



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Quadriennale in Lettere

Tesi di Laurea

Ordet: prospettive di analisi filmica

Relatore

Prof.ssa ROSAMARIA SALVATORE

Laureando

Gianni Resini
n° matr.416930 / LT

Anno Accademico 2021 / 2022

Introduzione

Con il termine **prospettiva** si indica la conquista figurativa che interessò soprattutto le arti pittoriche nel periodo che va dalla fine del trecento, agli inizi del quattrocento. Nello specifico si tratta di una tecnica geometrica che consente di mostrare nitidamente, nell'ambito di una sovrapposizione grafica piatta maggiori componenti, regolando le dimensioni di questi ultimi in modo tale da dare l'impressione di una profondità, di una rappresentazione che sia in qualche modo verosimile allo sguardo di chi guarda (sia pure con una distorsione delle dimensioni degli oggetti rappresentati, in modo che ciò che sta più vicino risulta più grande di ciò che sta più lontano); di fronte a un monumento, a un gruppo di persone, oppure semplicemente ad un ambiente di sfondo.

L'aver usato il termine "prospettive" nel nostro studio ha voluto intendere come volessimo porgerci nei confronti della difficile materia che andavamo trattando, vale a dire l'analisi di un film, nello specifico del film *Ordet* di Carl Theodor Dreyer. In particolare si trattava, già nel titolo, di rendere l'idea che il nostro studio non garantiva un'analisi totale ed esaustiva del film, ma la presentazione e la descrizione soprattutto di quello che in primo piano, in superficie veniva a noi espresso in maniera chiara ed evidente; sia attraverso la visione del film, semplice e chiara, sia attraverso l'aiuto di studi di importanti teorici di cinema quali sono quelli che risultano nella nostra bibliografia di fondo. In altre parole l'aver usato il titolo: "prospettive di analisi filmica" implica due concetti; il primo, già detto di analisi dei macroelementi, o meglio, delle macrotematiche, che hanno una profondità tale da essere vista ma non colta immediatamente come nella prospettiva più tradizionale, quando il volto di un personaggio si staglia con precisione su uno sfondo lontano, ma indistinto. Il secondo riguarda l'analisi filmica e cioè il nostro non rinunciatario impegno a vedere se quelle macrotematiche che si possono analizzare immediatamente, in uno studio che si

spera leggero e non dispersivo, siano oggetto di un approccio di studio che segua le direttive della tradizione critica storica nel campo dei *Film studies*.

Così il primo capitolo inizia fornendo un'analisi storico critica degli avvenimenti che convinsero Dreyer a girare un film dal dramma teatrale di Kay Munk. Tuttavia l'inizio vero e proprio del lavoro è un'attenta e dettagliata analisi dei movimenti della macchina da presa con cui inizia il film e attraverso i quali Dreyer ci porta all'interno della casa dei protagonisti. Successivamente come segnalato nel primo capitolo si ribadisce che Dreyer decise che *Ordet* sarebbe stato un ottimo film a partire da una sua visione in qualità di spettatore del dramma munkiano al teatro di Betty Nansen a Copenaghen nel 1932. Dopo aver esposto anche i motivi pratici storici per cui Dreyer si trovò ad aspettare ben vent'anni prima di portare *Ordet* sullo schermo, questo studio propone un'analisi forse non del tutto completa, (anche se la si ritroverà meglio precisata nel capitolo secondo) delle consonanze possibili e comparate, di un probabile interesse per alcune tematiche che avvicinano il film *Ordet* al film che Dreyer girò proprio nel 1932, e cioè *Vampyr*. Come si vedrà si tratta di concordanze che nonostante la diversità di temi e di approccio registico fra i due film, non è cosa così peregrina da essere tralasciata. Non dimentichiamo poi che Dreyer viene anticipato nei tempi nella realizzazione di un film tratto da *Ordet* di Munk, dal regista svedese Gustaf Molander; Dreyer tuttavia dopo aver visto tale versione, ritenne che lo svedese Molander non avesse fatto un grande favore a Munk, e avesse ecceduto nelle discordanze rispetto al testo teatrale. Il capitolo poi propone una possibile ipotesi (naturalmente tutta da verificare) per quanto riguarda la possibile vicinanza tra il personaggio di Johannes di *Ordet* e, quello che Dreyer avrebbe voluto rappresentare in un film prima della sua morte, cioè di Gesù di Nazareth. Sappiamo infatti che Dreyer lavorò anche prima di *Ordet* alla stesura della sceneggiatura di un film sulla vita di Cristo che fosse il più possibile realistico anche nella lingua (Dreyer iniziò a studiare anche l'ebraico). È possibile, ci si

chiede, che in Johannes vi siano degli elementi figurativi e personaggistici, da considerare il folle di *Ordet* un anticipatore della persona di Cristo Gesù? Tutto parte come si dice nel primo capitolo da un'intervista radiofonica in cui Dreyer raccontava, al giornalista Johannes Allen, di una radio danese, come il miracolo di *Ordet* potesse avere anche delle basi scientifiche per via delle scoperte scientifiche e delle conquiste del pensiero matematico (non ultima la teoria della relatività di Einstein), che proponevano una dimensione o più, diversa da quella in cui si vive. Naturalmente questa dichiarazione fu considerata un estremo tentativo di non far cadere nella banalità, o nel risibile l'ultima scena di *Ordet*.

Sempre nel primo capitolo si affronta l'annosa questione del tipo di adattamento che Dreyer utilizzò per portare sullo schermo un testo teatrale come *Ordet*. Tale adattamento prevede un sistema di semplificazione, che derivando dalla tradizione teatrale prima, e poi cinematografica, del *kammerspiel*, doveva portare i personaggi del film a recitare nella maniera più semplice e credibile possibile, con voce bassa, come se lo spettatore fosse nella stanza con loro, e insieme accompagnare il tutto con inquadrature strette e primi piani, così cari alla intera filmografia di Dreyer. Purtroppo in questo capitolo si prevede anche l'annuncio di un'analisi, che viene qui dichiarata profonda ed estesa, ma che in realtà nel secondo capitolo sarà solamente evocata, per via del fatto che chi scrive non ha una conoscenza filosofica così profonda, ma anche perché in corso d'opera ci si è accorti che la filosofia del pensatore danese per eccellenza ossia Kierkegaard spiega *sui generis* il miracolo finale, insieme alla figura di Johannes. Per cui nel secondo capitolo invece di isolare una tale analisi la si è avviluppata intorno agli eventi del film con cenni ora estesi ora più concisi. Il primo capitolo nella sua seconda parte propone anche più di un'analisi su alcune delle scene più emblematiche del film (Johannes che fugge fra le dune dietro casa, Johannes che accende due candele e le pone sul davanzale della finestra, Inger che le spegne,

oppure il bisogno di avere per mano la nipotina nel momento in cui egli opera il miracolo di risurrezione).

Il capitolo secondo, invece, pur riprendendo i discorsi tralasciati nel capitolo primo e soprattutto la peculiarità di Johannes come possibile e futuro Gesù di Nazareth, propone uno studio più specifico degli elementi essenziali di una qualsiasi analisi filmica, vale a dire il paesaggio, la luce e lo spazio, così come vengono trattati o meglio diretti da Carl Theodor Dreyer.

Il paesaggio naturalmente è quello brullo dello Jutland occidentale della Danimarca, fatto di canneti, paludi, ma anche di floride tenute di campagna in un ambiente che è quello rurale e con una natura che collabora al destino dei protagonisti del film. In particolare alle vicende che riguardano Inger, cioè “la donna”, che per Dreyer, in tutta la sua filmografia, ha sempre rappresentato l’essere vivente più vocato a conoscere i segreti della Natura e a vivere un’affinità con essa, andando al di là delle fatiche del lavoro che spettano al mondo maschile, o di ciò che essa può offrire a livello di sopravvivenza. In questo paesaggio si perde Johannes per ben due volte; ma la seconda volta egli riesce a tirarsene fuori e a guarire dalla follia che lo perseguita. Il canneto in particolare è il luogo di lavoro dei figli di Morten Borgen, il capostipite della famiglia Borgen della tenuta omonima. Che come lui stesso dice sia in Munk che in Dreyer ha dovuto lottare per far conoscere nella zona in cui ora vive, la religione settaria di Grundtvig, una religione più gioiosa e aperta, meno oscurantista di quella invece rappresentata dal suo antagonista Peter il sarto, che piuttosto si attiene alle regole della setta della Missione Interiore, che è più cupa e reazionaria. In questo contesto si inserisce il fatto per il quale il figlio minore di Morten Borgen, Anders, vuole sposare la figlia di Peter il sarto, Anne. Tale ipotetica unione fa scontrare i due patriarchi che solo alla fine e alla visione del miracolo troveranno un accordo.

Il secondo capitolo analizza inoltre lo spazio che abbiamo chiamato dell' "esistente", cioè partecipa dell'essere di ogni singola creatura vivente, generata da Dio, (l'Essere supremo, il Verbo). Gli spazi in *Ordet* sia all'esterno che all'interno sono in comunicazione, ma vengono in qualche modo filtrati soprattutto da alcuni elementi architettonici delle case, come le vetrate, le porte, i tetti (a proposito di ciò, in questo studio si è mancato di ricordare e quindi lo si fa ora, che Dreyer fece costruire come scenografia della casa dei Borgen anche il tetto, a discapito del direttore della fotografia e dell'operatore, che non potevano entrare più di tanto all'interno della zona della casa dove i personaggi si ritrovano più spesso, ovvero il soggiorno, e pur a partire da tali difficoltà, hanno usato obiettivi della macchina da presa che potessero comunque esaltare i primi piani).

