldi, *Rapporto confidenziale. Percorsi tra cinema e arti visive*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p.43.

ha dialogato con la pittura, ma anche il primo film ascrivibile al genere fantasy-horror, di cui abbiamo altri esempi successivi di registi espressionisti.

Uno fra tutti è il capostipite dei film sui vampiri e più in generale sui non-morti, vale a dire *Nosferatu il vampiro* (1922), il cui sottotitolo è *Sinfonia dell'orrore*, del regista tedesco Friedrich Wilhelm Murnau, quest'ultimo aveva ben assimilato la lezione espressionista e vantava inoltre una grande conoscenza nel campo della storia dell'arte e della letteratura, che aveva potuto studiare all'Università di Heidelberg. Con *Nosferatu il vampiro* e successivamente con i capolavori *Faust* (1926) e *L'ultima risata* (1924) (quest'ultimo ascrivibile al Kammerspielfilm) dimostra un grande interesse verso le arti figurative. Così scrive la critica del cinema Lotte Eisner parlando del maestro espressionista tedesco:

Murnau ha avuto una formazione da storico dell'arte; mentre Lang, richiamandosi talvolta a quadri celebri, tenta di riprodurli fedelmente, Murnau ne conserva solo il ricordo, e, per via di un'elaborazione interiore, trasforma le immagini in visioni personali. Se per esempio nel suo *Faust* ci mostra di scorcio un appestato disteso per terra, questo è il riflesso trasposto del Cristo di Mantegna.⁴¹

La prima inquadratura di *Nosferatu* è la piazza di una cittadina nordica dominata dal campanile di una chiesa che riecheggia indubbiamente il dipinto di Kirchner, *La torre rossa a Halle* (1915) (fig.21) dunque sin da subito, dalla primissima inquadratura, Murnau fa capire allo spettatore quanto il film sia immerso nella dimensione pittorica. Come tutti gli artisti espressionisti, anche il regista tedesco, con i suoi riferimenti iconografici, rifiuta la modernità alienante della società post-industriale e si mostra nostalgico nei confronti della natura incontaminata, dei paesaggi agresti, semplici e romantici. Interessante è infine la riflessione del critico Antonio Costa sul tema delle ombre⁴², utilizzate dagli espressionisti come

⁴¹ Lotte H. Eisner in: <https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/nosferatu/i-riferimenti-iconografici/>

⁴² Antonio Costa, *Il richiamo dell'ombra, Il cinema e l'altro volto del visibile*. Einaudi, Torino, 2020, p.119.

motivo iconografico e iconologico all'interno delle scenografie. Nel caso di *Nosferatu* è la stessa didascalia finale che designa il vampiro come un'ombra: "Come per miracolo i malati cessarono di morire e l'ombra opprimente del vampiro svanì al sole", leggiamo alla fine del film. L'immagine dell'ombra converge assieme ad altri motivi iconografici alla creazione di un mondo a tratti puro e a tratti antinaturalistico, infatti, come ne *Il gabinetto del dottor Caligari*, si possono individuare due tipi di ombre, una fa parte del contesto scenografico in quanto è dipinta su pareti o pavimenti e assurge ad una funzione più simbolica, spesso inquietante e angosciosa, come nel caso dell'ombra del vampiro che appare sulle pareti di casa Hutter, in cui l'ombra diviene personaggio vero e proprio; l'altra tipologia è quella in cui invece le ombre non sono create artificialmente ma presenti naturalmente nei luoghi di ripresa, nel caso di *Nosferatu* moltissime scene vengono girate in esterna, in scenari immersi nella natura, rendendo così la presenza del vampiro nel mondo "reale" ancora più inquietante. Il critico Kurtz definisce queste immagini come "effetti di luce equilibranti" che si inseriscono nella "creatività pittorica" del film.⁴³ Anche Marco Senaldi si sofferma sull'importanza iconologica dell'ombra all'interno del film di Murnau, scrivendo:

Nel *Nosferatu* di Murnau grande importanza assume anche un altro elemento che è quello dell'ombra; in una scena molto vicina al *Caligari* noi vediamo il vampiro che si china su una fanciulla vestita di bianco per succhiarne il sangue. Questo atto spaventoso e terrorizzante viene espresso cinematograficamente attraverso l'immagine dell'ombra, come quando Cesare solleva il pugnale per uccidere *Caligari*, scena che noi vediamo solo in silhouette. In fondo l'ombra è un elemento tipicamente cinematografico perché richiama il tema del doppio⁴⁴ - un

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Il tema del doppio o meglio il termine *Doppelgänger* si riferisce a un qualsiasi doppio o sosia di una persona, più comunemente in relazione al cosiddetto gemello maligno o alla bilocazione; descrive anche il fenomeno nel quale si vede la propria immagine con la coda dell'occhio. In leggende e romanzi è un duplicato spettrale o reale di una persona vivente; nel folclore è inoltre descritto come uno spirito incapace di scomparire. In alcune mitologie vedere il proprio *Doppelgänger* è un presagio di morte, mentre visto da amici o da parenti di una persona può anche portare sfortuna o annunciare il sopraggiungere di una malattia.

Fonte: Wikipedia Enciclopedia libera. <https://it.wikipedia.org/wiki/Doppelgänger>

tema chiaramente romantico che ribadisce il collegamento culturale tra l'Espressionismo e il Romanticismo gotico.⁴⁵

Se le conoscenze storico-artistiche di Murnau vengono interiorizzate e trasformate in visioni personali idilliache o mostruose che si ispirano a famosi quadri espressionisti e romantici, Lang per le sue scenografie non solo si ispira ma quasi sfiora il citazionismo di dipinti iconici. Il suo film capolavoro, anch'esso simbolo del cinema espressionista è indubbiamente *Metropolis* (1927), scritto da Thea von Harbou e Fritz Lang nel 1926, immaginando una città distopica dai grattacieli futuristici ambientata esattamente cento anni dopo, quindi nel 2026, in cui assistiamo ad una classe operaia alienata ed emarginata succube di una ristretta cerchia elitaria di ricchi aristocratici. Il divario sociale e le ingiustizie disumane a cui sono sottoposti gli uomini-schiavi del sottosuolo di Metropolis saranno risolti attraverso alcune ribellioni promosse da figure chiave come quella di Maria.

Lang dimostra di aver compreso appieno il significato del gruppo Die Brucke, il ponte; infatti, il suo film è come se rappresentasse, per la scelta del soggetto e delle scenografie (a metà tra futurismo ed espressionismo) un ponte tra il cinema sperimentale dei Lumière e di Méliès e il cinema moderno inteso in senso stretto, cioè come lo conosciamo oggi. *Metropolis* può essere considerato il primo film di fantascienza della storia, e ha ispirato celebri saghe come *Guerre Stellari* o *Star Trek*, o film capolavoro come *Blade Runner* e *Brazil*.

Il film, oltre alla fortuna dovuta alla storia innovativa raccontata, viene ricordato anche per l'impianto pittorico che viene dato alla città di Metropolis, la quale è dominata da un'enorme e paurosa torre, raffigurazione della superbia umana. Per le fattezze della torre Lang risveglia le proprie conoscenze artistiche e rende apertamente omaggio al pittore olandese Pieter Bruegel il Vecchio, col dipinto *La grande Torre di Babele* (1563), un'opera minuziosa in ogni particolare

⁴⁵ Marco Senaldi, *Rapporto confidenziale, Percorsi tra cinema e arti visive*, Mimesis, 2012, p.130.

(fig.22), che cita l'episodio biblico della costruzione della Torre di Babele, contenuto nel Libro della Genesi, secondo cui i cittadini di Babele decisero di costruire una gigantesca torre che fosse simbolo del loro potere, Dio non apprezzò affatto questa scelta e li punì causando confusione nelle loro menti per l'eternità. Non è un caso che Lang scelga questo dipinto per rappresentare la sua città distopica, la cui torre-simbolo non è altro che metafora della presunzione umana. (fig.23)

Occorre ricordare che Lang aveva una formazione da architetto e pittore e che le scenografie di Metropolis sono opera di architetti, questo film è quindi l'ennesima sinergia di diverse forze artistiche, che lascia un'eredità immensa, sia per il nuovo genere importato nella storia del cinema, sia per la sensibile capacità di dialogare continuamente e a 360 gradi con le arti figurative. Il lavoro di Lang è l'ultimo ad essere considerato in questa rassegna sulle avanguardie storiche e sul loro rapporto con le arti visive cinematografiche. Tuttavia, si continuerà a parlare di Espressionismo (nella declinazione di Kammerspielfilm e non solo) nei successivi capitoli a proposito dei modelli figurativi a cui si ispira il regista danese Carl Theodor Dreyer, figura al centro della mia ricerca.

Le opere nate dal dialogo tra cinema e arti visive, finora esaminate, possono essere considerate come un tentativo di realizzare un'opera d'arte totale (*gesamtkunstwerk*)?

1.9. Esiti e tentativi dell'opera d'arte totale

Fino a questo punto si è voluto presentare il rapporto che le avanguardie storiche instaurano nel corso del primo Novecento con il cinema; un excursus fondamentale per comprendere le dinamiche di scambio tra pittori e registi e di come si sono evoluti, insieme, i due linguaggi artistici nel tempo. Le pellicole avanguardiste finora analizzate appaiono accomunate dallo stesso obiettivo,

dall'esperienza della cine-pittura agli espressionisti, gli artisti sembrano voler raggiungere l'apoteosi dell'Arte: la *gesamtkunstwerk*.

Gesamtkunstwerk è una parola tedesca traducibile in “opera d'arte totale”, il termine fu coniato nel 1827 dallo scrittore e filosofo tedesco K.F. E. Trahndorff, più avanti, nel 1849, il termine verrà ripreso e ampliato dal compositore Richard Wagner, nei due saggi *Arte e Rivoluzione* (1848) e *L'opera d'arte dell'avvenire* (1849), in cui sostiene che la massima fusione delle arti è stata raggiunta dalla produzione teatrale dell'Antica Grecia. Successivamente, per il compositore tedesco, questo ideale romantico e utopistico si perderà nel corso della storia. In realtà ogni periodo storico ha provato a realizzare la sua opera d'arte totale, non necessariamente intesa nello stesso senso wagneriano⁴⁶, inoltre sarebbe anacronistico parlare di *gesamtkunstwerk* in riferimento ad epoche come il Medioevo o il Rinascimento, visto che il termine viene coniato solo nell'Ottocento. Tuttavia, la fusione delle arti è storicamente da sempre esistita (voluta o meno); oltre all'arte teatrale greca, supremo esempio di opera d'arte totale, basti pensare ai manoscritti medievali che coniugano la letteratura alla pittura ornamentale fatta di splendide miniature, o ancora, sono un esempio le xilografie dei libri rinascimentali, le quali ottengono molta fortuna grazie alla diffusione della stampa. Anche il periodo barocco vide il fiorire di una letteratura ormai visiva, si pensi a Cesare Ripa con l'opera *Iconologia* (1593), un'enciclopedia vastissima con immagini di figure allegoriche che hanno dato vita ad un vero e proprio dizionario iconologico. L'interdipendenza tra le arti e la tanto agognata *gesamtkunstwerk* è ravvisabile anche negli ideali del circolo fiorentino seicentesco la Camerata de' Bardi, un gruppo di intellettuali che si riunivano per discutere delle varie arti al fine di riunirle in teatro in opere di stile recitar cantando, sull'esempio dell'arte teatrale greca. Bisogna però arrivare

⁴⁶ Richard Wagner sostiene che la massima espressione artistica si ottiene fondendo diverse arti come musica, danza, arti figurative, drammaturgia. Tuttavia, raramente troviamo una fusione di tutte queste arti.

all'Ottocento, per parlare di *gesamtkunstwerk* in senso stretto, precisamente nel 1898, quando agli arbori del cinematografo, viene inaugurata a Vienna la prima mostra della Secessione viennese, un gruppo di 19 artisti (tra cui spiccano Gustav Klimt, Egon Schiele e Otto Wagner) i quali decidono di staccarsi dall'Accademia delle Belle Arti e creare un'associazione indipendente che gli permetta di sperimentare linguaggi artistici nuovi: "Al tempo la sua arte, all'arte la sua modernità", è il motto scelto dai secessionisti che si scagliano contro la pittura di storia e contro l'architettura revivalistica imperante, affermando la necessità di verità e di autenticità nell'espressione artistica. Dalla cultura romantica ereditano il concetto di *gesamtkunstwerk* e cercano di applicarlo nelle loro opere attraverso un attento decorativismo in pittura, architettura e nelle arti applicate.

Bisognerà attendere le avanguardie artistiche del Novecento, per poter parlare di sintesi delle arti in senso stretto; infatti, con la crisi della pittura dovuta alla nascita del cinematografo, gli artisti si trovano costretti a rivedere il concetto stesso di arte. Da questa riflessione nascerà un importante dialogo col cinema, che nel tempo ha dato vita a importanti e continue dinamiche di scambio tra le due arti visive, qui finora trattate. Dalla cine-pittura di Méliès agli astrattismi sinfonici di Richter ed Eggeling, dalle visioni oniriche dipinte e filmate dei surrealisti al dramma "pittorico" degli espressionisti, si è voluto far emergere finora, non solo gli esiti (o i tentativi) dell'opera d'arte totale ma anche il rapporto indissolubile che nel corso del Novecento si è creato tra il cinema e le arti visive. Sono tantissimi i registi che hanno saputo dialogare con la pittura o più in generale con le arti figurative, creando dei film definiti pittorici. Uno su tutti: Carl Theodor Dreyer.

Capitolo 2 – Dreyer incontra l'arte

2.1. *Tragedia e spiritualità: una lettura nosografica del regista danese*

*“Non sono le cose materiali cui
il regista deve interessarsi,
quanto piuttosto allo spirito
che c'è in esse e dietro di esse
Egli può dare un'anima alla stanza
liberandola
da ciò che è superfluo.”⁴⁷*

Agli antipodi del cinema hollywoodiano, Carl Theodor Dreyer si staglia isolato nel panorama cinematografico della prima metà del Novecento, con il suo stile ascetico e fortemente realistico, ha dimostrato il suo profondo legame con le arti figurative, a cui si rifà spesso nei suoi film, creando in questo modo, come vedremo, una simbiosi tra spazio scenico e recitazione. Nato il 3 febbraio del 1889 dall'unione illegittima di una cameriera svedese Joséphine Bernhardine Nilsson, originaria della regione della Scania, e di un contadino danese di nome Jens Christian Torp, Dreyer visse i primi due anni della sua vita in un orfanotrofio, fino a quando non fu adottato da un tipografo danese di nome Carl Theodor Dreyer e da sua moglie, Inger Marie. La sua madre biologica, Joséphine, morì qualche anno dopo, quando tentò di abortire ingerendo dello zolfo. Secondo lo studioso Maurice Drouzy, che ha dedicato una meticolosa ricerca⁴⁸ per ricostruire la biografia del regista, l'intera produzione artistica di Dreyer è freudianamente

⁴⁷ Conferenza tenuta da Carl Theodor Dreyer: *Fantasia e colore*, Politiken, 30 agosto 1955.

⁴⁸ La ricerca confluirà nel libro dal titolo *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, di Maurice Drouzy, pubblicato a Milano da Ubulibri nel 1990.

legata a un patologico senso di abbandono (da parte della madre biologica) e alla nostalgia per un'infanzia difficile e mai vissuta appieno. Infatti, all'età di diciannove anni, Dreyer intraprese un viaggio in Svezia per conoscere le sue origini e sua madre, ma una volta arrivato lì ne scoprì la tragica morte, avvenuta da poco nel tentativo di abortire; questo evento portò probabilmente il regista ad avere poi una sensibile attenzione alla sofferenza delle donne, sia fisica che psicologica.⁴⁹ Per Drouzy, il tema ricorrente nell'opera di Dreyer è la donna vittima di una società chiusa e repressiva, da *Il presidente* a *Gertrud*, da *La passione di Giovanna d'Arco*, *Dies Irae* e *Ordet*, la figura della donna è come imprigionata dall'intolleranza e tirannia maschile. Questo tema riflette pienamente l'idea che il regista, forse mitizzandola, si sarebbe fatto della madre, Joséphine Nilsson, ragazza madre che è stata probabilmente indotta dalla società del tempo a separarsi dal figlio poiché ritenuta incapace di crescere da sola un figlio. Della madre, non ci rimane che un documento datato 30 ottobre 1890 (Dreyer era nato un anno prima) in cui si legge:

La sottoscritta Josephine Nilsson, che è madre del bambino non battezzato che il signore e la signora Dreyer hanno intenzione di accogliere e educare come se fosse figlio loro, rinuncia con la presente a ogni diritto riguardo al bambino in questione e accorda il suo consenso a che porti il nome Dreyer. Il bambino è nato il 3 febbraio 1889 – suo padre è in America e non si interessa a lui. 30 ottobre 1890.⁵⁰

La famiglia adottiva di Dreyer invece, si mostrò tutt'altro che accogliente nei suoi confronti.

⁴⁹ Scrive Drouzy:

Opera e autore sono inseparabili. L'individuo privato e il regista noto al pubblico sono le due facce d'una sola e medesima personalità. I film di Dreyer non sono stati elaborati a partire da chissà quale ideale platonico di bellezza ma, come vedremo nel corso dei capitoli successivi, trovano origine e alimento nei più intimi interrogativi del loro autore, che essi ci rivelano nel momento stesso in cui li dissimulano.

Da: Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990, p.91.

⁵⁰ *Ivi*, p.48.

Lo stesso regista raccontò, in uno schizzo biografico della sua famiglia adottiva, che “ad ogni occasione mi ricordavano che dovevo essere riconoscente per il cibo che ricevevo e che non avevo assolutamente diritto a nulla”⁵¹. Nonostante ciò, ebbe un buon rapporto con la nonna paterna, Marie Dreyer, appassionata di letteratura occulta, che fu probabilmente una fonte di ispirazione per il regista. Tuttavia, lasciò la casa paterna molto giovane per dedicarsi al giornalismo e, secondo le sue stesse dichiarazioni, non vi mise mai più piede. Nel 1913 iniziò seriamente la sua carriera cinematografica. Uno dei direttori della Nordisk Film, Frede Skaarup, aveva notato il giovane giornalista, che aveva scritto quattro sceneggiature durante l'ultimo anno (ne scriverà 31 in totale durante la sua vita) per una società cinematografica scandinava. Skaarup lo assunse per scrivere i sottotitoli dei film muti della società e per valutare alcune nuove sceneggiature. Debuttò nell'industria cinematografica nel 1919 con il film muto *Il presidente*, inaugurando così una lunga e fruttuosa carriera, che si concluse nel 1964 con l'enigmatico *Gertrud*. Quella che utilizza Drouzy per analizzare le opere del regista è la prospettiva nosografica, già introdotta negli anni Settanta e studiata, tra gli altri, anche dal semiologo e critico cinematografico francese Christian Metz.⁵² Drouzy, come vedremo nel corso di questo capitolo, fa una lettura nosografica dei film del regista danese, la mia ricerca, invece, approfondisce il

⁵¹ *Ivi*, p.24.

⁵² Nel corso degli anni Settanta, Metz si inserì autorevolmente nel discorso su una possibile applicazione al cinema di strumenti desunti dalla disciplina psicoanalitica. Anche qui il suo intervento (una serie di saggi, confluiti nel libro pubblicato nel 1977 *Le signifiant imaginaire*; pubblicato in Italia nel 1980 con il titolo, *Cinema e psicanalisi*) ha una profondità e una chiarezza metodologica inusuali. M. rifiuta decisamente qualsiasi atteggiamento 'nosografico' nell'accostarsi a un possibile rapporto tra cinema e psicoanalisi. Non si tratta, egli dice, di leggere tra le pieghe del testo i sintomi dei vissuti dell'autore, i sintomi delle sue 'malattie'. Il compito di un'applicazione al campo cinematografico di metodologie desunte dal campo psicoanalitico sarà piuttosto contribuire a far luce sul funzionamento più profondo e autentico del dispositivo cinematografico. Per Drouzy invece la lettura nosografica dell'autore è fondamentale per la comprensione dell'opera. Nel caso di Dreyer, biografia e opera sono fortemente legate, come ha ben evidenziato Drouzy all'interno del saggio *Carl Th.Dreyer nato Nilsson* (1990).

rapporto di Dreyer con le arti visive e il concetto di *gesamtkunstwerk*, come pocanzi accennato. Nel corso del terzo capitolo, contestualmente all'analisi iconologico-formale di film come *Dies Irae* e *Gertrud* e delle affinità con il pittore Vilhelm Hammershøi (messe in luce nella mostra *Hammershøi e Dreyer: la Magia delle immagini*) si tenterà di fare assieme una lettura nosografica e iconologica della figura della donna nei due autori danesi.

Molti dei suoi film, come vedremo, hanno importanti legami con le arti visive, ciò dimostra le profonde conoscenze artistiche del regista che spaziano dall'espressionismo al realismo, dagli echi delle avanguardie astratte alle suggestioni del miniaturismo medievale. Nonostante gli insuccessi finanziari, le critiche e la cattiva accoglienza di alcune sue opere, Dreyer è oggi uno dei cineasti più importanti del panorama europeo, che con il suo stile peculiare continua ad influenzare molte generazioni di registi, tra tutti senza dubbio il connazionale Lars Von Trier. Dreyer morì di polmonite a Copenaghen il 20 marzo 1968, all'età di 79 anni. Oggi è possibile conoscere meglio la vita e le opere di Dreyer grazie all'archivio Dreyer dell'Istituto Cinematografico Danese, presso cui la mia ricerca è stata svolta e al sito web "www.carlthdreyer.dk", curato nei minimi dettagli dallo stesso Istituto.

2.2. Pagine dal libro di Satana (1921): note dalla sceneggiatura originale

Pagine dal libro di Satana è senza dubbio uno dei film che meglio dimostra la tendenza del grande maestro danese ad attingere a fonti visive come la pittura. Sebbene Dreyer considerasse l'opera (il suo secondo lungometraggio) come una "terribile raccolta di stampe a olio"⁵³, la raffinata fotografia e il decorativismo ascetico e minimalista dimostrano una profonda conoscenza delle arti visive fin dall'inizio della sua carriera. Ispirazioni di natura pittorica sono già presenti nel

⁵³ <https://www.carlthdreyer.dk/en>

suo film d'esordio *Il presidente* (1919), un'opera di raffinata introspezione psicologica, dove Dreyer rivela già i suoi gusti artistici mostrando in diverse scene (figg.24, 25 e 26) alcune opere di pittori come quella del suo connazionale Vilhelm Hammershøi, anch'egli oggetto della ricerca (fig.27) alcune dell'americano James Abbott McNeill Whistler (figg.28 e 29), una delle sue pittrici preferite Mary Cassatt (fig.30) e infine alcuni dipinti di Dante Gabriele Rossetti (fig.31). La conoscenza certa dei suddetti pittori da parte di Dreyer è documentata dai ritagli di giornale che il regista conservò per tutta la vita nella sua biblioteca personale e che oggi sono custoditi presso l'Archivio Dreyer (Danish Film Institute).

Nelle figure sopra citate possiamo già rintracciare l'inclinazione di Dreyer verso la rappresentazione scenografica in spazi chiusi (*hüis clos*, direbbe Sartre) tipica del *Kammerspiel* (letteralmente "recitazione da camera"), movimento nato in Germania nel primo ventennio del Novecento, nel campo del teatro e del cinema (il "film manifesto" è *L'ultima risata* di Murnau, del 1924), che si diffuse ben presto anche in area scandinava, da qui si spiegherebbe l'influenza che ne subì lo stesso regista. Le caratteristiche di questa nuova tendenza sono la predilezione per una recitazione in spazi piccoli e chiusi che permettono un'introspezione psicologica dei personaggi più intimistica, basti pensare ad alcuni film di Ingmar Bergman (*Sussurri e Grida* (1972), *Persona* (1966), *Luci d'inverno* (1963)) o ai maggiori esponenti del *Kammerspiel* teatrale scandinavo: il norvegese Henrik Ibsen e lo svedese August Strindberg. Fu con l'opera teatrale *Spettri* di Ibsen che Max Reinhardt, nel 1906, fece conoscere al mondo la nuova tendenza che, insieme all'Espressionismo e alla Nuova Oggettività (detta anche Nuovo Realismo), costituiva una vera e propria avanguardia. Il *Kammerspiel* nel cinema si differenzia nettamente dall'Espressionismo soprattutto nella tecnica, poiché quest'ultimo si caratterizza per un montaggio semplice e l'uso fisso della macchina da presa. La tecnica del *Kammerspiel* utilizza inquadrature continue

che di solito seguono gli attori, come a documentare ogni loro movimento, a volte con estrema soggettività, quasi documentaristica. Il film muto *Michael* del 1924 (titolo originale Mikaël), tradotto in italiano col titolo *Desiderio del cuore* è certamente uno degli emblemi di questa nuova avanguardia (vedi paragrafo 3).

Pagine dal libro di Satana è un film del 1921 diviso in quattro parti. In ogni episodio Satana è onnipresente e ha lo scopo di corrompere l'umanità, si assiste a come il principe dei demoni agisce attraverso la sua malvagità in vari momenti storici. La scelta di questi temi da parte di Dreyer deriva probabilmente dalla sua formazione religiosa.

Nella prima parte, Satana, sotto le spoglie di un fariseo, tenta di convincere Giuda a tradire Gesù. Nella seconda parte, siamo nella Spagna del XVI secolo, Satana è un grande inquisitore che costringe un monaco, Don Fernandez, a commettere un atroce stupro. La terza parte si svolge durante la Rivoluzione francese: Satana è ora un leader giacobino che convince il giovane Joseph a tradire il suo nobile padrone e a sventare un piano che avrebbe potuto salvare la regina Maria Antonietta dalla morte sulla ghigliottina. Nella quarta parte, Satana è un ex monaco che guida una banda di Guardie Rosse durante la guerra civile finlandese del 1918. Minaccia di uccidere la famiglia di un'operatrice telegrafica, Siri, a meno che lei non lo aiuti ad attirare un gruppo di soldati governativi in un'imboscata. Tuttavia, la donna resiste e si suicida piuttosto che diventare una traditrice. Grazie al meticoloso recupero filologico degli ultimi anni, è ora possibile visionare la sceneggiatura originale del film, nella quale troviamo alcuni appunti e annotazioni del regista in riferimento ad alcuni dipinti da simulare scenograficamente nel suo film. Il ricercatore e professore associato presso l'Università di Copenaghen Casper Tybjerg (il quale ha seguito gran parte della mia ricerca) ha evidenziato nel suo articolo dal titolo *Distinguished composition* -

*The Use of Paintings as Visual Models in Danish Silent Films*⁵⁴, come nel film in questione Dreyer faccia riferimento (fig.32) all'iconografia de *L'ultima cena* sia nella versione leonardesca sia nella versione del Ghirlandaio; lo confermerebbe, infatti, la nota sul manoscritto originale (fig.33), oggi consultabile online, grazie ad un importante lavoro di digitalizzazione dei documenti del regista danese⁵⁵. L'esito della ricerca di Dreyer, al suo secondo lungometraggio, si rivela come un mero esercizio estetico ("un set di cromolitografie scialbe", disse il regista danese⁵⁶), ma comunque un esercizio riuscito. In seguito, i riferimenti alla pittura diventano più sofisticati e soprattutto diegetici (all'interno del film, nella scenografia, vengono mostrate opere d'arte reali, non più simulate). Come si può vedere nella sceneggiatura originale, Dreyer ha preso in considerazione più versioni de *L'ultima cena*, non solo quella leonardesca, per ricreare questo *tableaux vivant* nel suo film; infatti, leggiamo a pagina 14 del manoscritto (vedi ancora fig.33.) le note "Ghirlandajo-Abb.6-l'Ultima Cena/Leonardo da Vinci-Abb.43-35/vonGebhardt-Abb.19".

"Abb" è l'abbreviazione della parola *abbildung*, che in tedesco significa illustrazione; quindi, probabilmente il riferimento è ad un libro di storia dell'arte tedesco. Non sappiamo a quale *Cenacolo* di Domenico Ghirlandaio si riferisse Dreyer, poiché ne conosciamo tre, tutti ubicati a Firenze: il primo è il *Cenacolo* della Badia di Passignano (fig.34), l'opera più antica realizzata in collaborazione con i suoi fratelli, databile al 1476, il secondo è il *Cenacolo* di Ognissanti (fig.35), databile al 1480, e il terzo è il *Cenacolo* di San Marco, databile al 1486 (fig.36). Le tre versioni condividono un'iconografia quasi identica, per cui è difficile

⁵⁴ Casper Tybjerg, *Distinguished composition – the use of paintings as visual models in danish silent films*, Theatre and Film Studies 2010, Annual Report vol.1, Mikio Takemoto, Waseda University, 2012, pp. 89-90.

⁵⁵ www.carlthdreyer.dk

⁵⁶ Casper Tybjerg, *Distinguished Compositions, The Use of Paintings as Visual Models in Danish Silent Films*, Theatre and Film Studies 2010 Annual Report vol.1, Published by Mikio Takemoto, 2012, p.91.

stabilire a quale dei tre dipinti si riferisse Dreyer. Nelle tre versioni e nella scena del film notiamo che Giuda è ritratto di spalle e si trova sul lato vicino del tavolo.

Affine ai principi estetici di Dreyer di ascetismo e realismo, la versione del pittore tedesco Eduard Gebhardt, databile al 1870 (fig.37), è infatti annotata dal regista stesso nel manoscritto. La sua versione del *Cenacolo* è l'opposto dell'idealismo tipico dell'arte religiosa rinascimentale, egli utilizza modelli dal vivo come contadini e gente umile per realizzare il suo dipinto, inaugurando un realismo artistico mai visto prima, se non in Gustave Courbet. Scegliere di rappresentare persone comuni invece di volti fortemente idealizzati e canonicamente belli, può essere una scelta blasfema. Forse, rappresentare una scena così fortemente religiosa in un medium visuale, sia esso il cinema o la pittura, può essere talvolta pericoloso perché si cade facilmente nella parodia e quindi nel rischio censura, basti pensare all'irriverente *Viridiana* (fig.38) diretto da Luis Buñuel e uscito nelle sale cinematografiche nel 1961, in cui *l'Ultima Cena* vede la presenza di persone povere, emarginate, dimenticate dalla società, insomma veri e propri *freaks*. Il film per i temi blasfemi e scabrosi trattati (viene mostrata anche un'orgia collettiva) venne censurato dal regime franchista fino alla morte del dittatore.

Dreyer, tuttavia, non riprodusse pedissequamente nessuno dei tre pittori. Ha insistito sui dettagli archeologici: niente tovaglia, pavimento in mattoni, semplici sgabelli; voleva, per quanto possibile, creare una rappresentazione storicamente accurata della Palestina del primo secolo dopo Cristo.⁵⁷

Il riferimento di Dreyer a dipinti molto famosi nasce dalla passione, coltivata sin da giovanissimo, per la storia dell'arte. Lo studio e la dedizione verso questa disciplina lo portò sin dai primissimi film ad esplorare le possibilità di uno stile cinematografico influenzato da modelli pittorici.

⁵⁷ *Ibidem.*

Sebbene Dreyer abbia definito questo film quasi esclusivamente un mero esercizio estetico, *Pagine dal libro di Satana* rimane ancora oggi una pietra miliare del cinema muto scandinavo. Altri due film, a cui Dreyer probabilmente guarda per la realizzazione di questo film, sono *Intolerance* (1916) di D.W. Griffith, soprattutto per la struttura narrativa (quattro episodi) e *Satanas* (1912) del regista italiano Luigi Maggi (fig.39); a quest'ultimo Griffith e Dreyer si sono certamente ispirati.⁵⁸

2.3. Pittura diegetica in Desiderio del cuore (1924)

Contrariamente a *Pagine dal libro di Satana*, il sesto lungometraggio di Dreyer *Desiderio del cuore* (1924) sembra essere tra le opere più riuscite (anche secondo il regista), prima di girare il grande capolavoro della sua carriera *La passione di Giovanna d'Arco* (1928)

Il film ritrae il contrasto tra gli ideali dell'arte (bellezza, verità) e l'ipocrisia e l'insensatezza della società. Il dramma della solitudine dell'anziano artista Zoret, interpretato da Benjamin Christensen, il regista de *La stregoneria attraverso i secoli* (1922), abbandonato dal suo giovane modello Michael (considerato quasi come un figlio da Zoret) che si innamora di una principessa russa Lucia Zamikoff, è ambientato in uno spazio sovraccarico di oggetti che l'articolazione dei piani di ripresa esalta nella loro funzione simbolica (il direttore della fotografia è Karl Freund, che aveva già lavorato per *Metropolis* e *L'ultima risata*). Il film può essere considerato un kammerspiel-film e un film LGBTQ + ante-litteram. Attraverso scenografie simili ad una *wunderkammer* (fig.40), Dreyer porta in maniera fedele sullo schermo le ambientazioni e la storia del romanzo di Herman Bang (già messo in scena qualche anno prima dal regista svedese Mauritz Stiller

⁵⁸ Si pensa che i due registi si siano ispirati all'opera di Luigi Maggi, in quanto presentano non solo la stessa divisione episodica ma anche gli stessi temi.

con il film muto *Vingarne*) e racconta allo spettatore il sentimento omosessuale che prova il pittore Zoret nei confronti del giovane e aitante modello (fig.41). Il povero pittore viene più volte deluso dal ragazzo, innamorato della principessa, quest'ultima con il pretesto di avere un ritratto per sé, si intrufola in casa del pittore, il quale deluso e ingeloso continuerà comunque a perdonare Michael, anche quando gli ruberà alcune tele (appaiono nel film in maniera diegetica) alle quali è estremamente affezionato. Rimasto ormai solo, con l'affetto del giornalista americano Swifft, dipinge l'ultimo quadro della sua vita, un uomo solo sulla spiaggia di Algeri; Zoret non si pentirà mai dell'amore provato per il giovane, anzi, sul letto di morte pronuncerà la celebre frase del film: «Ora posso morire perché ho conosciuto un grande amore». Il finale "tragico", era già stato annunciato in qualche modo inizialmente, quando nella sequenza di apertura, Zoret, presenta ai suoi ospiti un dipinto a tema *memento mori*, l'immagine di un teschio su una sottopentola⁵⁹, che sarebbe ripresa da un antico mosaico romano. Ciò che emerge è una prefigurazione simbolica dell'intera trama. Pensando alla morte, Zoret conclude la conversazione annunciando di aver deciso di dipingere il momento in cui Cesare viene ucciso dal figlio adottivo Bruto. Metaforicamente, quando Michael tradisce il pittore, quest'ultimo va a letto e muore. Qual è il significato della scenografia wunderkammeriana di Michael? Sembra quasi che gli oggetti abbiano un ruolo non solo decorativo, ma anche narrativo, diegetico, appunto. Preannunciano e rispecchiano eventi (il *memento mori* della scena d'apertura appena citata), esprimono personaggi e relazioni. Mentre i personaggi si relazionano attivamente con queste opere d'arte, agendo e comunicando attraverso di esse (fig.42), lo stile statuario dei personaggi di Dreyer e i primi piani dei loro volti (tipici del *Kammerspiel*) elevano gli attori a vere e proprie figure artistiche e simboliche. La tragedia e il dramma qui assumono dei connotati

⁵⁹ David Heinemann, *Michael and Gertrud: art and the artist in the films of Carl Theodor Dreyer*, Framing film: cinema and the visual arts. Allen, Steven and Hubner, Laura, eds. Intellect Books, Bristol, UK, 2012, pp.149-150.

più moderni, come lui stesso chiarisce in un'intervista in cui parla dell'opera *Gertrud* (1964):

Avevo scelto l'opera di Söderberg perché la sua concezione della tragedia è più moderna, quella che è stata messa in scena troppo a lungo dagli altri giganti, Ibsen e Strindberg. Perché ho detto che è più moderna? Perché, al posto del suicidio e di altri grandi gesti della tradizione tragica, Söderberg ha preferito l'amara tragedia di dover continuare a vivere anche se gli ideali e la felicità sono stati distrutti.⁶⁰

L'arte può innescare sentimenti d'amore e anche fornire ai personaggi un mezzo per comunicare questo amore. La principessa Zamikow, con cui Michael tradisce l'amore di Zoret, nota per la prima volta il giovane modello solo dopo aver visto i quadri (che lo ritraggono) del Maestro; i due, infatti, si innamorano davanti all'opera migliore di Zoret ovvero "Il vincitore", la principessa guarda il quadro e poi rivolge lo sguardo a Michael dicendo "Allora sei tu!", Dreyer cerca di far immedesimare gli spettatori del film nella scena che stanno interpretando i personaggi. Un altro elemento del film *Kammerspiel* è in realtà un elemento *sui generis*, vale a dire il primo piano che segue lo sguardo dell'attore. Come gli altri film muti di Dreyer, anche *Desiderio del cuore* è stato considerato perduto per molti anni, fino alla sua riscoperta nel 1958 da parte dell'EastFilm Archive, una società tedesca. Quando *Desiderio del cuore* venne proiettato per la prima volta negli Stati Uniti, non fu ben accolto dalla stampa tradizionale. Uno dei motivi per cui *Desiderio del cuore* non è riuscito a entrare in contatto con il pubblico statunitense è che la maggior parte dei film espressionisti tedeschi ritrae la vita della classe media. La pellicola, sulla scia dei film prodotti in quegli anni, è ambientata esclusivamente nella classe media; quindi, la critica americana probabilmente ipotizzò che il film cercasse di raggiungere un pubblico di ricchi intellettuali europeizzati. La pellicola, con le sue esplicite allusioni all'omosessualità, in realtà non destò scalpore nel pubblico; in quegli anni, poco

⁶⁰ *Ibidem*.

prima della repressione nazista, la Germania e la Scandinavia stavano vivendo un grande momento di libertà e uguaglianza sociale, grazie al primo movimento omosessuale, gruppo formato da varie personalità che si battè tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento per i diritti degli omosessuali, a capo di queste battaglie sociali ci fu il sessuologo di origini ebraiche Magnus Hirschfeld.

Il vero motivo della cattiva accoglienza nelle sale fu la discrepanza nella rappresentazione della classe sociale, che potrebbe aver confuso e allontanato il pubblico cinematografico americano nell'accettare *Desiderio del cuore* come un vero film Kammerspiel. Nel libro di Thompson e Bordwell *Storia del cinema: un'introduzione* viene data una precisa descrizione di questo genere:

Un film Kammerspiel era incentrato su alcuni personaggi ed esplorava in dettaglio una crisi nella loro vita. L'enfasi era posta sulla recitazione lenta ed evocativa e sul racconto dei dettagli piuttosto che sulle espressioni estreme delle emozioni. L'atmosfera del dramma da camera derivava dall'uso di un numero ridotto di ambientazioni e dall'attenzione alla psicologia del personaggio piuttosto che allo spettacolo. Erano film ambientati in un ambiente quotidiano contemporaneo e spesso si svolgevano in un breve arco di tempo.⁶¹

A riprova dell'adesione di Dreyer a questo nuovo cinema d'avanguardia di derivazione teatrale, egli stesso scrive:

Il reportage fotografico ha costretto il cinema a rimanere attaccato al naturalismo. Solo quando il cinema riuscirà a rompere questi limiti potrà librarsi nella pura immaginazione. Dobbiamo quindi fare in modo che il cinema si sciolga dall'abbraccio del naturalismo. Dobbiamo far capire che copiare la realtà è solo una perdita di tempo. Dobbiamo usare la macchina da presa per creare un nuovo linguaggio, un nuovo stile.⁶²

In un'altra intervista, dichiara:

⁶¹ David Bordwell, Kristin Thompson, *Storia del cinema, un'introduzione*, McGraw-Hill Education, Milano, 2018, p.69.

⁶² Conferenza tenuta da Carl Theodor Dreyer: *Fantasia e colore*, da "Politiken", 30 agosto 1955, p.418.

In occasione delle riprese di *Desiderio del cuore*, da Harmann Bang, feci largo uso delle esperienze che avevo compiuto, perché era – e doveva essere per dirsi riuscito – un “kammerspiel” portato sullo schermo. Niente ha significato in questo film al di fuori dei conflitti interiori il cui sviluppo drammatico si riflette unicamente sui volti in sottili espressioni che solo dei primi piani potevano riprodurre. Nel corso della lavorazione imparai a fare ciò che si doveva perché la recitazione degli attori fosse giusta, fosse sentita. Scoprii che esisteva una differenza di sfumature tra una recitazione elaborata sotto il controllo dell’intelligenza e una recitazione sentita, nel corso della quale l’attore riuscisse a eliminare tutti i sentimenti che non fossero esattamente quello o quelli richiesti dalla scena. E capii che il regista aveva un compito ben preciso e importante, consistente nel correggere l’attore dall’esterno e dirigerlo alla meta - cioè nei primi piani, a dimenticare se stesso, smettere di ragionare e aprire il proprio cuore. È ciò che una volta si chiamava entrare nella pelle del personaggio.⁶³

La masterizzazione digitale di due versioni di *Desiderio del cuore* e l'aggiunta di nuovi titoli in inglese contribuiscono al recente riconoscimento del film come un vero e proprio kammerspiel-film. Una delle ragioni dell'errata ricezione di questo film è legate alla questione dell'imbonitore (figura che si occupava di spiegare la trama e commentare il film per gli spettatori); lo stile del maestro del kammerspiel cinematografico Lupu Pick, come quello di tanti altri registi, tra cui Dreyer, era basato, all'epoca, su un ritmo volutamente lento. I personaggi si scambiavano sguardi e reazioni attentamente modulate che ricordavano la pantomima, il pubblico osservava attentamente le espressioni facciali dei personaggi ed era talmente immerso in ogni dettaglio sullo schermo che qualsiasi dispositivo extra-testuale presentato al cinema avrebbe rappresentato un'interruzione della sua concentrazione. Nell'epoca del pre-sonoro, ascoltare intensamente l'imbonitore distraeva chiaramente dall'esperienza visiva, la concentrazione simultanea sull'immagine dello schermo e su un imbonitore in carne e ossa che recita il materiale scritto al di fuori della diegesi del film è particolarmente impegnativa. Non solo è necessario collegare le ambientazioni del film e le descrizioni dei

⁶³ Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990, p.147.

personaggi a un arco narrativo, ma anche elaborare e assorbire i significati che si celano dietro i pensieri mediati dei personaggi.

Dreyer probabilmente vuole dirigere la nostra attenzione altrove, lontano dagli elementi narrativi o puramente formalistici; gli elementi pittorici sembrano essere i veri protagonisti dell'opera in quanto si distaccano completamente dalla narrazione, creando così più consapevolezza e godimento della narrazione stessa. Questa strategia stilistica mette in risalto, a discapito dell'azione, lo spazio diegetico, che consiste in una vera e propria *wunderkammer*. È come se, guardando il film, l'azione e le immagini in movimento si fermassero per diventare un quadro o, come sostiene la studiosa Brigitte Peucker, un *tableau vivant*:

Tableau vivant moments in film set up a tension between the two- and three- dimensional, between stasis and movement, between the ‘death’ of the human body in painting and its ‘life’ in cinema. Further, because tableau vivant exists at the nodal point that joins painting, sculpture, and theatre, its evocation in film is a moment of intensified intermediality.⁶⁴

Al di là del significato artistico del film e della presenza diegetica della pittura intesa come parte integrante della narrazione, è curioso soffermarci sulla lettura nosografica che Drouzy fa di *Desiderio del cuore*. Secondo lo studioso francese il romanzo di Bang parla in un'ultima analisi dell'ingratitude di un figlio adottivo, sebbene Michael non fosse proprio il figlio adottivo di Zoret, quest'ultimo, lo tratta come tale, infatti si apprende che Michael era stato accolto in casa del pittore sin da giovanissimo. E nell'ingratitude di questo giovane si riconosce lo stesso Dreyer, infatti dieci anni prima della realizzazione di

⁶⁴ David Heinemann, *Michael and Gertrud: art and the artist in the films of Carl Theodor Dreyer*. In: Framing film: cinema and the visual arts. Allen, Steven and Hubner, Laura, eds. Intellect Books, Bristol, UK, 2012, p.13.

Traduzione in italiano:

“I momenti di tableau vivant nel film creano una tensione tra il bidimensionale e il tridimensionale, tra la stasi e il movimento, tra la morte del corpo umano nella pittura e la sua vita nel cinema. Inoltre, poiché il tableau vivant esiste nel punto nodale che unisce pittura, scultura e teatro, la sua evocazione nel film è un momento di intermediazione intensificata.”

Desiderio del cuore, il tipografo Dreyer, padre adottivo del regista, era morto per le conseguenze di avvelenamento da piombo da effluvi che ha respirato sul posto di lavoro. Né durante la malattia né al momento di dirgli addio Dreyer sarà presente, in quel momento troppo impegnato dalla sua carriera giornalistica e dalla frequentazione con la sua futura moglie, Ebba Larsen. Come Michael, Carl era stato un figlio insensibile e ingrato nei confronti di chi, nonostante tutto, lo aveva accolto da bambino in casa sua, talmente ingrato da rifiutarsi di mostrare un po' di riconoscenza e calore sul letto di morte del padre. Scrive Drouzy:

Se accettò di portarlo sullo schermo è perché, identificandosi col figlio ingrato, accusava sé stesso e così, esorcizzava la sua cattiva coscienza facendo in un certo senso “onorevole ammenda” di fronte al padre adottivo. Espressione di un sentimento tardivo, Desiderio del cuore è il film della riparazione ultima.⁶⁵

Al di là della lettura nosografica, *Michael*, o meglio, *Desiderio del cuore*, è dunque l'esempio più emblematico della predilezione di Dreyer per la recitazione da camera e per l'arte (figg.43 e 44), che qui, come in *Gertrud*, decide di rappresentare diegeticamente, elevandola a un dramma nuovo, moderno, non più ibseniano (anche se *Gertrud* presenta toni più tragici). Sebbene il film non sia stato ben accolto al di fuori dell'Europa, negli ultimi anni, grazie al contributo di ricercatori e al lavoro di digitalizzazione e sottotitolazione, questo breve pellicola pittorica è stata rivalutata.

⁶⁵ Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990, p.151.

2.4. Uso fiammingo della luce, geometria angolare e ricostruzioni medievali: modelli figurativi ne "La passione di Giovanna d'Arco" (1928)

La Passione di Giovanna d'Arco è «uno dei film che contano di più nella storia del cinema, uno di quelli che hanno contribuito maggiormente a far riconoscere che il cinema poteva rivaleggiare con le altre arti»⁶⁶.

Questo classico, che segue uno stile analogo a quello della nuova tendenza artistica tedesca degli anni Venti, la Nuova Oggettività, consacrò Dreyer al successo al di fuori del panorama scandinavo; dopo il successo de *L'angelo del focolare* (1925), la Société Générale des Films, dalla Francia, gli commissionò un lungometraggio sulla loro eroina nazionale. Ciò suscitò non pochi malumori tra i nazionalisti francesi che criticarono questa decisione in quanto Dreyer non era francese e perché, secondo alcune voci, aveva scelto un'attrice americana per la parte. Quest'ultima voce fu presto smentita, infatti Dreyer scelse per il suo film l'attrice teatrale francese Renée Jeanne Falconetti, la quale però, si sentì psicologicamente turbata dalle riprese del film, ebbe un forte esaurimento nervoso che sembra averla poi accompagnata per tutta la vita.

Il critico cinematografico Roger Ebert scrive a tal proposito:

Per Falconetti lo spettacolo fu un calvario. Le leggende del set raccontano che Dreyer la costrinse a inginocchiarsi dolorosamente sulla pietra e poi a cancellare ogni espressione dal suo volto - in modo che lo spettatore potesse leggersi il dolore represso o interiore.⁶⁷

Tuttavia, alcune biografie sul cineasta danese negano che egli soffrisse di perversioni sadiche, anzi sembra che in questa occasione, più di altre volte, Dreyer fosse investito da quella che il critico David Bordwell chiama "santa serietà dreyeriana"⁶⁸ (che ha un duplice significato: non solo considerava il suo lavoro come una vocazione sacra, ma la sua stessa arte è tesa verso lo spirituale)

⁶⁶ Simonetta Salvestroni, *Il cinema di Dreyer e la spiritualità del Nord Europa, Giovanna d'Arco, Dies Irae, Ordet*. Marsilio, Venezia, 2011, p.23.

⁶⁷ <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-passion-of-joan-of-arc-1928>

⁶⁸ David Bordwell, *La Passion de Jeanne d'Arc*, Indiana University Press, Bloomington, 1973, p.8.

che lo portava a richiedere agli attori una recitazione immersiva, profonda e catartica; questo colpisce certamente Antonin Artaud (nel film interpreta il ruolo del confessore) che in seguito si ispirerà a questo metodo recitativo ascetico, alienante e per questo dunque anche doloroso, per il suo Teatro della crudeltà. Artaud ricorda così la sua esperienza personale con Dreyer:

Ho conservato ricordi indimenticabili del mio lavoro con Dreyer. Ho avuto a che fare con un uomo che è riuscito a farmi credere nella giustezza, nella bellezza e nell'interesse umano della sua concezione. Dreyer era impegnato a mostrare in Giovanna d'Arco la vittima di una delle deformazioni più dolorose, la deformazione del principio divino passato attraverso i cervelli degli uomini, siano essi del Governo, della Chiesa o di qualsiasi altro nome.⁶⁹

Oggi il film è considerato un classico del cinema muto, e si colloca esattamente negli anni del passaggio dal muto al sonoro; Dreyer, arrivato a Parigi per iniziare le riprese (che durarono dal febbraio al novembre 1927), dichiarò di voler girare un film sonoro, ma non c'erano ancora i mezzi per questo scopo. Tuttavia, nonostante il film fosse muto, il regista volle che gli attori (tutti rigorosamente privi di trucco, sulla scia degli insegnamenti del *Kammerspiel*) pronunciassero le loro battute ad alta voce. “Collocate sulla soglia tra l'immagine e il suono, le parole sono visibili sullo schermo: grida, gemiti, imprecazioni, inudibili ma penetranti, e che sembrano disegnate sulle labbra dei personaggi”, scrive Massimo Carboni nel suo saggio.⁷⁰

Per realizzare la sceneggiatura del film Dreyer attinge al romanzo *Vie de Jeanne d'Arc* (1925) di Joseph Delteil e agli atti del processo per stregoneria (1431) e quelli della ritrattazione delle accuse; i testi sono stati attentamente studiati e rivisitati dallo stesso Dreyer, che ha poi scritto la sceneggiatura. Egli rimane fedele al testo nelle risposte che Giovanna dà agli accusatori. Vengono eliminati tutti i riferimenti alle pratiche magiche e alle voci delle sante Margherita e

⁶⁹ Antonin Artaud, *A propos du cinéma, Scritti di cinema, Firenze, Liberoscambio*, 1981, pp.77-78.

⁷⁰ Massimo Carboni, *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*. Jaca Book, Milano, 2007, p.13.

Caterina, vengono eliminate alcune battute dure e gli atteggiamenti decisi e risoluti di una giovane donna che è stata al comando di un esercito e ha vinto molte battaglie (questo sarà il ritratto che farà della giovane eroina il regista francese Robert Bresson nel film *Il processo di Giovanna d'Arco*).

La Giovanna dreyeriana è una giovane donna disarmata e ingenua (la critica francese contestò la "non eroicità" del personaggio) giudicata da un'assemblea di dotti prelati pronti a usare tutti i mezzi a disposizione contro di lei, tra cui il ricatto e la violenza fisica e verbale; quest'ultima fu censurata dopo la distribuzione in Francia per volere dell'arcivescovo di Parigi; Dreyer accettò passivamente la censura, non sapendo che non sarebbe stato più possibile recuperare alcune parti della pellicola fino al 1981. Infatti, il 6 dicembre 1928 il negativo originale andò perduto in un incendio scoppiato in uno studio di produzione cinematografica berlinese; la copia originale si trovava lì perché sulla base di questa, poco prima, il direttore della fotografia Rudolf Maté riuscì a montare una nuova versione utilizzando scene alternative mai proiettate, ma anch'essa finì per essere distrutta in un incendio nel 1929. Seguirono altre versioni e altri montaggi, alcuni molto deludenti, come quello realizzato dallo storico del cinema Joseph-Marie Lo Duca, che montò una versione di 85 minuti, apportando numerose modifiche e aggiungendo un accompagnamento musicale barocco con brani di Bach, Albinoni, Vivaldi e altri; questa versione non fu mai apprezzata, soprattutto dallo stesso Dreyer, ma fu l'unica che circolò per molto tempo. Nel 1981 una copia originale del 1928 è stata clamorosamente e fortuitamente ritrovata in un ospedale psichiatrico alla periferia di Oslo, ritrovata nella confezione originale con una lettera rilasciata al primario Harald Arnesen, (direttore dell'ospedale e appassionato di storia) datata 1928 e inviata da Copenaghen. Questa è dunque la versione definitiva giunta fino a noi, che ancora oggi, in quanto raffinata opera d'arte, possiamo sempre ammirare nella sua bellezza singolare e nel suo stile rigidamente ascetico.

Perché Dreyer, assumendosi il rischio dell'insuccesso commerciale, rappresenta così la giovane eroina francese? Anche qui, entra in gioco l'analisi del film secondo la prospettiva nosografica scelta da Drouzy. Lo studioso sottolinea come Giovanna d'Arco faccia parte della stessa famiglia delle altre figure femminili che il regista ha portato sullo schermo, tutte ritratte in ambienti oppressivi dove la donna è considerata eretica, anormale o non conforme alle regole della società, e dove puntualmente dimostrano in qualche modo il loro spirito di ribellione, a costo della morte. Scrive Drouzy:

Mentre tutti i film precedenti di Carl Theodor Dreyer tendevano a generalizzare la storia particolare di Joséphine Nilsson e a suggerire che il suo caso non era affatto singolare, questa nuova opera ne idealizza la figura. Attraverso la santa e l'eroina nazionale, il caso di Joséphine si ricongiunge al mito, entra nella leggenda che è indistinguibile dalla Storia. Poiché il giovane Carl Theodor non ha mai conosciuto personalmente la madre e quindi non si è mai scontrato con la sua autorità, gli è ancora più facile fare oggi di lei una martire innocente e identificarla con una "santa". Nello spirito di Dreyer la pulzella di Domrèmy si confonde con la giovane contadine di Carlsro. È per entrambe le donne che girato questo film.⁷¹

Secondo Simonetta Salvestroni, a proposito della rappresentazione di Giovanna come una vera e proprio santa, nel film ci sono tre momenti in crescendo in cui assistiamo a qualcosa che raramente è stato mostrato al cinema e mai, dopo questo film, con tanta intensità; vediamo un personaggio in contatto con una dimensione superiore a quella quotidiana, circondato dalla luce e capace di irradiarla intorno a sé, come se volesse rappresentare la protagonista in tutta la sua santità. Questa esperienza è ben rappresentata figurativamente nei dipinti dell'artista fiammingo Rembrandt, certamente conosciuto da Dreyer, il quale afferma di aver letto molti libri di storia dell'arte e di averla amata⁷²; dirà di aver seguito anche corsi d'arte mentre lavorava come contabile negli anni della sua giovinezza.⁷³

⁷¹ Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990, p.171.

⁷² Andrea Martini, *Il cinema di Dreyer, l'eccentrico e il classico*, Marsilio Editori, Venezia, 1987, p.188.

⁷³ Simonetta Salvestroni, *Il cinema di Dreyer e la spiritualità del Nord Europa*, 2012, Marsilio Editori, Venezia, p.29.

Certamente Dreyer conosceva *Il ritorno del figliol prodigo* di Rembrandt (fig.45), come testimonia il ritaglio di giornale da me ritrovato e fotografato durante la mia ricerca presso l'Archivio Dreyer, a dimostrazione dell'interesse del regista nei confronti di questo artista e di altri pittori simili (fig.46). Come nel dipinto di Rembrandt, Falconetti è immersa nella luce, esattamente come i personaggi del quadro, che sono in una posizione decentrata e marginale, ed emanano una luce soprannaturale, *simbolica*, direbbe Aumont. La stessa luce emana Giovanna, nei primissimi piani il suo volto è parzialmente inquadrato, gli occhi vengono ripresi, ma non le sopracciglia, ad esempio. (fig.47) L'uso attento della luce nei primi piani della Falconetti mira a sottolineare la spiritualità di quest'ultima, che raggiunge il suo apice nella sequenza in cui alla domanda "quale ricompensa pensi di ottenere da Nostro Signore?" risponde "la salvezza della mia anima". Qui Dreyer scrive nella sceneggiatura originale: "Giovanna rimane seduta e dal suo sguardo sembra che veda nel cielo" ⁷⁴.

Risultato emblematico il fatto che Dreyer prende come modello iniziale la pittura di Rembrandt per lo studio sull'utilizzo della luce all'interno di una sua composizione filmica. Simonetta Salvestroni fa un parallelismo tra Rembrandt⁷⁵ e l'inquadratura in cui Giovanna esclama "la salvezza della mia anima":

Le icone d'oriente, dipinte in un passato lontano, raffigurano una dimensione più alta di quella quotidiana, un mondo d'oro luminoso in cui si trovano Cristo, Maria, gli apostoli, i santi, gli angeli. Con Rembrandt si rimane sulla terra in una realtà spesso oscura e angosciata, rischiarata da personaggi o piccoli gruppi che sono immersi nella luce. Sono, fra gli altri, il padre abbracciato al figliol prodigo, Simeone, Maria e il bambino nella presentazione al tempio, Pietro in carcere, Cristo nell'apparizione a Maddalena, la sacra famiglia rifugiata in una grotta durante la fuga in Egitto. Tutte queste figure non sono al centro del dipinto, ma in una posizione spesso fortemente decentrata. La luce che li avvolge e che essi irradiano è esaltata dalle ombre.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Si riferisce in particolar modo ai dipinti *Il ritorno del figliol prodigo* (1666), *La presentazione di Gesù nel tempio* (1631), *San Pietro in prigione* (1631), *Cristo appare a Maria Maddalena* (1638), *Riposo dopo la fuga in Egitto* (1647).

Simeone ha, per esempio, dietro di sé inquietanti figure scure che occupano la zona con le arcate del tempio, Pietro il buio della sua povera cella. In uno scurissimo paesaggio in cui domina il nero, la grotta-rifugio nella fuga in Egitto è l'unico punto di luce, che l'artista colloca a sinistra in basso. Anche l'insieme costituito dal padre che abbraccia il figliol prodigo, che si trova sulla sinistra del dipinto, è il nucleo pienamente illuminato di un quadro che ha al centro e nella parte alta un'oscurità che abbraccia due figure appena distinguibili. Nei dipinti del pittore olandese sono questi personaggi, spazialmente marginali e immersi in una dimensione più alta di quella quotidiana, a portare e diffondere la luce in un mondo povero o privo di essa. L'occhio di chi guarda è attratto prima di tutto e soprattutto da coloro che, per quanto laterali, sono il nucleo da cui parte o su cui batte la luce che illumina la tela.⁷⁶

Se l'uso magistrale di luci e ombre viene lodato anche dalla critica più severa, lo stesso non accade per la scelta delle scenografie, che risentono indubbiamente della lezione espressionista e una volta riprese anche se solo per porzioni, sono caratterizzate dall'assenza di prospettiva, tipica delle miniature medievali, a cui il regista guarda. Dreyer, che aveva saputo metabolizzare le nuove avanguardie espressioniste tedesche, chiamò per il suo film lo scenografo Hermann Warm, il quale aveva già lavorato per *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920) di Robert Weine, film dalla scenografia fortemente espressionista, per Fritz Lang con il film *Destino* (1921) e per *Lo studente di Praga* (1926) diretto da Henrick Galeen. Inoltre, se si osserva la scena in cui vengono mostrati e azionati gli oggetti con cui Giovanna sarebbe stata torturata se non avesse abiurato, sembra che ci si ritrovi davanti a dinamismi astratti e geometrie cinetiche, che si potrebbero trovare in un film di Hans Richter, per cui Dreyer provava ammirazione (fig.48), o in un film di Fernand Léger. I documenti da me analizzati presso l'Archivio Dreyer mostrano infatti come egli fosse interessato non solo all'avanguardia astrattista, ma anche a quella futurista, come conferma la moltitudine di ritagli di giornale da lui studiati e conservati oggi al Danish Film Institute (fig.49); l'interesse verso il dinamismo delle macchine di tortura mostrate durante il

⁷⁶ Simonetta Salvestroni, *Il cinema di Dreyer e la spiritualità del Nord Europa*, Marsilio, Venezia, 2011, pp.29-30.

processo a Giovanna spiegherebbe la presenza del ritaglio di giornale in cui si leggono i nomi di Boccioni e Carrà. Non si può di certo definire Dreyer un regista avanguardista, anzi, sappiamo da Drouzy (vedi paragrafo 3.3) che non si volle mai avvicinare a nessuna avanguardia per evitare di essere collocato in un determinato genere o in un determinato movimento, ciononostante, in quanto appassionato di storia dell'arte, rimase sempre aggiornato sulle tendenze artistiche della sua epoca, mostrando, anche attraverso questa raccolta di ritagli di giornale, la riflessione su determinati artisti per la realizzazione dei suoi lungometraggi.

Particolare attenzione merita la scenografia di Hermann Warm, che ebbe un costo elevatissimo (sette milioni di franchi) e che sorprendentemente Dreyer non mostra di frequente nel film (solo dopo aver dato la massima importanza a tutti i primi piani). Il suo desiderio era quello di fare tutto il possibile affinché gli attori si immedesimassero nella parte e quindi anche nella scenografia, la scelta ha aiutato gli attori a raggiungere l'intensità espressiva richiesta dal regista. La ricostruzione più fedele del luogo in cui si svolse il processo e la condanna di Giovanna, ovvero il Castello di Rouen, venne realizzata nella periferia parigina e si può dire che Hermann Warm fece un vero e proprio lavoro da architetto, oltre che di scenografo; infatti, oltre ai progetti (fig.50), realizzò anche i modelli in miniatura che Dreyer apprezzò e che oggi sono custoditi presso il Danish Film Institute. (fig.51)

Dreyer si avvalse anche dell'aiuto di un grande pittore e intellettuale che aveva avuto modo di conoscere durante il suo soggiorno parigino, Jean Hugo, quest'ultimo aiutò Warm nella decorazione dei set. I due scenografi non sapevano, però, che a un progetto architettonico così preciso e dettagliato sarebbe corrisposta una composizione dell'immagine che non solo evidenzia l'assenza totale di prospettiva (in questo caso della cattedrale), tipica di una miniatura medievale, ma che si scontra con lo stile ascetico del film per le inquadrature

diagonali e spigolose dai forti connotati espressionisti, che però ben rappresentano gli stati d'animo dei protagonisti. Anzi, sembra quasi che l'architettura scenografica del film contraddica e violi e, nelle parole di Paul Schrader, addirittura "cospiri", contro Giovanna d'Arco:⁷⁷

Come i volti dei suoi inquisitori, i corridoi, la porta, i mobili sono all'offensiva, colpiscono, piombano su di lei ad angoli obliqui, attaccandola con pezzi di bianco e di nero taglienti.⁷⁸
(fig.52)

Bordwell parla di "assenza di equilibrio"⁷⁹, infatti, ci si chiede se questo montaggio decostruttivista sia frutto di un linguaggio espressionista ormai interiorizzato o sia la ricerca di una nuova forma di realismo, quest'ultima presente nell'uso dei primissimi piani ma totalmente assente nella ripresa della cattedrale, che ci appare quasi metacinematografica. Scrive Ebbe Neergaard:

L'effetto diagonale non è nulla di per sé, ma sottolinea e rafforza ciò che viene mostrato. Quando guardiamo il film non siamo consapevoli di queste angolazioni insolite. Sono una conseguenza psicologica e artistica della situazione descritta. Non c'è niente di più lontano da Dreyer che creare sensazioni nello spettatore con l'aiuto di inquadrature diagonali, con inquadrature dall'alto o dal basso. La passione di Giovanna d'Arco non fa che ampliare le esplorazioni dei grandi registi francesi, tedeschi e russi. Poco prima dell'inizio delle riprese, Dreyer vide la Corazzata Potemkin a Parigi. Non gli piacque, ma la forza espressiva raggiunta grazie al modo in cui Ejzenštejn usava la macchina da presa e al suo audace montaggio gli diede il coraggio e la forza di continuare.⁸⁰

Warm e Hugo, per ricreare l'ambientazione storica del film, si immersero nella ricerca di manoscritti e miniature medievali; secondo lo studioso Casper Tybjerg, Dreyer risale fino a *Le Livre des merveilles du Monde* (figg.53 e 54), ovvero *Il viaggio di Marco Polo*, un manoscritto realizzato per il duca di Borgogna

⁷⁷ Paul Schrader, *Il trascendentale nel cinema, Ozu, Bresson, Dreyer*, Donzelli Editore, Roma, 2002, p.105.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Simonetta Salvestroni, *Il cinema di Dreyer e la spiritualità del Nord Europa*, Marsilio Editori, Venezia, 2011, p.40.

⁸⁰ *Ivi*, p. 38.

all'incirca nello stesso periodo in cui nacque Giovanna d'Arco.⁸¹ Dalle miniature medievali ha tratto la stilizzazione architettonica, che viene riportata nel montaggio del film allo stesso modo, in maniera assolutamente anti-prospettica e, come già detto, fittizia (figg. 55 e 56). Infatti, le pareti della cattedrale sono state dipinte di rosa per ottenere una precisa tonalità di grigio nella pellicola. Dreyer dimostra, ancora una volta, e questa volta con un grande e indimenticabile capolavoro, l'amore per l'arte e il metodo meticoloso per la ricerca e l'attenzione ai dettagli. La scelta di dipingere di rosa le pareti della cattedrale per ottenere poi un determinato effetto visivo evidenzia che Dreyer, pensa e agisce come un pittore. La "santa serietà" di cui parla Bordwell, si evince non solo dalla narrazione e dalla recitazione all'interno del film, ma anche dalla fedele e minuziosa ricostruzione del set, frutto di studio, ricerca e di una grande passione per l'arte, che spazia dai modelli figurativi medievali alle nuove avanguardie contemporanee.

2.5. *Vampyr (1932), un gioco di luci e ombre*

Come già detto prima, *La passione di Giovanna d'Arco* nonostante il consenso generale della critica, non ebbe in sala il successo sperato e la casa di produzione francese Société Générale des Films, decise di rompere il contratto che aveva stipulato col regista⁸²; alla delusione dovuta all'insuccesso commerciale del film si sommarono dunque i problemi finanziari del regista, che porteranno dopo poco alla scelta (temporanea) di auto-finanziarsi. Da un budget ristretto e da attori non professionisti nasce *Vampyr* (1932), film interamente girato fuori dallo studio cinematografico nel corso dell'estate del 1931 in Francia, nella località di

⁸¹ Casper Tybjerg, *Distinguished Compositions, The Use of Paintings as Visual Models in Danish Silent Films*, Theatre and Film Studies 2010 Annual Report vol.1, 2012. Published by Mikio Takemoto, *passim*.