Infine questi due spazi, quello esterno e quello interno riflettono anche gli spazi interiore ed esteriore, così come si vede, ad esempio, nell'ultima scena, dove il pastore che dovrebbe essere per la sua vocazione, portatore di luce e di fede, rivolge le spalle proprio alla luce che entra dalla finestra dietro di lui e si pone alla testa della bara. In tutte queste analisi di impianto formale, sempre nel limite delle nostre conoscenze, si inseriscono i vari avvenimenti della storia; Johannes che fugge da casa; che si ritrova immerso nella natura; che lo guarisce, avvicinandosi così a un sentire femminile, oppure quello che potremmo chiamare macchinismo rurale, fatto di oggetti che girano come girano i cicli delle stagioni, in cui i personaggi sono ingabbiati e da cui non possono fuggire. Possiamo anche dire che spazio, paesaggio, e luce sono elementi quasi chimici, in continua osmosi per cui la luce disegna lo spazio, lo spazio è determinato al paesaggio, il paesaggio è creato per adeguarsi alle vicende dei protagonisti in un continuum che vede i protagonisti di questo film muoversi, o meglio non muoversi perché come si afferma nell'ultima parte del capitolo sono schiacciati, loro malgrado, alle pareti della scenografia facendo di *Ordet*, un film che sebbene sia tratto da

un'opera teatrale, non si discosta troppo da una ferrea costruzione scenica che ricorda molto da vicino quella de *La Passione di Giovanna d'arco*. Anche lì i personaggi in primo piano (mentre in *Ordet* abbondano i piani americani che non vengono scelti direttamente, ma si creano perché i personaggi nascondono parte del loro corpo dietro oggetti che li oscurano), venivano passati in rassegna molto da vicino uno dietro l'altro per evidenziare qualche cosa (ma non possiamo spingerci oltre nel dirlo, cioè nel dire l'anima), che solo una macchina da presa può catturare.

Il terzo capitolo invece affronta una vicenda del tutto diversa che esula dall'analisi del film *Ordet* e che riguarda invece cronachisticamente i fatti inerenti alla proiezione del film alla mostra del cinematografo di Venezia nel 1955. Lo fa attraverso gli articoli dei giornali che recensiscono *Ordet* per la prima volta. Si è voluto in questo modo capire, sempre se sia possibile che un film di qualità, e di senso estetico e drammaturgico elevato, possa essere riconosciuto come tale dagli addetti ai lavori, cioè i critici cinematografici, già al suo primo apparire. Si sono scelti per l'analisi giornali e riviste non specialistiche nel settore cinematografico, bensì quotidiani (anche importanti come il Corriere della Sera o il Mattino di Napoli) e anche rotocalchi e riviste inclini a esaltare della mostra di Venezia l'aspetto folcloristico o divistico. Si è anche cercato di evidenziare quali discrepanze esistessero fra le varie critiche, a seconda della provenienza culturale e politica dei diversi giornalisti, che nel passato, più che ora influivano sul loro giudizio finale.

CAPITOLO 1

Ordet di Carl Theodor Dreyer: prospettive d'analisi.

Genesi di un progetto: un film da *Ordet* di Kaj Munk

Esterno notte: campo lungo di una tenuta di campagna nello Jutland occidentale, Danimarca. In sovrimpressione la didascalia: Kaj Munk *Ordet*. Dopo una dissolvenza, una lenta panoramica a destra, poi un'altra dissolvenza, quindi la macchina da presa si ferma sulla scritta Borgensgaard.

È particolarmente interessante notare come questo tipo di composizione di movimenti di macchina e di dissolvenze, accompagnato quasi sempre da una musica in crescendo, sia diventato, nel corso della storia del cinema, quasi un *tòpos* nel rappresentare il momento di passaggio dall'esterno all'interno di un edificio. Lo si ritrova, con caratteristiche opposte anche all'inizio di *Quarto Potere*, dove la macchina da presa scorre, qui verticalmente nell'oscurità della notte, laddove in *Ordet* corre orizzontalmente nel chiarore della notte boreale, supera il No Trespassing di una rete di recinzione, poi, sempre verticalmente, supera con una seconda, e poi con una terza dissolvenza, una grata fino a fermarsi sull'effigie del padrone di casa, La K di *Citizen Kane*, che di lì a poco vedremo morente nella sua stanza, in un palazzo chiamato Xanadu.

Inizia in questo modo, con una rispettosa dichiarazione di appartenenza della storia alla pièce teatrale del pastore drammaturgo danese Kaj Munk, *Ordet*; tredicesimo lungometraggio di Carl Theodor Dreyer, suo quarto film sonoro, considerando *Vampyr* il primo. Dunque nessun titolo di testa se non quello appena citato; nessuna firma del regista né all'inizio del film, né alla fine.

Dreyer aveva pensato di trasporre sul grande schermo la pièce teatrale¹ del suo conterraneo Munk, che racconta le vicende di una famiglia di possidenti terrieri nella Danimarca degli anni venti, i Borgen, ai quali accade di essere testimoni della potenza miracolosa del Verbo Divino. Nel 1932; gli capitò infatti di assistere ad una prime rappresentazioni dell'opera di Munk a Copenaghen al teatro di Betty Nansen. La pièce lo colpì così profondamente che già in un articolo del novembre del 1933, apparso in *Politiken*, il regista esponeva alcune idee personali sul possibile adattamento per il cinema del testo teatrale del drammaturgo. Tuttavia dovette passare poco più di un ventennio (il film fu girato tra l'estate e l'autunno del 1954), perché Dreyer potesse realizzare il progetto, e questo per molteplici motivi: innanzitutto per la difficoltà di trovare un produttore interessato, ma anche, e soprattutto, per il grande lavoro di rielaborazione e di adattamento che vi si richiedeva; adattamento che stando alle parole del regista stesso, avvenne anch'esso a circa un ventennio di distanza da quella sera del '32, cioè agli inizi degli anni cinquanta. Un lavoro di riscrittura intorno al quale si può già dire che fu caratterizzato da una notevole fedeltà al testo teatrale d'origine, in particolare per l'ambiente e per i personaggi (anche se, come si vedrà meglio nel corso di questo studio, per questi non vi fu fedeltà assoluta), intervenendo soprattutto sui dialoghi e sull'intreccio delle vicende (intreccio inteso come opposto al concetto narratologico di fabula).

Un'interessante prospettiva d'analisi che può aprire la strada ad un altro, possibile, studio comparato di due dei film più rilevanti della filmografia dreyeriana può essere offerta da una constatazione degli avvenimenti e delle tematiche culturali che interessarono Dreyer come cineasta, agli inizi degli anni trenta dello scorso secolo. Sappiamo dalla monografia di Drouzy² sulla vita di Dreyer, che quegli anni furono particolarmente intensi sul piano lavorativo. (Per quanto riguarda le difficili vicende umane del cineasta si rinvia al libro di Drouzy, anche se, come accade per qualsiasi altro artista, esse ebbero importanti ripercussioni sull'opera dello stesso, e per quanto riguarda Dreyer, sui suoi film successivi); Tuttavia furono anche anni di progetti lavorativi rilevanti sul piano del loro valore cinematografico. Nel 1930-31 Dreyer

¹ Kaj Munk, *Ordet*, (traduit du danois par Vincent Dulac), Chemin de Clavary, Editions esprit Ouvert, 1996.

² Drouzy Maurice, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, Ubulibri, Milano, 1990.

diresse *Vampyr*, dopo vicissitudini produttive estenuanti. Il film uscì l'anno successivo. Nel 1932 sappiamo del nuovo interesse del regista danese per la pièce di Munk; dunque un film, e un progetto di film, tutti concentrati intorno agli inizi degli anni trenta del 1900, in coincidenza purtroppo con problemi di salute di matrice psichica di Dreyer, tali da costringerlo ad un periodo di cure. A questo punto riprendendo le premesse di questo paragrafo ci si chiede: per la cronologia suddetta è possibile individuare delle affinità tematiche tra *Vampyr* ed *Ordet*, per il fatto che furono pensati, se non realizzati nello stesso periodo? In altre parole Dreyer agli inizi degli anni '30 era forse interessato ad alcune tematiche, presenti in entrambi i film per cui lo studio comparato di essi, in particolare un'analisi attenta di *Vampyr* possono gettare luce sui temi di fondo, anche di *Ordet* seppure forse negli anni cinquanta ormai non più così affini tra loro?

Possibili consonanze potrebbero essere quelle che seguono:

- I due film trattano della guarigione dal sonno della morte, che avviene attraverso la realizzazione di determinate azioni, risultanti da un atto di fede; verso la Parola: quella scritta sul libro dei vampiri in *Vampyr*, e in senso più stretto, vale a dire del verbo biblico, in *Ordet*. Queste azioni sono poi compiute da individui che stanno ai margini della cerchia delle persone comuni: in *Vampyr* David Gray è un forestiero e ha un'inclinazione naturale per il fantastico, e in *Ordet* Johannes è un folle.
- La presenza e l'azione mortifera dei rappresentanti della scienza pura; troppo sottomessi ai poteri diabolici e demoniaci di una strega, come il medico di *Vampyr*, ora troppo chiusi nella fiducia del potere della scienza come il dottore in *Ordet*. In più, entrambi incapaci e remissivi di fronte alla dannazione/morte. Anche la conduzione di operazioni strettamente mediche sembrano richiedere l'aiuto del sacrificio esterno: (il salasso operato su David Gray in *Vampyr*, oppure la desolazione con la quale Mikkel offre il catino ove deporre i resti del figlio nato morto, in *Ordet*).

- La combinazione di guarigione/resurrezione con un finale di “joie sur un fond grave”. Questo piccolo elemento della gioia malinconica finale pur essendo raro è pure presente in altri film di Dreyer (si pensi all’inquadratura finale de *La vedova del pastore*, o a quella di *Dies Irae*)

Nel paragrafo precedente si è parlato, per quanto riguarda il rapporto tra il testo di Munk e film di Dreyer, di adattamento³. Termine ormai desueto e piuttosto sovrautilizzato. Se lo si è fatto, se cioè si è usato tale termine, è solo per motivi di comodità e di utilità; tuttavia sarebbe interessante discutere sull’eventualità dell’esistenza di possibili diverse strategie riguardanti precipuamente la differenza esistente tra arti diverse, e, per quanto riguarda il nostro caso, tra un lavoro di scrittura di un’opera letteraria, e quello assai diverso di (ri-)scrittura della stessa opera per la messa in scena filmica, nel caso della sceneggiatura del film di Dreyer. In tale caso però si porrebbe un’ulteriore complicazione; da una parte avremmo la possibilità di leggere la sceneggiatura del film come testo letterario, e desunto dalla precisa traduzione dei dialoghi dal danese all’italiano; dall’altra invece abbiamo dialoghi in italiano della relazione del film commercialmente più diffusa che non sono di traduzione del danese. Quindi ci sono fortunatamente poche battute di dialogo che non rispondono esattamente alla narrazione del film in lingua originale con sottotitoli in italiano; queste differenze probabilmente sono dovute all’operazione di doppiaggio, e da quella di messa in onda del film, dalla RAI, a cui si deve peraltro la censura di parte della pellicola. Ritorneremo più avanti su tali questioni ricordando però che se si userà nuovamente la parola “adattamento”, sarà per conformarci ad una pratica assai estesa e quindi immediatamente intuibile nell’analisi intertestuale tra testo letterario e sceneggiatura (la quale, ci si può chiedere, ambisce anch’essa ad essere considerata testo letterario a sé?).⁴

Ritornando a trattare delle vicende che precedettero la realizzazione del film è utile ricordare come Dreyer nel 1954 dovesse superare la difficoltà di mantenere presso i produttori la sua credibilità di grande regista, dopo gli undici anni che lo separavano dal suo ultimo vero e riconosciuto lavoro cinematografico: *Dies Irae*. In quegli

³ Volpe Sandro, *Adattamento, sette film per sette romanzi*, Marsilio, Venezia, 2007.