⁸² Questo, probabilmente, fu dovuto alla rappresentazione che Dreyer fece dell'eroina francese, il pubblico francese infatti criticò la "non-eroicità" del personaggio di Giovanna.

Courtempierre. Nonostante si collochi generalmente *Vampyr* in un'ideale trilogia del genere vampiresco, assieme a *Nosferatu* di Murnau e *Dracula* di Tod Browning, il film dreyerano si distacca da questi presentando agli occhi dello spettatore un'opera *sui generis*, difficilmente ascrivibile ad un genere in particolare e riduttivamente definito un film horror, *Vampyr* si staglia a metà tra surrealismo ed espressionismo.⁸³ Come i registi surrealisti prima analizzati, anche Dreyer fa del suo lungometraggio un vero e proprio viaggio onirico volto a percorrere le strade che portano alle paure più recondite dell'inconscio umano, nello specifico l'inconscio di David (o Allan) Grey (interpretato dal barone Nicolas de Gunzburg, il quale diede un importante sostegno finanziario per la realizzazione del film), giovane viaggiatore che vagando arriva un giorno in maniera del tutto casuale nei pressi di una locanda, dove affitta una camera per trascorrere la notte. Già dalla didascalia iniziale, a cui segue l'immagine del contadino con la falce (una delle tante *imago mortis* del film) (fig.57.) Dreyer ci mostra il carattere estremamente onirico e surreale del film:

Ci sono essere predestinati la cui vita sembra legata da fili invisibili ai mondi soprannaturali. Essi amano la solitudine... Essi sognano. La loro immaginazione si sviluppa a tal punto da vedere realmente più lontano della maggior parte degli altri uomini. La personalità di David Gray è misteriosa in tal senso. Una sera che la sua fantasia lo spinge come al solito verso l'ignoto, arriva tardissimo alla locanda vicino al fiume, nel villaggio di Courtempierre.⁸⁴

Come altresì dichiara la didascalia iniziale, il soggetto della storia è stato desunto dalle novelle "Carmilla", "The Room in the Dragon Volant", "The Familiar" e "Mr. Justice Harbottle" contenute nella raccolta dell'irlandese Joseph Sheridan Le Fanu *In a Glass Darkly* (1872), in particolar modo Dreyer guarda alla novella Carmilla per la costruzione della figura femminile del vampiro, che presenta nell'opera originale un sottotesto saffico.

⁸³ Non solo, le inquadrature dall'effetto sfumato degli esterni ricordano le atmosfere dei dipinti di Vilhelm Hammershøi.

⁸⁴ Didascalia iniziale del film *Vampyr* (1932) di Carl Theodor Dreyer.

Dopo questo singolare incipit inizia così il misterioso viaggio di David Grey, che già dalla prima notte si troverà catapultato in un incubo davvero angoscioso, infatti, durante la notte, entrerà nella camera di Grey un signore anziano, il quale lascerà sul tavolo uno strano pacco con su scritto: “Da aprirsi alla mia morte”, più avanti nel corso del film, il pacco verrà aperto dal protagonista e rivelerà la presenza di un inquietante libro dal titolo “La strana storia dei vampiri” che guiderà Grey verso i labirinti del suo inconscio ma anche verso la soluzione dell’enigma. Infatti, il giovane viene subito a conoscenza, grazie a delle ombre che lo conducono nel maniero dei servitori, che questi, vale a dire il castellano e le loro figlie Léone e Gisèle sono vittime di una vecchia vampira di nome Marguerite Chopin. Dopo svariati e macabri avvenimenti il protagonista riuscirà a salvare le figlie del castellano dalla maledizione che le assale, uccidendo la vampira.

Se la trama è di gusto spiccatamente surrealista, alcuni motivi iconografici frequenti nel film, come quello delle ombre, presenti in film come *Faust* o *Nosferatu*, rievocano invece lo stile espressionista; tuttavia, definire *Vampyr* un film espressionista è forse erroneo, proprio per il modo peculiare e quindi unico di rappresentare le ombre e i fantasmi. Se in *Nosferatu*, come abbiamo visto, oltre a prevalere in tutto il film una gamma di colori che verte al nero e al bianco, le ombre sono contornate marcatamente secondo lo stile pittorico espressionista dell’epoca (fig.58) in Dreyer succede l’opposto, le tonalità prevalenti sono il bianco e il grigio, e le ombre sono spesso poco definite (figg.59 e 60); interessante a tal proposito è l’analisi che Antonio Costa fa di *Vampyr* nel suo saggio *Il richiamo dell’ombra*, dove sostiene che:

Le ombre hanno la funzione di rivelare l’esistenza di una seconda vita, segreta e occulta, delle persone e delle cose. Per esempio, nel corso di un’esplorazione di David entro i recessi di un edificio abbandonato, un ardito movimento della cinepresa ci conduce in un altro piano della casa alle cui pareti ombre allacciate danzano al ritmo di un malinconico valzer eseguito da un’orchestrina della quale vediamo solo le ombre dei musicisti e degli strumenti. Nel mondo di

Vampyr le ombre sono fantasmi sottratti all'ordine degli eventi naturali e perennemente in bilico tra ordinario e straordinario, naturale e soprannaturale, tra realtà e sogno.⁸⁵

Per ottenere questi effetti d'ombra, ci spiega Costa⁸⁶, il regista danese si rifà al teatro d'ombre, nella scena in cui l'ombra del soldato riprende il suo posto sulla panchina dove il suo padrone si stava riposando e utilizza la tecnica dell'esposizione multipla (assimilata da uno dei capolavori del cinema muto scandinavo ovvero *Il carretto fantasma* di Victor Sjöström) per realizzare la scena del doppio, in cui un vero e proprio *doppelgänger*, abbandona il corpo "morto" di David Grey durante il funerale di quest'ultimo (fig.61) Dreyer mostra così al pubblico una delle scene più orrifiche di sempre, accompagnate da un mix di suoni e rumori inquietanti (è il primo film sonoro del regista) che ben si sostituisce all'elemento dialogico che è per lo più assente o ridotto al minimo.

Dopo aver analizzato il motivo iconografico delle ombre e del perché nonostante la scelta di questo motivo *Vampyr* non è definibile un film espressionista, è interessante soffermarsi su come Dreyer, ancora una volta dialoghi con l'arte all'interno di un'opera. Se *Vampyr* non fa riferimento diretto a nessun dipinto, di sicuro si ispira, per i fiochi paesaggi mostrati, alla lezione dei pittori romantici, soprattutto per la scena finale del film immersa nella nebbia (figg.62 e 63), e al pittore Vilhelm Hammershøi per i *locus amoenus* in cui si ritrovano i protagonisti (figg.64 e 65). Sottolinea le analogie tra i due paesaggi la curatrice del catalogo della mostra *Hammershøi and Dreyer. La Magia delle Immagini*, Annette Rosenvold Hvidt:

At the exhibition also hang a number of intense landscape paintings which Hammershøi had painted during his summer stays in the countryside north of Copenhagen, in Zealand, or on Falster. These included painting of forests and trees in backlight with a suggestive and unreal, almost dreamlike atmosphere. The motifs could be on Gentofte lake, from Ryet in Farum, or

⁸⁵ Antonio Costa, *Il richiamo dell'ombra, Il cinema e l'altro volto del visibile*, Einaudi, Torino, 2020, p.89.

⁸⁶ *Ivi*, p.90.

from Halskovsvaenge on Falster. The landscape were constructed as planes parallel to the picture frame, for example with a road or an avenue of tree in a horizontal course from one frame border to the other: Landscapes which could contain a road but did not leave a road open through which to enter; unapproachable spatial landscapes of an oddly unfamiliar or strange mood, as if they were not of this world. It was landscapes without the dynamic movement of depth prescribed by conventional landscape painting, and without an actual foreground. There were no elements in the foreground to help or invite the viewer into the space of the landscape. In works like this, the young Dreyer may have found inspiration for his own depictions of outdoor scenes including an abstracted and suggestive symbolic. He was to make use of similar effects in a number of his films, most evidently, perhaps, in *Vampyr*, his first sound film, from 1932. By shooting this film through a thin sheet of tulle fabric he shrouded his scenes in a white foggy veil in order to evoke an unreal, dreamlike mood. This is apparent, for example, in the dancing shadows throughout the film and the scene where the young couple stroll through the sunlit park and the backlight creates an unreal, dreamlike atmosphere, in style with Hammershøi's landscape paintings.⁸⁷

Paesaggio da Fortunen non è di certo l'unico dipinto di Hammershøi a cui Dreyer si ispira, lo abbiamo visto già con il suo film d'esordio *Il presidente* (vedi

⁸⁷ Anne-Birgitte Fonsmark, *Hammershøi-Dreyer. The magic of images. The link between a painter and a filmmaker* in Jordi Balló, Anne-Birgitte Fonsmark, Annette Rosenvold Hvidt, Casper Tybjerg (a cura di) *Hammershøi and Dreyer. The Magic of Images*, catalogo della mostra (Copenhagen, Ordrupgaard Museum, 2006), Charlottenlund Ordrupgaard, Copenhagen, 2006, p.24.

Traduzione in italiano (mia):

“Alla mostra sono esposti anche alcuni intensi dipinti di paesaggio che Hammershøi aveva realizzato durante i suoi soggiorni estivi nella campagna a nord di Copenhagen, in Zelanda, o a Falster. Si tratta di dipinti di foreste e alberi in controluce con un'atmosfera suggestiva e irreal, quasi onirica. I motivi potevano essere il lago og Gentofte, Ryet a Farum o Halskovsvaenge sul Falster. I paesaggi erano costruiti come piani paralleli alla cornice, ad esempio con una strada o un viale di alberi in un percorso orizzontale da un bordo della cornice all'altro: Paesaggi che potevano contenere una strada, ma che non lasciavano una strada aperta attraverso la quale entrare; paesaggi spaziali inavvicinabili, di un umore stranamente sconosciuto o strano, come se non fossero di questo mondo. Si trattava di paesaggi senza il movimento dinamico della profondità prescritto dalla pittura di paesaggio convenzionale e senza un vero e proprio primo piano. Non c'erano elementi in primo piano che aiutassero o invitassero lo spettatore a entrare nello spazio del paesaggio. In opere come questa, il giovane Dreyer potrebbe aver trovato l'ispirazione per le sue rappresentazioni di scene all'aperto che includono un simbolico astratto e suggestivo. Dreyer farà uso di effetti simili in molti dei suoi film, in particolare in *Vampyr*, il suo primo film sonoro del 1932. Girando questo film attraverso un sottile foglio di tulle, egli avvolse le sue scene in un velo bianco e nebbioso per evocare un'atmosfera irreal e onirica. Ciò è evidente, ad esempio, nelle ombre danzanti che si susseguono nel film e nella scena in cui la giovane coppia passeggia nel parco illuminato dal sole e il controluce crea un'atmosfera irreal e onirica, in stile con i dipinti di paesaggio di Hammershøi.”

paragrafo 2.1.) e adesso con *Vampyr*, successivamente ritroveremo il pittore danese citato all'interno di altri film del regista: *Dies Irae* e *Gertrud*.

Le atmosfere romantiche di certo lasciano lo spettatore basito, ci si aspetterebbe infatti da una trama di questo tipo delle scenografie espressioniste, caligariste, potremmo dire, che ben si coniugano con il terrore provato da David Gray; invece, il regista danese non ha intenzione di terrorizzare il pubblico ma di far penetrare quest'ultimo nel mondo dei suoi fantasmi. Lo studioso Maurice Drouzy scrive a tal proposito:

Un'altra sorpresa è data dal modo sconcertante con cui il regista affronta questo genere per lui nuovo. Dreyer non poteva non conoscere i classici del genere: *Das Kabinett des Dr. Caligari*, *Nosferatu*, *La chute de la Maison Usher* realizzato da Jean Epstein tre anni prima. Perché allora li imita così male? La figura della donna vampiro attorno alla quale ruota tutto il film è infatti estremamente evanescente, la percepiamo appena. *Vampyr* è un film del terrore che non ci terrorizza affatto. Se Dreyer riesce a comunicare allo spettatore un certo malessere non è per ciò che fa vedere ma per ciò che non fa vedere. Attraverso l'atmosfera ovattata, stagnante in cui ci fa sprofondare il film. Attraverso il chiaroscuro delle immagini.⁸⁸

Inoltre, Drouzy, sempre all'interno del suo saggio *Carl Th. Dreyer nato Nilsson* fa un'analisi dettagliata del film secondo la prospettiva nosografica, già adottata per l'analisi dei film precedenti. Se infatti *Desiderio del cuore* era una sorta di riconoscimento del valore del padre adottivo, e *La passione di Giovanna d'Arco* era un modo per conferire alla madre biologica il ruolo di martire, *Vampyr* è invece una rivincita personale del regista, il film infatti è la metaforica morte dell'algida madre adottiva, rappresentata allegoricamente come un vampiro, nei panni di Marguerite Chopin, ed è proprio dalla riflessione del nome della vampira che Drouzy parte per l'analisi nosografica del film. Infatti, lo studioso sottolinea come non sia la prima volta che Dreyer utilizzi questa radice nominale per i suoi personaggi, infatti anche altre donne avevano il nome di Margarete (ne *Il*

⁸⁸ Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990, p.173.

Presidente), Marte e Marete (in *Dies Irae*). Tutte queste donne hanno il nome che comincia per mar, esattamente come la madre adottiva del regista, Marie Dreyer, qui rappresentata come una malefica vampira. All'opposto, dalla parte del bene, tra gli altri, sta invece il castellano di nome Bernard, padre delle due figlie attanagliate dalla maledizione di Marguerite, che rispetto allo scritto originale dell'irlandese Le Fanu, qui ha ben poco di saffico⁸⁹. Bernard, secondo Drouzy, sarebbe la versione maschile del secondo nome di battesimo della madre biologica, Joséphine Bernhardine, attraverso la figura del castellano Bernard colloca la madre vera dalla parte del bene, quest'ultima rappresentata dalle figlie del castellano, Gisele e Leon, le quali devono essere "liberate" dal vampirismo della vecchia. Così il protagonista, che sembra corrispondere allegoricamente proprio alla figura di Dreyer, ha un solo obiettivo, liberare dal male della vampira (la madre adottiva) le due fanciulle (la madre biologica), questa lotta simbolica tra le due madri deriverebbe appunto dal fatto che Marie Dreyer, la madre adottiva, cercò sempre di sostituirsi alla madre vera facendola scendere nella stima e nell'affetto che il bambino provava per lei, alimentando l'odio del piccolo Dreyer, quest'ultimo infatti, non andò neanche al funerale della madre adottiva, quando morì qualche anno dopo la realizzazione di *Vampyr*, nel 1937.⁹⁰ La morte simbolica della madre adottiva alias Marguerite Chopin e la salvezza delle giovani donne alias Joséphine Nilsson, è per Dreyer il tentativo di cambiare gli avvenimenti della sua vita che l'hanno profondamente segnato, *Vampyr* è dunque una rivincita personale del regista.

⁸⁹ Infatti, Dreyer, nonostante inizialmente facesse fatica ad ammettere la paternità della sceneggiatura, lo confesserà in una lettera del 24 febbraio 1966 indirizzata ad Ib Monty, direttore della Cineteca Danese, dicendo: "Vampyr è stato girato a partire da una sceneggiatura scritta da me."

Il rifiuto della paternità della sceneggiatura si spiegherebbe, secondo Drouzy, la paura che il regista ha di tradirsi e di svelare allo spettatore il proprio dramma delle origini, l'infanzia difficile, il rapporto con la madre. E così preferisce, per tutti gli altri film, nascondere il suo dato biografico (che comunque emerge) scegliendo sempre di portare in scena soggetti di altri scrittori e drammaturghi.

Fonte: Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990, p.174.

⁹⁰ *Ivi*, p.178.

Il film, costò evidentemente molta fatica mentale al regista, che era già provato dai problemi finanziari di quegli anni, dovuti all'insuccesso commerciale de *La Passione*; tuttavia, anche *Vampyr* non fu ben accolto in sala, addirittura alla prima di Vienna, il pubblico chiese indietro i soldi del biglietto, quando questo fu negato, scoppiò una sommossa che portò la polizia a ristabilire l'ordine con l'uso dei manganelli, di conseguenza alla prima proiezione a Copenaghen, nel 1933, il regista decise di non partecipare. A questo insuccesso commerciale (che chiude paradigmaticamente la prima parte della produzione dreyeriana) seguì un esaurimento nervoso del regista che decise di farsi ricoverare in una clinica psichiatrica in Svizzera⁹¹. Il silenzio, la nevrosi e l'isolamento accompagnarono Dreyer per circa 12 anni, fino a quando, finalmente, nel 1942 la nota casa di produzione Palladium Film di Copenaghen gli affiderà la regia di un lungometraggio tratto dal dramma norvegese *Anne Perdsdotter* (1906) di Hans Wiers-Jensen, da cui nascerà dopo lunghi anni di silenzio, il film *Dies Irae* (1943), di cui si parlerà nel prossimo capitolo a proposito di modelli iconografici femminili in Dreyer e Hammershøi.

2.6. Da Thorvaldsen (1949) ad Ordet (1955): scultura e sacralità

Finora si è parlato della “reazione” dei pittori nei confronti della fotografia, ma come reagiscono gli scultori nei confronti del nuovo medium? È un fatto curioso che la prima persona in Danimarca a sedersi per un ritratto fotografico sia stata lo scultore Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Il dagherrotipo, oggi conservato al museo Thorvaldsen di Copenaghen, e datato al 1840, ritrae lo scultore, ormai anziano, nel gesto scaramantico “delle corna”, gesto a cui è stata data l'interpretazione secondo cui il Canova danese decide di assumere quella “posa” proprio per allontanare il malocchio che avrebbe potuto rubargli l'anima durante

⁹¹ Pier Giorgio Tone, *Carl Theodor Dreyer*, La nuova Italia, Firenze, 1978, p.57.

l'esposizione a questa tecnologia sconosciuta. Ancora più difficile sarebbe capire come avrebbe reagito Thorvaldsen al cinematografo, visto che morì nel 1844. Tuttavia, più di un secolo dopo, il suo conterraneo Carl Theodor Dreyer, deciderà di realizzare, nel 1949, in occasione del centenario della fondazione del Museo Thorvaldsen, un cortometraggio interamente dedicato alle opere dello scultore danese. Il cortometraggio, prodotto dalla casa cinematografica Dansk Kulturfilm, e della durata di 10 minuti, può essere considerato un documentario a tutti gli effetti. Non è un caso che Dreyer scelga di mostrare sul grande schermo ancora una volta la bellezza dell'arte, se finora nei suoi film aveva dialogato con la pittura attraversando ed esplorando vari stili e movimenti (dalla pittura miniaturista medievale e l'Espressionismo de la *Passione* al Romanticismo tedesco e al Realismo danese che contraddistingue *Vampyr*), con *Thorvaldsen*, Dreyer si cimenta in un film, in cui l'arte è elemento diegetico, come succede in *Michael* o in *Gertrud*, ma a differenza di questi ultimi, non è un film "pittorico" bensì è un film sull'arte che esplora l'arte. È la prima volta che l'opera di Dreyer entra all'interno di un museo, ma non sarà l'ultima, come si vedrà più avanti.⁹²

Nel suo articolo *A Cinema of Dust, On the Ontology of the Image from Dreyer's Thorvaldsen to Ordrupgaard's Dreyer* (2007) la studiosa Claire Thomson si interroga sul significato della relazione tra mezzo cinematografico e arti visive, parlando prima del *Thorvaldsen* di Dreyer e della scultura all'interno dell'opera del regista e poi della mostra "*Hammershoi e Dreyer. La magia delle immagini*" e dunque sulla possibilità di realizzare una *gesamtkunstwerk* all'interno dello stesso spazio espositivo (museale). Parlando di Thorvaldsen scrive:

In summer 1947, Dreyer wrote to the head of Dansk Kulturfilm, Ib Koch-Olsen, to suggest a short film about the sculptor Bertel Thorvaldsen (1770-1848). Dreyer's rationale was to film Thorvaldsen's most popular and most 'accessible' works, so that the man in the street would be better able to appreciate what was special and unique about Thorvaldsen's art. Incidentally,

⁹² Si ricordi la mostra *Hammershøi e Dreyer. La Magia delle immagini*, di cui si parlerà ampiamente nel terzo capitolo.

this motivation corresponds to André Bazin's argument for the importance of the art film: 'to bring the work of art within the range of everyday seeing so that a man needs no more than a pair of eyes for the task. The arguments raised against Dreyer's proposal amongst the committee that evaluated the project, and, later, in the popular press once the film was made, are also echoed in Bazin's discussion: that film as a medium 'does violence to' the plastic arts, and that the 'artificial and mechanical dramatization' that film can impose on a work of art might 'give us an anecdote' and not a painting or sculpture. On the other hand, the strange fusion of the two art forms can provide the work of art 'with a new form' of existence, making an 'aesthetic symbiosis of screen and painting'. Ultimately, Bazin makes the point that the aesthetic success of art films is dependent on how well informed and sensitive the filmmaker is.⁹³

Di certo Dreyer conosceva bene il conterraneo Thorvaldsen, e proprio in occasione del centenario della morte dello scultore, chi meglio di lui poteva rendere omaggio alle sue opere?

Il cortometraggio ha anche lo scopo di far rivalutare la personalità dello scultore danese, che non conobbe molta fortuna critica mentre era in vita, questo perché molti critici d'arte hanno sempre voluto paragonare l'opera di Thorvaldsen a

⁹³ C.Claire Thomson, *A Cinema of Dust, On the Ontology of the Image from Dreyer's Thorvaldsen to Ordrupgaard's Dreyer*. In: *Film and the Museum*, University of Stockholm, 2007, p.3.

Traduzione italiana (mia):

“Nell'estate del 1947, Dreyer scrisse al capo della Dansk Kulturfilm, Ib Koch-Olsen, per suggerirgli l'idea di realizzare un cortometraggio sullo scultore Bertel Thorvaldsen (1770-1848). La logica di Dreyer era quella di filmare le opere più popolari e più "accessibili" di Thorvaldsen, in modo che anche le persone non istruite potessero apprezzare meglio ciò che era speciale e unico nell'arte di Thorvaldsen. Per inciso, questa motivazione corrisponde all'argomento di André Bazin per l'importanza del film d'arte: "Portare l'opera d'arte all'interno dell'immaginario visivo quotidiano in modo che un uomo non abbia più bisogno di sforzarsi per capirla". Le argomentazioni sollevate contro la proposta di Dreyer nella commissione che ha valutato il progetto, e, successivamente, sulla stampa popolare una volta realizzato il film, trovano eco anche nella discussione di Bazin: che il film come medium 'fa violenza' alle arti plastiche, e che la "drammatizzazione artificiale e meccanica" che il cinema può imporre a un'opera d'arte possa "darci un aneddoto" e non un dipinto o una scultura. D'altra parte, però, la fusione delle due forme d'arte può fornire all'opera d'arte una nuova forma di esistenza, creando una simbiosi estetica tra schermo e pittura. In definitiva, Bazin sottolinea che il successo estetico dei film d'arte dipende da quanto sia ben informato e sensibile il regista.”

quella dell'italiano Antonio Canova⁹⁴, sminuendo talvolta l'opera dello scultore danese, ritenuta incapace di suscitare emozioni. Ad esempio, lo storico dell'arte Fred Licht, esaminando l'influenza di Thorvaldsen nella scultura del XIX e XX secolo, asserisce:

Thorvaldsen is far more anonymous [than Canova] in his treatment of surfaces and masses. The perfection of a composition, the utmost clarity of design, the scrupulous exclusion of private, idiosyncratic emotional responses make the sheerly sensuous appearance of his sculptures a matter of indifference. One is often tempted to caress a Canova, but rarely does one care to come too close to a Thorvaldsen, whose even surfaces and slightly flaccid volumes never appeal to a muscular, haptic or visceral response on the part of the spectator.⁹⁵

Contrariamente al suo “rivale” italiano, dunque, Thorvaldsen non è interessato a creare una tensione erotica tra le sue opere e lo spettatore, e di questo Dreyer ne è pienamente consapevole; tuttavia, egli ravvisa una sorta di ritmicità in alcune opere dello scultore, un ritmo che riesce a comunicare i sentimenti di armonia che probabilmente voleva esprimere lo scultore danese con la sua arte. Quale miglior modo allora di donare ritmicità e quindi movimento alle sculture di Thorvaldsen, se non attraverso il mezzo cinematografico? Con il suo corto Dreyer rianima dunque l'immobilità delle statue collocate all'interno del Museo Thorvaldsen, nel cuore di Copenaghen, donandogli dinamismo ed esaltando la loro naturale tridimensionalità. Per la realizzazione del corto, le statue che dovevano essere filmate erano state spostate dai loro piedistalli originali e collocate su piedistalli girevoli nell'atrio del museo. Lì era stato appeso un sipario grigio come sfondo e

⁹⁴ Stefano Grandesso, Fernando Mazzocca (a cura di), *Canova Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 2019-2020), Edizioni Gallerie d'Italia, Milano, 2019.

⁹⁵ Fred Licht, *Sculpture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Michael Joseph, London, 1967, p.34. Traduzione italiana (mia):

“Thorvaldsen è molto più anonimo [di Canova] nel trattamento delle superfici e delle masse. La perfezione di una composizione, la massima chiarezza del disegno, la scrupolosa esclusione di risposte emotive private e idiosincratice rendono indifferente l'aspetto puramente sensuale delle sue sculture. Si è spesso tentati di accarezzare un Canova, ma raramente ci si preoccupa di avvicinarsi troppo a un Thorvaldsen, le cui superfici uniformi e i volumi un po' flaccidi non sollecitano mai lo spettatore ad un incontro tattile con lo scultore.”

le opere erano illuminate artificialmente da riflettori (fig.66), che permettevano a Dreyer, in pieno stile *kammerspiel*, di avvicinarsi come con una lente d'ingrandimento sui dettagli anatomici delle statue. Altre opere, come i bassorilievi, sono state filmate *in situ*. Inizialmente la casa di produzione del cortometraggio aveva immaginato le statue collocate all'interno di una sorta di *wunderkammer*, alla fine però, il regista danese optò per un'ambientazione spoglia e austera (che anticipa lo stile di *Ordet*) che potesse esaltare lo spazio dell'incontro tra la scultura e lo spettatore; un incontro immersivo e ravvicinato più di quanto non lo sia già l'esperienza diretta al museo, che però, a causa dei cordoni divisorii posti davanti alle opere, risulta a volte limitante per il visitatore. Con il corto di Dreyer lo spettatore assiste ad un dinamismo a 360 gradi dell'opera dello scultore danese, che Claire Thomson descrive così:

For example, the camera moves around sculptures that are revolving on a plinth; the Dreyerian slow horizontal pan is translated into a sensuously slow close-up shot tracing the lines of sculptures from top to bottom and upwards again; and lavish use of dissolves superimpose the lines of one sculpture on another. What is being evoked is perhaps not the sensory and spatial experience of being in the museum, but, rather, the visitor's longing to touch the forms of the marble and plaster, to experience the cold texture of the surfaces. Thus the synthesis of film and sculpture activates a sensory experience of Thorvaldsen's sculpture which is not attainable by the museum visitor.⁹⁶

⁹⁶ C.Claire Thomson, *A Cinema of Dust, On the Ontology of the Image from Dreyer's Thorvaldsen to Ordrupgaard's Dreyer*. In: *Film and the Museum*, University of Stockholm, 2007, p.9.

Traduzione in italiano (mia):

“Ad esempio, la cinecamera si muove attorno a sculture che ruotano su un piedistallo; la lenta panoramica orizzontale dreyeriana si traduce in un primo piano sensualmente lento che traccia le linee delle sculture dall'alto verso il basso e di nuovo verso l'alto; e l'uso sontuoso delle dissolvenze sovrappone le linee di una scultura all'altra. Ciò che viene evocato forse non è l'esperienza sensoriale e spaziale dell'essere nel museo, ma, piuttosto, il desiderio del visitatore di toccare le forme del marmo e dell'intonaco, di sperimentare la fredda consistenza delle superfici. Così la sintesi di film e scultura attiva un'esperienza sensoriale della scultura di Thorvaldsen che non è raggiungibile dal visitatore del museo.”

Thorvaldsen è l'esempio non solo dell'amore che Dreyer nutre nei confronti dell'arte ma anche della spiritualità del regista, che emerge nelle riprese finali dedicate all'opera forse più importante dello scultore danese, ovvero la statua rappresentante *Cristo*, realizzata nel 1833 in marmo di Carrara e conservata nella chiesa di Nostra Signora di Copenaghen. Il disegno preparatorio che viene mostrato nel corto (fig.67) e che precede la ripresa della scultura (fatta *in situ*) mostra lo studio che Thorvaldsen dedica soprattutto alla postura delle mani che il Cristo avrebbe dovuto avere; se alla fine viene rappresentato con le mani aperte mostranti le stigmate, nel disegno preparatorio lo vediamo con un braccio alzato e un dito puntato verso il cielo, questa identica postura la ritroveremo nel personaggio di Johannes⁹⁷ (fig.68) in *Ordet* (1955), film che avrebbe realizzato di lì a poco, e con cui ottenne numerosi premi, tra cui il Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia del 1955. Già *Thorvaldsen* ci segnala la predilezione di Dreyer per gli ambienti spogli e austeri caratterizzati da una luce dall'effetto chiaroscurale; questo connubio tornerà in *Ordet* (tradotto in italiano col titolo *La parola*), girato nell'estate e autunno nel 1954, e proiettato per la prima volta a Copenaghen nel gennaio del 1955, la pellicola otterrà molta fortuna critica, soprattutto in Danimarca. Questo perché, il film venne pensato sulla base di una pièce teatrale molto famosa, dal titolo omonimo, del pastore e drammaturgo danese Kaj Munk, morto per mano della Gestapo e considerato un vero e proprio martire, che già godeva di enorme successo, e che dopo la morte dell'autore, è stata di tanto in tanto rappresentata in teatro. Infatti, Dreyer venne a conoscenza dell'opera di Munk nel 1932, a Copenaghen, durante una rappresentazione del dramma a teatro, da quel momento il regista cominciò a pensare ad una trasposizione cinematografica dell'opera. Già nel 1943 il regista finlandese Gustaf Molander realizzò una versione cinematografica, per la quale scelse come

⁹⁷ L'interesse verso l'iconografia cristiana è confermato dai ritagli di giornale presso l'Archivio Dreyer (vedi paragrafo 2.8), i quali si riferiscono probabilmente allo studio e alla ricerca di un film mai realizzato, *Gesù di Nazareth*.

protagonista il regista svedese Victor Sjöström. Tuttavia, Dreyer non apprezzò molto la trasposizione di Molander e questo lo incoraggiò ancor di più a realizzare la propria versione, così a distanza di un altro decennio il regista comincia le riprese del suo *Ordet*, che ebbe alla fine dei costi molto elevati a causa del cattivo tempo (vennero prolungate di qualche settimana le riprese). È interessante capire, prima ancora di addentrarsi nella trama di *Ordet*, perché Dreyer si interessi tanto al dramma di Munk, secondo Drouzy la spiegazione sta nel fatto che la pièce teatrale metteva in scena la morte di una donna per conseguenze legate ad un parto prematuro e la sua successiva resurrezione. Scrive Drouzy:

Questa storia non poteva non evocargli le circostanze della morte di Josèphine Nilsson e alcune battute avevano certamente fatto vibrare le corde più segrete del suo cuore, come ad esempio quando Johannes spiega alla nipote perché una madre morta è più vicina al suo bambino di una madre viva. Era proprio questa forma di presenza nell'assenza che il figlio di Josèphine aveva sperimentato per tutta la vita. Ma se il dramma affascinava tanto Dreyer è perché più profondamente, nelle sue stesse strutture, corrispondeva alla sua visione del mondo.⁹⁸

La visione del mondo di Dreyer è ben chiara già dall'inizio del film, in cui vengono definiti i personaggi, e vediamo da una parte il vecchio pastore Borgen, tiranno domestico e metafora dell'ipocrisia della Chiesa, dall'altra i figli Mikkel, sposato con Inger e padre di due bambine, Johannes, studioso di teologia in preda ad un delirio di onnipotenza, e Angers, un giovane innamorato che vuole sposare una ragazza che non condivide però le posizioni religiose della famiglia del patriarca Borgen: quest'ultimo, infatti, ripudia tutti e tre i figli. Gli unici personaggi estranei a discordie di carattere religioso sono la moglie di Mikkel, Inger, donna molto religiosa che tuttavia accetta la perdita delle fede del marito, e la loro figlia, Maren, che, come la madre, crede nella realtà dei piccoli miracoli quotidiani. Sarà grazie alla fede pura della bambina e al "delirante" zio Johannes, il quale riacquista la ragione a seguito della tragica morte di Inger durante il

⁹⁸ Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990, p.236.

parto⁹⁹, che avverrà il miracolo di *Ordet*, nella forma di una vera e propria resurrezione. La morte improvvisa e inaspettata di Inger durante il parto rappresenta, secondo Drouzy “la catastrofe positiva che muta i destini del dramma e che per una sorta di reazione a catena, genera una serie di eventi felici”¹⁰⁰, infatti, la morte di Inger porterà ad una riconciliazione generale della famiglia, il vecchio Morten concede ad Anders di sposare la giovane Anne, Mikkel ritrova la fede in Dio e Johannes ritrova la ragione. Sono il folle e la bambina che renderanno possibile il miracolo, scrive Drouzy:

Per Dreyer questi due personaggi sembrano piuttosto rappresentare il mondo degli esclusi e dei reietti. Sono loro ad accorrere in aiuto della donna. Di concerto fanno scattare il meccanismo della resurrezione. Dopo la morte di Inger nessuno, e soprattutto non coloro che si professano credenti, ha preso in considerazione la possibilità del miracolo, dell’inatteso. E invece è proprio l’impossibile ad accadere – e per il tramite dei due personaggi dai quali non ci aspettavamo nulla.¹⁰¹

La serenità che contraddistingue i volti dei personaggi del film, soprattutto quello di Inger, ci riporta al viso luminoso e felice di Giovanna D’Arco ne *La passione*, quando riceve la comunione poco prima dell’esecuzione, non solo, non si può non pensare anche ad Anna di *Dies Irae* che sorride nel momento in cui si autocondanna alla morte sul rogo. “In presenza della morte questi personaggi hanno una visione della realtà antitetica rispetto a quella del mondo in cui vivono”, scrive Simonetta Salvestroni.¹⁰²

⁹⁹ In un’intervista contenuta nel documentario *My Metier*, l’attrice Birgitte Federspiel, che era incinta nel periodo delle riprese del film, ha ricordato che Dreyer le aveva chiesto di poter assistere al parto e di fare una registrazione sonora da montare nell’episodio di *Ordet* per rendere ancora più realistica la sequenza. Così è effettivamente avvenuto.

Fonte: Simonetta Salvestroni, *Il cinema di Dreyer e la spiritualità del Nord Europa, Giovanna d’Arco, Dies Irae, Ordet*, Marsilio, Venezia, 2011, p.110.

¹⁰⁰ Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990, p.237.

¹⁰¹ *Ivi*, p.238.

¹⁰² Simonetta Salvestroni, *Il cinema di Dreyer e la spiritualità del Nord Europa, Giovanna d’Arco, Dies Irae, Ordet*, Marsilio, Venezia, 2011, p.95.

Dreyer sceglierà per illuminare il volto di Inger una luce bianca, diafana, quasi accecante. Nella scena in cui è disposta la bara con la salma della giovane appena deceduta, assistiamo ad una luce bianca che filtra attraverso le finestre velate da lenzuola e che evoca un'atmosfera luttuosa e silenziosa. Le pareti, di colore grigio chiaro esaltano i contrasti cromatici degli astanti, in nero, e il bianco abbagliante che filtra attraverso le tende e avvolge Inger. Lo stile degli interni, in particolar modo le finestre e l'uso della luce che fa Dreyer all'interno del film, ci portano a pensare che, ancora una volta, il regista danese si sia ispirato ai silenziosi interni dipinti da Hammershøi, questa affinità visiva è stata sottolineata dai curatori del catalogo della mostra "*Hammershoi e Dreyer. La Magia delle immagini*", non è un caso, tra l'altro, che la scena in cui si assiste alla morte di Inger (figg.69 e 70), in *Ordet*, sarà proiettata in loop all'interno dello spazio espositivo museale in occasione della mostra, presso l'Odprugaard Museum, e la luce emessa dallo schermo illuminerà proprio alcuni interni dipinti dal pittore danese. Siamo davanti alla piena realizzazione della *gesamtkunstwerk*, la fusione delle arti.

The lacking foreground in Hammershøi's painting was striking. Where the academic tradition prescribed a "repoussoir" - a foreground element to create depth - there was nothing except emptiness. And this was an emptiness which created a strange distance between the observer, a barrier which cannot be transgressed, enclosing the world of art in its own untouchable sphere. Dreyer could see the same strong mechanism applied in the exhibition's architecture paintings. Here, not least, the artist's fascination with the light, the lines and an often outright photographic quality was demonstrated. About this Hammershoi said: "What makes me choose a motif, is just as much the lines in it, what I would call the image's architectural pose. and then the light, of course; naturally, the light also has a lot to say. However it is the lines that most attract me". There were rooms with an exquisite interplay of daylight and the architecture of the paintings, and there were evening scenes where an artificial light provided dramatising clair obscur effects. The play of light across the walls, across the back of a sofa or across the surface of a door added refined nuance and play of lines, but also strangely symbolic qualities. These works were all works that predict the perception of light and the movement in Dreyer, such as the mirror scenes in *Gertrud* and the "flash backs" in this film. Vilhelm Hammershoi's

art was a slow art, and Carl Theodor Dreyer's film with their steady pace and lingering panning seem to echo the painter's quiet imagery and staging.¹⁰³

Le affinità che riguardano l'uso della luce nei due artisti, Dreyer e Hammershøi, può essere confermata a partire da una foto scattata dallo stesso regista danese, durante una vacanza nello Jutland, nel 1928. La foto (fig.71), conservata oggi presso l'Archivio Dreyer della Cineteca danese, mostra un effetto visivo tipico dei dipinti di Hammershøi, cioè la luce che attraversa grandi finestre e irradia gli interni creando un'atmosfera eterea. (fig.72)

Fin qui si è voluta tracciare e dare prova del dialogo che Dreyer instaura all'interno dei suoi film con le arti visive, questa fine conoscenza artistica è stata confermata dalla moltitudine di ritagli di giornale raffiguranti dipinti che il regista studiava per la realizzazione dei suoi film. Se sceglie il Ghirlandaio per scene religiose, sceglierà Rembrandt e Hammershøi per la riflessione sull'uso della luce. Le affinità con quest'ultimo, suo conterraneo, sono state sottolineate con la

¹⁰³Anne-Birgitte Fonsmark, *Hammershøi-Dreyer. The magic of images. The link between a painter and a filmmaker* in Jordi Balló, Anne-Birgitte Fonsmark, Annette Rosenvold Hvidt, Casper Tybjerg (a cura di) *Hammershøi and Dreyer. The Magic of Images*, catalogo della mostra (Copenhagen, Ordrupgaard Museum, 2006), Charlottenlund Ordrupgaard, Copenhagen, 2006, p.25.

Traduzione in italiano (mia):

“La mancanza del primo piano nell'opera di Hammershøi è sorprendente. Se in quel momento la tradizione accademica imponeva la presenza di un "repoussoir" - un elemento in primo piano per creare profondità - nei dipinti di Hammershøi non c'era nulla, se non il vuoto. Un vuoto che crea una strana distanza tra l'osservatore, una barriera che non può essere oltrepassata, racchiudendo il mondo dell'arte nella sua sfera intoccabile. Dreyer vedeva questa identica cosa nei dipinti di architettura delle mostre di Hammershøi. Qui, non da ultimo, si manifestava il fascino dell'artista per la luce, le linee e per una qualità quasi fotografica. A questo proposito Hammershøi ha detto: "Ciò che mi spinge a scegliere un tema sono solo le linee che lo compongono, quella che definirei la posa architettonica dell'immagine. E poi la luce, naturalmente; anche la luce ha molto da dire. Tuttavia, sono le linee ad attrarmi maggiormente.”

Vi erano dipinti di interni con un bellissimo gioco fatto combinando la luce diurna all'architettura, e vi erano scene dipinte di sera in cui una luce artificiale forniva effetti drammatici di chiaroscuro. Il gioco della luce sul pavimento, sullo schienale di un divano o sulla superficie di una porta aggiungeva sfumature raffinate assieme ai giochi di linee, che assumevano stranamente funzioni simboliche. Sono tutte opere che anticipano la percezione della luce e del movimento in Dreyer, come le scene dello specchio e i flashback in *Gertrud*.

L'arte di Vilhelm Hammershøi era un'arte lenta e i film di Carl Theodor Dreyer, con il loro ritmo costante e le panoramiche prolungate, sembrano riecheggiare le immagini e la messa in scena silenziosa del pittore.”

mostra del 2007 *Hammershøi e Dreyer. La magia delle immagini*, già menzionata (a proposito di *Vampyr e Ordet*), e nel prossimo capitolo ampiamente trattata.

Se per *Vampyr*, Dreyer trae spunto dai dipinti di paesaggio di Hammershøi e per *Ordet* trae spunto per l'uso della luce in interni spogli e silenziosi, per *Dies Irae* e *Gertrud* ricorrerà nuovamente allo stile del pittore danese per la rappresentazione iconografica delle due protagoniste femminili.

Gertrud, analizzato nel corso del successivo capitolo, sarà l'ultimo film del regista, tuttavia durante la mia ricerca presso l'Archivio Dreyer, sono venuta a conoscenza di alcuni ritagli di giornale che si riferiscono con certezza a due pellicole di Dreyer mai realizzate: una dedicata interamente alla figura di Maria Stuarda e l'altra alla figura di Gesù di Nazareth.

2.7. Frammenti dall'Archivio Dreyer per pellicole mai realizzate

All'indomani del successo della prima di *Dies Irae* a Londra, avvenuta il 24 novembre 1946, la casa di produzione inglese contattò Dreyer circa la possibilità di realizzare un film a tema storico, il regista danese suggerì allora il nome di Maria Stuarda, ed è proprio così che uno dei grandi lungometraggi non realizzati di Dreyer è proprio la storia della vita di una regina: Maria Stuarda (1542-1587), regina di Scozia. L'archivio Dreyer della Cineteca danese comprende una grande quantità di materiale di ricerca e appunti di questo progetto cinematografico, molti dei quali sono stati raccolti e trascritti durante due soggiorni in Scozia, uno fatto nel 1946 e uno nel 1955. Una parte dell'Archivio, inoltre, è occupata da una raccolta che conta più di sessanta libri su Mary Stuart e sulla storia della Scozia, testimonianza della minuziosa ricerca del regista per un film che purtroppo non è mai riuscito a realizzare. Come gli altri suoi progetti cinematografici non realizzati vale a dire il film su Gesù e il film su Medea (quest'ultimo girato dal

conterraneo nonché erede Lars von Trier per la televisione danese nel 1988 e da Pier Paolo Pasolini nel 1969, che scelse come protagonista Maria Callas), lo studio di Dreyer sulla realizzazione di *Mary Stuart* aveva raggiunto uno stadio avanzato di sviluppo. Oltre alla sceneggiatura (di circa 250 pagine) scritta con suo figlio, il giornalista Erik Dreyer, e tradotta in inglese da Birgita Lindvad con il titolo *Mary, Queen of Scots*, sono sopravvissute notevoli quantità di materiali di ricerca di Dreyer per il film, soprattutto ritagli di giornale, che, come abbiamo già visto per altri suoi lavori, era una pratica ormai consolidata del regista per la riflessione sull'aspetto visivo delle sue opere. La sua presenza a Edimburgo è testimoniata già molto tempo prima da una conferenza tenuta da Dreyer in persona nel 1935, al Cameo Cinema, nell'area di Tollcross, appena ad ovest del centro città, un cinema tuttora esistente, inoltre i molteplici documenti raccolti da Dreyer durante il suo soggiorno in Scozia confermano le sue visite al Museo Nazionale di Scozia e al Castello di Stirling¹⁰⁴. Dreyer sostenne che attraverso l'astrazione permessa dai colori il cinema poteva avere la sua migliore possibilità di rinnovamento; sostenne inoltre che ora, il colore poteva potenzialmente permettere ai registi di emanciparsi da quel "realismo fotografico" e di approdare a nuovi linguaggi artistici. Scrive Drouzy:

Bisogna partire dal visibile, ma solo per concepire e comunicare una visione. Il cinema potrà rinnovarsi solo allontanandosi dal naturalismo per tendere verso l'astratto, vale a dire l'espressione non del mondo esteriore ma dell'universo interiore del regista, del suo sguardo soggettivo. E Dreyer arriva a concepire immagini senza effetto di prospettiva, un cinema a due dimensioni che potrebbe così meglio integrare la quarta e la quinta, quella del tempo e della psiche.¹⁰⁵

I temi affrontati durante la conferenza scozzese sono sicuramente legati alla riflessione che stava facendo in quegli anni a proposito della realizzazione del

¹⁰⁴ C.Claire Thomson, *History unmade: Mary, Queen of Scots, Dreyer's Unrealised*, Kosmorama, Danish Film Institute, Copenhagen, 2015, p.3.

¹⁰⁵ Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nillson*, Ubulibri, Milano, 1990, p.245.

film *Maria Stuarda*, che sarebbe stato appunto a colori.¹⁰⁶ Presso l'Archivio Dreyer sono presenti dei ritagli di giornale che mostrano l'interesse del regista sia nei confronti del personaggio storico di Maria Stuarda, sia nei confronti dei dipinti legati alla sua figura, come ad esempio *Maria Stuarda con il lutto bianco delle regine di Francia* (1560) di François Clouet o il *Ritratto commemorativo di Maria Stuart* dipinto nel 1603 da un autore anonimo. Ancora una volta, prima di realizzare un film Dreyer studia e riflette su vari modelli visivi (figg.73, 74, 75, 76), dimostrando ancora una volta la passione nei confronti delle arti figurative, già presente nel suo film d'esordio. Tuttavia, il contratto con Film Traders fallì perché il progetto del regista danese risultò essere troppo costoso e quindi irrealizzabile, e la sceneggiatura, anche se conclusa, venne accantonata.

Un altro lungometraggio di Dreyer mai realizzato è *Gesù di Nazareth*, la cui prima bozza di sceneggiatura risale al 1930, pochi anni dopo aver girato *La passione di Giovanna d'Arco*, la sceneggiatura era già stata conclusa nel 1950 ma il contratto stipulato con il ricco americano Blevins Davis non ebbe risvolti positivi; infatti, all'interno dell'Archivio Dreyer si contano più di 250 lettere di scambio tra i due, di cui più di 200 inviate da Dreyer (fig.77) e poco meno di 50 inviate invece dal ricco impresario. Scorrendo questa corrispondenza si può comprendere perché alla fine il film non venne mai finanziato e quindi mai realizzato. Biografi e critici raccontano i vari inutili tentativi fatti dal regista per trovare finanziamenti per questo film. Scrive Bordwell:

Il fallimento più amaro è stato quello del film *Jesus*, un progetto che aveva elaborato nel 1948. La convinzione che sarebbe riuscito a realizzare questo film ha sostenuto Dreyer per vent'anni di dolorose ricerche e di speranze deluse. Alla fine, quando aveva 78 anni, la Rai si offrì di finanziare *Jesus*. Era troppo tardi. Dreyer morì tre mesi dopo.¹⁰⁷

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Simonetta Salvestroni, *Il cinema di Dreyer e la spiritualità del Nord Europa*, Marsilio, Venezia, 2011, p.7.

Per Dreyer, il film dedicato alla vita di Gesù rappresentava il punto d'arrivo della sua carriera, dichiarò infatti in un'intervista, nel 1967¹⁰⁸, che le pellicole *Pagine dal libro di Satana*, *La passione*, *Dies Irae* e *Ordet* erano una sorta di esercitazione stilistica per la realizzazione finale, quindi un vero e proprio film testamento, di Gesù di Nazareth. "Lo scopo di questo film", scrive Dreyer nell'introduzione della prima sceneggiatura, "deve essere quello di portare l'immagine di Gesù fuori dall'oscurità delle chiese e nella natura, in cui Gesù stesso amava viaggiare, e mostrare che Gesù non fluttuava tra le nuvole ma camminava sulla terra come un uomo".¹⁰⁹

Anche mentre si dedicava alla ricerca per il film su Maria Stuarda, il regista danese dimostra come la ricerca per il film su Gesù sia per lui comunque la priorità, lo conferma questa lettera dell'Archivio Dreyer, inviata in data 13 febbraio 1956, dove si legge che sta accantonando il progetto su Maria Stuarda per dare priorità al film Gesù, che l'avrebbe visto impegnato per diverso tempo in Israele (fig.78)

Lo scopo di Dreyer non era realizzare un film religioso ma un film storico, che potesse far luce sulla figura umana di Gesù. Oltre a dedicarsi alla sceneggiatura, grazie ad alcuni ritagli di giornale (figg.79 e 80) conservati presso l'Archivio Dreyer, possiamo documentare, ancora una volta, l'interesse del regista verso le arti figurative, in particolare studia e analizza, probabilmente proprio per Gesù, *Il cenacolo* leonardesco. Questi ritagli di giornale, da me studiati e analizzati durante la ricerca presso l'Archivio Dreyer della Cineteca Danese, confermano ancora una volta la grande attenzione che Dreyer rivolge all'aspetto visivo delle sue opere, che puntualmente, come abbiamo visto, dialogano con le arti figurative.

¹⁰⁸ Lisbeth Nannestad Jørgensen, *Gesù nel film: un atto di equilibrio tra impotenza ed eccessiva sicurezza*, Kosmorama, n. 187, vol. 35, Copenaghen, 1989, p.2.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

Se è un'iperbole definire tutti i film di Dreyer come una *gesamtkunstwerk*, la mostra *Hammershøi e Dreyer. La Magia delle immagini* lo è invece senza alcun dubbio. La mostra nasce da una comune opinione condivisa tra gli studiosi di cinema e arti visive in Danimarca: Carl Theodor Dreyer è l'unico erede di Vilhelm Hammershøi; nasce allora l'idea di mostrare nello stesso spazio espositivo museale le opere dei due artisti scandinavi. Ma chi era Vilhelm Hammershøi e in che modo questo pittore ha influenzato l'estetica dei film di Dreyer?

Capitolo 3 - L'erede di Hammershøi?

3.1. Vilhelm Hammershøi (1864-1916)

Nato il 15 maggio del 1864 a Copenaghen, Vilhelm Hammershøi (fig.81) trascorre la maggior parte della sua vita nel capoluogo danese. Già da bambino, all'età di otto anni, si interessa alla pratica del disegno, grazie al litografo e disegnatore Niels Christian Kierkegaard, presso cui si formerà. Più tardi si iscriverà alla Royal Danish Academy of Fine Arts, dove studierà e stringerà amicizia con i pittori Carl Holsøe e Peter Ilsted, con quest'ultimo il rapporto si consoliderà quando decide di sposare la sorella, Ida Ilsted, a cui sarà legato per tutta la vita e che poserà per lui nei suoi dipinti più celebri. Debutterà, poco più che ventenne, nel 1885, come pittore alla Mostra primaverile di Charlottenborg, a Copenaghen, dove persino il pittore Renoir poté ammirare il dipinto *Ritratto di una giovane ragazza* (1885) che ritraeva la sorella Anna Hammershøi. Da quel momento, il pittore vanterà un discreto successo in area scandinava, ma rimarrà sconosciuto nel resto d'Europa fino alla seconda metà del Novecento, quando verrà rivalutato in Francia, dove nel 1997 verrà organizzata dal Musée d'Orsay una retrospettiva interamente dedicata a lui. Ancora oggi, è molto apprezzato e conosciuto dalla critica francese, nel 2019 infatti gli è stata dedicata un'altra retrospettiva dal titolo *Hammershøi, le maître de la peinture danoise* presso il Musée Jacquemart-André. In Gran Bretagna, nel 2008, la Royal Academy of London ha ospitato la prima mostra su Hammershøi dal titolo *Vilhelm Hammershøi. The Poetry of Silence*.

Successivamente al premio conferitogli durante il suo debutto al museo di Charlottenborg, nel 1885, Hammershøi avrà l'occasione di viaggiare in tutta Europa¹¹⁰, dove rimarrà affascinato in particolar modo dalla pittura del

¹¹⁰ Sappiamo anche che il pittore fece tre viaggi in Italia. Durante il primo, svolto nell'autunno del 1893, visitò le città di Verona, Padova, Venezia e Firenze.

Durante il suo secondo viaggio visitò Roma e qui probabilmente poté ammirare il dipinto dell'italiano Luigi Selvatico *Partenza mattutina* (1899), dove si evince un'importante riflessione sull'utilizzo del

fiammingo Vermeer, al quale certamente si ispira per i suoi dipinti. Come Vermeer, il pittore danese rappresenta donne impegnate in varie faccende domestiche o in momenti di contemplazione, assorte e illuminate da una luce eterea proveniente da grandi finestre, tipiche della tradizione nordica. La caratteristica luce crepuscolare nordica che irradia le stanze entro cui si scorgono figure femminili in contemplazione ha uno specifico nome, di origine finlandese, che sarebbe *pitäähämärää* (tradotta in inglese sarebbe “keeping the twilight”), dove la luce crepuscolare è intesa come momento di riflessione solitaria. Se Hammershøi riflette quindi sin da subito su Vermeer (soprattutto sull’uso della luce in dipinti d’interni), Edward Hopper, sembrerebbe l’erede di questa tradizione nordica; con i suoi dipinti silenziosi¹¹¹ al cui interno si osservano persone sole (talvolta un gruppo di persone, che trasmettono comunque un senso di solitudine), uno su tutti *I nottambuli* (1949), dimostra di aver assorbito non solo la lezione pittorica della scuola fiamminga del Seicento, ma anche la lezione nordica sull’uso della luce, che in Hopper però si rivelerà essere fredda e volutamente artificiale. In Hammershøi, esattamente come in Vermeer o Rembrandt, la luce è quasi sempre un elemento naturale che proviene da grandi, anzi enormi, finestre (tipiche dell’architettura nordica) e che spesso colpisce, non solo le figure all’interno del dipinto, ma anche gli altri elementi della stanza, come il pavimento o le porte rigorosamente bianche. Questa forte luminosità all’interno delle case è tipica del sole del Nord-Europa e la ritroviamo in moltissimi dipinti

colore grigio in tutte le sue gradazioni e inoltre, dove sono presenti due figure isolate, di cui una di spalle. Secondo Kasper Monrad, la pittura di Selvatico spingerà Hammershøi a ritornare sullo stesso soggetto qualche anno dopo, quando dipinge *Cortile interno* (1905).

Fonte: Kasper Monrad (a cura di), *Hammershøi and Europe*, catalogo della mostra (Copenaghen, National Gallery of Denmark, 2012), Prestel, Copenaghen, 2014, p.48.

¹¹¹ Ricollegandoci al discorso più generale sugli scambi tra cinema e arti visive, Edward Hopper è ricordato anche per aver ispirato con il suo dipinto *Casa lungo la ferrovia* (1925) il regista britannico Alfred Hitchcock, il quale pretese che la casa del protagonista di *Psycho* (1960) fosse identica a quella dipinta da Hopper.

dell'Ottocento e del Novecento di area scandinava, basti pensare all'amico pittore di Hammershøi Carl Holsrøe e al cognato Peter Illsted.

La tavolozza quasi monocromatica (utilizza colori ocra o tendenti al grigio), di Hammershøi, lo distingue comunque dagli altri pittori scandinavi di fine Ottocento, rendendolo un pittore unico nel suo genere. La tradizione pittorica nord-europea del suo tempo prevedeva sempre una narrazione all'interno della pittura di genere, infatti nella mostra del 1886 al museo di Charlottenborg, Hammershøi riceverà delle critiche anche da un pittore, suo futuro ammiratore, Karl Madsen, che a proposito del dipinto *Una donna anziana* (1886) dirà di non averlo molto apprezzato e non di capire per niente le intenzioni del pittore danese.¹¹²

Anche il quadro esposto alla mostra dell'anno successivo, allestita nello stesso museo, non fu esente da critiche. Scrive Monrad, a proposito della recezione del dipinto *Giovane ragazza che cuce* (1887):

Formally speaking, Hammershøi painting of a Young Girl Sewing, is a genre painting. But no story is told, and we learn nothing about her. She is frozen in a movement, but the needlework as such is of minor importance. Although we can identify the model (the painter's sister, Anna), this is a person with no individual identity. Instead of focusing on narrative details, Hammershøi has aimed at tight, compact form and condensed expression. In the depiction of the woman he has taken a huge leap away from the standard pictures of women in a working situation that could be seen in the preceding years at the Charlottenborg exhibitions in Copenhagen.¹¹³

¹¹² Kasper Monrad (a cura di), *Hammershøi and Europe*, catalogo della mostra (Copenaghen, National Gallery of Denmark, 2012), Prestel, Copenaghen, 2014, p.14.

¹¹³ *Ibidem*.

Traduzione in italiano (mia):

“Formalmente parlando, il dipinto di Hammershøi *Giovane ragazza che cuce* è un dipinto di genere. Ma nessuna storia viene raccontata e non apprendiamo nulla su di lei. È come congelata in un movimento in cui l'attività che sta compiendo, il ricamo, non ha nessuna importanza. Anche se possiamo identificare il soggetto (in questo caso Anna, la sorella del pittore) è come se la rappresentasse senza una vera e propria identità. Invece di concentrarsi sui dettagli narrativi, Hammershøi ha voluto sempre voluto rappresentare la donna come una figura compatta e dall'espressione assorta, questa rappresentazione ha cambiato gli standard della pittura di genere, che fino a quel momento

Per l'assenza di contenuti narrativi Hammershøi quindi si discosta dai suoi contemporanei, pittori naturalisti e realisti, e approda ad una corrente difficilmente definibile, ma che può per certi versi accostarsi al Simbolismo.

Soggetti ricorrenti dei suoi dipinti sono gli interni. (fig.82) Come si è già accennato, Hammershøi tende a rappresentare donne sole, o isolate, all'interno di stanze silenziose e semi-vuote (del suo appartamento in via Strandgade 30, a Copenaghen). La donna ritratta nella maggior parte dei suoi dipinti è la moglie, Ida Ilsted, vera e propria musa ispiratrice del pittore. Punto di partenza per la rappresentazione degli interni è sicuramente la pittura della prima metà del Novecento danese, ricordata come Danish Golden Age (Christoffer Wilhelm Eckersberg, Martinus Rørbye). Per quanto riguarda i soggetti, come nel Seicento (lo abbiamo visto con Vermeer¹¹⁴), sceglie di rappresentare spesso donne solitarie all'interno di case borghesi in cui il tempo sembra essersi fermato, e in cui l'atmosfera che viene a crearsi trasmette sentimenti di angoscia e oppressione. Anche dai suoi dipinti d'esterni, dove ritrae grandi palazzi, cattedrali, piazze (fig.83), o dai suoi paesaggi (fig.84) emergono le stesse sensazioni, visto che si caratterizzano per l'assenza totale di persone. Kasper Monrad definisce i paesaggi di Hammershøi "deromanticized landscapes"¹¹⁵ vale a dire paesaggi de-romanticizzati; infatti, lo studioso sottolinea il fatto che a differenza dei suoi contemporanei nordici, lui rifiutò sempre l'idea di creare quadri d'atmosfera che esaltassero la connessione o il contrasto uomo-natura. Il dipinto di paesaggio più iconico è sicuramente *Vicino Fortunen, Jaegersborg Deer Park a nord di Copenaghen* (1901), che abbiamo già menzionato a proposito di *Vampyr*, in

representava le donne durante lo svolgimento di attività lavorative o domestiche e che avevamo potuto osservare nei precedenti anni alle mostre di Charlottenborg di Copenaghen.”

¹¹⁴ Nei dipinti di Hammershøi spesso troviamo come soggetto una donna assorta nella lettura di una lettera. Questo soggetto ha diversi antecedenti nella pittura seicentesca fiamminga, specialmente quella di Vermeer e Pieter de Hooch. Questa specifica iconografia, di una donna che legge una lettera, aveva un significato per gli olandesi; infatti, stava ad indicare un preciso modello familiare, dove la donna gestiva gli affari del marito, spesso all'estero per questioni di lavoro.

¹¹⁵ Kasper Monrad (a cura di), *Hammershøi and Europe*, catalogo della mostra (Copenaghen, National Gallery of Denmark, 2012), Prestel, Copenaghen, 2014, p.120.

quanto un trentennio dopo, nel 1932, Carl Theodor Dreyer si ispirerà a questo quadro per alcune scene del film. (vedi cap. 2). Scrive Monrad a proposito del dipinto:

Quite unique in Hammershøi's art is the painting *Near Fortunen, Jaegerborg Deer Park North of Copenhagen* from 1901, where he has looked through the crowns of the trees up towards the sun and where he has extremely effectively let the light penetrate down among the branches and strike the forest floor. He found the subject in the Royal Deer Park, a few kilometres north of Copenhagen. On a summer's day he has experienced a quite special, almost unreal lighting where the sunlight has completely enveloped the trees and cancelled out their material appearance. The yellowish sunlight and the shadows on the grass make the ground seem to dissolve, so it takes on the same airy consistency as the crowns of the trees.¹¹⁶

Ed è soprattutto la riflessione sull'uso della luce l'eredità maggiore che Hammershøi lascerà a Carl Theodor Dreyer. Quest'ultimo ha dimostrato all'interno delle sue opere cinematografiche un'enorme conoscenza delle arti visive, centrali per la sua ricerca scenografica del film, ed è soprattutto ad Hammershøi che guarda. Il pittore danese ha avuto dunque un'importante influenza sul suo conterraneo, Dreyer. Entrambi nati a Copenhagen, a venticinque anni di distanza l'uno dall'altro, i due autori scandinavi rappresentano spesso soggetti simili; come nelle maggior parte delle pellicole di Dreyer la protagonista è una donna sola e oppressa, anche in Hammershøi, troviamo sempre donne chiuse in sé stesse ed isolate dal resto del mondo. Le affinità visive tra i due sono state messe in luce in una mostra a loro dedicata, dal titolo *Hammershøi e Dreyer. La Magia delle Immagini*, di cui si parlerà nel successivo paragrafo.

¹¹⁶ *Ivi*, p.134.

Traduzione in italiano (mia):

“Unico nell'arte di Hammershøi è il dipinto *Near Fortunen, Jaegerborg Deer Park a nord di Copenhagen*, del 1901, in cui l'artista guarda attraverso le chiome degli alberi verso il sole e lascia che la luce penetri in maniera forte tra i rami e colpisca la terra della foresta. Ha trovato il soggetto nel Royal Deer Park, a pochi chilometri a nord di Copenhagen. In un giorno d'estate ha sperimentato un'illuminazione unica e speciale, quasi irreale, in cui la luce del sole ha completamente avvolto gli alberi e annullato il loro aspetto materiale. La luce giallastra del sole e le ombre sull'erba fanno sì che il terreno sembri dissolversi, assumendo la stessa consistenza delle chiome degli alberi.”

Se inizialmente i dipinti di Hammershøi sembrano non avere fortuna critica, dopo la sua morte la sua visione malinconica del mondo è stata rivalutata. Oggi gode di fama internazionale e il suo paese, la Danimarca, ha emesso un francobollo in suo onore. Definito “il poeta del silenzio”, Vilhelm Hammershøi morirà il 13 febbraio del 1916, lasciando una grande eredità pittorica non solo agli artisti delle generazioni successive, ma anche ad un regista che di lì a poco realizzerà i suoi film estremamente “pittorici”, Carl Theodor Dreyer.

3.2. La mostra Hammershøi e Dreyer: l’Ordrupgaard Museum di Copenhagen e il Centro di cultura contemporanea di Barcellona

L’idea di questa mostra nasce all’indomani delle due grandi retrospettive dedicate al pittore danese, una tenuta al Musée d’Orsay a Parigi nel 1997 e l’altra al Guggenheim Museum di New York nel 1998. In occasione di queste mostre verrà pubblicato il catalogo *L’universo poetico di Vilhelm Hammershøi (1864-1916)* incuriosito da questa personalità, il regista Micheal Palin gli dedicherà un documentario intitolato *Micheal Palin e il mistero di Hammershøi*, prodotto dalla BBC nel 2008. Nell’introduzione del catalogo, scritta dallo storico dell’arte Poul Vad, fine conoscitore dell’arte nord-europea, quest’ultimo affermerà che il regista danese Carl Theodor Dreyer può essere considerato l’unico vero erede di Vilhelm Hammershøi.

When Carl Dreyer directed his first feature film, *The President*, in 1918, his cinematic pictorial composition and set design were clearly indebted to Vilhelm Hammershøi’s paintings. Dreyer found in Hammershøi a combination of emotional intensity and austere, classical pictorial structure that corresponded to his own creative objectives, which he achieved with ever greater clarity throughout his life’s work – perhaps most clearly in his very last film, *Gertrud*, which to a Dane is scarcely imaginable without Hammershøi. It can be argued that Dreyer became Hammershøi’s most important – and maybe even his only – heir, which indirectly suggests the

isolated position Hammershøi occupied and ultimately still occupies in Danish art – and presumably beyond it, too.¹¹⁷

Sulla base di questa affermazione, il curatore d'arte spagnolo Jordi Ballò propone alla direttrice dell'Ordrupgaard Museum di Copenaghen, Anne-Birgitte Fonsmark, e a Poul Vad, sopra menzionato, l'idea di realizzare una esposizione dedicata alle analogie tra i due artisti scandinavi. Nel 2003 Vad è venuto a mancare, ciononostante non si accantonò mai l'idea di Ballò, e finalmente, nel 2006, venne inaugurata la mostra *Hammershøi e Dreyer. La Magia delle immagini*, organizzata all'Ordrupgaard di Copenaghen (nel 2006) e poi riproposta al Centro di cultura contemporanea di Barcellona (nel 2007). La mostra, curata da Anne Birgitte Fonsmark, Jordi Ballò, Annette Rosenvold Hvidt e Casper Tybjerg¹¹⁸, prevedeva l'esibizione di alcune delle opere dei due artisti scandinavi all'interno dello stesso spazio espositivo, e si pensò non ad un mero e scontato accostamento tra le opere, bensì a qualcosa di ben più particolare. Infatti, vennero mostrati ben trentasei dipinti di Hammershøi illuminati da alcuni riflettori utilizzati da Dreyer all'interno dei suoi film. (fig.85)

L'esposizione iniziava con alcune scene che passavano sullo schermo, dodici in tutto, dei film di Dreyer (*Dies Irae, La Passione, Vampyr, Ordet, Il Presidente, Gertrud*), che sottolineavano l'importanza della luce (e il suo significato

¹¹⁷Anne-Birgitte Fonsmark, *Hammershøi-Dreyer. The magic of images. The link between a painter and a filmmaker* in Jordi Balló, Anne-Birgitte Fonsmark, Annette Rosenvold Hvidt, Casper Tybjerg (a cura di) *Hammershøi and Dreyer. The Magic of Images*, catalogo della mostra (Copenaghen, Ordrupgaard Museum, 2006), Charlottenlund Ordrupgaard, Copenaghen, 2006, p.12.