⁴ Sulla annosa questione dell’uso del termine adattamento si veda il testo di Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo*, Marsilio, Venezia, 2010, pp.76-108.

undici, anni Dreyer aveva realizzato solamente un altro lungometraggio: *Due esseri*, durante gli anni dell'occupazione tedesca della Danimarca; un film che nelle biografie del regista viene ricordato come un'opera portata a termine accettando malvolentieri certe imposizioni dei produttori⁵, e perciò successivamente poco amata dal regista (e probabilmente anche poco conosciuta nella stessa Danimarca, dato che le riprese erano state effettuate per la maggior parte in Svezia, e circolata con difficoltà nel paese natale di Dreyer). Sempre in quegli anni il cineasta aveva anche curato la regia di alcuni documentari, e di altri solamente la sceneggiatura. Nel frattempo poi lo stesso dramma di Munk era stato adattato per il cinema dal regista svedese Gustaf Molander che diresse il suo *Ordet* nel 1943; un adattamento, il suo, molto diverso da quello successivo di Dreyer e distante anche per certi versi dall'essenza del dramma munkiano, tant'è che Dreyer afferma che dopo averlo visto durante il suo soggiorno a Stoccolma nel 1944 l'insoddisfazione provata di fronte a questa versione svedese lo incoraggiò ancor di più a realizzare la sua, di versione.

Datosi che il film di Molander rimase oscurato dalla fama e dal valore che ebbe invece quello di Dreyer nell'ambito di questo studio si darà spazio anche ad una sorta di breve analisi comparata delle due opere, dal momento che la pellicola svedese presente su supporto video è di nuovo in circolazione presso le cineteche nazionali (nel nostro caso quella di Bologna), ma che soprattutto è possibile visionare gratuitamente in rete, sul canale Youtube: analisi poco praticata, presente ad oggi solo nel volume *Da Munk a Dreyer* di Loretta Guerrini e Angelo Papi⁶, uscito nel 2009. *Ordet* di Carl Theodor Dreyer venne realizzato grazie a Tage Nielsen produttore della Centralen Palladium, così come racconta Drouzy nella sua biografia su Dreyer aggiungendo poi, nelle note, un'interessante chiarimento circa i grandi vantaggi economici che la casa di produzione danese ebbe nel finanziare un film di alto valore culturale come quello di Dreyer, tanto che Drouzy⁷ stesso scrive “(...) paradossalmente Dreyer fece un favore alla Palladium girando per lei *Ordet*...”

⁵ Per questo si rinvia nuovamente all'op. cit. nella nota 2

⁶ Loretta Guerrini, Angelo Papi, *Da Munk a Dreyer*, Vecchiarelli Editore, Manziana (Roma), 2009

⁷ Drouzy Maurice, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, ubulibri, Milano 1990, p. 236

Il 27 settembre 1954 durante un'intervista radiofonica alla radio danese⁸, Dreyer rivela al conduttore Johannes Allen i motivi profondi che lo avevano convinto delle ottime possibilità di resa cinematografica del dramma teatrale di Munk ;le sue esatte parole possono essere lette nel volume intitolato: *Reflexions sur mon métier* ,curato dalla Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma. Alla domanda di Allen: "...quando ha pensato per la prima volta di fare un film da *Ordet*? Dreyer risponde: "... una sera di ventidue anni fa ho assistito alla prima della pièce, mi ha colpito questo dramma e il modo audace che aveva Kaj Munk di porre i problemi. Non potevo non essere preso d'ammirazione per la insolente facilità con la quale l'autore esponeva delle tesi paradossali..." Subito dopo aggiunge che, all'uscita dal teatro, pensò che il dramma appena visto sarebbe stato un ottimo soggetto per un film; tuttavia Dreyer, come segnalato, attese. La materia di cui trattava il testo di Munk era per certo di arduo adattamento cinematografico, e senza dubbio anche di difficile accettazione da parte dello spettatore. Un evento così straordinario come un miracolo di risurrezione, determinato dalla forza della *Parola*, tema centrale del film, posto come possibile ed accettabile, richiedeva un attento lavoro di regia, ed anche di sceneggiatura, per non scadere nel banale o nel ridicolo. Ciononostante nel 1954 Dreyer riprese questo dramma religioso, con la decisa volontà di farne un film. Per la verità gli inizi degli anni '50 lo vedono già da tempo impegnato (almeno a partire dal 1930 cioè successivamente alla realizzazione de *La Passione di Giovanna d'Arco*) nella scrittura e nella preparazione del film sulla vita di Gesù di Nazareth, che l'occupò fino all'ultimo dei suoi giorni e che non riuscì mai a realizzare. Non sappiamo con certezza se il regista, qualora avesse trovato i finanziamenti che cercava, avrebbe girato ugualmente *Ordet*, o perlomeno in quella data. Curiosamente all'uscita de *La Parola*, molti critici, almeno quelli informati sull'opera del regista si chiesero se si potesse leggere nella figura di Johannes il personaggio della pièce di Kaj Munk, prima che di Dreyer, così folle da credersi Cristo redivivo, alcuni tratti distintivi di quel Cristo che Dreyer desiderava fortemente rappresentare in un film, e che stava

⁸ Carl Th. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Quetigny 1997.

idealmente plasmando in quegli anni. Il personaggio di Johannes in *Ordet* e l'intero film erano forse un esercizio preparatorio alle riprese di Gesù di Nazareth?⁹

Domanda questa non peregrina, anzi assai stimolante per uno studioso che si occupi del grandioso progetto sulla vita di Cristo a cui Dreyer si era preparato da molto tempo. Certo è significativo vedere, senza per questo esulare dal campo della nostra analisi, come la figura di Johannes in *Ordet*, pur non sapendo esattamente se prefigurasse quella del Cristo filmico sognato da Dreyer, abbia alcune attinenze con la figura del Cristo dei Vangeli. Questo è utile per un'analisi più approfondita della figura del figlio cadetto di casa Borgen. Si prenda ad esempio l'inizio di *Ordet*, in particolare la prima delle devianti e folli prediche di Johannes stesso. L'inquadratura dal basso del folle Johannes, coperto per molta parte del corpo dai giunchi secchi della vegetazione tipica dello Jutland, sembra rappresentare una sorta di rovesciamento del discorso della montagna di Gesù presente in tutti Vangeli in cui cioè quella ripetizione del "Beati voi..." si trasforma in Johannes in "Guai a voi...". Per non parlare poi del momento in cui in *Ordet* vediamo Johannes maneggiare un giunco, quasi scrivendo parole nell'aria proprio come fa Cristo prima di redimere l'adultera, nell'episodio raccontato anch'esso nei Vangeli. L'unica differenza ad onor del vero sta nel fatto che i Vangeli raccontano che Cristo stesse scrivendo realmente o disegnando qualcosa sulla polvere prima che gli si fosse presentata l'adultera per la lapidazione. Quindi un Johannes che prefigura Cristo oppure, tesi questa azzardata, un Johannes che per la sua follia viene rappresentato da Dreyer come una specie di Cristo "altro" come fosse riflesso in uno specchio?

Tornando alla intervista radiofonica di cui si diceva, è interessante osservare quanto Dreyer dica a proposito delle molte cose che in campo culturale e scientifico erano accadute dall'inizio del secolo, e di come certe scoperte potessero in qualche modo giustificare, anche solo in maniera teorica, eventi eccezionali nel mondo naturale. È proprio in questa intervista del 1954 che elenca i presupposti di una possibile giustificazione scientifica di un evento altrimenti accettabile solo per fede. Essa, per le parole del regista, è divenuta giustamente celebre ed è citata più volte insieme alla risposta che Dreyer diede in una lettera a Guido Aristarco, nello stesso anno, per il

fatto che il regista fa riferimento alle moderne scoperte scientifiche; in particolare alla teoria della relatività di Einstein per fornire una possibile spiegazione scientifica degli eventi che accadono nel film.

L'intervista è utile anche per avere un'idea del modo in cui lavorava Dreyer, e nello specifico, di come lavorò sull'originario *Ordet*, al fine di ricavare dall'opera letteraria, una sceneggiatura adatta alla realizzazione di un film (fosse essa come in questo caso un dramma teatrale, o, nel caso degli altri film un documento storico, o, ancora un romanzo). Il conduttore radiofonico Allen infatti pone a Dreyer la seguente domanda: *“E quando ha elaborato la sua sceneggiatura?”*. Dreyer risponde: *“... sono passati una ventina di anni prima che mi ci mettessi; vedevo allora le idee di Munk sotto un'altra luce perché nel frattempo erano successe molte cose: la nuova scienza dopo la teoria della relatività di Einstein, ha presentato le prove dell'esistenza, al di là del mondo a tre dimensioni che è quello dei nostri sensi, una quarta dimensione, quella del tempo, e una quinta quella della psiche...”* Si è voluto riportare per intero l'opinione di Dreyer, per il fatto che essa, al di là della volontà dello stesso regista, fu oggetto di polemiche da parte di certa critica, mentre ci fu anche chi cercò di sminuirne la portata riconducendola a una forzatura che Dreyer fu costretto a fare su se stesso per rendere in qualche modo spiegabile il miracolo presente nel film. Il nome di Einstein non è il solo ad essere stato citato nel corso della storia della critica di *Ordet*. Più sovente, e forse anche inevitabilmente, si è sottolineato il filo rosso che scorre tra il pensiero del filosofo danese più conosciuto e citato nello stesso film, cioè Søren Kierkegaard, Munk e lo stesso Dreyer; non solo per questo film, ma in alcuni casi per l'intera filmografia del regista. Uno studio di recente pubblicazione¹⁰ ha ricostruito la storia di questo legame, una storia che ha radici lontane e parte per quanto riguarda l'Italia dal 1950 con Orio Caldiron¹¹ e Vito Pandolfi, che ebbe a scrivere *“...non si comprenderà in pieno il significato del lavoro di Dreyer se non lo si porrà in relazione alle realtà di fatto esistenti nei suoi paesi, ai loro problemi di coscienza e struttura sociale...”* e continua negli scritti di Nino Ghelli, Armando Montanari, Ragghianti, fino al contemporaneo Modica.

¹⁰10 Tavilla Igor, *Ordet* di Carl Theodor Dreyer. Il miraggio kierkegaardiano, MTS, Pisa, 2007¹¹ Per una esaustiva bibliografia di questi filosofi (la cui elencazione esulerebbe dalla impostazione di questo lavoro si rinvia alla bibliografia più accurata del volume alla nota precedente.:

Va detto tuttavia, a scanso di equivoci, che le discussioni filosofiche e scientifiche che alcuni si sentirono in dovere di fare sul film, per giustificarne la scena finale, e che altri rifiutarono in nome di posizioni culturali diverse, possono essere sì lasciate ai margini di una analisi filmica di *Ordet*, ma ad onor del vero non tralasciate o trascurate, non fosse altro per rendere conto di un punto di vista, quello filosofico, sempre più in uso nella critica di dell'opera dreyeriana. Perciò nelle pagine seguenti troveranno un loro giusto spazio soprattutto per quel che riguarda le possibili connessioni tra il pensiero di Kierkegaard e quello di Dreyer, ma anche del dramma di Munk. Altre considerazioni saranno trattate come elemento tutto accessorio o costitutivo solo della storia della critica del film stesso. In conclusione, capire se sia possibile o non possibile giustificare filosoficamente o scientificamente un miracolo, sia pure nel contesto di un dramma come quello raccontato nel film di Dreyer, può essere problema poco rilevante per un'analisi filmica di *Ordet*; sono altre e di altra natura la qualità e le caratteristiche di questa pellicola, tali da renderla rilevante soggetto di analisi di per se stessa, e in rapporto all'intera filmografia del regista danese.

Proprio queste caratteristiche costituiranno l'oggetto privilegiato di studio nell'analisi del film *Ordet* che occuperà le pagine che seguiranno

Dalla pièce munkiana alla sceneggiatura di Dreyer

1 . L'adattamento di Dreyer; *Ordet* per il cinema

Accingersi a eseguire un'analisi il più possibile accurata, e puntigliosa delle caratteristiche formali e tematiche della sceneggiatura che Dreyer ha tratto dal testo teatrale del pastore drammaturgo danese Kaj Munk, con l'intenzione di utilizzarla per realizzare il suo film, significa prima di tutto fare i conti con il complesso rapporto che il cineasta Dreyer aveva nei confronti del teatro. Un rapporto che certamente è mutato nella sostanza e nelle ripercussioni immediate che ebbe sul suo modo di fare cinema, dagli inizi della sua carriera, fino al suo ultimo film: *Gertrud*. Tuttavia essendo la nostra analisi circoscritta principalmente al solo film *Ordet* , saremo

necessariamente costretti a limitare l'indagine di quel rapporto alle sue immediate ricadute sul film in questione, che uno studio della sceneggiatura originale permetterebbe di mettere in evidenza. In altre parole, qui non verrà trattato in maniera estesa il punto di vista di Dreyer sul teatro, e sulle caratteristiche che necessariamente a suo modo di vedere doveva o non doveva avere un film per essere considerato opera cinematografica e non teatro filmato (e questo valeva sia per film tratti da opere teatrali, che da opere letterarie di altra natura): si porrà l'accento soprattutto su ciò che di peculiare ha la sceneggiatura di Dreyer dopo essere passata per un lavoro personalissimo (questo sì di nostro interesse) e attento di adattamento, per il cinema, a partire da un testo letterario originariamente destinato al teatro. Alcuni critici hanno proposto come termini adatti a riassumere la peculiarità dei vari lavori di riscrittura dei testi letterari per il cinema operati da Dreyer, quelli di semplificazione, astrazione o hanno fatto ricorso a espressioni come "cinema dell'essenza". In alcune interviste, infatti, Dreyer stesso ha spiegato in maniera assai semplice e, quindi efficace, in che cosa consiste questa semplificazione. Essa affonda le sue radici nella diversa natura delle arti principalmente quella teatrale, letteraria e, naturalmente cinematografica; quindi di primo acchito, un semplice confronto fra due testi letterari, ma in buona sostanza il punto iniziale di un'analisi che, proseguendo, ha le sue radici in ciò che tanti critici hanno cercato di mettere in luce nei moltissimi saggi e volumi fra il complesso e multiforme raffronto tra arte teatrale e arte cinematografica. Per quanto riguarda Dreyer, in particolar modo per quanto riguarda *Ordet*, questo semplice confronto fra due testi letterari (uno di Munk, per il teatro, quindi l'originale e uno di Carl Theodor Dreyer, per il cinema, cioè la sceneggiatura), risulta alla fine essere il punto di vista privilegiato per mettere in evidenza alcune delle caratteristiche formali e tematiche, come precedentemente scritto, della messa in scena personalissima e magistrale del regista danese. Le sue idee su come dovesse essere diretto un film, almeno quelle che gli si possono attribuire per la metà degli anni '50 per evitare di fare del "teatro filmato", espressione che Dreyer usò in più di una occasione, bensì del cinema, possono sì essere desunte direttamente dalle varie interviste o dalle recensioni di altri film che il regista danese ha lasciato in testi scritti; ma indirettamente si possono leggere, forse con maggiore chiarezza, anche nei

movimenti, e nelle angolazioni della macchina da presa, nella scelta delle inquadrature dei campi, nella scelta degli attori della direzione degli stessi per l'ottenimento di un particolare modo di recitare; nelle scelte scenografiche fotografiche visive; più banalmente in ciò che Dreyer tolse o aggiunse al testo originale di Munk. Potremmo elencare elementi di regia all'infinito, magari parafrasando il titolo di un'eccellente studio francese sulle inquadrature e movimenti di macchina da presa in Dreyer, soffermandoci specificamente su quegli aspetti della messa in scena cinematografica che riguardano non solo quanto si è detto (la scelta delle inquadrature, dei piani, dei campi, i movimenti della macchina da presa, ma anche la costruzione dell'immagine quale essa deriva dalle posizioni degli attori, in rapporto ai loro movimenti o pose in campo e in rapporto alla scenografia), operati da Carl Theodor Dreyer nella realizzazione del suo film. Il compito si rivela in qualche modo agevolato dalle numerose occasioni (interviste scritte, o documentari) in cui il regista danese espone con chiarezza le sue idee in materia di costruzione dell'immagine cinematografica rivelando nello stesso tempo i film e i registi che gli sono stati fonte di ispirazione ; Griffith e Ejzenštejn per la prima parte della sua produzione, come già si è detto, a cui potremmo aggiungere i registi scandinavi più innovativi del tempo; da Sjöström a Stiller a Christensen. Vedremo poi in corso d'opera se vi sia la possibilità di rintracciare in *Ordet* anche tratti distintivi di regia avvicinati a quelli di un regista francese che Dreyer conobbe durante le riprese dell'immenso *Napoléon*, cioè Abel Gance. Anche per *Ordet*, Dreyer usò particolare cura nella scelta del direttore della fotografia: decise per Henning Bendtsen con l'assistenza di John Carlsen, e Erich Willumsen. A loro si deve, quindi, se la luce nel film di Dreyer assume una particolare rilevanza di significato non solo formale. Da tutto questo insieme di cose *Ordet* trae forza e robustezza di opera magistrale, nella filmografia del maestro danese.

È utile ricordare come tutti i film di Dreyer siano il risultato di un'opera di adattamento per il cinema di un testo letterario; siano in altre parole soggetti non originali desunti da sceneggiature elaborate dal regista a partire da opere di altri autori. Questo è particolarmente curioso quando si pensi che l'avvicinamento di Dreyer giovane al mondo del cinema avvenne essenzialmente praticando il lavoro di

sceneggiatore per i film della Nordisk films Kompagni nella metà del secondo decennio del secolo scorso (in particolare dal 1912 al 1918, periodo in cui egli firmerà una quarantina di sceneggiature). Eppure per le sue opere si affidò al lavoro di altri, affinando negli anni uno stile di adattamento personalissimo, così tanto da divenire elemento ineludibile di qualsiasi analisi filmica delle sue pellicole. Per questo sarà anche nostro compito definire tale elemento nei contorni, sia pure partendo da un solo film. A questo riguardo ci sarà d'aiuto un volume del 1983 intitolato *Carl Theodor Dreyer Oeuvres cinématographiques 1926 1934*, curato da Maurice Drouzy e Charles Tesson. Tale volume, infatti, sebbene affronti principalmente un'analisi delle sceneggiature che il regista danese scrisse nel periodo di residenza in Francia (alcune delle quali non divennero mai film veri e propri), suggerisce però la possibilità di rintracciare delle costanti nei lavori di adattamento per il cinema a partire da quelle opere letterarie che in epoche diverse suscitarono l'interesse del regista danese. Molte volte nel corso della storia della critica dei film di Dreyer, ma in maniera forse più evidente in quella della critica ad *Ordet* si è cercato di indagare anche quell'interesse di cui si diceva nel paragrafo precedente, con la speranza di trovare connessioni sempre più forti tra il retroterra culturale di Dreyer, almeno quello che emerge dal suo lavoro (che comprendeva tutto il percorso di realizzazione di un film, dalla scelta del soggetto, alle ricerche che Dreyer si impegnava a fare personalmente in molte delle biblioteche di Copenaghen, alla regia dello stesso), e la storia della cultura letteraria, soprattutto europea, con punte di interesse per le avanguardie degli anni in cui Dreyer iniziò il lavoro di regista; quindi espressionismo, simbolismo, o avanguardie e novità di regia nel campo prettamente cinematografico, (da Griffith, ad Einzenštejn). Tuttavia il caso di *Ordet* è diverso per molteplici motivi che non dipendono solamente dal fatto che in esso si fa riferimento esplicito ad un filosofo importante come Søren Kierkegaard, ma soprattutto perché si è ritenuto possibile avvicinare la sceneggiatura stessa (anche se questa distinzione, in questo contesto è di difficile definizione) con le vicende che presenta, a certe tematiche, o ad alcuni ambiti culturali di sviluppo, di precisi autori teatrali. Naturalmente il problema è stato più volte discusso, e mai risolto tanto più che l'operazione di trovare connessioni tra *Ordet* e la cultura del suo tempo o quella