Traduzione in italiano (mia):

“Quando Carl Dreyer diresse il suo primo lungometraggio, *Il Presidente*, nel 1918, la sua composizione pittorica e la sua scenografia erano chiaramente debitrice dei dipinti di Vilhelm Hammershøi. Dreyer trovò in Hammershøi una combinazione di intensità emotiva e struttura pittorica austera e classica che corrispondeva ai suoi obiettivi creativi, che raggiunse con sempre maggiore chiarezza nel corso della sua vita - forse in modo più evidente proprio nel suo ultimo film, *Gertrud*, che per un danese è subito riconducibile ad Hammershøi. Si può affermare che Dreyer sia diventato il più importante - e forse anche l'unico - erede di Hammershøi, il che suggerisce in modo inderogabile la posizione isolata che Hammershøi occupava e occupa tuttora nell'arte danese - e presumibilmente anche al di fuori di essa.”

¹¹⁸ Menzionato già precedentemente, Casper Tybjerg è professore associato presso l'Università di Copenaghen, Dipartimento di Comunicazione e Media. Ha seguito e supportato la mia ricerca durante il mio periodo di studi in Danimarca. È un massimo esperto di cinema muto ed è uno dei più grandi studiosi dell'opera di Carl Theodor Dreyer, a cui ha dedicato diverse pubblicazioni.

simbolico) all'interno dei suoi film. Si proseguiva poi con i quadri di Hammershøi, presentati, come detto, illuminati da "riflettori dreyeriani", che riassumevano le idee centrali della sua pittura: austerità, sobrietà, silenzio e lentezza.¹¹⁹ Assistiamo dunque ad una vera e propria fusione delle arti, una *gesamtkunstwerk*, stavolta non su uno schermo o in teatro, bensì all'interno di un museo.

Le affinità tematiche e formali tra i due artisti danesi sono moltissime, innanzitutto, come già accennato, entrambi fanno un uso simbolico della luce, che spesso assume un significato quasi metafisico. Inoltre, sia in Dreyer che in Hammershøi si può notare una rappresentazione molto simile della figura femminile: donne silenziose, isolate dal mondo o chiuse in sé stesse ritratte in interni borghesi, carichi di intensità drammatica, che mirano a sottolineare l'inquietudine e il senso di oppressione da loro sentito. Infine, in entrambi la rappresentazione degli esterni, dei paesaggi in primis, è la medesima; sono infatti paesaggi caratterizzati da un'atmosfera irreali, ottenuta grazie all'uso di una luce diafana ed eterea.

L'obiettivo della mostra non era solamente quello di mostrare le affinità tra le due personalità artistiche, ma anche di mostrare al pubblico la grande eredità lasciata da Vilhelm Hammershøi, rimasto sconosciuto per moltissimo tempo al di fuori del contesto nordeuropeo. Nel catalogo della mostra, scritto dagli stessi curatori, vengono indagate nello specifico, facendo riferimento a determinate opere, le suddette affinità. Dreyer e Hammershøi, nati a venticinque anni di distanza, probabilmente non si conobbero mai. Qualche tempo dopo la morte del pittore, venne dedicata a quest'ultimo una mostra, tenuta nel 1916 presso il Kunstforeningen di Copenaghen, che Dreyer, allora ventisettenne, andò a visitare,

¹¹⁹Anne-Birgitte Fonsmark, *Hammershøi-Dreyer. The magic of images. The link between a painter and a filmmaker* in Jordi Balló, Anne-Birgitte Fonsmark, Annette Rosenvold Hvidt, Casper Tybjerg (a cura di) *Hammershøi and Dreyer. The Magic of Images*, catalogo della mostra (Copenaghen, Ordrupgaard Museum, 2006), Charlottenlund Ordrupgaard, Copenaghen, 2006, p.12.

restandone talmente impressionato da volerlo omaggiare nel film d'esordio *Il Presidente*, uscito nelle sale due anni dopo, nel 1918. Nelle parole di Vod: "Dreyer developed a pictorial composition and scenography clearly indebted to the paintings of Vilhelm Hammershøi."¹²⁰ (vedi figg.24 e 27).

È un fatto curioso che all'interno dell'Archivio Dreyer, dopo aver sfogliato migliaia di ritagli di giornale, non è emerso nulla sulla figura di Hammershøi; tuttavia, alcuni ritagli dimostrano comunque, da parte del regista, l'interesse e lo studio per gli interni, come ad esempio quelli immortalati da un fotografo americano, Walker Evans. (figg. 86 e 87). La tesi di Vod secondo cui Dreyer è chiaramente debitore della pittura di Hammershøi è sostenuta anche da Maurice Drouzy.¹²¹

"From as early as the first film he also start to compose shots with great care and create atmosphere. He allows himself to be inspired by Whistler and the artist Vilhelm Hammershøi."¹²², la fonte certa di queste affermazioni è Ebbe Neergaard, che conosceva personalmente Dreyer e che dichiarò in un articolo pubblicato nel 1956 che:

He himself has mentioned two painters of significance to him: James Whistler and his pupil Vilhelm Hammershøi. He must have been attracted by the joining together of delicate, precise naturalism and refined symbolic simplification. How many monumentally quiescent people in bare interiors, how many "quiet rooms" has not Dreyer shown us in his films – setting which in a cinematic context seemed innovative and very expressive.¹²³

¹²⁰ *Ivi*, p.14.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ivi*, p.28.

Traduzione in italiano:

"Già dal primo film inizia a comporre le inquadrature con grande cura con lo scopo di creare atmosfera. Lui stesso ammise che fu ispirato da pittori come Whistler e Hammershøi."

¹²³ *Ibidem*.

Traduzione in italiano:

"Egli stesso ha menzionato due pittori significativi per lui: James Whistler e il suo pupillo Vilhelm Hammershøi. Deve essere stato attratto dall'unione di un naturalismo delicato e preciso con una raffinata semplificazione simbolica. Quante persone ferme in posizioni monumentali in interni spogli, quante

Sappiamo anche che negli anni successivi Dreyer fu molto critico nei confronti dei suoi film giovanili come *Il Presidente* e *Pagine dal libro di Satana*, questo perché secondo lui le scenografie si limitavano solamente a simulare e citare opere d'arte. (vedi par.2.2.)

Nel docu-film di Jorgen Roos *Carl Theodor Dreyer* del 1966 Dreyer dirà, a conferma di questa tesi, che:

From my first film, *The President* I strived for simplification, especially for the sets. At the time I had a theory that when you step into a man's living room you can get an impression of the man's personality and his being, and therefore the President's room was built up with tranquil walls and sparse furnishing, with pictures on the walls in the sort of black frame which was common in older times. In designing these interiors I know that I was inspired by Vilhelm Hammershøi, whose speciality was to paint empty rooms – very beautiful pictures.¹²⁴

L'idea di Dreyer secondo cui la scenografia doveva avere la funzione simbolica di rappresentare lo stato d'animo e psicologico del personaggio lo accompagnò per tutta la sua vita. Nel pittore danese ritroviamo le stesse identiche idee, soprattutto nei dipinti in cui figura Ida, sua moglie, il cui isolamento e mistero è sottolineato dai tristi e spogli interni. (figg.88 e 89). Le medesime stanze, cariche di significato, ma svuotate da ogni dettaglio e decorazione superflua, le ritroveremo in *Gertrud* e *Dies Irae*, dove le protagoniste spesso vengono ritratte come le figure femminili di Hammershøi, isolate dal mondo e all'interno di stanze che ben rappresentano la loro oppressione. Forse è qui che possiamo rintracciare, oltre all'uso della luce, il legame tra i due autori scandinavi: entrambi si

"stanze silenziose" ci ha mostrato Dreyer nei suoi film - ambientazione che nel cinema sembrava innovativa e molto espressiva."

¹²⁴ *Ivi*, p.30.

Traduzione in italiano:

"Fin dal mio primo film, *Il Presidente*, ho cercato la semplificazione, soprattutto per le scenografie. All'epoca avevo una teoria secondo la quale quando si entra nel salotto di un uomo si può avere un'impressione della sua personalità e del suo essere, e quindi la stanza del Presidente è stata costruita con pareti tranquille e arredi spartani, con quadri alle pareti in quella sorta di cornice nera che era comune in tempi antichi. Nel progettare questi interni so di essermi ispirato a Vilhelm Hammershøi, la cui specialità era dipingere stanze vuote, quadri molto belli."

contraddistinguono per il loro stile semplice e austero (si ricordi l'adesione al *kammerspiel-film* di Dreyer), privo di trucchi o finzioni, e capace di aprire le porte dell'immaginazione allo spettatore, verso un mondo misterioso e inintelligibile, che non è altro che il nostro inconscio.

Il loro stile è difficilmente ascrivibile ad una corrente ben precisa, Hammershøi è considerato da alcuni come un simbolista, da altri come un realista. Anche Dreyer è difficilmente collocabile in una corrente cinematografica, definito realista per film come *La Passione*, il regista in realtà ha dimostrato di aver esplorato diversi stili e generi (*La Passione* e *Vampyr* presentano in alcune scene uno stile espressionista). Nella definizione di Hammershøi come pittore realista concorre sicuramente il fatto che egli, prima di dipingere un soggetto, era solito fotografarlo. L'utilizzo della fotografia adottato dai pittori per rinnovare i propri linguaggi artistici (avverrà lo stesso, come abbiamo visto nel corso del primo capitolo, con l'avvento del cinematografo) rappresenta un cambiamento importante per le arti figurative. La circoscritta fama iniziale di Hammershøi, non esente dalla critica dei suoi contemporanei, è sicuramente dovuta al suo stile estremamente fotografico. Lo confermerebbe anche la tesi di Gertud Oelsner, studiosa che ha approfondito il rapporto tra Hammershøi e la fotografia.

There is an intimate connection between the photographic eye and the self-reflection in Hammershøi paintings. The photographic eye launches, due to the crooked angles, the arbitrary sections, the suspended narration, and the fragmentary character, a very strong awareness of the artist's role in the image creation.¹²⁵

¹²⁵ *Ivi*, p.51.

Traduzione in italiano:

“Vi è un'intima connessione tra l'occhio fotografico e l'autoriflessione nei dipinti di Hammershøi. L'obiettivo fotografico evidenzia, grazie alle deformazioni angolari, alla sua arbitrarietà, alla narrazione sospesa e al carattere frammentario, una fortissima consapevolezza del ruolo dell'artista nella creazione dell'immagine.”

Se Dreyer, dunque, guarda alla pittura come punto di partenza per le scenografie dei suoi film, Hammershøi partirà dalla fotografia per ottenere i suoi effetti così reali e intimistici.

È interessante notare come Dreyer, dopo aver notato questi effetti intimistici nei dipinti di Hammershøi, abbia intravisto la possibilità di aggiungere un'ulteriore introspezione psicologica ai suoi personaggi attraverso lo spazio (basti pensare all'architettura angosciata del castello in cui viene processata Giovanna in *La Passione*) e la luce (si pensi alla luce eterea che avvolge i personaggi di *Vampyr* dopo aver sconfitto il male). In un'intervista l'addetto alle riprese Hanning Bendtsen, che aveva lavorato per Dreyer in *Ordet* e *Gertrud*, spiega quanto fosse lunga la riflessione del regista su ogni singola inquadratura e racconta di quando è stata girata la scena in chiesa con circa venti persone che pregano, accompagnate da Pietro il sarto, in *Ordet*. Dice:

Each image is composed like a painting in which the background and the lighting are carefully prepared. As an example, I might mention the prayer-meeting at Peter the tailor's with twenty proeple sitting around. Normally we would have used one lamp for throwing light on all of them. Here we used twenty lamps so that each face in fact became an individual portait study.¹²⁶

La luce dreyeriana usata all'interno della mostra per esaltare la luminosità dei dipinti di Hammershøi, aveva diversi scopi. In primis, quello di mostrare l'analogia più evidente tra i due e di fondere le loro idee in un'unica opera, ottenendo una *gesamtkunstwerk*, poi, aveva anche lo scopo di evidenziare i fini ultimi della retrospettiva; infatti, la mostra non si limitava a mostrare le affinità formali tra il pittore e il regista o la capacità di Dreyer di trarre spunto dal mondo

¹²⁶ *Ivi*, p.57.

Traduzione in italiano:

“Ogni immagine è composta come un quadro in cui lo sfondo e l'illuminazione sono studiati nel dettaglio. A titolo di esempio, posso citare l'incontro di preghiera da Pietro il sarto con venti persone sedute intorno. Normalmente avremmo usato una sola lampada per fare luce su tutti. Qui abbiamo usato venti lampade, in modo che ogni volto diventasse uno studio individuale del ritratto.”

visivo del pittore, bensì sottolineava il loro modo di creare immagini cariche di intensità drammatica a partire da medium visivi simili. In questo senso il fine della mostra è stato quello di far comprendere non solo le opere di Dreyer a partire dalla lettura delle opere di Hammershøi ma anche quello di far comprendere meglio l'essenza di Hammershøi dopo l'analisi dei film di Dreyer. Osservare alcune scene dei film di Dreyer e poi alcuni dipinti di Hammershøi all'interno dello stesso spazio espositivo, fa subito comprendere allo spettatore come per entrambi un interno possa significare protezione e prigione allo stesso tempo.

Lo spazio espositivo museale è in questo discorso di fondamentale importanza, perché contribuisce anch'esso alla realizzazione della *gesamtkunstwerk*. Più del Centro di Cultura contemporanea di Barcellona, dove la mostra si è tenuta nel 2007, l'Ordprudgaard Museum di Copenaghen si è mostrato più adeguato ad ospitare l'allestimento della mostra. Questo perché la mostra e il suo allestimento vennero pensati e concepiti proprio per questo spazio. Infatti, il museo, progettato e edificato all'inizio del Novecento per ospitare la collezione di dipinti impressionisti del danese Wilhelm Hansen (più tardi acquisterà molti dipinti di Hammershøi), si caratterizza per dettagli architettonici che riecheggiano gli interni dipinti da Hammershøi e filmati da Dreyer (figg.90 e 91). Qui il visitatore aveva l'impressione di camminare nei medesimi spazi domestici.

Nell'introduzione al catalogo della mostra, la curatrice, Anne Birgitte Fonsmark, espone al lettore uno dei problemi che poneva l'allestimento, vale a dire, come presentare al visitatore i film di Dreyer. La paura che un medium forte come il cinema potesse essere più attraente della pittura di Hammershøi è stata risolta riproducendo in loop alcune parti dei film del regista danese, dalla morte e resurrezione di Inger in *Ordet*, ai primi piani del volto della Falconetti in *La Passione*. Questi loop si potevano vedere su alcuni schermi separati dal resto della

stanza (dove invece erano collocati i dipinti) da una sottile tenda di mussola bianca.¹²⁷ (figg.92, 93, 94, 95)

La sfida della mostra andava ben oltre gli intenti meramente dimostrativi sulle affinità formali e tematiche. Puntava ad un discorso più ampio, dimostrare cioè i legami di reciprocità tra pittura e cinema, i quali possono convivere all'interno di uno stesso percorso espositivo interagendo tra loro, come nel caso dei dipinti di Hammershøi illuminati dalla luce di Dreyer.¹²⁸

3.3. Iconologie della solitudine femminile: *Dies Irae* (1943) e *Gertrud* (1964)

Come sopra accennato, il soggetto iconografico ricorrente e centrale nelle opere di Hammershøi e Dreyer è la figura della donna.

Nei dipinti dell'artista danese la protagonista femminile è indubbiamente Ida, sua moglie, sorella del pittore Peter Ilsted. A parte qualche ritratto dedicato al fratello Svend (Hammershøi), non notiamo mai figure maschili nelle sue opere. Lo stesso si può dire di Dreyer, i cui film più importanti hanno come protagonista (o antagonista, nel caso di *Vampyr*) una donna: dall'eroina Giovanna d'Arco all'eretica Anne di *Dies Irae* e alla disillusa Gertrud, queste donne sono accomunate non solo da sentimenti di sofferenza molto simili ma anche da modalità compositive simili all'interno dello spazio cinematografico dreyeriano. Per questo motivo si è scelto di presentare a parte, in una rassegna distaccata, le protagoniste Gertrud e Anne (*Dies Irae*), poiché sono soprattutto queste iconografie femminili ad essere innegabilmente comparabili con quelle di Hammershøi. Se dei motivi che hanno spinto il pittore danese a scegliere di rappresentare la moglie Ida all'interno di stanze spoglie e austere, dove spesso

¹²⁷ Claire S.Thomson, *A cinema of Dust, On the Ontology of Image, from Dreyer's Thorvaldsen to Ordrupgaard's Dreyer*, Film and Museum, University of Stockholm, 2007, pp.3-5.

¹²⁸ L'obiettivo della mostra non è stato la realizzazione di un'opera d'arte totale. Perlomeno questo non è mai stato espresso chiaramente dai curatori della mostra.

compare di spalle o assorta in uno stato contemplativo, non sappiamo nulla, fare invece un'analisi iconologica della figura femminile in Dreyer ci appare più semplice, alla luce della lettura nosografica di Drouzy. Non solo, al film *Gertrud*, la professoressa Rosamaria Salvatore, ha dedicato ricerche e riflessioni di matrice psicoanalitica lacaniana, alcune di queste sono contenute nel volume *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi* (2011). Si farà adesso un'analisi delle pellicole *Dies Irae* e *Gertrud*, e delle affinità iconologiche e formali con il pittore danese Hammershøi.

Dopo dieci anni di lungo silenzio, a seguito dell'insuccesso commerciale di *Vampyr*, dei problemi finanziari e dell'esaurimento nervoso che aveva portato il regista a ricoverarsi in una clinica in Svizzera, Dreyer torna nelle sale cinematografiche con uno dei suoi film più acclamati di sempre, *Dies Irae*, la cui prima proiezione avverrà il 13 novembre 1943, nel pieno dell'occupazione nazista in Danimarca. Dichiara lo stesso regista che:

Ogni azione era recitata in un'atmosfera di latente tensione, qualcosa era forse dovuto anche al momento in cui giravamo il film. Le frontiere erano chiuse, gli attori guardavano di più in se stessi per trovare una via verso qualcosa di profondamente nuovo e di genuinamente umano e vero.¹²⁹

In questo senso *Dies Irae*, il cui titolo originale danese è *Vredens Dag* (tradotto poi in lingua inglese come *Day of Wrath*) ci appare quasi come una metafora non solo dell'occupazione tedesca in sé e per sé ma anche della caccia alle streghe da loro condotta contro gli ebrei e chi offriva loro protezione.

Interamente ambientato nella Danimarca del Seicento, *Dies Irae* è tratto dal dramma del norvegese Hans Wiers-Jenssen intitolato *Anne Perdersdotter* (1909) e ambientato interamente a Bergen, sul finire del XVI secolo. Il titolo del film si riferisce al requiem omonimo intonato durante le condanne al rogo che venivano fatte in quegli anni, che però nel dramma norvegese non viene mai citato. La

¹²⁹ Carl Theodor Dreyer, *Cinque film*, Einaudi, Torino, 1967, p.444.

preghiera, scritta in latino e attribuita a Tommaso da Celano, uno dei primi discepoli di San Francesco, verrà ripresa da Dreyer, che la utilizzerà nel prologo del film; la preghiera appare in sovrimpressioni in lettere gotiche accompagnata da immagini di un libro miniato con scene apocalittiche. Già dall'incipit il regista ci mette di fronte alla presenza di un Dio terribile, a cui gli uomini obbediscono senza riserbo, è lo stesso Dio che porta gli uomini de *La Passione* a condannare sul rogo Giovanna. Ancora una volta torna il tema del rogo, e questo si spiegherebbe non solo con l'intolleranza provata da Dreyer verso la Chiesa e i suoi inquisitori (dovuta, ricordiamo, anche alla rigida educazione luterana imposta dai genitori adottivi), ma anche alla letteratura occulta di cui Dreyer era a conoscenza poiché la nonna paterna ne era un'appassionata lettrice. Streghe, diavoli e roghi erano termini che il regista apprende sin da piccolissimo, ritorneranno non solo in *Pagine dal libro di Satana*, ma anche in *Vampyr*, *La Passione* (Giovanna è vista come un'eretica, una strega) e in *Dies Irae*. Qui, assistiamo alla storia di Anne, giovane donna sposata con un rispettabile e anziano pastore del luogo, il quale tempo addietro aveva interceduto in favore della madre della giovane, ritenuta una strega e per questo condannata al rogo. La donna, salvandosi per intercessione del pastore, Absalon, aveva promesso a questo la mano della figlia. Il pastore, già tormentato da questo atroce segreto, si troverà costretto a dare rifugio anche all'anziana Marta, strega anche lei, la quale custodisce il segreto del pastore Absalon. Marta, nel corso del film, svelerà ad Anne le sue ascendenze da strega e le dirà che è a conoscenza di un grande segreto che riguarderebbe il pastore, poco dopo confesserà di essere una strega e per questo verrà condannata al rogo. Da quel momento Anne comincia ad interessarsi alle arti magiche e dichiarerà il suo amore al figlio del pastore, Martin, giovane studente di teologia. I due, in un particolare momento, si ritrovano a parlare del loro amore impossibile ed in un certo senso Anne esprime il desiderio che Absalon muoia, affinché i due possano vivere il loro amore senza impedimenti. Poco dopo questo si avvererà, cosicché la madre del pastore, Marete, nonna di

Martin, non solo denuncerà questo adulterio ma la accuserà anche di stregoneria, convincendo lo stesso Martin che è vittima di un incantesimo e che sia lei l'unica responsabile della morte di Absalon. È così che infine, ferita dal mutamento avvenuto in Martin, ora convinto che lei sia responsabile della morte del padre, la giovane Anne confesserà di essere una strega, pur cosciente di non esserlo e farà la fine di sua madre, morendo sul rogo come una martire.

Il grande senso di intolleranza di Dreyer nei confronti della Chiesa è esplicitato anche in un'intervista del 1950, in cui afferma che: "Gli uomini di Chiesa che condannano al rogo Giovanna e la brava vecchia strega, non lo facevano per crudeltà: erano prigionieri delle concezioni religiose della loro epoca."¹³⁰

Con le parole di Antonin Artaud cogliamo quanto mostrato da Dreyer: "La deformazione del principio divino passato attraverso i cervelli degli uomini, si chiamino essi Governo, Chiesa o con qualsiasi altro nome."¹³¹

Ancora una volta, ad una lettura più approfondita, dato biografico e opera ci appaiono inevitabilmente legati: l'avversione di Dreyer nei confronti dei protocolli duri e colmi di cruda ostilità nei confronti delle donne portati avanti dalla Chiesa è certamente legata alla rigidissima formazione religiosa che ricevette da bambino. Non solo, la Anne di *Dies Irae* sembra essere accomunata a Giovanna de *La Passione* e a Gertrud, dell'omonimo film; tutte loro vivono all'interno di una società oppressiva, dove l'unico modo per scappare è morire o ritirarsi per sempre in solitudine (scelta finale operata Gertrud). La stessa solitudine provata da Joséphine Nillson, ragazza madre abbandonata dalle istituzioni, che affida ad altri il piccolo Dreyer e muore anni dopo nel tentativo di abortire. La sofferenza delle donne è un tema molto caro a Dreyer, anzi potremmo dire che sia l'argomento centrale delle sue opere. Un anno prima dell'uscita di *Dies Irae*, dunque nel 1942, il regista aveva realizzato un cortometraggio della

¹³⁰ *Ivi*, p.400.

¹³¹ S.Grmek Germani, *Dreyer. L'unica grande passione*, Cinemazero, Pordenone, 2003, pp.77-78.

durata di 12 minuti dal titolo *Assistenza alle madri*, in cui si narra la storia di Erna, giovane donna in attesa che decide di rivolgersi ad una istituzione danese per la pratica dell'aborto; tuttavia, alla fine, la ragazza non si sottoporrà all'aborto poiché aiutata e supportata da questa istituzione per giovani madri, che le offrirà una casa in cui far crescere serenamente il bambino che porta in grembo. Il corto, sotto le mentite spoglie di breve documentario didattico, è una confidenza che il regista, ormai cinquantenne, sente di voler fare allo spettatore. Infatti, *Assistenza alle madri*, secondo Drouzy, è una esplicita allusione alla madre biologica del regista, Joséphine, che però non aveva potuto avere le stesse possibilità di scelta di Erna, la protagonista del corto. Poco tempo dopo, la rabbia per la morte della madre, avvenuta per colpa di una società bigotta, tornerà più forte di prima in *Dies Irae*, dove Anne, viene ingiustamente accusata di stregoneria e per questo condannata a morte. Il film, dunque, ci rimanda ancora una volta, ad un'ulteriore chiave di lettura, quella dei conflitti interiori del suo autore.

A tal proposito, scrive Drouzy:

Il conflitto che oppone Merete a Anne è quindi abbastanza simile a quello che in *Vampyr* opponeva Marguerite Chopin a Lèone. Anche qui si tratta dello scontro mortale tra due donne, una vecchia e una giovane, una piena d'odio e malefica, l'altra fremente di vita e assetata di felicità. E come in *Vampyr*, una delle due deve scomparire. I modelli che hanno ispirato Dreyer non sono difficili da identificare.¹³²

È chiaro come Dreyer, rappresenti attraverso Anne la figura idealizzata della madre biologica, vista dal regista come una vera e propria martire. I critici dell'epoca, che conoscevano il dramma teatrale originale, notarono subito alcune delle modifiche apportate da Dreyer al personaggio femminile protagonista, nella pièce Anne è infatti una donna naturalmente sensuale, condannata a seguito di un patto deciso da altri a vivere con uomo molto più maturo di lei. Le eroine dreyeriane sono delle donne “i cui normali istinti sono soffocati, schiacciati da

¹³² Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990, pp.204-205.

una società irrigidita nei pregiudizi e nel formalismo.”¹³³ Anne è sì, assieme a Giovanna de *La Passione* un’eroina dreyeriana, ma a differenza di quest’ultima, o della ingenua Inger di *Ordet*, è una donna che conosce la potenza distruttrice dell’amore, e non solo l’amore per Dio, ma anche l’amore fisico per Martin. Questa nuova caratterizzazione della donna preannuncia un’altra figura femminile di Dreyer, l’ultima: Gertrud.

Un’interessantissima lettura delle icone femminili dreyeriane ci viene offerta dalla studiosa, già menzionata, Rosamaria Salvatore, all’interno del volume *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, dove analizza le figure femminili di Giovanna, Anne, Inger e Gertrud.

Streghe, sante, religiose, figure votate all’eccesso e alla estraneità nei confronti di protocolli rigidi e fissi delle convenzioni e dei tribunali, le figure di donna nel cinema di Dreyer, manifestano un’etica che, all’universale dell’imperativo categorico volto a una totalità irraggiungibile, oppongono la propria specificità soggettiva, irrorate dalla fora del desiderio.¹³⁴

Salvatore definisce la Anne di *Dies Irae* “una splendente e luminosa giovane”¹³⁵ che però sin da subito viene mostrata “reclusa nella casa prigione attigua al presbiterio”.¹³⁶ Il film, come già accennato, viene girato prevalentemente in interni, secondo lo stile recitativo “da camera” o meglio secondo lo stile del *kammerspiel-film*, che il regista aveva già adottato con *La Passione*. Ogni spazio scenografico ripreso da Dreyer ha una specifica valenza simbolica, gli interni infatti appaiono sempre cupi, spogli, austeri, coerenti quindi con la rigidità religiosa del marito e della suocera, metafora dell’ottusità della Chiesa, e gli esterni, invece, appaiono come dei *locus amoenus*, in cui si consuma l’amore tragico e impossibile tra il giovane Martin e la sua matrigna, Anne.

¹³³ Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson, Ubilibri, Milano, 1990, p.205.*

¹³⁴ Rosamaria Salvatore, *La distanza amorosa, Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodlibet Studio, Macerata, 2011, p.80.

¹³⁵ *Ivi*, p.83.

¹³⁶ *Ibidem.*

Infine, la studiosa, traccia il percorso iconologico della luce all'interno del film. Quest'ultimo, come le altre pellicole di Dreyer, si caratterizza per l'uso magistrale di luci e ombre, in particolar modo i contrasti in nero e in grigio li osserviamo in scene in cui Anne non ha ancora raggiunto la dimensione ultima che raggiungono le altre eroine di Dreyer, una dimensione soprannaturale, fatta di sofferenza, rassegnazione e ricongiungimento con Dio, non il Dio tiranno e punitivo degli inquisitori di *Dies Irae* e de *La Passione*, ma un Dio buono e pacificatore, lo stesso che accoglie Giovanna prima di essere condannata al rogo e lo stesso che decide di resuscitare la povera Inger in *Ordet*. Se le ombre dominano le scene in cui vediamo Anne dietro le "sbarre" della finestra del presbiterio, mentre assiste alla morte sul rogo dell'anziana strega Marta, luci diegetiche ed extradiegetiche pervadono invece il volto di Anne e gli interni in cui vi si trova. Scrive a tal proposito Rosamaria Salvatore che:

La luce in questa pellicola disegna percorsi e traiettorie dei personaggi, sino al bianco terrorizzante della sequenza finale. Ma la luce più forte ed accecante è quella emanata dagli occhi di Anne, luce vivida e ipnotizzante, opposta per valenza simbolica al buio cieco e ottuso delle leggi della comunità che prevedono regole e codici uguali per tutti.¹³⁷

La luce come motivo iconografico dalla forte carica simbolica e come parte fondamentale nella costruzione dell'immagine è un vero e proprio *leitmotiv* dello stile di Dreyer. A tale proposito il regista stesso dichiara:

A volte si ha l'impressione che i registi abbiano dimenticato che il cinema è innanzitutto arte visiva e che l'immagine penetra molto più direttamente nella coscienza dello spettatore che non la parola. In *Vredens Dag* ho cercato di restituire all'immagine il posto che le spetta.¹³⁸

Nella sequenza finale, al volto rassegnato e pieno di luce di Anne, segue attraverso una dissolvenza incrociata il testo miniato che il regista danese ci aveva mostrato all'inizio del film, stavolta però non scorrono miniature apocalittiche

¹³⁷ *Ivi*, p.84.

¹³⁸ Carl Th.Dreyer, *Cinque Film*, Einaudi, Torino, 1967, p.393.

bensi miniature rappresentanti un *Cristhus patiens*, il quale emette la stessa luce eterea che pochi secondi prima illuminava Anne. Le miniature mostrate, definite da Drouzy “à la Dürer”, e le luci diegetiche ed extradiegetiche¹³⁹ studiate per “penetrare l’universo dei sentimenti, per cogliere ed esplorare sui volti i valori dell’anima”¹⁴⁰ fanno di Dreyer “uno dei più grandi pittori scandinavi”.¹⁴¹

Ed è forse per questo che Dreyer, più di cinquant’anni dopo, sarà al centro di una mostra assieme ad uno dei pittori più acclamati della Danimarca, Vilhelm Hammershøi. Come viene sottolineato nel catalogo della mostra *Hammershøi e Dreyer. La Magia delle immagini*, Dreyer utilizza in *Dies Irae* delle luci particolari su Anne, dei riflettori che servivano a modulare gli stati d’animo dei personaggi; infatti, si nota ad esempio l’utilizzo di luci diafane, per esaltare la sofferenza provata dalla protagonista, ma anche per esaltare il naturale erotismo del suo corpo. Nonostante Anne ci appaia in delle normali vesti del tempo, la sua sensualità quasi scultorea viene enfatizzata dal regista, che la segue, con lunghissime panoramiche, all’interno del soffocante presbiterio (fig. 96) o dietro a delle finestre carcerarie. (fig.97)

Dreyer had a distinct flair for the photogenic in the sculpture, and in the statue-like rendition of people. The statue-like approach cements the body's emotions; form encapsulates movement. In this way, the statue-like stiffness can help render figures or persons more compelling because they appear to be hiding or holding back on something important: When the camera centres around the sculptural figure, the spectator is encouraged to decode the pent-up emotions, while at the same time, the expression stands out strong and photogenic In Day of Wrath, one can almost say that Dreyer spies on and exposes his main character. Anne. by using the power of camera and lighting to render the body sensuously sculptural y 46) Without touching upon the contents of this film, I would like to point to Dreyer's ability to spur the

¹³⁹ Dreyer, infatti, si servì per alcune scene, come quella della notte della confessione, di particolari riflettori, che avevano lo scopo di creare un effetto di “bianco abbagliante” della stanza in cui Anne subiva le accuse di stregoneria.