classica certamente è destinata a non trovare termine; infinite sono le interconnessioni tra quanto Dreyer ha voluto rappresentare in *La Parola* e quanto si trova nei testi teatrali con cui egli stesso ma, prima di lui, lo stesso Munk, si sono formati. Pertanto i nomi che si fanno in questi casi sono quelli più citati; dall'Euripide dell'*Alceste*, a Racine (riproposti più volte, soprattutto nel contesto della critica d'oltralpe) agli autori di teatro scandinavi come Ibsen o Strindberg, questi ultimi soprattutto per certe peculiarità comuni relative al modo di rappresentare i personaggi femminili, o i problemi religiosi, cari anche a Dreyer, e presenti in modo così rilevante anche in *Ordet*. Date queste premesse, e considerando che uno studio delle fonti teatrali di Munk prima, e poi di Dreyer, oltre che portarci sul terreno assai incerto di considerazioni opinabili e mai concluse (per quel che riguarda i legami fra gli autori teatrali sopra citati e il film *Ordet*), esula anche i confini ristretti e precisi di un'analisi filmica di *Ordet*. Nel corso di questo studio ci limiteremo ad esporre solamente quelle interconnessioni più evidenti tra gli autori teatrali più citati dai critici di Dreyer e le tematiche di *Ordet*, utilizzando un personale bagaglio di conoscenza del teatro che lascia spazio ridotto ad approfondimenti.

A questo punto della nostra premessa è utile probabilmente ricordare anche un fatto di natura non trascurabile; la storia narrata da Dreyer in *Ordet*, così come la sceneggiatura e la pièce d'origine, appartengono ad un luogo, ed ad uno spazio ben preciso. Vale a dire, pur avendo un valore universale, e offrendo una possibilità di lettura e comprensione delle vicende che vi si trovano, allo spettatore di qualunque parte del mondo, lasciano sfuggire ad un pieno intendimento certi aspetti del racconto che vanno da alcune battute dei dialoghi, a vari piccoli, ma tematicamente molto importanti gesti o comportamenti, così come si vedono durante il film, a chi non sia pienamente consapevole per appartenenza anagrafica, o studio meticoloso della cultura danese o meglio scandinava degli anni '30 del ventesimo secolo. Ad esempio l'importanza della religione all'interno delle famiglie, come causa di lacerazioni o discriminazioni fra individui, oppure, e strettamente legata ad essa della donna, nei paesi scandinavi, quale rappresentante di un mondo spesso in contrasto con quello maschile (evidente in quasi tutti i film di Theodor Dreyer), ma ad esso sottomesso, e il ruolo di educatrice anche religiosa che essa deteneva nelle grandi famiglie dei paesi

nordici almeno fino al secolo scorso, non possono essere descritte se non tenendo conto delle forme complesse e variegata in cui la religione protestante si è plasmata in questi paesi, a partire da un sostrato culturale germanico, o meglio nordico, senza per questo doverci addentrare in un territorio di difficile definizione della e dalla natura geografica culturale, assai differente e lontana da quella latina e mediterranea di chi scrive. Perciò si farà subito una dichiarazione di assoluta opinabilità della descrizione di alcuni avvenimenti rappresentati in *Ordet* proprio perché aperti a molteplici, forse infinite definizioni. Peraltro è nostra intenzione per questo studio seguire un approccio metodologico che eviti il più possibile personali e totalmente soggettive interpretazioni rendendo conto però di tutte le risposdenze e interconnessioni che essa può avere con altri film di Dreyer, oppure di quelle considerazioni più citate dalla critica. Di fronte ad una scena o ad una battuta di dialogo particolarmente problematica per il complesso strato di valenze di significato che potrebbe offrire, in forma di domanda, potremmo tentare anche di dare una spiegazione che abbia una sua giustificazione interna nella forma o nelle tematiche del film preso in considerazione.

Per fare chiarezza si prenda come esempio nel corso della prima sequenza del film, scena 11^a, un gesto ben preciso compiuto da due dei protagonisti principali, Johannes ed Inger, al rientro dalla uscita notturna iniziale, a causa della quale tutti i componenti della famiglia Borgen si sono destati, nella preoccupazione di ritrovare il folle Johannes. In quel momento, quest'ultimo si avvicina a due candele disposte sopra il mobile del salotto, e dopo averle accese le pone sul davanzale della finestra ma dopo che Johannes finisce il suo profetico discorso alla famiglia riunita, rispondendo alla domanda del padre Borgen sul perché di un tale gesto, con la battuta di dialogo "... perché la mia luce possa essere un faro per chi crede...", e quindi si ritira nella sua camera, vediamo Inger avvicinarsi, prendere le candele, e spegnerle. Un insieme apparentemente banale di azioni come questo determina in chi intendesse analizzarlo o anche solo fornirne una spiegazione una sorta di smarrimento per l'ampiezza e la varietà delle questioni che si possono porre anche solo in forma di domanda diretta e per le ripercussioni che esse hanno sull'analisi del film. Innanzitutto ci si potrebbe chiedere se questa messa in scena sia un'idea originale di Dreyer stesso, e sia stata

semplicemente suggerita da una qualche rappresentazione teatrale del testo di Munk a cui Dreyer assistette (è possibile credere che il regista danese abbia visto più di una volta *Ordet* a teatro?); Domanda non peregrina quando si volesse capire con maggiore chiarezza il più volte ricordato difficile rapporto tra Carl Theodor Dreyer e l'arte della rappresentazione teatrale, e i dubbi non sono risolti dalla semplice constatazione che tale scena non compare nell'originale di Munk, così come la battuta di dialogo, dal momento che essa potrebbe in qualche modo essere stata utilizzata ugualmente per un qualche motivo (per dare uno specifico significato simbolico alla messa in scena esempio) da un qualunque regista che avesse diretto *Ordet* a teatro; e avere perciò ispirato Dreyer indirettamente. Naturalmente si tratta di un quesito destinato a non trovare risposta sicura; possiamo però fare alcune considerazioni di natura generale. È possibile ad esempio che il regista danese con l'accensione delle due candele e la loro collocazione alla finestra, abbia voluto fornire un significato diverso, reso carico di multiformi valenze dalla sua appartenenza all'arte del cinema ad una consuetudine e tradizione reale ancora in uso e osservabile presso molte famiglie dei paesi scandinavi. Il posizionamento della luce delle candele alle finestre delle case abitate come segnale di una presenza e la possibilità di accoglienza al viaggiatore forestiero? Ebbene quel diverso significato inteso da Dreyer potrebbe trovare una corrispondenza sia in elementi appartenenti alle vicende narrate in *Ordet* sia in certe costanti tematiche della filmografia dreyeriana. Nel primo caso si potrebbe infatti pensare all'ipotesi che la luce che Johannes dall'interno della sua casa accende per chi sta all'esterno, non sia ancora una luce di vera salvezza, o di guida spirituale, considerandola dal punto di vista simbolico, poiché il personaggio che Johannes rappresenta in quel momento del film non ha ancora subito quella trasformazione che gli consentirà di riconoscere il padre Borgen (e quindi rientrare nel campo della tradizione affettiva, ma anche religiosa consolidata nella famiglia e nel riconoscimento di un capofamiglia) che non aveva prima della fuga che per lui diventa una sorta di annullamento esterno, nella natura, e che gli permetterà, forse forte delle fiducia (fede) che in lui ripone la giovane nipote di risuscitare Inger. Per tale motivo probabilmente Inger madre, moglie, e nuora, ma sostanzialmente donna cui su cui ricade il dovere di rappresentare, come spesso in

Dreyer, la forza vitale più vera; ma nello stesso tempo, anche donna inconsapevolmente portatrice di lutto proprio nell'istante in cui questo suo vitalismo con viene meno come nel momento del parto, è colei che per Dreyer deve spegnere la luce fatua accesa da un Johannes ancora folle. Per quanto riguarda invece la corrispondenza il collegamento possibile di questa scena con altre scene o invece la corrispondenza, il collegamento, possibile di questa scena con altre scene o tematiche della precedente filmografia di Dreyer si potrebbe ribadire ancora il tema del contrasto "maschile istituzione legge" opposto a "femminile natura eccezione", oppure pensare ad altri momenti della filmografia dreyeriana in cui la donna simbolicamente si oppone alla luce. Gli esempi sono numerosi; vanno dalla scena de *Il presidente* in cui Victorine, figlia illegittima del giudice, vagando nella notte in stato interessante dopo essere stata cacciata dalla madre del rampollo aristocratico e padre del figlio che porta in grembo, a causa di una caduta accidentale provoca prima la prematura nascita e poi la morte del neonato; in quel momento, distesa a terra in una notte temporalesca viene trovata da uomini che scambiano l'incidente per un infanticidio. Oppure si potrebbe pensare al fuoco che secondo i giudici di Giovanna d'Arco dovrebbe purificarla dall'eresia e dall'accusa di stregoneria e al rogo a cui viene condannata, in un contrasto "fuoco luminosità"/"donna annullamento fisico" o ancora pensando stavolta al film successivo ad *Ordet* alle tante scene in cui *Gertrud* spegne luci o accende candele. Gli esempi sono numerosi ma è bene riconoscerlo già da qui; non tutti tra loro coerenti o suffraganti la stessa tesi. In altre parole ci sembra giusto ricordare anche per *Ordet* quanto dice David Bordwell nella prefazione al suo ampio volume sui film di Dreyer, e cioè che l'approccio metodologico migliore che si può adottare nell'analizzare film come quello di Carl Theodor Dreyer, poggia le sue basi sulla constatazione non delle corrispondenze, non delle concordanze formali e tematiche all'interno del film stesso, o in rapporto agli altri film dello stesso regista, ma sulle aporie, sulle discordanze, insomma su tutto ciò che risulta essere asimmetrico e perciò evidente e rilevante al fine di riconoscere come quel film come *Ordet* in questo caso riesca a cambiare le prospettive dalle quali guardiamo solitamente qualsiasi altro film, attribuendo ad esso un valore artistico e autoriale diverso.

non ci sembra inappropriato riservare parte di questo capitolo ad una osservazione ravvicinata della versione italiana di quella sceneggiatura cioè del testo comprensivo dei dialoghi in lingua italiana che emerge dopo essere passato attraverso l'operazione di doppiaggio. Inoltre dalla visione delle varie versioni di *Ordet*, presenti sul mercato, sia su nastro magnetico (videocassette) sia un disco digitale (DVD) o di quelle trasmesse direttamente dalla televisione a partire da quella televisiva che la Rai dedicò a Dreyer nell'autunno del 1966, risulta chiaramente che il film è passato sotto le forbici della censura e che dai dati raccolti oggi ci permette di dire che tali tagli (ove ci siano stati) riguardarono soprattutto la scena del film che manca in molte versioni (che è naturalmente quella del parto abortito di Inger). Sembra che per la sensibilità degli spettatori del tempo in cui *Ordet* fu trasmesso alla televisione la visione dei ferri chirurgici del dottore, e i dialoghi crudi presenti anche questi nella piece di Munk in quella scena fossero considerati troppo violenti e per questo degni di essere tagliati.

Scrivere di *Ordet* di Dreyer richiede a chi si accinge a tale operazione la dichiarazione di assoluta impossibilità di giungere ad un'analisi esauriente ed esaustiva che tocchi e risolva tutte le problematiche di natura filmica ma anche filosofica o solamente letteraria che il film stesso presenta; ci piace però partire dal più volte citato Maurice Drouzy autore di un volume assolutamente unico e originale intorno al film e al regista stesso. Drouzy scrive che bisogna d'altronde riconoscere che l'opera *Ordet* è talmente complessa da andare molto al di là delle intenzioni dell'autore. Non si finisce mai di scrutarla. Il verbo finale probabilmente non è stato utilizzato a caso "scrutare", guardare il film fissamente e attentamente, il fare attenzione vale per ogni opera filmica a cui ci si avvicini per tentare di "(s)velarla. E quest'ultimo potrebbe essere considerato l'impegno che questo saggio si propone, naturalmente con le limitazioni culturali di chi scrive, ed è anche stato più volte suggerito dagli studiosi di Dreyer come atteggiamento da adottare per avvicinarsi ai suoi film. Del resto si è molto detto in particolare su *Ordet*, che esso sia un film "religioso" o "sulla religione"; i film di Dreyer sono film religiosi o meglio

caratterizzati da un realismo religioso, e questo è anche in parte condivisibile, ma a tale proposito Barthélemy Amengual¹² scrive che “... se il realismo di Dreyer può dire può dirsi religioso ciò è vero nel senso stretto dell’etimologia **religio** attenzione scrupolosità a ciò che fa parte delle nostre vite...”.

A questo punto possiamo partire dall’inizio:

Cos’è il kammerspiel

È difficile oggi ricostruire il clima culturale nel quale Kaj Munk scrisse il suo *Ordet*. Vale a dire quel clima culturale del primo ventennio del Novecento (secondo le fonti Munk avrebbe scritto *Ordet* nel 1925)¹³, in cui l’Europa tutta, con i suoi Stati (che stavano faticosamente lasciandosi alle spalle l’esperienza atroce della prima guerra mondiale) si esprimeva in maniera nuova in tutte le arti, e naturalmente sperimentava l’ultima grande invenzione moderna: il cinema. Tuttavia Munk era un drammaturgo, cioè scriveva per il teatro, e lo faceva attingendo se possibile, ed in maniera personalissima, a tutte le tradizioni teatrali europee, e da quella tedesca su tutte. Il rapporto molto stretto tra il drammaturgo danese e la cultura tedesca, a volte sofferto e contraddittorio, è stato proprio recentemente delineato in un volume in lingua inglese¹⁴, utilissimo per chiarire come si possa affrontare il testo di Munk senza svincolarlo dal contesto che l’ha originato.

Per prima cosa occorre dire che *Ordet* non è estraneo alla tradizione del **kammerspiel** tedesco e non solo, anche se è giusto ricordare che non possiamo sapere se l’allestimento a cui Dreyer assistette al teatro Betty Nansen di Copenaghen, rispettasse strettamente tutti i canoni del genere. In altre parole possiamo dire che *Ordet* fu influenzato dalla tradizione del kammerspiel (parola tedesca traducibile con “teatro da camera”), ma probabilmente non nacque e non fu rappresentato esattamente come quel genere esigeva. Si trattava di un genere

¹² Citazione questa che si trova in: Parrain Philippe, Amengual BBarthélemy,, Pinel Vincent, *Dreyer, cadres et mouvements*, Minard, Lettres Modernes, Paris 1967.

¹³ Lo si dice nel volume citato nella nota successiva.

¹⁴ Søren Daugbjerg, *Kaj Munk and Germany. Theater and Politics*, Port Townsend, WA, New Nordic press, 2011.

teatrale “...per pochissimi spettatori, inaugurato da Strindberg, un teatro piccolo, caratterizzato da vicinanza tra spettatore e attore, in cui la recitazione viene osservata come sotto una lente di ingrandimento.” È una definizione questa che ci viene fornita da un volume intitolato: *L'avventura del cinematografo. Storia di un' arte e di un linguaggio*, ad opera di Sandro Bernardi. L'autore parlando ora delle influenze che tale genere ebbe anche sul cinema, continua scrivendo: “...Se l'espressionismo trova la sua formula nella distorsione abnorme e gigantesca delle immagini, il kammerspiel è basato sul principio opposto: qui è la sfumatura minima che interessa...”. Sempre rispetto all'espressionismo, il kammerspiel si serve della “...straordinaria mobilità della cinepresa, che segue sempre da vicino i personaggi, fino alla persecuzione. Questo richiede anche un cambiamento radicale della recitazione perché, dato che lo spettatore può osservare da vicino il volto dell'attore, la mimica va ridotta al minimo, raffinata e perfezionata sul piano psicologico.” Ancora più utile al nostro lavoro è quanto Bernardi scrive subito dopo: “...il Kammerspiel è quindi uno degli antenati del cinema moderno, soprattutto per il nuovo rapporto che la cinepresa stabilisce con l'attore...”. Nuovo dunque il rapporto fra attore e cinepresa, ed è “..un'apoteosi del volto umano, dei sentimenti muti, dei conflitti invisibili¹⁵.”

Quindi “mobilità” della macchina da presa, mimica ridotta all'osso, interesse per i primi piani degli attori, conflitti invisibili. Quasi paradossalmente un genere prima teatrale, e poi cinematografico ha delle proprietà così affini al cinema di Carl Th. Dreyer, da far pensare qualora non avessimo chiarito il retroterra culturale di Kaj Munk, ad una insolita coincidenza.

Pertanto, per concludere questa breve introduzione si può
con certezza sostenere che fu proprio perché l'*Ordet* di
Munk aveva queste caratteristiche che Dreyer subito dopo

¹⁵ Bernardi Sandro, *L'avventura del cinematografo. Storia di un' arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio editori, 2007.

Per l'ambito cinematografico l'autore cita due film, esemplari di questo particolare genere, ma soprattutto riconosciuti dalla quasi unanimità della critica come tali, e diretti da un solo regista: Lupu Pick, e *La rotaia*(1921), insieme con *La notte di San Silvestro* (1923)

averlo visto rappresentare nel 1932, lo ritenne adattissimo come soggetto per un film, ed in più, molto aderente al suo stile.

2. *Ordet*: dal testo teatrale alla sceneggiatura filmica originale

Quando Dreyer si accinse a trasformare il testo teatrale di Munk in una sceneggiatura che lo potesse rendere adatto per il cinema, operò, ovviamente, alcuni cambiamenti e lo rese “suo”. È obbligatorio virgolettare l’aggettivo possessivo, perché quello che oggi è possibile leggere nel testo della sceneggiatura originale del film offre spunti di grande rilevanza per capire come Dreyer lavorasse rispetto a tutti i testi da cui traeva i suoi film. Nel capitolo precedente si dice che molti critici, e probabilmente lo stesso Dreyer utilizzavano per definire il suo stile di adattamento la parola “semplificazione”. Ora naturalmente questa definizione rimarrebbe nebulosa a comprendersi senza avere letto Munk, e visto *Ordet*, Quello di Dreyer, nella prima fase di adattamento per il cinema. è un testo ancora spurio, non

sottoposto ad un lavoro di *labor limae*, che può essere letto nel volume che raccoglie cinque sceneggiature originali dei principali film del regista danese. Oltre a *Ordet*, dunque, anche *La Passione di Giovanna d'Arco*, *Vampiro*, *Dies Irae*, e *Gertrud*, pubblicato in Italia da Einaudi, a cura di Guido Aristarco¹⁶. Per quanto riguarda il testo originale di Kaj Munk, di difficile reperibilità in Italia, ed in italiano, ci si servirà di una sua versione francese.¹⁷ Ad onor del vero, esiste una traduzione in italiano del testo originale di Munk nel volume uscito di recente, dal titolo *Da Munk a Dreyer*, di Loretta Guerrini ed Angelo Papi (a cura di)¹⁸, in cui la traduzione è meno asciutta, ma forse più letterale, del testo munkiano, e perciò più vicina all'originale danese. In più, questa versione ha il privilegio di inserire note filologicamente più interessanti sulle espressioni danesi del testo di Munk, che risultano essere molto efficaci per la comprensione di quanto la cultura letteraria, ma soprattutto religiosa della Danimarca, abbia influenzato anche la realizzazione pratica di *Ordet*, da parte di un regista "nomade", e cosmopolita come Carl Th. Dreyer

¹⁶ Carl Th. Dreyer, *Cinque film. La Passione di Giovanna d'Arco, Vampiro, Dies Irae, Ordet, Gertrud*, Torino, Einaudi, 1967

¹⁷ Kaj Munk, *Ordet*, (traduit du danois par Vincent Dulac), Chemin de Clavary, Editions esprit Ouvert, 1996.

¹⁸ Loretta Guerrini, Angelo Papi, *Da Munk a Dreyer*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2009.