¹⁴⁰ Simonetta Salvestroni, *Il cinema di Dreyer e la spiritualità del Nord Europa*, Marsilio, Venezia, 2011, p.25.

¹⁴¹ Maurice Drouzy, *Carl Th.Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990, p.203.

viewer's curiosity for Anne's body in the interior through purely visual means. Through long panning sequences, Anne is followed within a compressed interior including many small, barred windows. She is dressed simply and covered with a long, black dress, stiff white collar, and bonnet-like head scarf. In this way alone, her body appears sculptural and the lighting and the movement of the camera utilise the focus and intensity that arise in her face.¹⁴²

Anche Hammershøi, nei suoi interni dove ritrae Ida, spesso di spalle, ritroviamo la stessa potenza scultorea della figura femminile, soprattutto nel dipinto *Giovane donna. Riposo* (fig.98). Come Dreyer segue con la macchina da presa Anne, anche il pittore danese sembra faccia lo stesso con la moglie Ida, quest'ultima, nei dipinti del marito, appare intenta a svolgere attività domestiche oppure assorta nei suoi pensieri malinconici. Il mistero che avvolge la figura di Ida e quindi molti dei suoi dipinti rende ancora oggi Hammershøi un pittore enigmatico.

La vita di Ida, di cui sappiamo ben poco, sembra sia stata, per sua scelta, o probabilmente per la posizione sociale della donna nella Danimarca di fine Ottocento, una vita fatta di solitudine o, per meglio dire, di isolamento. Esattamente come Anne, vive anche lei imprigionata in una società bigotta e per soli uomini, e come lei, Ida viene rappresentata all'interno di una dimensione domestica, in stanze colpite da fasci di luce provenienti dalle enormi finestre di

¹⁴² Anne-Birgitte Fonsmark, *Hammershøi-Dreyer. The magic of images. The link between a painter and a filmmaker* in Jordi Balló, Anne-Birgitte Fonsmark, Annette Rosenfold Hvidt, Casper Tybjerg (a cura di) *Hammershøi and Dreyer. The Magic of Images*, catalogo della mostra (Copenhagen, Ordstrupgaard Museum, 2006), Charlottenlund Ordstrupgaard, Copenhagen, 2006, pp.57-58.

Traduzione in italiano (mia):

“Dreyer aveva una spiccata attitudine alla fotogenia nella scultura e nella rappresentazione statuaria delle persone. L'approccio statuario cementa le emozioni del corpo; la forma racchiude il movimento. In questo modo, la rigidità statuaria può contribuire a rendere più avvincenti figure o persone che sembrano nascondere o trattenere qualcosa di importante: quando la macchina da presa si concentra intorno alla figura scultorea, lo spettatore è incoraggiato a decodificare le emozioni represses, mentre allo stesso tempo l'espressione si staglia forte e fotogenica. In *Dies Irae*, si può quasi dire che Dreyer spia e smaschera la sua protagonista. Senza entrare nel merito dei contenuti di questo film, vorrei sottolineare la capacità di Dreyer di stimolare la curiosità dello spettatore per il corpo di Anne negli interni attraverso mezzi puramente visivi. Attraverso lunghe sequenze panoramiche, Anne viene seguita in un interno compresso, con molte piccole finestre sbarrate. È vestita in modo semplice e coperta da un lungo abito nero, da un rigido colletto bianco e da un foulard simile a un ossobuco. Solo in questo modo il suo corpo appare scultoreo e l'illuminazione e il movimento della macchina da presa sfruttano la messa a fuoco e l'intensità del suo volto.”

casa Hammershøi (fig.99), la luce che la avvolge è una luce misteriosa ed eterea, la stessa luce soprannaturale la troveremo nei volti di Giovanna, di Inger, di Anne.

Nella mostra Hammershøi e Dreyer il visitatore ha potuto ammirare i dipinti di Hammershøi illuminati proprio da questa luce “soprannaturale”.(figg.100 e 101)

Altre suggestioni pittoriche sono ravvisabili nella scena in cui gli inquisitori firmano la condanna a morte di Anne (fig. 102). La composizione iconografica dell’immagine e l’uso fiammingo della luce riecheggia uno dei dipinti più famosi del pittore della luce per antonomasia: Rembrandt. Mi riferisco all’opera *La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp* (1632) (fig.103).

L’ultima pellicola di Dreyer è *Gertud*, ed è anche l’ultima di questa rassegna. Definita dal cineasta francese Jean-Luc Godard “ègal, en folie et en beauté, aux dernières oeuvres de Beethoven”¹⁴³, oggi *Gertrud* è considerata un capolavoro.

La pellicola nasce dopo la lettura della pièce teatrale omonima dello svedese Hjalmar Söderberg, autore che Dreyer conosceva benissimo. Poco dopo la lettura del testo drammaturgico, il regista venne a conoscenza della pubblicazione di una tesi di laurea, il cui autore è Sten Rein, dedicata al dramma di Söderberg. Lo studente sosteneva nella sua tesi che l’intera pièce traeva spunto da un fatto biografico dell’autore svedese; infatti, Gertud sarebbe in realtà Maria Von Platen, affascinante diciannovenne sposata con un ufficiale di ventisei anni più vecchio di lei, il loro matrimonio fu un totale fallimento. Maria, all’età di trentun anni decide di lasciare il marito e di partire per Stoccolma, dove farà parte di una stretta cerchia di intellettuali e di artisti boemi. In quegli anni scriverà una lettera di ammirazione a Söderberg, e da lì nascerà una relazione tra i due che tuttavia si rivelerà sin da subito turbolenta a causa del matrimonio del drammaturgo

¹⁴³ Fabrice Revault d’Allonnes, *Gertrud de Carl Th.Dreyer*, Editions Yellow Now, 1988, p.9. La citazione viene riportata per la prima volta in Cahiers du Cinéma, n. 207 del 1968, pag.74. Traduzione in italiano:
“Uguaglia in follia e bellezza le ultime opere di Beethoven.”

svedese. Quando dopo molti anni questo ottiene finalmente il divorzio, viene a scoprire che la giovane e attraente Maria si era innamorata di un giovane musicista, di nome Gustaf Hellström; quest'ultimo, in occasione di una festa a Stoccolma che riuniva tutti gli intellettuali del tempo, si vantò davanti a Söderberg della sua ultima conquista, Maria Von Platen. Deluso e amareggiato, lo scrittore svedese lascia Stoccolma per rifugiarsi a Copenaghen, dove in un mese scriverà *Gertrud*.¹⁴⁴

Colpito da questa storia autobiografica, Dreyer, che in quegli anni stava già lavorando a due film storici, Gesù di Nazareth e Mary Stuart, si mette subito a lavoro e convince ancora una volta la Palladium Film, casa di produzione danese, a finanziare il suo nuovo progetto.

Secondo Drouzy, c'è anche un altro motivo che spiegherebbe l'enorme entusiasmo di Dreyer nei confronti di questa storia, infatti Maria Von Platen ha trascorso la sua gioventù e i primi anni del suo matrimonio in un paese molto vicino a Carlsro, cittadina svedese in cui aveva vissuto anche la madre di Dreyer, Joséphine Nilsson. "Realizzare *Gertrud* significa pertanto ritornare per interposta persona nei luoghi in cui ha vissuto Joséphine Nilsson".¹⁴⁵

Il film realizzato in poco meno di un anno, uscirà nelle sale nel dicembre del 1964, sollevando non poche critiche. Dreyer, tuttavia, contrariamente a quanto accaduto dopo la prima di *Vampyr* non si abbatte, sa bene che i suoi film inizialmente non vengono apprezzati dal pubblico, in effetti, qualche tempo dopo *Gertrud* è stato rivalutato dalla critica cinematografica.

Scrive Drouzy:

Un testo filmico così spoglio e insolito poteva difficilmente essere compreso e apprezzato dal grande pubblico, anche cinefilo. Quando il film uscì a Parigi il 18 dicembre 1964 l'insuccesso fu totale. Proiettato in cattive condizioni per inaugurare il cinema Médicis, *Gertrud* sconcertò

¹⁴⁴ Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, 1990, pp.241-242.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

il pubblico che si aspettava un capolavoro su misura. Fu accolto come un errore di vecchiaia. Perché Dreyer aveva scelto questo intrigo polveroso, questo milieu ridicolo, questa eroina poco simpatica? E perché il regista della *Passione di Giovanna d'Arco* era ritornato alla forma statica e chiusa del teatro filmato? Si sparse la voce che il film era una catastrofe.¹⁴⁶

Sulle riviste mensili di cinema, qualche mese dopo, *Gertrud* venne rivalutato da molti critici, soprattutto francesi. Nel numero di febbraio dei “Cahiers du Cinéma” ventisei critici francesi su quarantotto votarono *Gertrud* miglior film del 1964.

A Copenaghen, città del regista, la critica era scissa in due parti. Tra i critici danesi che accolsero positivamente il film c'erano Ib Monty e Klaus Rifbjerg, i più autorevoli critici cinematografici di quegli anni. Nell'aprile del 1965 i critici della capitale danese assegnarono a *Gertrud* il premio “Bodil” per il miglior film danese dell'anno.¹⁴⁷

Sebbene inizialmente *Gertrud* sia stata paragonata alle eroine dreyeriane precedenti, in realtà questa se ne distacca notevolmente, e si mostra come “la più prossima all'universo estetico ed etico del regista.”¹⁴⁸

Lo stesso Dreyer ammette questa evoluzione della figura della donna all'interno delle sue opere dichiarando:

Al centro dei miei film c'è quasi sempre una donna che soffre perché è inferiore agli uomini. *Gertrud* è invece superiore agli uomini che la circondano. È un'intellettuale, una donna libera, piena di intelligenza, di carattere, di forza, di principi, di volontà. *Gertrud* è diversa dalle donne oppresse di *Ordet*, *Dies Irae*, *La Passione di Giovanna d'Arco*.¹⁴⁹

Ambientato nei più alti ranghi della società svedese dell'epoca, *Gertrud* è un'appassionata cantante lirica, sposata con un noto avvocato prossimo a

¹⁴⁶ *Ivi*, pp.245-246.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Rosamaria Salvatore, *La distanza amorosa, Il cinema interroga la psicanalisi*, Quodibet, Macerata, 2011, p.86.

¹⁴⁹ Maurice Drouzy, *Carl Th.Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990, p.243.

diventare ministro, Gustaf. Quest'ultimo viene lasciato dalla donna, la quale gli dichiara di non essersi mai sentita veramente amata da lui e di essersi sempre sentita meno importante della carriera del marito. Durante questo dialogo iniziale tra i due, i loro sguardi, come accadrà con quasi tutti gli uomini di Gertrud, non si incontreranno mai. Poco dopo, già sulla soglia in procinto di allontanarsi la protagonista mentirà al marito affermando che quella sera si sarebbe recata al teatro. In realtà Gertrud andrà ad incontrare il giovanissimo amante, Erland, musicista bohémien che da tempo intrattiene una relazione con la protagonista. Questa, innamorata del giovane, apprenderà più tardi, durante una conversazione con il suo vecchio amante Gabriel, che lei per il giovane pianista non significava nient'altro che un'avventura di cui vantarsi con gli amici in pubblico. Delusa da questa scoperta, il vecchio amante Gabriel le confesserà di essere ancora innamorato di lei e di essersi pentito delle sue scelte passate. Infatti, come Gustaf, anche Gabriel aveva dato priorità in passato alla propria realizzazione personale, ponendo in secondo piano Gertrud o peggio, considerandola solo una tiepida passione e nulla più. La donna allora, resasi conto dell'impossibilità di accettare amori corrisposti a metà, decide di partire per Parigi, dove la attende il suo amico fidato Axel, pronto ad accoglierla nella sua cerchia di intellettuali e studiosi di psicoanalisi. L'epilogo del film, sulla cui realizzazione ha molto insistito Dreyer, andando incontro a vari malcontenti della casa di produzione¹⁵⁰, vede una Gertrud ormai anziana, in un ambiente spoglio, antitetico agli ambienti lussuosi e aristocratici svedesi in cui è stata delusa da Gustaf, Erland e Gabriel. Ritiratasi per sempre in solitudine, Gertrud è tutt'altro che una donna disillusa, nell'epilogo si assiste alla scena in cui Axel, unico uomo con cui abbia davvero comunicato (è l'unico che ricambia gli sguardi penetranti di Gertrud) va a farle visita e durante il loro dialogo Gertrud gli confesserà che nonostante tutto, è rimasta fedele alle

¹⁵⁰ La Palladium Film sconsigliò a Dreyer un epilogo in cui Gertrud avrebbe dovuto indossare una parrucca bianca, mostrandosi invecchiata, poiché questo poteva risultare ridicolo agli occhi della critica cinematografica del tempo.

sue convinzioni e che nella sua tomba si leggerà un giorno *Amor Omnia*, l'unico motto a cui ancora oggi continua a credere. Prima di salutarlo per l'ultima volta, dirà all'amico: "Axel, quando sarò sull'orlo della tomba e mi guarderò indietro nella vita, dirò a me stessa: ho molto sofferto e spesso ho sbagliato, ma ho amato."¹⁵¹ Dopo averlo salutato, Gertrud chiude la porta di casa e Dreyer si sofferma a lungo sull'inquadratura della porta chiusa. Sarà l'ultima inquadratura realizzata dal regista danese.

Ancora per l'ultima volta Dreyer, dimostra come ogni piano sequenza, ogni scenografia, ogni composizione iconografica dell'immagine sia frutto di lunghe riflessioni e che nulla sia lasciato al caso. Con *Gertrud*, arriva a concepire immagini senza effetto di prospettiva, un cinema che ha per dimensione anche quella della psiche umana. Infatti, la psicoanalisi, disciplina a cui si dedicherà Gertrud in Francia, entra in gioco più volte durante il film. La prima volta, il tema del sogno, caro alla psicoanalisi, è menzionato da Gertrud in un dialogo con Erland, il suo giovane amante; la donna, il cui volto (fig.104) è colpito da un fascio di luce quasi abbagliante (proveniente dai famosi "riflettori dreyeriani" utilizzati nella mostra) dichiara al pianista che la vita e tutto ciò che è in essa è solamente un lungo sogno. Anche i flashback mostrati da Dreyer, filmati in sovraesposizione, hanno un'impronta decisamente surrealista (fig.105). Lo specchio, inoltre, ha un'importante valenza simbolica e psichica all'interno della narrazione, sottolinea Pier Giorgio Tone.

L'itinerario della protagonista ha un riscontro preciso nelle vicende dello specchio del salotto di casa Kanning. Gabriel l'aveva destinato alla camera da letto di Gertrud, affinché potesse riflettere la bellezza della donna. Ora, collocato in un ambiente estraneo, diviene un oggetto

¹⁵¹ Rosamaria Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodibet, Macerata, 2011, p.87.

disturbante. Introduce un frammento di passato nella monotonia del quotidiano, generando inquietudine, malinconia, insofferenza.¹⁵²

ma la scena più onirica del film è indubbiamente quella in cui Gertrud, seduta in un salotto aristocratico e in preda all'emicrania, racconta all'amico Axel di aver sognato di fuggire da delle bestie feroci che provavano a sbranarla; mentre gli confida quest'incubo Gertrud si accorge che alle sue spalle c'è un grande arazzo rappresentante la scena che ha sognato e che ora sta raccontando (fig.106).

A tal proposito, ci offre un'interessante analisi psicoanalitica del film Rosamaria Salvatore, che attraverso la lettura di Jacques Lacan sulla tragedia greca Antigone nel Seminario sull'Etica, mette in luce alcune affinità tra quest'ultima e Gertrud.

L'elaborazione critica di Lacan permette di rinvenire affinità tra la protagonista della tragedia e Gertrud: l'assolutezza delle singole scelte (ho sottolineato il lato implacabile, senza timore e senza pietà che si manifesta in ogni momento in Antigone, afferma a questo proposito Lacan), la solitudine che avvolge i due personaggi (l'eroe sofocleo partecipa sempre dell'isolamento, ed è sempre rappresentato a fine corsa, commenta Lacan), il riconoscimento del proprio destino come qualcosa di assolutamente particolare e singolare, il rapporto tra desiderio e azione così forte da spingere entrambe a violare le leggi della comunità, infine il legame tra bellezza e morte, sono tratti che accomunano le due figure femminili.¹⁵³

Per Lacan, Antigone mira al limite della "seconda morte", termini che utilizza lo psicanalista francese per indicare una morte intesa non come morte biologica bensì come "l'assunzione più propria di una finitezza che contraddistingue l'umano in quanto staccato dal naturale e legato piuttosto ad un ordine simbolico"¹⁵⁴. Come Antigone, Gertrud si trova tra due soglie, tra la vita e la morte, dove la vita si confonde con la morte certa, con la morte vissuta prematuramente. La porta chiusa dell'ultima inquadratura di Dreyer, evoca,

¹⁵² Pier Giorgio Tone, *Carl Theodor Dreyer*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 1978, pp.100-101.

¹⁵³ Rosamaria Salvatore, *La distanza amorosa, Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodibet, Macerata, 2011, p.88.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

scrive Rosamaria Salvatore “questo luogo al di là della vita che anche Gertrud abita da sempre”.¹⁵⁵ L’autrice si concentra poi sull’epilogo del film, commentando lo spazio cinematografico dreyeriano:

L’essenzialità figurativa e l’economia visiva con cui Dreyer compone quest’ultimo quadro contribuiscono ad assimilare la posizione della protagonista ad una sorta di progetto teso alla spoliatura e alla riduzione. Limitati sono i gesti e le azioni compiuti da Gertrud nel corso della giornata, ridotti all’essenziale risultano gli oggetti da cui è composto l’arredo, mentre lo spazio vuoto domina nella casa. Questa sorta di chiusura ascetica della protagonista è adesso materializzata dal bianco dell’immagine.¹⁵⁶

La descrizione psicoanalitica e iconologica che fa Salvatore dell’epilogo del film non può che riecheggiare la stessa essenzialità figurativa che contraddistingue il pittore danese Vilhelm Hammershøi.

Le iconografie di Gertrud e Ida, come sottolineato dai curatori della mostra *Hammershøi e Dreyer*, appaiono molto simili. A differenza della Anne di *Dies Irae*, Gertrud si ritrova, anche durante le sue fughe d’amore, in luoghi che non rassomigliano affatto ai *locus amoenus* primordiali in cui Anne e Martin possono consumare la loro passione. In *Gertrud*, anche gli ambienti esterni, vale a dire i giardini fin troppo ordinati e puliti dove si incontrano lei e il giovane amante, appaiono altrettanto borghesi (fig.107) come gli interni in cui vengono girati i lunghi piani sequenza, dei soffocanti huis clos sartriani.¹⁵⁷

Tuttavia, la Ida di Hammershøi non viene mai rappresentata in ambienti esterni, bensì in ambienti interni, domestici. Lo stesso universo domestico soffocante in cui Gertrud viene più volte delusa dai suoi amanti e in cui si ritrova a fare i conti con il marito per la fine del loro matrimonio. Lussuosi in *Gertrud*, essenziali in

¹⁵⁵ *Ivi*, p.89.

¹⁵⁶ *Ivi*, p.91.

¹⁵⁷ Pier Giorgio Tone, *Carl Theodor Dreyer*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 1978, p.99.

Hammershøi, gli interni e le protagoniste femminili nei due autori scandinavi dimostrano diverse affinità visive.

The final scene in *Gertrud* takes place in a small ascetically decorated apartment where the elderly Gertrud is seemingly living a quiet, pensive life. Dreyer succeeded in creating a perfect doll's-house-like scenography, in which the special, artificial and tragic mood surrounding Gertrud's person is given full expression. There is nothing superfluous; on the contrary, the props selected and the interior exude intense significance. As spectators, we are aware of the arranged scenography but at the same time we accept the construction. The compressed, doll's-house-like effect of an interior is also visible in several of Hammershøi paintings, including in *Interior with Young Girl Sweeping*.¹⁵⁸

Il dipinto appena menzionato (fig.108), realizzato nel 1899, mostra la moglie Ida mentre compie una quotidiana attività domestica; l'ascetismo che contraddistingue le stanze del pittore danese sembra appartenere anche alla casa, mostrata nell'epilogo del film, dove Gertrud trascorre la sua vecchiaia (figg.109 e 110). L'inquadratura finale, la cui potenza evocativa è già stata sottolineata precedentemente da Rosamaria Salvatore, dimostra ancora una volta la piena assimilazione da parte di Dreyer dei principi stilistici di Hammershøi, il quale una volta dichiarò:

I have always felt there was so much beauty in a room like this, even though there were no people in it, perhaps exactly because there were no people in it.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Annette Rosenvold Hvidt, *The strange thing about Hammershøi* in Jordi Balló, Anne-Birgitte Fonsmark, Annette Rosenvold Hvidt, Casper Tybjerg (a cura di) *Hammershøi and Dreyer. The Magic of Images*, catalogo della mostra (Copenhagen, Ordstrupgaard Museum, 2006), Charlottenlund Ordstrupgaard, Copenhagen, 2006, p.61.

Traduzione in italiano:

“La scena finale di *Gertrud* si svolge in un piccolo appartamento arredato in modo ascetico, dove l'anziana Gertrud sembra vivere una vita tranquilla e riflessiva. Dreyer è riuscito a creare una perfetta scenografia da casa di bambola, in cui lo stato d'animo particolare, artificiale e tragico che circonda la persona di Gertrud trova piena espressione. Non c'è nulla di superfluo; al contrario, le i dettagli mostrati e gli interni emanano un intenso significato. Come spettatori, siamo consapevoli della scenografia organizzata, ma allo stesso tempo accettiamo la costruzione. L'effetto compresso, simile a una casa di bambola, di un interno è visibile anche in diversi dipinti di Hammershøi, tra cui *Interno con giovane ragazza che spazza*.”

¹⁵⁹ *Ibidem*.

Traduzione in italiano:

La porta bianca della lunga inquadratura finale (fig.111), nella sua essenzialità visiva, non può che evocare le porte bianche ritratte dal pittore danese (fig.112)

Si legge nel catalogo della mostra:

The construction of meaning from the exploration of a system of visual composition allows us, in the case which concerns us here, for instance to anticipate the awareness of the physical disappearance of Gertrud when she leaves the empty room in the closing scene of Dreyer's film of the same name, with the lingering image of the closed door and the exterior light which floods the scene, during which the interior of the house takes on a sepulchral air that we have already seen in some of Hammershøi's paintings, also bathed in this primitive light which immobilises an interior space, summoning up, in all certainty, the not-so-distant presence of death.¹⁶⁰

Le affinità estetiche e la posizione esistenzialista che accomunano i due artisti si evincono soprattutto nell'iconografia femminile. Si è già parlato precedentemente della ricerca di una monumentalità erotico-statuaria in Anne di *Dies Irae* e presente anche nei dipinti di Hammershøi raffiguranti Ida.

Quest'ultima, figura tanto sensuale quanto enigmatica, viene spesso ritratta di spalle, mentre compie movimenti lenti o è addirittura immobile. La stessa immobilità scultorea, la ritroviamo nella scena in cui Gertrud, dopo aver dichiarato al marito la volontà di lasciarlo, si avvicina allo specchio e guardandosi ripercorre con la mente alcuni vecchi ricordi. Rinunciando come sempre al controcampo, Dreyer trova dunque una modalità espressiva per mostrare insieme il volto e il corpo immobile (ripreso di spalle, come Ida) di Gertrud.

“Ho sempre pensato che ci fosse tanta bellezza in una stanza come questa, anche se non c'erano persone, forse proprio perché non c'erano persone.”

¹⁶⁰ *Ivi*, p.66.

Traduzione in italiano:

“La costruzione del significato attraverso l'analisi dello stile di composizione visiva, ci permette, nel caso che qui ci interessa, di avere subito ad esempio la consapevolezza della scomparsa fisica di Gertrud quando esce dalla stanza vuota nella scena conclusiva dell'omonimo film di Dreyer, con l'immagine persistente della porta chiusa e della luce esterna che inonda la scena, durante la quale l'interno della casa assume un'aria sepolcrale che abbiamo già visto in alcuni dipinti di Hammershøi, anch'essi immersi in questa luce primitiva che immobilizza uno spazio interno, evocando, con certezza, la presenza non lontana della morte.”

Scrive Fonsmark, curatrice della mostra:

Dreyer's mastery of his art enabled him to combine both these representative systems with the same strength on the one hand, this condition of physical stillness, which has a roots in painting and sculpture, and, on the other, the extraordinary use of the face as the only landscape.¹⁶¹

In un'intervista fatta da Michel Ciment a Maurice Drouzy in occasione della retrospettiva dedicata ad Hammershøi e tenutasi presso l'Ordrupgaard Museum di Copenaghen, sono state sottolineate non solo le affinità iconografica tra i due, ma anche alcune differenze di carattere iconologico; infatti, sottolinea Drouzy, che se l'iconografia della donna in Dreyer e Hammershøi presenta molte affinità, l'analisi iconologica può risultare molto dissimile o comunque non facilmente interpretabile nell'opera del pittore danese. Le figure femminili di Hammershøi non trasmetterebbero infatti gli stessi sentimenti di sofferenza e ribellione delle eroine dreyeriane. Manca in Ida l'eroicità di Giovanna, di Anne o di Gertrud.

Secondo Drouzy, analizzare i film di Dreyer servirebbe anche a comprendere meglio il pittore Hammershøi, rimasto enigmatico e incompreso per molti anni. L'universo domestico inteso come metafora di prigione del proprio Io (*Dies Irae*, *Gertrud*, *Ordet*) è molto presente nei dipinti del pittore di Copenaghen. Ida, si trova infatti rinchiusa nella stessa prigione domestica dove Anne e Gertrud sognano una vita diversa, una vita forse più autentica.

La sofferenza femminile, più visibile in Dreyer, viene sottolineata da Maurice Drouzy nell'intervista rilasciata a Michel Ciment per la rivista francese "Positif":

Sauf qu'il a une différence très grande. Si Hammershøi représente régulièrement sa femme, elle est le plus souvent vue de dos, comme pour marquer la distance et l'impossibilité de

¹⁶¹ *Ivi*, pp.67-68.

Traduzione in italiano:

“La padronanza dell'arte di Dreyer gli ha permesso di combinare con la stessa forza entrambi questi sistemi rappresentativi: da un lato, questa condizione di immobilità fisica, che affonda le sue radici nella pittura e nella scultura, e, dall'altro, l'uso straordinario del volto come unico paesaggio.”

communiquer avec elle, alors que, chez Dreyer, il y a une sorte de réhabilitation de la femme comme victime d'une société faite par les hommes et pour les hommes.¹⁶²

Più avanti, nel corso dell'intervista, Drouzy spiegherà quanto Dreyer fosse consapevole dell'influenza che Hammershøi aveva avuto sul suo stile cinematografico; infatti, stando a quanto dichiara Drouzy, il regista danese avrebbe detto ad Ebbe Neergaard, (che stava scrivendo una biografia su di lui in quegli anni) che le retrospettive che vide da giovane su Hammershøi influenzarono molto l'estetica dei suoi film.

Non solo a livello formale, sottolinea poi Drouzy, i due autori possono essere paragonati tra loro. Infatti, entrambi si erano sempre tenuti lontani dalle avanguardie del tempo, ed entrambi avevano simili temperamenti. L'unica differenza è che la madre di Hammershøi fu sempre presente nella sua vita e che anzi, secondo Drouzy, fu la fortuna del matrimonio di Vilhelm, poiché questa fu di grande aiuto nell'accudimento e nella crescita dei loro quattro figli; quando la madre morì, Hammershøi non riuscì a metabolizzare il lutto e ammalandosi, morì due anni dopo. Se la presenza della madre è centrale per il pittore danese, per Dreyer è l'assenza della madre ad essere presente. Drouzy infine spiega che i due autori scandinavi sono egualmente lontani dal concetto artistico di realismo, pittorico e cinematografico. Essenzialità, austerità e ascetismo, sono tutti sinonimi di un comune denominatore che accomuna le due personalità artistiche.

Dopo *Gertrud*, Dreyer aveva intenzione di dedicarsi alla realizzazione di *Mary Stuart* e *Gesù di Nazareth*. Oggi possiamo solo immaginare, grazie anche al

¹⁶² Michel Ciment, *Vilhelm Hammershøi et Carl Theodor Dreyer, Entretien avec Maurice Drouzy*, "Positif" n.445, 23 gennaio 1998, Parigi, p.73.

Traduzione in italiano:

"Ma c'è una differenza molto grande. Mentre Hammershøi ritrae regolarmente la moglie solitamente vista di spalle, come a sottolineare la distanza e l'impossibilità di comunicare con lei, nell'opera di Dreyer c'è una sorta di riabilitazione della donna come vittima di una società fatta da uomini e per uomini."

materiale di studio del regista conservato presso l'Archivio Dreyer, che sarebbero stati dei grandi capolavori artistici.

La realizzazione di *Mary Stuart* e in particolar modo di *Gesù di Nazareth*, per Dreyer rappresentava il punto d'arrivo della sua lunga carriera cinematografica. Mentre già lavorava a quei due lungometraggi, subito dopo *Gertrud*, comincia a pensare di lavorare su un film tratto dalla tragedia classica ovvero *Medea*, motivato, ancora una volta, da sentimenti di rivendicazione legati alla figura della madre biologica.

Mentre *Gertrud* rappresentava la donna liberata, *Medea* è il prototipo della donna in rivolta. La prima si era resa indipendente dall'uomo, la seconda prende in mano il proprio destino e si ribella contro il suo padrone e signore colpendolo là dove è più vulnerabile: le ambizioni paterne. A rischio di abbassare la tragedia al livello del melodramma, evocando *Medea* non si può non pensare alla sorte di Joséphine Nilsson che nel gennaio 1891 decise di uccidere il bambino che era dentro di lei. Dreyer in ogni caso doveva aver riflettuto su questo parallelismo, altrimenti perché si sarebbe interessato proprio a questa tragedia classica?¹⁶³

Si apprende infatti da Drouzy, che Dreyer aveva già preparato un manoscritto di 46 cartelle e che progettava di realizzare il film a colori e di girarlo interamente in Grecia. Era anche andato a Parigi per proporre a Maria Callas il ruolo di *Medea*, ma nessuna casa di produzione finanziò il suo progetto. La Palladium Film aveva speso per *Gertrud* più di un milione di corone danesi, per questo motivo rifiutò il progetto di Dreyer, che sembrava piuttosto costoso. *Medea*, come ben sappiamo, verrà realizzato qualche anno più tardi, nel 1969, da Pierpaolo Pasolini, che scelse la Callas come protagonista del film.

Già nel 1966, due anni dopo l'uscita nelle sale di *Gertrud*, la salute di Dreyer, a seguito di un banale incidente domestico, cominciò a incrinarsi. A metà marzo del 1968 contrasse un grave forma influenzale e venne ricoverato in ospedale. Morì qualche giorno dopo, il 20 marzo 1968, per una polmonite causata dalle

¹⁶³ Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990, p.247.

complicazioni dell'influenza che aveva contratto. Dreyer venne sepolto nel cimitero della chiesa di Frederiksberg, a Copenaghen, lasciando un'eredità culturale immensa, soprattutto nelle generazioni successive, che videro in lui un maestro.

Conclusioni

La mia ricerca ha avuto lo scopo di dimostrare in che modo cinema e pittura presentino legami di influenza reciproca e in che modo le due arti possano coesistere nel mettere a punto un'opera o nello stesso spazio espositivo museale. Partendo dalla storia della nascita del cinema e della conseguente crisi della pittura, sono state delineate le reazioni delle avanguardie storiche nei confronti del cinematografo. Già i futuristi abbracciano la novità introdotta dai fratelli Lumière e colgono l'occasione di trasporre le loro idee, già presenti nel Manifesto Futurista, su uno schermo che, più della pittura, potesse rendere chiaro il concetto di dinamismo e velocità. Si è visto come i dadaisti, gli artisti astrattisti e i cubisti riflettono sulle possibilità che il nuovo medium offre, se per Duchamp è l'occasione di creare l'ennesima opera provocatoria, per Lèger è l'occasione di dare movimento alle sue idee "astratte". Gli espressionisti e i surrealisti hanno fatto del cinema uno strumento psicoanalitico, capace di suscitare emozioni di paura e di estraniamento. L'avvento del nuovo medium, dunque, seppur preoccupante, viene infine ben accolto dalle avanguardie.

Partendo dall'analisi generale delle dinamiche di scambio tra cinema e pittura si è voluto prendere come esempio il legame tra Carl Theodor Dreyer e Vilhelm Hammershøi. Lo stile cinematografico del regista danese è stato infatti influenzato da pittori come Vermeer, Rembrandt e Hammershøi. La riflessione sull'uso simbolico della luce, sulla rappresentazione di spazi spogli e austeri e sull'iconografia femminile è non solo centrale, ma anche molto simile nell'opera dei due autori scandinavi; la mostra a loro dedicata *Hammershøi e Dreyer. La magia delle immagini* ha rappresentato una sfida museografica per l'Ordrupgaard Museum di Copenaghen e il Centro di Cultura Contemporanea di Barcellona.