Nonostante la difficoltà concreta che si presenta ogni qualvolta si debbano comparare due testi, scritti per due rappresentazioni diverse (il cinema e il teatro nel nostro caso), possiamo già anticipare che quando Dreyer parla di “semplificazione”, oppure quando i critici stessi lo fanno, non commettono altro che una grossolanità. Infatti quello che il cinema rende più semplice rispetto al teatro non obbedisce che a un bisogno che ha le sue radici nelle differenze stesse fra i due tipi di messa in scena. Ci è d’aiuto ancora una volta il testo che raccoglie interviste di Dreyer sul cinema, che ha come titolo *Reflexions sur mon metier*¹⁹

Probabilmente non c’è modo migliore di iniziare un confronto fra due testi letterari (e alla radice del discorso, sia il testo di Munk per il teatro, sia la sceneggiatura originale di Dreyer questo sono), analizzando le prime immagini del film del regista danese. Dopo aver chiarito l’appartenenza del testo originale all’ingegno del pastore protestante Kaj Munk, la cui vera e propria firma campeggia sullo schermo, appena parte la pellicola, insieme al titolo, Dreyer fa muovere la macchina da presa da sinistra verso destra, mostrandoci in una delle tante notti illuminate a giorno della costa ovest

¹⁹ Carl Th. Dreyer, *Reflexions sur mon metier*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Quetigny, 1997

dello Jutland degli anni venti (siamo, lo sapremo più avanti, nel 1925) l'esterno di una tenuta, che dopo una dissolvenza sappiamo appartenere alla famiglia Borgen. Dunque un movimento dello sguardo da sinistra a destra (è bene ricordarlo fin d'ora), a cui segue la visione dell'interno della stessa tenuta, e della vita dei suoi proprietari. Fatto è che uno di loro pare essersi allontanato, quasi fuggito, e pare dai discorsi che sentiamo che non sia nuovo a questo tipo di sparizioni. Poco dopo la macchina da presa segue il padre e i figli che nel frattempo si sono svegliati, fratelli dello scomparso, nella loro ricerca, facendo all'indietro il percorso; muovendosi ora da destra verso sinistra, sempre in esterna. Tutto questo è il preludio alla ripresa dal basso di Johannes (così lo sentiamo chiamare dai suoi familiari), così folle da credersi Cristo redivivo, e perciò obbligato ad ammansire le folle.

Tutta questa prima sequenza, in cui tutti subito dopo fanno ritorno in casa non esiste nel testo di Munk; è perciò opera personale di Dreyer. Curiosamente, però, anche il testo teatrale si apre con qualcuno che lascia la tenuta (scena presente anche nel film, a dire il vero). Si tratta di Mikkel, il

figlio primogenito che si accomiata dalla moglie Inger, per andare a lavorare al canneto (che in Munk è il lago ghiacciato, simbolo, dicono Guerrini e Papi, della “freddezza” della fede che connota in quel momento il suo sentimento religioso). A prima vista nulla sembra strano, se non fosse per alcuni particolari che interessano sia Munk che Dreyer.

Prima di tutto l'importanza che entrambi danno all'opposizione: interno di un edificio, di una casa/luogo delle istituzioni e l'esterno, un “di fuori” in cui comanda il ritmo circolare del tempo naturale, la ciclicità degli avvenimenti. Eppure la Natura in *Ordet* di Dreyer ha anche un altro valore, che probabilmente è presente in modo anche più chiaro in *Dies Irae*. In quest'ultimo film infatti è evidente come la Natura, esemplificata dalla fitta vegetazione di giunchi e altre piante, accetti fino a farli sparire in una sorta di “grembo”, il figlio del pastore Absalom (lo stesso attore che lo interpreta curiosamente è Preben Lerdorff Rye, Johannes in *Ordet*) e la sua amante e matrigna Anne, nel momento del compimento del loro atto d'amore. In *Ordet* invece lo stesso tipo di vegetazione è quella che copre fino a metà busto

Johannes nella sua prima uscita e nella sua immaginaria
predica ad una folla inesistente.

Per meglio dire la Natura rappresenta spesso in Dreyer il luogo indefinito dell'annullamento dell'uomo, un altrove non specificato dove Johannes si perderà una seconda volta nel corso del film e del testo teatrale, per rinsavire. Kaj Munk darà delle specificazioni su questo secondo avvenimento, farà conoscere o intuire allo spettatore dove e come Johannes possa aver ritrovato la ragione. È un argomento su cui si ritornerà nel prosieguo di questo studio, allorquando si tratterà dell'uso degli spazi umani e naturali in Dreyer, e in *Ordet* in particolare. Per finire questa sorta di anticipazione sugli spazi in *Ordet*, ci viene quasi suggerito dalla stessa sceneggiatura originale del film, che si discosta dal testo di Munk, dove gli ambienti sono naturalmente quelli più idonei ad una rappresentazione teatrale, un altro elemento che in *Ordet* (anche se ridondante è bene ribadire che questo non vale solo per *La Parola*, ma anche per altri film di Dreyer), acquista un significato di volta in volta diverso: è cioè la presenza e l'uso di porte e finestre. Leggiamo infatti dalla sceneggiatura; "...**Dissolvenza** in apertura sull'interno di: una

*delle camere da letto della fattoria. Occupata da Johannes e dal fratello Anders La scena inizia con un **primo piano** di Anders, coricato sul letto, addormentato. Si sveglia al rumore di una porta che viene chiusa...Si capisce che Johannes l'ha appena lasciato (il letto). **Panoramica** verso la finestra...nel frattempo Anders si è infilato i pantaloni. Mentre indossa la giacca si avvicina alla finestra e vede Johannes ...".*

Si diceva come i personaggi dei film di Dreyer molto spesso compiano azioni di fronte o vicino ad una finestra o ad una porta. Molto spesso si tratta più che di un passaggio da un ambiente ad un altro oppure (nel caso delle finestre), di un filtro attraverso cui si guarda all'esterno della casa, oppure al suo interno. Si tratta piuttosto di notare come ogniqualvolta ci sia una porta che viene aperta lo spettatore non può scorgere interamente gli spazi o le stanze di cui quelle porte costituiscono l'ingresso. È come se quegli spazi, ricordando Gilles Deleuze de *L'immagine-movimento*²⁰, fossero situati al di fuori dell'inquadratura, quasi a metà strada tra un fotogramma e l'altro. Osserviamo casi specifici nella sceneggiatura di *Ordet*. Verso la fine della prima sequenza,

²⁰ Deleuze G., *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984.

quando Johannes dopo essere fuggito rientra, e compie il gesto di mettere i candelabri alla finestra, Dreyer scrive: “...Poi esce (sempre Johannes) dal soggiorno ed entra nella camera che divide con il fratello Anders...”. Naturalmente la sceneggiatura rimarrebbe un testo letterario incomprensibile per un’analisi filmica quale la nostra se non fosse supportato da riferimenti al film. In questo caso, quello che noi vediamo sullo schermo è un Johannes, che a destra dell’inquadratura entra nella sua stanza, chiudendosi la porta alle spalle. Stranamente, così come succede nelle prime scene prima ricordate, in cui i personaggi si svegliano per ritrovare il folle Johannes, le stanze da letto del vecchio Morten Borgen, il patriarca, e quelle di Anders (tranne quest’ultima in un brevissimo momento e con un primo piano di Anders che vede il fuggitivo Johannes andare sulle dune) non vengono mai esplorate dalla macchina da presa. Concludendo potremmo affermare, non senza una punta di timore, dato che il rapporto tra Dreyer e il teatro ha sempre costituito un’annosa questione in campo critico, che poco ci si è occupato di un fatto che a noi pare rilevante; cioè che la messa in scena di *Ordet* ha molte più attinenze con il teatro,

di quelle che finora sono state individuate. Non fosse altre che per la comparsa di una sorta di quinta (spazio fuoricampo, diremmo più giustamente) in cui i personaggi letteralmente scompaiono senza più agire. Il luogo deputato per l'agire in quasi tutto il film rimane il soggiorno/"palcoscenico".

Ritornando tuttavia ad una analisi più stringente tra la pièce di Munk e la sceneggiatura di Dreyer, va ribadito, che tutta la prima sequenza; quella ossia che va dalla fuga di Johannes fino al ritorno nella camere da letto dei vari protagonisti, è invenzione di Dreyer. Per questo fatto molto si potrebbe dire partendo dal testo iniziale della sceneggiatura. Innanzitutto che Dreyer, molto più che a Munk, interessa la portata scenica del personaggio di Johannes. In altre parole Dreyer è molto più interessato a questo personaggio di quanto non lo sia Munk. In primo luogo perché gli permette di mettere in scena quasi da subito le contraddizioni insanabili in materia di fede, ma anche soltanto di rapporti familiari tra i vari personaggi del film. Grazie alla fuga iniziale di Johannes infatti possiamo da subito vedere il contrasto molto caro a Dreyer (presente già nei suoi primi film : *Il Presidente*,

L'angelo del focolare, La vedova del pastore), e cioè quella tra mondo femminile e mondo maschile. L'uscita notturna di tutti i componenti maschili della tenuta Borgen ci permette sia di separarli mentalmente da Inger ad esempio, la moglie di Mikkel, il figlio che ha perso la fede, e che rimane in casa in attesa. Gli uomini sulle dune che urlano il nome di Johannes, invece si mostrano allo spettatore quasi come tutti. Poi Absalom (Il pastore di *Dies Irae* che muore dopo avere affrontato una tempesta al ritorno verso casa), ossia uomini che la natura soverchia senza permettere loro di opporsi.

Per continuare al meglio e senza altre, sia pur utili, digressioni il confronto fra il testo di Munk e la sceneggiatura di *Ordet* vediamo come inizia la pièce di Munk. Ci avvaliamo come precisato sopra della versione francese del testo teatrale.²¹

²¹ Si rimanda alla nota 4 di questo capitolo.

Capitolo II.

Ordet: uno sguardo ravvicinato

Premessa

Giunti a questo punto si rende necessario un atteggiamento di maggiore attenzione, ma nello stesso tempo distaccato, che accompagni in profondità (naturalmente per quanto possa consentirci lo studio qui presente) l'analisi di *Ordet*, in modo tale per cui, quelle che chiamiamo prospettive, e che in parte abbiamo accennato nel capitolo precedente, diventino delle linee guida per approfondimenti consoni a una tesi, accademica sì, ma pur sempre personale, tenendo bene in mente che quando si tratta di analizzare, studiare, esporre elementi sostenutivi dell'impianto di uno qualsiasi dei film di Dreyer, non si può mai avere la certezza di aver compiuto un'opera esaustiva.