Infatti, i curatori hanno ammesso di aver avuto non poche difficoltà nell'organizzazione dell'allestimento della mostra; presentare ai visitatori insieme film e dipinti non è stato semplice. Alla fine, si è deciso di mostrare i dipinti di Hammershøi illuminati dalla luce di Dreyer, e il risultato è stato, come visto nel corso di questa tesi, straordinario. Questo allestimento ha portato i curatori della mostra ad una più ampia riflessione sulla museografia (o in altre parole, sull'arte di esporre) e sulle possibilità di portare il cinema all'interno di un museo. Negli ultimi anni, sempre più spesso sono state incluse nelle realtà museali opere cinematografiche, le quali sono state esposte come opere d'arte al pari di dipinti o sculture, in collezioni permanenti o mostre temporanee. Questo è stato possibile grazie al fatto che il cinema, negli anni, è stato riconosciuto come parte fondamentale della storia delle immagini. Tuttavia, alcuni allestimenti hanno mostrato di essere parzialmente inclusivi nei confronti del cinema; infatti, spesso molti curatori hanno concepito quest'ultima come un'arte priva di una propria autonomia. Nella mostra *Renoir/Renoir* tenutasi nel 2006 presso la Cinémathèque française di Parigi, sono stati affiancati l'uno all'altro i dipinti di Pierre-Auguste Renoir e i film di Jean Renoir, figlio del pittore impressionista. I limiti che sono emersi dall'allestimento della mostra consistevano nel fatto che i curatori hanno messo in evidenza solo le affinità formali nei due autori francesi, il risultato ha quindi solamente dimostrato la dipendenza formale del cinema dalla pittura.

Il principio che ha ispirato l'allestimento della mostra *Hammershøi e Dreyer. La magia delle immagini*, distinguendola quindi dalle altre retrospettive sul dialogo tra cinema e pittura, è riconducibile al concetto di *gesamtkunstwerk*. Uno degli esiti della mia ricerca è stato infatti quello di dimostrare come l'allestimento della retrospettiva in questione può essere considerata una vera e propria fusione delle arti. L'obiettivo della mostra è stato quello di far comprendere al visitatore la relazione tra i due mondi (simili ma autonomi) dei due autori. Attraverso l'analisi

approfondita della mostra e la ricerca svolta in prima persona presso l'Archivio Dreyer della Cineteca danese, ho potuto dimostrare, grazie ai ritagli di giornale rinvenuti e studiati, che il regista Carl Theodor Dreyer non si è mai ispirato direttamente a delle opere pittoriche e non si è mai limitato dunque al mero citazionismo (fatta eccezione per i film giovanili), bensì ha sempre studiato la storia dell'arte e riferendosi a determinati autori, e alle loro opere, ha cominciato a riflettere sulla realizzazione dei suoi lungometraggi, con una mentalità più da pittore che da regista.

La raccolta di ritagli di giornale da me analizzata e utilizzata in parte nel corso della stesura di questa tesi dimostra come i modelli figurativi ricercati e studiati da Dreyer non si limitino alla pittura danese di fine Ottocento, bensì spaziano dall'arte medievale alle avanguardie storiche, provando che la sua conoscenza della storia dell'arte era a trecentosessanta gradi.

Appendice iconografica

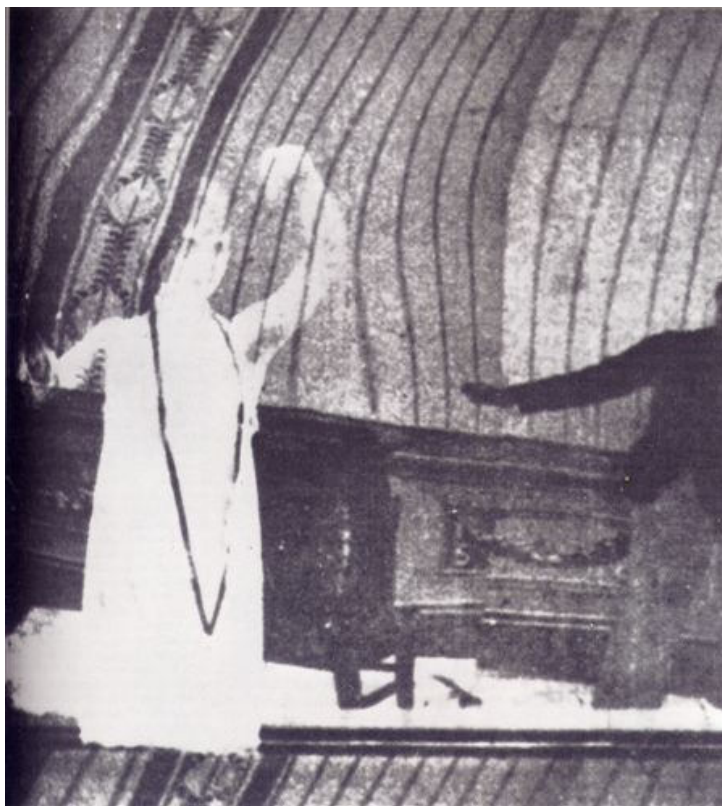


Fig.1. *Vita futurista* (1916), Arnaldo Ginna.



Fig.2. *Thaïs* (1917), AntonGiulio Bragaglia.

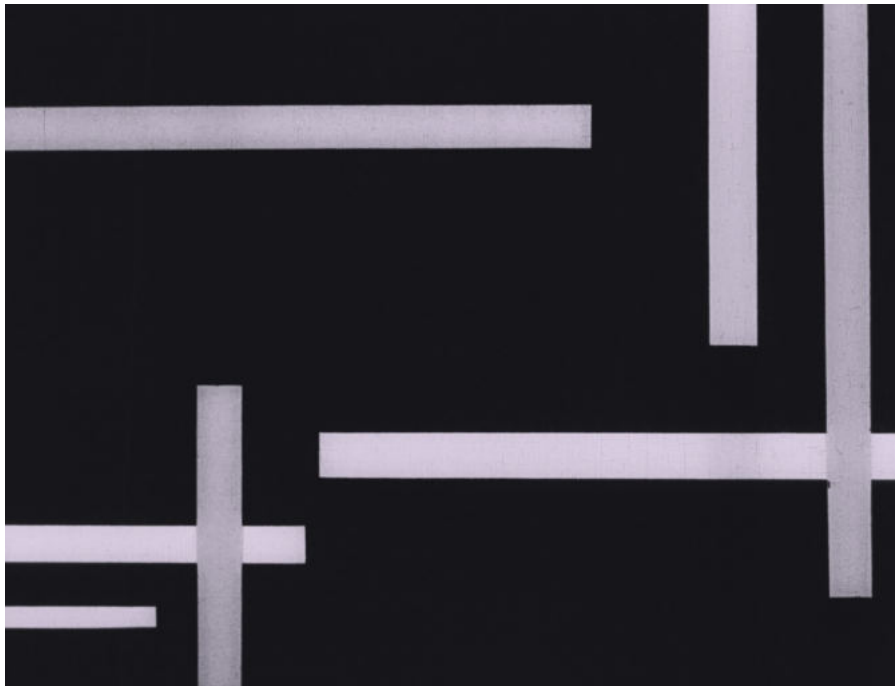


Fig.3. *Ritmo 21* (1921), Hans Richter.



Fig.4. *Ballet Mècanique* (1924), Fernand Léger.

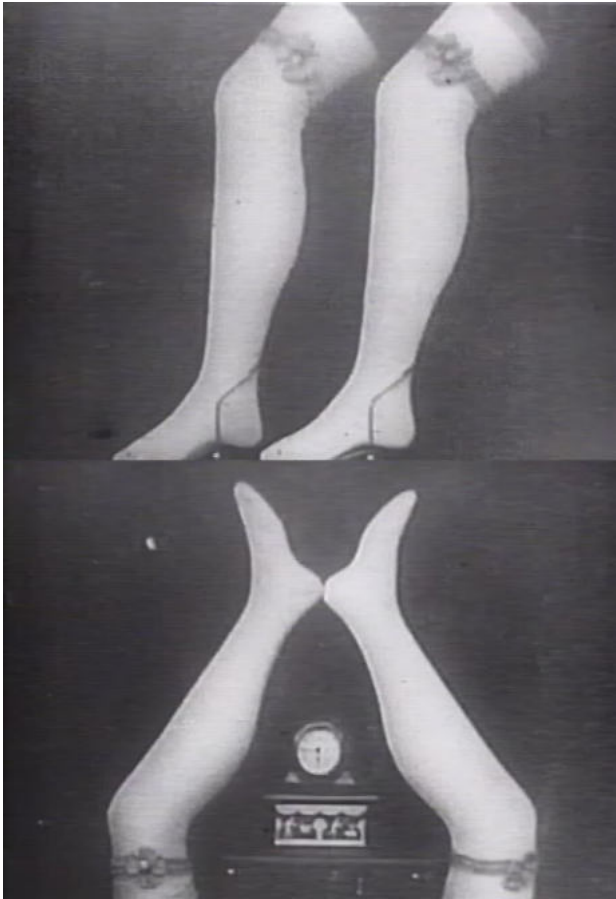


Fig.5. *Ballet Mécanique* (1924), Fernand Léger.



Fig.6. *Un chien andalou* (1929), Luis Buñuel.



Fig.7. Episodio di Hans Richter *The girl with the prefabricated heart* in *Dreams that money can buy* (1949), Fernand Léger.

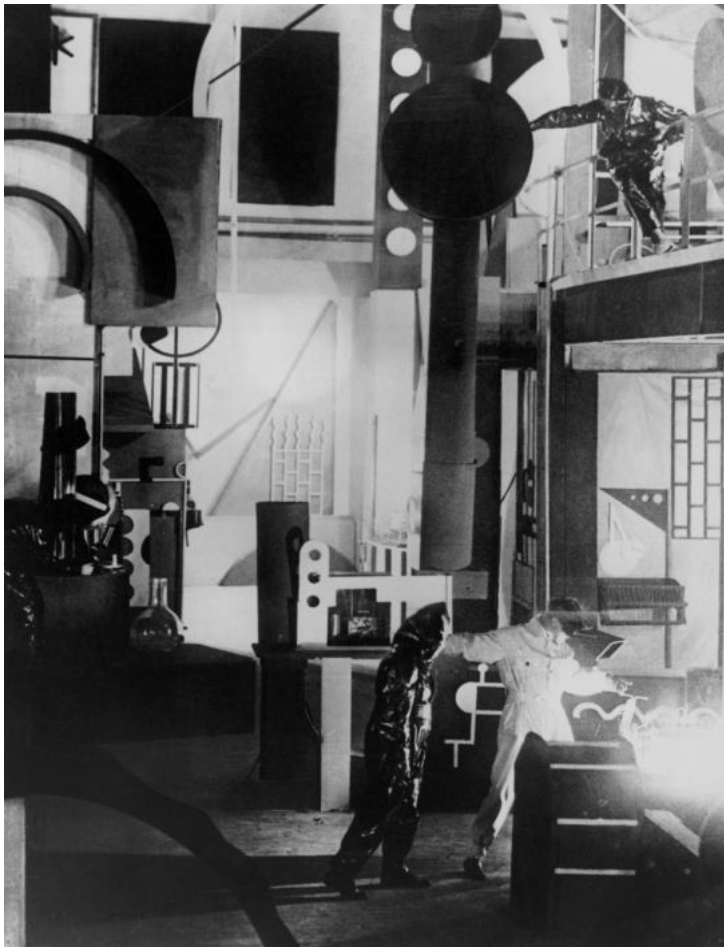


Fig.8. *L'Inhumaine* (1924), Marcel L'Herbier.

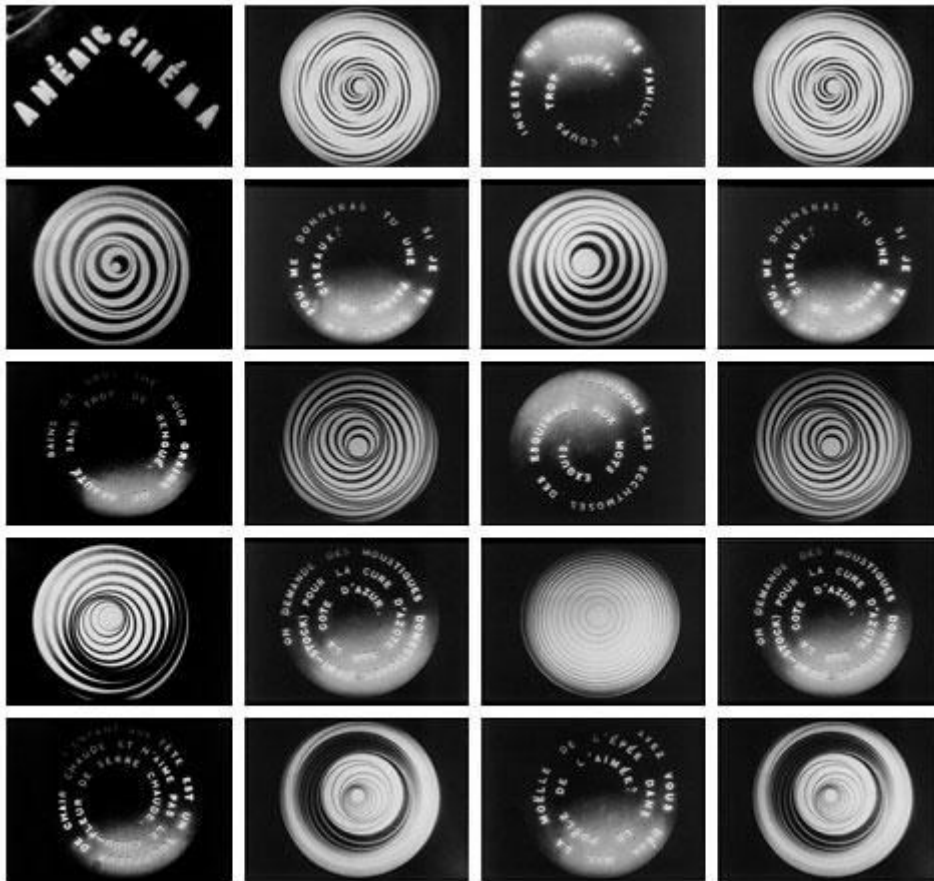


Fig.9. *Anémic Cinéma* (1926), Marcel Duchamp.



Fig.10. *Entr'acte* (1924), René Clair.

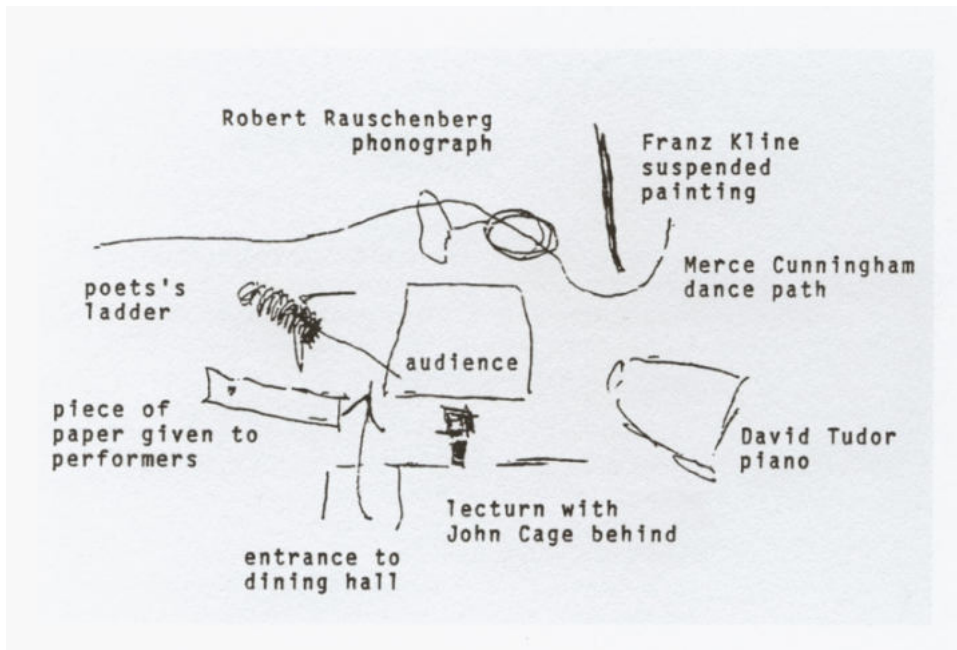


Fig. 11. John Cage, Schema preparatorio per *Theater Piece no. 1* (1952).



Fig. 12. *L'âge d'or* (1930), Luis Buñuel.



Fig.13. Salvador Dalí, *Ragno di sera...speranza!*, 1940, Olio su tela, 40,5×50,8 cm, St. Petersburg (FL), Salvador Dalí Museum.



Fig.14. *Io ti salverò* (1945), Alfred Hitchcock.



Fig.15. Disegno preparatorio di Dalí per le scenografie di *Io ti salverò* (1945), Alfred Hitchcock.



Fig.16. A sinistra: *Fuoco cammina con me* (1992), David Lynch. A destra: Francis Bacon, Pannello di sinistra di *Tre studi per una crocifissione* (1944), olio su tela, 74 cm x 94 cm, Tate Britain, Londra.



Fig.17. Sopra: Renè Magritte, *Il principio del piacere* (ritratto di Edward James)(1937), olio su tela, 73×54.5 cm, Sotto: *Twin Peaks stagione 3* (2017), David Lynch.



Fig.18. *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920), Robert Wiene.



Fig.19.

Il gabinetto del dottor Caligari (1920), Robert Wiene.



Fig.20. Locandina ufficiale del film *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920), Robert Wiene.



Fig.21. Ernst Ludwig Kirchner, *La Torre Rossa di Halle* (1915), olio su tela, 120 cm × 91 cm, Museo Folkwang, Essen.



Fig.22. Pieter Bruegel il Vecchio, *La grande torre di Babele* (1563), olio su tavola, 114×155 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Fig.23. *Metropolis*, Fritz Lang (1927).



Fig 24. *Il presidente* (1919), Carl Theodor Dreyer.



Fig 25. *Il presidente* (1919), Carl Theodor Dreyer.



Fig. 26. *Il presidente* (1919), Carl Theodor Dreyer.



Fig.27. Vilhelm Hammershøi, *La madre dell'artista*, 1886, Olio su tela, 34 X 37 cm, collezione privata.



Fig.28. James McNeill Whistler, *Arrangiamento in grigio e nero, ritratto n.1*, 1887, Olio su tela, 144.3 X 162.5 cm, Musée d'Orsay, Parigi.



Fig. 29. James Abbott McNeill Whistler, *Arrangiamento in grigio e nero, Ritratto n.2 di Thomas Carlyle*, 1880, Olio su tela, 171.1 x 143.5 cm, Fine Art Society, Londra.



Fig.30. Mary Cassatt, *Bambina che si sistema i capelli*, 1886 olio su tela, 75.1 X 62.5 cm, National Gallery of Art, Washington.



Fig.31. Dante Gabriele Rossetti, *Aurelia (L'amante di Fazio)*, 1863-1873, olio su pannello di mogano, Londra, Tate Gallery.



Fig.32. *Pagine dal libro di Satana* (1921), Carl Theodor Dreyer.

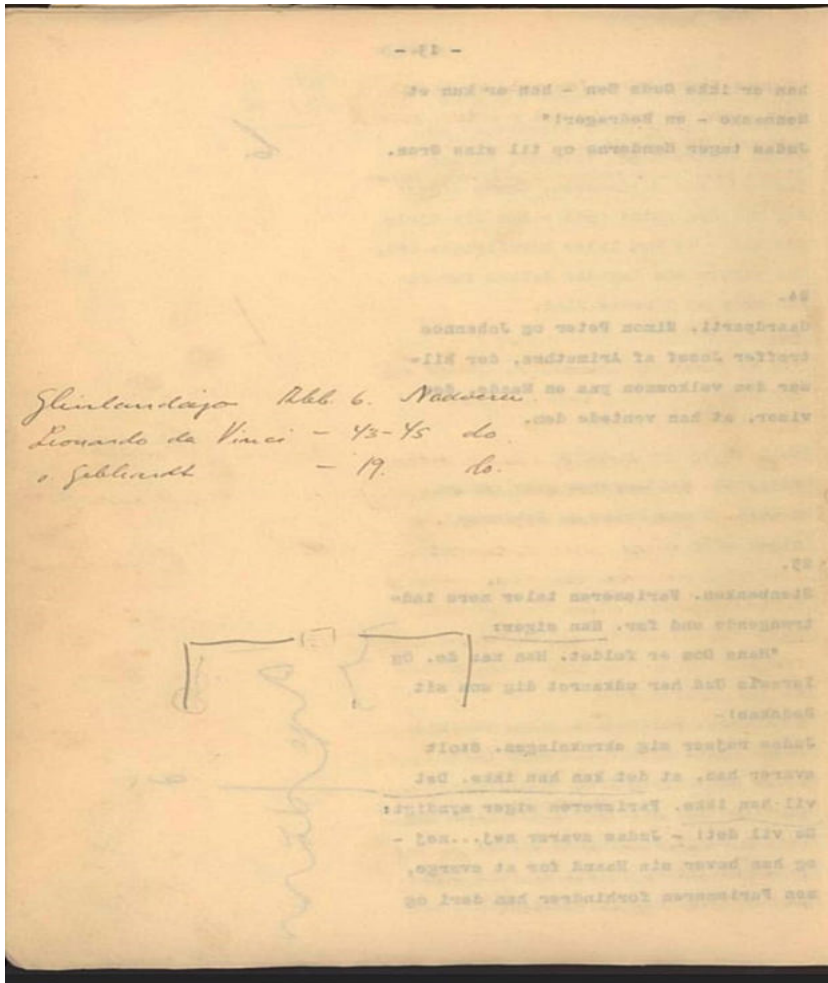


Fig.33. Appunti di Carl Theodor Dreyer sulla sceneggiatura originale di *Pagine dal libro di Satana* (1921), pagina 32, Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.



Fig. 34. Domenico Ghirlandaio *Cenacolo in Badia di Passignano*, 1476, Affresco, Abbazia di San Michele Arcangelo a Passignano.



Fig. 35. Domenico Ghirlandaio, *Cenacolo di Ognissanti*, 1480, affresco. Museo del Cenacolo di Ognissanti, Firenze.



Fig. 36. Domenico Ghirlandaio, *Cenacolo di San Marco*, 1486, affresco, Museo nazionale di San Marco, Firenze.



Fig. 37. Eduard von Gebhardt, *Ultima cena*, 1870, olio su tela, Galleria Nazionale di Berlino.



Fig. 38. *Viridiana* (1961), Luis Buñuel.



Fig. 39. *Satana* (1912), Luigi Maggi.



Fig. 40. *Desiderio del cuore* (1924), Carl Theodor Dreyer.



Fig.41. *Desiderio del cuore* (1924), Carl Theodor Dreyer.



Fig .42. *Desiderio del cuore* (1924), Carl Theodor Dreyer.



Fig.43. *Desiderio del cuore* (1924), Carl Theodor Dreyer.



Fig.44. *Desiderio del cuore* (1924), Carl Theodor Dreyer.



Fig.45. Rembrandt, *Il ritorno del figliol prodigo*, 1668, olio su tela, 262×206 cm, Hermitage, San Pietroburgo.



NUDE SEATED BEFORE STOVE



THE RETURN OF THE PRODIGAL SON



OLD MAN SEATED IN ARMCHAIR

ART

STATE GALLERY OF PRINTS, AMSTERDAM



YOUNG MAN PULLING ROPE

Master of Light & Shadow

In the university town of Leiden, The Netherlands, 350 years ago this week, a prosperous miller and his wife celebrated the birth of a son destined to tower over the painters of the northern Renaissance as Leonardo da Vinci towered over the masters of the Italian Renaissance. To mark the anniversary, Amsterdam's Rijksmuseum (State Museum) is staging an exhibition of 100 of the greatest paintings and 123 etchings by Rembrandt Harmensz van Rijn, chosen from 63 collections, including Leningrad's world-famous Hermitage (see color pages). At the same time, Rotterdam's Boymans Museum is exhibiting 268 of Rembrandt's drawings. Best testimony to Rembrandt's enduring attraction: the record-breaking crowds of more than 140,000 European and U.S. tourists who have visited the painting exhibit in its first seven weeks.

One of the reasons for Rembrandt's

continuing appeal is that he inhabits a world in which modern man can still find his bearings. Leonardo da Vinci, born 154 years earlier, raised painters to the level of princes, held court while he worked to the accompaniment of music and brilliant conversation; his Venuses were meant to grace Olympian festivals. Rembrandt, whose parents saw to it that he got a good Latin-school education, plus a taste of university life, preferred the company of his sturdy Dutch countrymen. He once chose to paint his bride Saskia in the trappings of classic mythology, but the result (opposite), now owned by Leningrad's Hermitage, is basically a plain young Dutch girl, garlanded with field flowers and dressed in the rich, show-off satins and brocades that so delighted Rembrandt at Amsterdam's public auctions.

Molten Light. Rembrandt's early popularity among his countrymen (who were to spurn the full flowering of his genius)

MUSEUM OF FINE ARTS, BUDAPEST



LION RESTING

BOYMANS MUSEUM

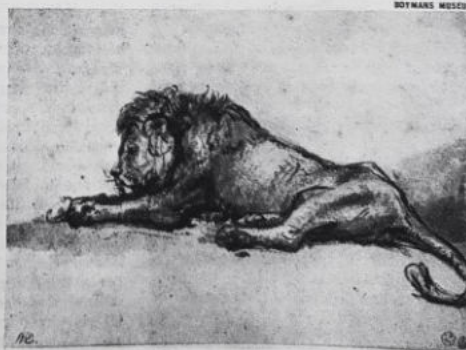


Fig.46. Ritaglio originale presso l'Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.



Fig.47. *La passione di Giovanna d'Arco* (1928), Carl Theodor Dreyer.

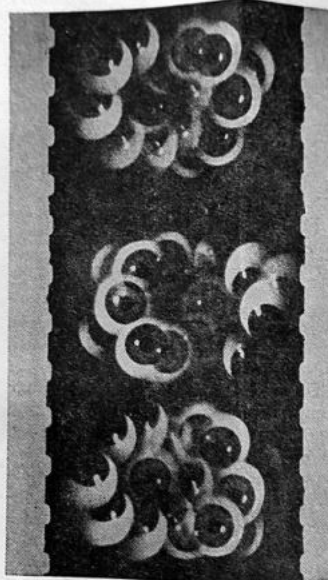
A Clowning Out of the Void

"Dada," edited by Willy Verkauf (translated by H. A. G. Schmuckler. George Wittenborn. 188 pp. \$10), is a collection of articles about an art movement dedicated to Non-Sense in protest against the insanities that represented Sense during World War I and the early Twenties. This monograph is reviewed by Hans Richter, who was himself associated with Dadaism.

By Hans Richter

TODAY, forty years after the explosion of a violent, short-lived, international art movement, Dada certainly has been rediscovered.

It had been nearly forgotten and discarded as a mainly destructive and totally undignified rebellion of the period. But suddenly it is found worthy of attention. The creative impulse and source of many valid expressions of twentieth-century spirit and art can be traced back to it. There are again Dada exhibitions in New York, Paris, Switzerland, and Italy. Serious scholars investigate; libraries collect and collectors buy; a Canadian professor at the Sorbonne is working, as he has for years, on a 1,000-page thesis on Dada. In short intervals



—From the book.

Dadaistic film study by Hans Richter.

editors Marcel Janco, one of the original Dada members, and Hans Bolliger. Less ambitious than "The Dada Painters and Poets," it concentrates chiefly upon the original

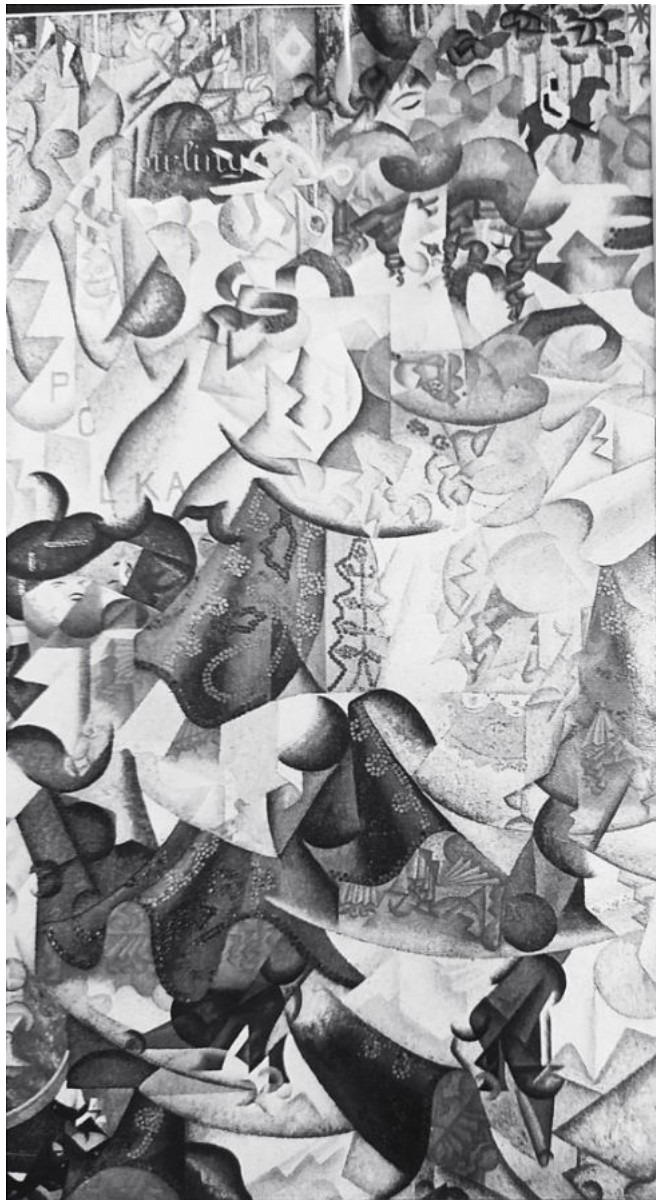
One may find an explanation for the violent protest of this small group of artists and poets—including French, American, German, Austrian, Rumanian, and Russian nationals—in the fact that they all were sitting there and alive side by side in the Café Odeon in Zurich when elsewhere their respective fatherlands tried to destroy each other. The whole dead-earnest Reality—the war, the generals, the governments, the schools, the arts, all that they had experienced in their young lives, everything that was called Sense—looked like a dying Non-Sense. And, comparatively, the so-called Non-Sense became a form of living, of living protest, a protesting Sense: "What we call 'Dada,'" said Hugo Ball, "is a clowning out of the void, a void in which all the sublime questions are entangled."

The new "Dada" book dedicates ten pages to the chronology of historical events as a parallel to Dadaist happenings, as if these two had a reciprocal influence upon each other.

What then does it all add up to?

Artists and poets were swept together by a timely revolt against reason, a reason which proved itself invalid and deadly. They lived this experience together and expressed it together in a very articulate and rebellious way, as revolting as they felt reality was. The revolt penetrated their work, their forms of expression: the "Law of Chance" a new discovery! Arp's collages new vistas! The accident in the hands of the artist! But at the same time the desire for more and stricter discipline was voiced. Eggeling and I searched into what we called later "a universal language of

Fig. 48. Ritaglio originale dall' Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.



GINO SEVERINI'S *Dynamic Hieroglyph* (1912) uses words as well as color and form to capture not only sights but also sounds of

The Intoxicated Five

The art critic of Milan's *Corriere della Sera* sat down in shock and bewilderment to write a review of the wildest exhibition he had ever seen. It consisted, said he, of the "maddest coloristic orgy, the most insane eccentricities, the most macabre fantasies, all the drunken foolishness possible or imaginable." That was the general reaction a few years before World War I to a group of Italian rebels who called themselves futurists. This week 129 of their works went on display at Manhattan's Museum of Modern Art in the first comprehensive exhibit of futurism ever held in the U.S. Accompanying the show is a lucid, 154-page catalogue by Professor Joshua C. Taylor of the University of Chicago—the best book in English to date on the movement.

Futurism got its name from the Italian Poet Filippo Tommaso Marinetti, who in 1909 issued a flamboyant manifesto calling for a new philosophy of art suitable to the age of the machine. Not Pegasus, he declared, but the racing car, "with its hood draped with exhaust pipes like fire-breathing serpents," should be the new symbol of poetry. "A racing car, rattling along like a machine gun, is more beautiful than the *Victory of Samothrace*." The artist should "sing the love of danger, the habit of energy and boldness."

"Burn the Museums!" Inspired by the Marinetti manifesto, a second appeared the next year signed by the painters Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini and Giacomo Balla—futurism's big five. Among other things, it declared that THE NAME OF "MADMAN" WITH WHICH IT IS ATTEMPTED TO GAG ALL INNOVATORS SHOULD BE LOOKED UPON AS A TITLE OF HONOR. The five themselves sounded a bit mad with anti-tradition slogans of "Burn the museums!" and "Drain the canals of Venice!" But

TIME, JUNE 2, 1961

their underlying purpose could not have been more serious. "We choose to concentrate our attention on things in motion," said Severini. "The era of the great mechanized individuals has begun," said Boccioni. "All the rest is paleontology."

The five declared war on all forms of artistic isolation: the isolation of the artist from society, the isolation of one object from its environment, the isolation of the individual senses. Even a static object had motion, for it could not escape having some sort of tug-of-war with its surroundings. "Our bodies enter into the

Fig. 49. Ritaglio originale dall'Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.

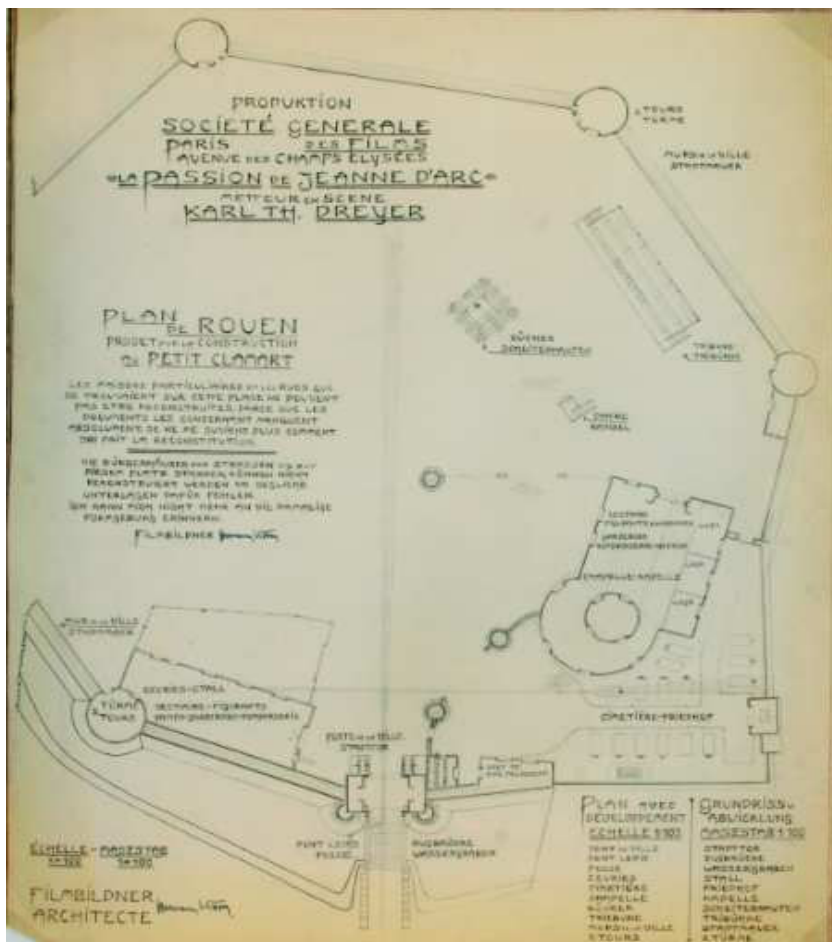


Fig. 50. Progetto di Hermann Warm per la ricostruzione del set,
Archivio Dreyer, Danish Film Institute.



Fig.51. Modellino per il set, restaurato dal Danish Film Institute, Archivio Dreyer.



Fig.52. *La Passione di Giovanna d'Arco* (1928), Carl Theodor Dreyer.

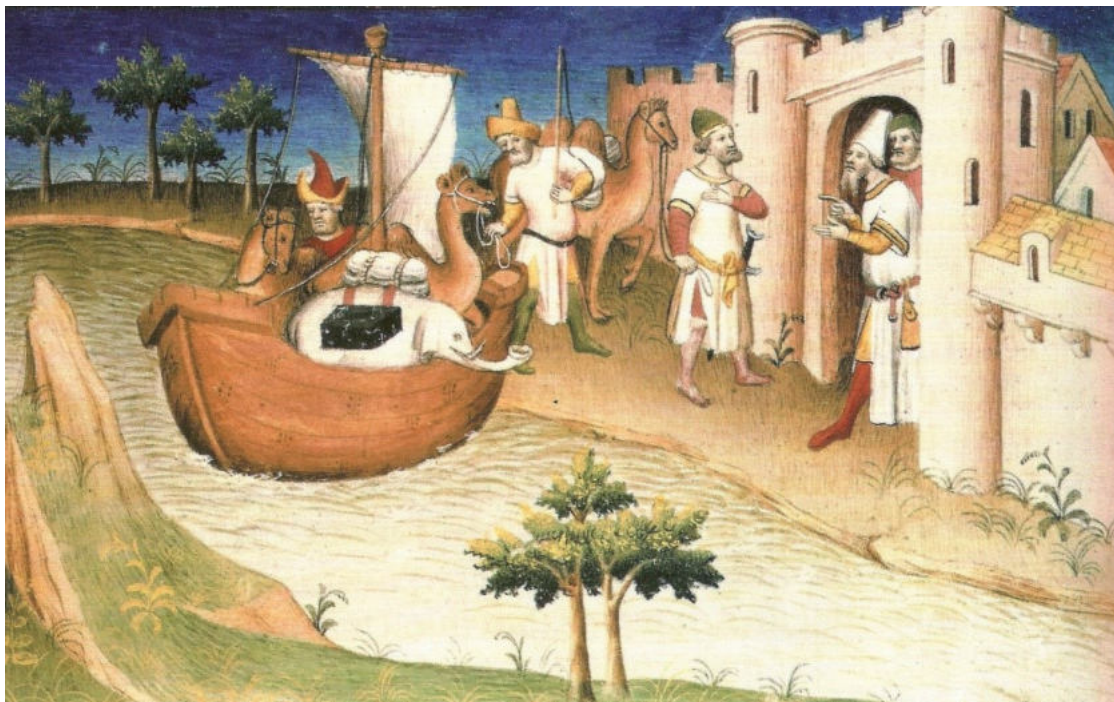


Fig.53. *Arrivo dei mercanti a Hormuz*, *Livre des merveilles*, 1410-12, Bibliothèque Nacional de France (Fr.2810), Parigi.



Fig. 54. Frontespizio del “Livre des merveilles”, 1410-12, Bibliothèque Nacional de France (Fr.2810), Parigi.



Fig. 55. Set de *La passione di Giovanna d'Arco* (1928), Carl Theodor Dreyer.



Fig. 56. Set de *La passione di Giovanna d'Arco* (1928), Carl Theodor Dreyer.



Fig.57. *Vampyr* (1932), Carl Theodor Dreyer.



Fig.58. *Nosferatu* (1922), F.W.Murnau.



Fig. 59. *Vampyr* (1932), Carl Theodor Dreyer.



Fig.60. *Vampyr* (1932), Carl Theodor Dreyer.



Fig.61.

Vampyr (1932), Carl Theodor Dreyer.



Fig.62. *Vampyr* (1932), Carl Theodor Dreyer.



Fig.63. Caspar David Friedrich, *Spiaggia del mare nella nebbia*, 1807, olio su tela, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna.



Fig.64. *Vampyr* (1932), Carl Theodor Dreyer.



Fig.65. Vilhelm Hammershøi, *Vicino a Fortunnen, Jaegersborg Deer Park a nord di Copenaghen*, 1901, Olio su tela, 55 x 66.5 cm, Staten Museums for Kunst, Copenaghen.



Fig. 66. *Thorvaldsen* (1949), Carl Theodor Dreyer.



Fig. 67. Schizzo di Bertel Thorvaldsen per la realizzazione della statua di Cristo.



Fig. 68. *Ordet* (1955), Carl Theodor Dreyer.



Fig. 69. *Ordet* (1955), Carl Theodor Dreyer.



Fig. 70. *Ordet* (1955), Carl Theodor Dreyer.



Fig. 71. Foto privata di Carl Theodor Dreyer, Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.



Fig.72. Vilhelm Hammershøi, *Granelli di polvere che danzano nei raggi del sole*, olio su tela, 70 X 59 cm, Ordrupgaard Museum, Copenhagen, 1900.



Fig. 73. Ritaglio originale presso l'Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.



Fig. 74. Ritaglio originale presso l'Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.



SCOT. NAT. POR. GAL.
MARY QUEEN OF SCOTS. [EN DEUIL BLANC]

Fig. 75. Ritaglio originale presso l'Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.



Fig. 76. Ritaglio originale presso l'Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.

II

Copenhagen, Jan. 10th 1957

Mr. Blevins Davis
Glendale Farm
Independence
Missouri
U.S.A.

For the matter of the Jews and of sympathy for you I'm prepared to wait but you must on the other hand understand that film work to me is a necessity, and idleness will be my ruin as an artist.

I hope you have received my cable for Christmas and the book for New Year.

As I do not know where in the World you are I send this letter registered.

With my best wishes

Most sincerely

Carl Th. Dreyer.

Fig.77. Lettera n. 2 di Carl Th. Dreyer a Blevins Davis, 10 gennaio 1957. Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.

Copenhagen 13th. February, 1956.

Mr. J. E. Smith,
5, Gowanleu Drive,
Giffnoeh,
Scotland.

Dear Mr. Smith,

I thank you for your letter of February 5th. I shall not fail to communicate with you as soon as plans for the production of the Mary Stuart film are ripe. I am about preparing my Jesusfilm to be made in Israel but I hope to make Mary Stuart as my next film.

Sincerely yours,

Carl Th. Dreyer.

Fig.78. Lettera di Carl Theodor Dreyer a J.E.Smith, 13 febbraio 1956, Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.

THE TRUE "LAST SUPPER"

ONE August night in 1943, a British bomb fell on the little refectory of Milan's Santa Maria delle Grazie. Next day Milanese climbed out of their shelters to behold what seemed almost a miracle: the two side walls of the refectory had collapsed, but the north and south walls still stood—like playing cards on edge. The *Last Supper*, Leonardo da Vinci's masterpiece, remained intact under the sandbags protecting the north wall. Two years later the rest of the refectory was rebuilt, and the sandbags removed. At the mural was obscured by a newly formed crust of white mold, brought on by long contact with the rain-dampened walls. A fingertip touch would dent the pasty surface, and there seemed no way of removing the mold without flaking off the picture as well. The world had seen the last, apparently, of the *Last Supper*. Meanwhile, a new shellac which was colorless, waxless and impervious to moisture had been developed in Britain. De-

termining that they had little to lose, Italian restorers injected quantities of the British shellac into the rotting wall. Within a year the mold had entirely dried up, and the painting remained.

Blots & Bandages. Still, it was quite unlike the picture Leonardo was believed to have painted. Milan's cold and damp winter wind (which her opera stars survive by will alone) had been whining at the wall that held the mural for 450 seasons. In Leonardo's own lifetime the wall began to show splashes of dampness. Over the centuries, well-meaning restorers flattened out blisters and bandaged the picture's cracks with liberal applications of plaster, painted over to resemble the chiblained masterpiece beneath. Five separate times, at least, alien hands overlaid Leonardo's mural.

But now that the picture was altogether dry, the possibility occurred, for the first time, of scraping it down to what Leonardo himself had painted. X rays are useless

with frescoes, so no one knew quite what the result would be, but after bitter controversy, a brilliant restorer named Mauro Pelliccioli was commissioned to attack the picture with a surgeon's scalpel (*TIME*, May 4, 1953). The job took him three years and is now at last finished. The completely cleaned painting is reproduced, for the first time anywhere, on the following pages.^o

Among the first to approve the restoration was the ancient Expertizer of Renaissance Art, Bernard Berenson, 89, who climbed a scaffold to examine the picture minutely. He reported afterwards: "I felt that I had touched bottom . . . and that I was gazing on the true painting of Leonardo, spoiled, to be sure, by the centuries, but no longer smeared by incompetent hands. [At] a few yards . . . the figures emerged as if from a mist, large and imposing. Space was full of their presence."

Symbols & Subtleties. Milan's Museum Director Fernanda Wittgens is more explicit. In an article written for a special section of *Art News Annual* (out next month), Wittgens recalls the highlights of the cleaning: "It was found when the restorations were removed that Judas' tunic was bright blue with traces of gold around the collar and that Christ's garment turned out to be flame red, a symbol of His sacrifice. [Before the cleaning job, it was a dirty lime.] In the landscape some bright blue water came to light [and] now the glossy pewter utensils reflect the most subtle gradations of color in the robes of the apostles, the roseate or deep red brilliance of the wines shines transparently in the glasses. [All this] must have struck Leonardo's contemporaries as a marvel of naturalism. Even now, after a century of Impressionism, he still seems modern and revolutionary."

Leonardo was perhaps the most skilled painter who ever lived: he pictured bread on the table to seem near and crisp as bread on one's own table at home, and he could make even a little segment of sky as wide and mysterious as the sky itself. Beyond that, he could bind many different things, men and emotions into one unchanging harmony. The *Last Supper* incorporates all these powers, and more. It has been called, both in praise and dispraise, the most "literary" picture in history—and, overlaid with clumsy restorations, the picture did have somewhat the stilted look of ordinary illustration. But now, restored to an approximation of its original purity, it becomes once again Leonardo's seemingly impossible achievement: a fitting illustration to the Gospel.

^o From left at the supper table (see center fold), Leonardo represented Bartholomew, James the Less, Andrew, Judas, Peter, John, Jesus, Thomas, James the Elder, Philip, Matthew, Thaddeus, Simon.



"LAST SUPPER" (ON FAR WALL) AFTER RESTORATION
After 450 seasons, almost a miracle.

James Whitmore

Fig. 79. Ritaglio originale presso l'Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.



DOUBTING THOMAS (with lifted finger), an astonished James the Elder (*center*) and adoring Phillip make a harmony of differing emotions.



JUDAS, clutching a money-bag, leans on table to look at Christ. Behind him, Peter, in alarm, seems to consult with John, "whom Jesus loved."

Fig.80. Ritaglio originale presso l'Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.



Fig. 81. Vilhelm Hammershøi, *Autoritratto*, 1895, pietra nera su carta ocre, 24,20 x 22,9 cm, Parigi, Fondazione Custodia, Collezione Frits Lugt.



Fig.82. Vilhelm Hammershøi, *Raggio di sole in salone, III*, 1903, olio su tela, 54 x 66 cm, Stoccolma, Nationalmuseum.



Fig.83. Vilhelm Hammershøi, *Piazza Amalienborg*, 1896, olio su tela, 136.5 X 136.5, Statens Museum for Kunst, Copenaghen.



Fig.84. Vilhelm Hammershøi, *Vista del Lago Gentofte*, 1903, Olio su tela, 83 x 78 cm, Collezione privata.

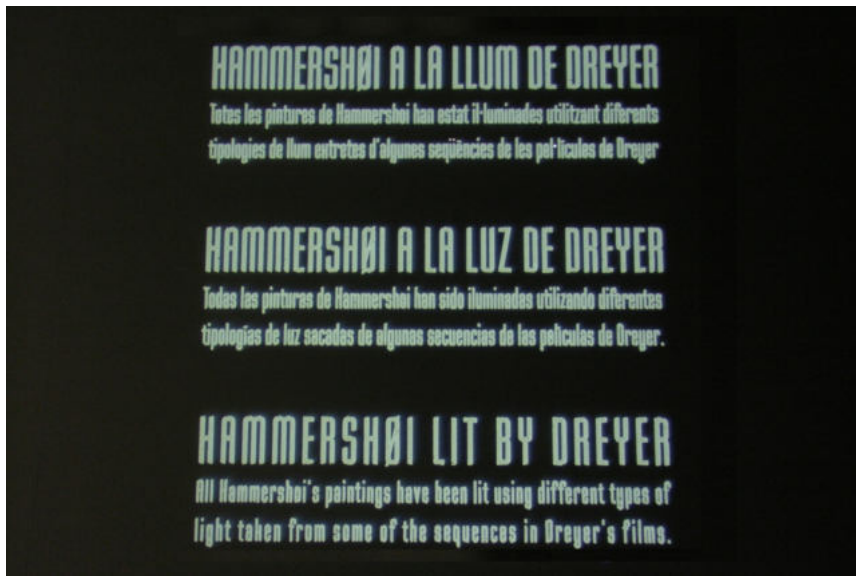


Fig.85. Dalla mostra *Hammershøi e Dreyer. La Magia delle immagini.*



Fig.86. Ritaglio originale proveniente dall'Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.

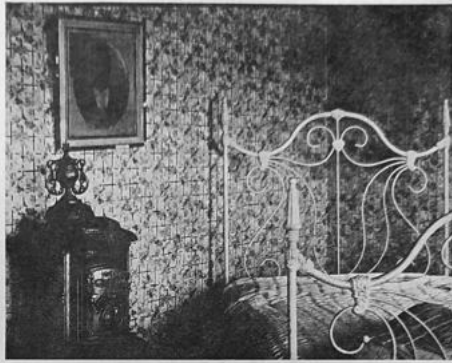
which he had tried an exposure meter at my eager urging.

By the end of the day, watching the prints emerge from the trays, I was certain of two things: that I was not a photographer; and that Walker Evans was a great one.

The most exciting experience of my brief apprenticeship was seeing what subjects would catch Evans's attention. We rode through the small towns of Connecticut in a car and suddenly Evans would signal me to stop. I learned early that Colonial architecture, however fine, was of little interest to him. He liked Victorian gate houses, workers' battered dwellings, the peeling surfaces of old signboards; he liked texture more than proportion, the haunting disorder of dumps and slums more than grandeur in any but its most fantastic aspects. He liked the sidewalks in down-at-the-heel sections of a town and the rooms and possessions of those whose continued existence was an almost daily miracle (see illustration).

Now I come to the more important matter of Evans's ability to intensify through skillful elisions and stresses the character of the scenes before him. He never cropped his negatives or prints; he never played technical tricks of any kind. But his initial grasp of what he wanted to show was amazingly certain and personal. It seemed deadpan in spirit; it was on the contrary warm and respectful. Since Evans then preferred to work with large view cameras on a tripod, he confined himself to relatively motionless subjects. But that same year, 1933, he saw Cartier-Bresson's show of Leica snapshots at Julien Levy's gallery in New York, and said that for the first time he could understand the immense potentialities of the hand camera used at split-second speed. There followed a number of Evans's own Leica photographs of people on the streets and, most especially, a superb series of snapshot portraits of people riding in the subway.

I was reminded of all this recently when looking at Evans's group of photographs in Captain Edward Steichen's exhibition of works by Evans, Paul Strand, Manuel Alvarez Bravo, and August Sanders, on display at the Museum of Modern Art through March 18. Many of Evans's prints were already familiar to me, having been published in the Museum's 1938 monograph, "American Photographs," with admirable text by Lincoln Kirstein, or in that remarkable book, "Let Us Now Praise Famous Men" (1941), written by James Agee, with unutilized photographs by Evans. (In 1933 Evans also did photographs for Carleton Beals's "The Crime of



Evans's "Interior" (1931)—"one bottle of developer and one bottle of hypo."

Cuba.") But I had not seen Evans's more recent works, some of them also included in the current show. They are mostly from portfolios published in *Fortune* during the past ten years. For some reason I had never looked them up, and I'd like to retract the statement made here several months ago, that Evans had apparently abandoned photography at the height of his career.

This is obviously not true, and in the best of the *Fortune* portfolios Evans has worked with the same impetus and conviction as before; the edge of his commentary still cuts clean and deep; his poetry (and the word is not too strong) has not lost its melancholy, piercing ability to make unadorned reality suggest evocative metaphor. His basic vision remains unchanged and unweakened. And the parallels with his earlier work are apparent. If, for example, we compare his *Fortune* series on low-priced hardware (July 1955) with his photographs of African sculpture, commissioned by the Museum of Modern Art in 1935, we find the same honesty and sharp control of form. (In 1952 most of the African-sculpture photographs were printed in the Bollingen Foundation's "African Folktales and Sculpture"; they were printed with the most inadequate credit line to a photographer that I can remember.) Or if we compare Evans's "The U.S. Depot" (*Fortune*, February 1953) with his earliest architectural scenes, we see in operation the same wry vigor of selection.

I must explain, however, that in discussing Evans's recent imagery, I mean to refer only to the photographs in black and white. Lately he has done a considerable amount of work in color for *Fortune*, and these photographs seem to me inferior. I don't know why it is that color photography always tends to look picturesque, even when produced by a strong talent like Evans's. Perhaps Evans himself is aware of the fact, since he has included no color prints in his present show, selected by himself. At any rate, to see what I mean you have only to compare facing pages in the *Fortune* portfolio on railway depots. On one page there is a marvelous black-and-white photograph of the end of a waiting room, with huge stove and the doors to the washrooms and wide areas of soiled flooring and walls (see illustration). The image is unmistakably Evans's. On the opposite page are two color photographs of small railway stations. They lack their author's personality, indeed might have been taken by any one of a number of competent professionals.

LET us hope that Evans will turn his back on color, at least until the process has progressed beyond its present hand-tinted banality. Whether he does so or not, Evans has achieved such impressive work in black and white that he is to my mind one of the half-dozen contemporaries whose work refutes the theory that photography is a "popular" art, practicable by all who have the time, inclination and means.

—JAMES THRELL SOBY.

Fig.87. Ritaglio originale proveniente dall'Archivio Dreyer, Danish Film Institute, Copenhagen.



Fig.88. Vilhelm Hammershøi, *Interno con donna al pianoforte*, Strandgade 30, 1901, olio su tela, 55.9 X 45.1 cm, Collezione privata.



Fig.89. Vilhelm Hammershøi, *Interno. Strandgade 30*, 1901, olio su tela, 66 x 55 cm; Francoforte sul Meno, Städel Museum.



Fig.90. Foto scattata da me presso l'Ordrupgaard Museum di Copenaghen, visitato in data 26 aprile 2022.



Fig.91. Foto scattata da me presso l'Ordrupgaard Museum di Copenaghen, visitato in data 26 aprile 2022.



Fig.92. Mostra *Hammershøi e Dreyer. La magia delle immagini.*

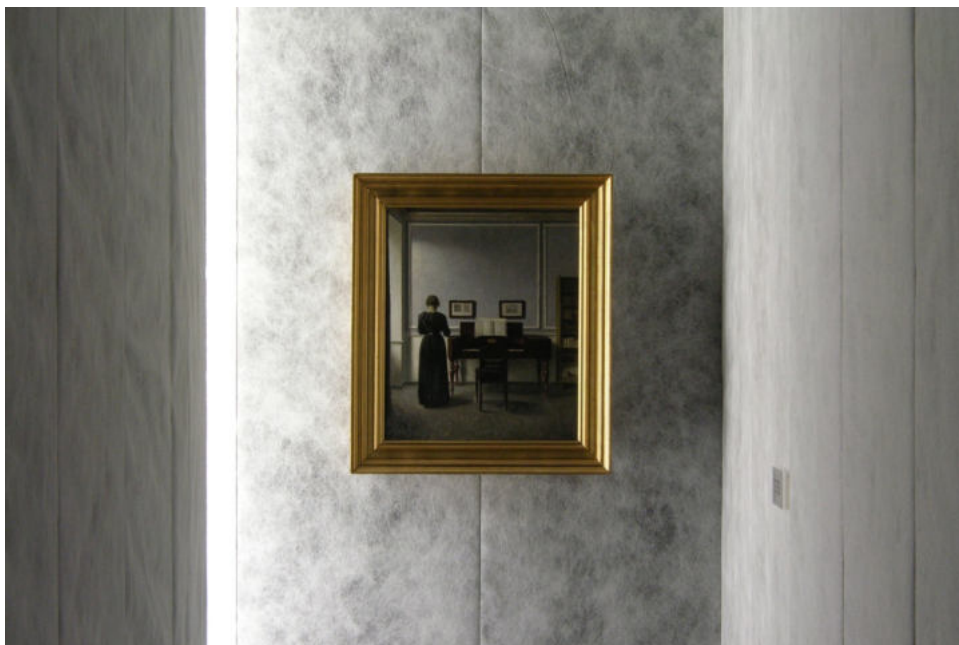


Fig.93. Mostra *Hammershøi e Dreyer. La magia delle immagini.*



Fig.94. Mostra *Hammershøi e Dreyer. La magia delle immagini.*

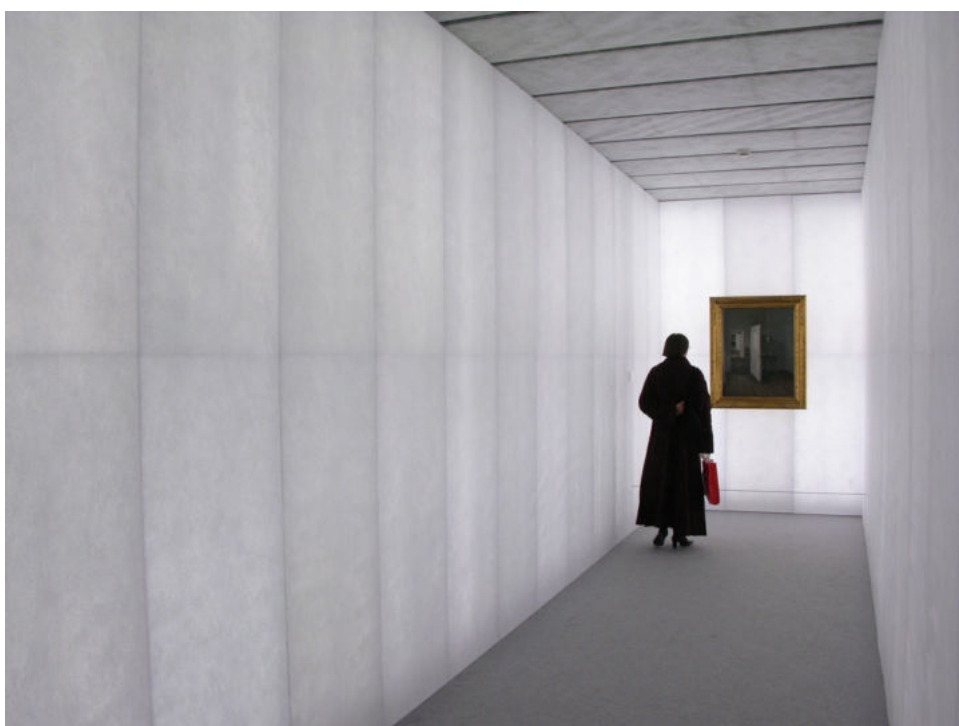


Fig.95. Mostra *Hammershøi e Dreyer. La magia delle immagini.*



Fig.96. *Dies Irae* (1943), Carl Theodor Dreyer.



Fig.97. *Dies Irae* (1943), Carl Theodor Dreyer.



Fig.98. Vilhelm Hammershøi, *Giovane donna "Riposo"*, 1905, olio su tela, 49.5 x 46.5, Musée d'Orsay, Parigi.



Fig.99. Vilhelm Hammershøi, *Interno da Strandgade con la luce del sole sul pavimento*, 1901, olio su tela, 46.5 x 52 cm, Staten Museum for Kunst, Copenhagen.



Fig.100. Mostra *Hammershøi e Dreyer. La magia delle immagini.*



Fig.101. Mostra *Hammershøi e Dreyer. La magia delle immagini.*



Fig. 102. *Dies Irae* (1943) Carl Theodor Dreyer.



Fig. 103. Rembrandt, *La lezione di anatomia del dottor Nicolaes Tulp*, 1632, olio su tela, 169,5 x 216,5 cm, Mauritshuis, L'Aia.



Fig.104. *Gertrud* (1964), Carl Theodor Dreyer.



Fig.105. *Gertrud* (1964), Carl Theodor Dreyer.



Fig. 106. *Gertrud* (1964), Carl Theodor Dreyer.



Fig.107. *Gertrud* (1964), Carl Theodor Dreyer.



Fig.108. Vilhelm Hammershøi, *Interno con giovane donna che spazza*, 1899, olio su tela, 50.2 X 40.3 cm, The Hirschsprung Collection, Copenhagen.



Fig.109. *Gertrud* (1964), Carl Theodor Dreyer.



Fig.110. *Gertrud* (1964), Carl Theodor Dreyer.



Fig.111. *Gertrud* (1964), Carl Theodor Dreyer.



Fig.112. Vilhelm Hammershøi, *Interno con il cavalletto dell'artista*, 1910, olio su tela, 84 x 69 cm, Staten Museum for Kunst, Copenhagen.

Bibliografia

- Aumont Jacques, *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia, 1991.
- Artaud Antonin, *A propos du cinéma, Scritti di cinema*, Firenze, Liberoscambio, 1981.
- Bertetto Paolo, *Il cinema d'avanguardia, 1910-1930*, Marsilio, Venezia, 1983.
- Bordwell David, *La Passion de Jeanne d'Arc*, Indiana University Press, Bloomington, 1973.
- Bordwell David, Thompson Kristin, *Storia del cinema, un'introduzione*, McGraw-Hill Education, Milano, 2018.
- Carboni Massimo, *La mosca di Dreyer. L'opera della contingenza nelle arti*. Jaca Book, Milano, 2007.
- Ciment Michel, *Vilhelm Hammershøi et Carl Theodor Dreyer*, Entretien avec Maurice Drouzy, "Positif" n.445, Parigi, 23 gennaio 1998.
- Costa Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2002.
- Costa Antonio, *Il richiamo dell'ombra, Il cinema e l'altro volto del visibile*. Einaudi, Torino, 2020.
- D'Allonnes Fabrice Revault, *Gertrud de Carl Th.Dreyer*, Editions Yellow Now, 1988.
- De Franceschi Leonardo (a cura di), *Cinema/pittura. Dinamiche di scambio*, Lindau, Torino, 2003.
- Dreyer Carl Theodor, *Fantasia e colore*, "Politiken", 30 agosto 1955.
- Dreyer Carl Theodor, *Cinque film*, Einaudi, Torino, 1967.
- Drouzy Maurice, *Carl Th.Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990.
- Fonsmark Anne-Birgitte, Hvidt Annette Rosenvold, Ballò Jordi, Tybjerg Casper (a cura di) *Hammershøi and Dreyer. The Magic of Images*, catalogo della mostra (Copenhagen, Ordrupgaard Museum, 2006), Charlottenlund Ordrupgaard, Copenhagen, 2006.
- Germani S.Grmek, *Dreyer. L'unica grande passione*, Cinemazero, Pordenone, 2003.

- Gombrich Ernst H., *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, Einaudi, Torino, 2001.
- Grandesso Stefano, Mazzocca Fernando (a cura di), *Canova Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 2019-2020), Edizioni Gallerie d'Italia, Milano, 2019.
- Heinemann David, *Michael and Gertrud: art and the artist in the films of Carl Theodor Dreyer*, Framing film: cinema and the visual arts. Allen, Steven and Hubner, Laura, eds. Intellect Books, Bristol, UK, 2012.
- Jørgensen Lisbeth Nannestad, *Gesù nel film: un atto di equilibrio tra impotenza ed eccessiva sicurezza*, Kosmorama, n. 187, vol. 35, Copenhagen, 1989.
- Licht Fred, *Sculpture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Michael Joseph, London, 1967
- Marinetti Filippo Tommaso, *Manifesto del Cinema Futurista*, IX numero de "L'Italia futurista", Firenze, 11 settembre 1916.
- Martini Andrea, *Il cinema di Dreyer, l'eccentrico e il classico*, Marsilio Editori, Venezia, 1987.
- Micheli Sergio, *Lo sguardo smalzato. Cinema e arte figurativa. Il movimento*, Bulzoni Editore, Roma, 1994.
- Monrad Kasper (a cura di), *Hammershøi and Europe*, catalogo della mostra (Copenhagen, National Gallery of Denmark, 2012), Prestel, Copenhagen, 2014.
- Neergaard Ebbe, *Carl Dreyer: a Film's director work*, British Film Institute, Londra, 1950.
- Ragghianti Carlo Ludovico, *Arti della visione, I*, Einaudi, Torino, 1975.
- Salvatore Rosamaria, *La distanza amorosa, Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodlibet Studio, Macerata, 2011.
- Salvestroni Simonetta, *Il cinema di Dreyer e la spiritualità del Nord Europa, Giovanna d'Arco, Dies Irae, Ordet*, Marsilio, Venezia, 2011.
- Schrader Paul, *Il trascendente nel cinema, Ozu, Bresson, Dreyer, Donzelli* Editore, Roma, 2002.
- Senaldi Marco, *Rapporto confidenziale. Percorsi tra cinema e arti visive*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2012.

-Thomson C.Claire, *A Cinema of Dust , On the Ontology of the Image from Dreyer's Thorvaldsen to Ordrupgaard's Dreyer*, Film and the Museum, University of Stockholm, 2007.

-Thomson C.Claire, *History unmade: Mary, Queen of Scots, Dreyer's Unrealised*, Kosmorama, Danish Film Institute, Copenhagen, 2015.

-Tone Pier Giorgio, *Carl Theodor Dreyer*, La nuova Italia, Firenze, 1978.

-Truffaut François, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano, 2009.

-Tybjerg Casper, *Distinguished composition – the use of paintings as visual models in danish silent films*, Theatre and Film Studies 2010, Annual Report vol.1, Mikio Takemoto, Waseda University, 2012.

Sitografia

<https://www.carlthdreyer.dk/en>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/>

<https://it.wikipedia.org/wiki>

<https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/>

<https://www.rogerebert.com/>

Ringraziamenti

Ringrazio il professore Giovanni Bianchi, relatore di questa tesi, per la sua gentilezza, la sua pazienza e la sua disponibilità. I suoi consigli e i suoi insegnamenti sono stati preziosi. Dalle lezioni del suo corso di storia dell'arte contemporanea, ho cominciato a riflettere ampiamente sul dialogo tra cinema e arti visive.

Ringrazio la professoressa Rosamaria Salvatore, che mi ha dato lo spunto iniziale per questo argomento. Senza i suoi suggerimenti, non avrei mai immaginato di svolgere un periodo di ricerca tesi all'estero. Grazie per avermi introdotta al meraviglioso mondo della psicoanalisi applicata al cinema.

Ringrazio infine il professore Casper Tybjerg, senza il quale la mia ricerca presso l'Università di Copenaghen e la Cineteca Danese, non sarebbe stata la stessa. I nostri incontri sono stati di fondamentale importanza.