In queste prime pagine troverà spazio, infatti, l'esposizione di tutti quegli elementi che caratterizzano un film; nel nostro caso: *Ordet* di Carl Theodor Dreyer, in maniera tale che quegli elementi possano rendere conto del titolo che si è dato a questo testo: *prospettive d'analisi filmica*. Infatti quello che ci si propone non è tanto un'opera completa del film di Dreyer (lo spazio richiesto per una tesi di laurea non basterebbe), ma un approfondimento che possa come in prospettiva, fare intravedere fino a un certo punto la profondità e l'ampiezza per poi espandersi e crescere mano a mano che ci si avvicina alla superficie, e allora sì che quest'ultima si può studiare storicamente e criticamente, data la massiccia bibliografia sul tema. Si partirà con quegli elementi e quei temi che sono sempre elemento di indagine primaria di qualsiasi film. Nel nostro caso col paesaggio, la luce e lo spazio; in modo che questo capitolo possa esprimere anche una visione personale su quanto *Ordet* possa dirsi il risultato dello sguardo di un maestro del cinema, quale fu Carl Th. Dreyer.

Successivamente si tenterà un'analisi delle strutture narrative che reggono l'impianto della storia dei Borgen (sinossi comparate della sceneggiature), in modo tale da offrire la possibilità di un'analisi sia pure contenuta, dati i limiti di chi

scrive e la difficoltà di tradurre i dialoghi dal danese della versione originale del film.

Di seguito si proverà a seguire una via poco battuta dagli studiosi di *Ordet*, quella di guardare e descrivere da una posizione ravvicinata la figura di Johannes. Non solo perché essa è il fulcro della pièce e del film di Dreyer, vera e propria maschera imperscrutabile, ma anche perché sia nell'uno che nell'altro caso, il suo personaggio presenta degli elementi valoriali che possono aiutare a dare risposta a molti problemi socio-culturali e religiosi che *Ordet* presenta. E probabilmente su questa strada si potranno cogliere inconsapevolmente e spontaneamente come frutti non ancora maturi, ma presenti, le qualità che Dreyer avrebbe attribuito al suo agognato Gesù di Nazareth, della cui vicenda terrena avrebbe voluto fare un film²²²³.

Ma poiché sono molti i retroscena raccolti via via dagli autori che si citeranno, si cercherà comunque di trovare anche in questo studio, un piccolo spazio per indagare il metodo di preparazione utilizzato da Preben Rye, per incarnare, o meglio, dato che si tratta di un personaggio cinematografico, rappresentare, sotto la guida di Dreyer, un folle che si crede Cristo redivivo. Si legge in²⁴ che Dreyer suggeriva all'attore che aveva già lavorato con lui in *Dies Irae* la giusta misura nella pronuncia delle parole e delle battute, per non scivolare sul facile terreno della caricatura.

In questo lavoro sia pure in maniera non esauriente, per quello che ci è dato sapere qui in Italia, senza uno studio particolareggiato in materia religiosa, troverà luogo anche la narrazione storica dello sfondo religioso su cui si muovono i personaggi di *Ordet* divisi fra sostenitori di Grundtvig e sostenitori della Missione Interiore (o Indre Mission), in altre parole tra Morten Borgen e Peter il sarto. Sembrerebbe trattarsi di esercizio capzioso, ma in realtà se non lo si affrontasse, il film rimarrebbe una storia tra due famiglie danesi negli anni '20, priva dello scheletro che la sostiene e la giustifica soprattutto in contrasto con ciò che attiene alla fine.

²³Forse è utile ricordare che una rappresentazione di Cristo è già presente anche in *Pagine del libro di Satana*, nel primo episodio

Insomma si tratta di agire per contrapposizione in modo da esaltare ciò che di originale vi è nel film di Dreyer anche solo rispetto all'originale di Kaj Munk.

Per quanto riguarda invece il tema strettamente collegato a quest'ultimo argomento, vale a dire quello dell'influenza che può aver esercitato il pensiero di Kierkegaard sia su Munk, che su Dreyer, ci atterremo per quanto possibile ai punti essenziali perché come si è ribadito nel capitolo precedente, il problema è complesso e strettamente filosofico quindi sfuggente all'analisi filmica.

Naturalmente un altro elemento che analizzeremo in questo capitolo è il contesto sonoro composto sia dalla musica, sia dai rumori degli animali, e degli umani che calpestano il pavimento di legno all'interno della casa; e le campane, le ruote dei carri, lo sbattere dei panni per il vento sul retro della casa e così via. Possiamo già dire che in *Ordet* non esiste una vera e propria colonna sonora una musica originale, esiste una musica questo sì²⁵, ma i rumori che si sentono maggiormente sono quelli prodotti dagli attori durante il film per ricreare un realismo che non sia soltanto psicologico ma credibile, verosimile. Nella maggior parte dei film di Dreyer, curiosamente, poi siamo abituati ad essere accompagnati nella visione dalla costante presenza di almeno un animale. Qui in *Ordet* ne vediamo alcuni all'inizio ma sappiamo che sono molti e che emettono i loro versi durante le azioni compiute dei protagonisti. Un uccellino in gabbia fa poi la sua comparsa nella casa di Peter il sarto.

Potremmo a questo punto definire *Ordet* come uno dei film più esemplificativi dell'intera opera di Dreyer. Esemplificativo perché racchiude in sé quasi tutti gli elementi che, anche per un breve lasso di tempo, erano comparsi nelle opere precedenti del maestro danese. Vale a dire tutti quegli elementi di cui abbiamo fatto qui una lista approssimativa, ma su cui torneremo nel prosieguo.

L'analisi di questi elementi mostrerà come *Ordet* sia nell'ambito della filmografia di Dreyer un film che, pur mantenendo certe impostazioni tematiche della precedente filmografia del maestro danese, e anche dell'ultima pellicola *Gertrud*, rinnova dall'interno molte di quelle teorie sulla messa in scena, che Dreyer stesso

²⁵ Si tratta di una composizione creata dal musicista danese Poul Schierberk (1888-1947, *una suite sinfonica*).

aveva postulato nei suoi film precedenti. Rispetto infatti ad un film come *La vedova del pastore*, nella *Parola*, il regista abbandona un tono potremmo dire tragico, legato molto spesso al tema della morte oppure del suicidio; o ancora, in *Micheal*, del tradimento, per affrontare, per esempio, il tema della sensualità o di una velata carnalità, sempre nell'ambito del rigore protestante, che richiede che quel lato sensuale resti all'interno di una coppia sposata (e questo non a caso spiega molto del rapporto tra Mikkel e Inger proprio nel film che stiamo analizzando). Ma a parte questo dettaglio, possiamo già da ora prendere come esempio proprio *Ordet*, fornendo un'esemplificazione concreta che è stata causa di divergenze anche molto accese fra critici cinematografici di differenti paesi. Esso riguarda la messa in scena finale con Inger nella bara e il marito Mikkel che non riesce a rassegnarsi alla sua morte e perciò esclama che nella sua vita, e anche in quel momento, egli amava il corpo di lei, oltre che l'anima. Possiamo aggiungere che l'inquadratura finale mostra in primo piano due visi che si sfregano in piena estasi sensuale. Si tratta di Mikkel ed Inger che si promettono amore nonostante la morte del loro nascituro. Si potrebbe dire che anche in questo finale tragico, ma foriero di vita (e di possibilità di continuare la progenie familiare) perché ciò che aspetta la coppia non è la morte, non è la fine (ma ripeterlo è quasi d'obbligo) ma l'inizio, o meglio la continuazione della vita di sempre, come dimostra il rituale dell'orologio a pendolo che Anders fa ripartire. Ritorna per loro così, il ciclico tempo.

Paesaggio

La prima cosa che si vede guardando *Ordet* all'inizio, è, insieme all'abbacinante luce del film, il paesaggio (inteso come paesaggio naturale; sarebbe inutile qui, nel caso di *Ordet*, ritrovare all'interno del film caratteristiche tipiche di un paesaggio urbano. Al massimo potremmo dire che vi sono elementi filmici che fanno ritenere che la vicenda si svolga in un paesaggio rurale. Paesaggio fatto di grandi ed estese tenute e piccole case di artigiani sparse sul territorio. Indicano questa direzione le

caratteristiche architettoniche della casa di Peter il sarto; e per una volta ancora, in Dreyer, i primi piani di coloro che si riuniscono lì per pregare, e che non fanno certo pensare a volti di cittadini, quali si notano per esempio, in *L'angelo del focolare*). Quello del film invece è un paesaggio tipicamente danese dello Jutland occidentale, che, senza l'adozione di primi piani, ma con l'adozione di un campo lungo, attraverso due dissolvenze, ci porta fino alla casa dei Borgen. In tutti i lungometraggi di Dreyer anche in quelli ambientati in spazi urbani, il paesaggio è quasi sempre quello spontaneo di una natura panteistica che rispetta ossequiosamente il ciclo delle stagioni, e dei giorni illuminati da una luce folgorante com'è quella dei paesi scandinavi. Il paesaggio che circonda la casa dei Borgen è fatto di piante di canneti; si tratta infatti di una natura sì rigogliosa, ma che sembra portare all'interno di essa la caratteristica propria del film, vale a dire una capacità vitale ed emozionale dentro una superficie rustica. Paesaggio naturale quello de *La Parola*, in cui trovano spazio e vitalità anche gli animali (è curioso osservare come all'interno della tenuta dei Borgen, ci sia come impegno quello di osservare lo stato di salute di una scrofa che sta per partorire, quando la stessa Inger è incinta, invitata bonariamente, ma seriamente dal suocero, il vecchio Morten a dare alla luce un figlio maschio). Il lato femminile degli esseri viventi è qui più che mai e più che negli altri film di Dreyer soggiogato alla volontà del lato maschile, pur mantenendo l'uno rispetto all'altro un legame di rispettosa ossequiosità. Un altro elemento del paesaggio, anche se non proprio parte di esso, è la presenza di un vento molto forte che fa scuotere i panni stesi ad asciugare.

I versi degli animali si odono fin dall'inizio, e contribuiscono a rendere il paesaggio rurale fortemente evocativo, tanto è vero che anche all'interno della dimora stessa si ode, soprattutto durante la sequenza della colazione di Morten Borgen, e del colloquio con Inger, il verso della già ricordata scrofa, ma anche del pollame che razzola fuori della porta della cucina. Anche se a prima vista questo film di Dreyer a dispetto di altri in cui vi è più spazio per la natura, anzi meglio sarebbe dire per il paesaggio naturale, si possono trovare al suo interno, in quei brevi momenti in cui la macchina da presa esce dalla tenuta e segue i componenti

della famiglia che si recano al lavoro, qualche cosa di meritevole da menzionare. Innanzitutto la presenza del vento come elemento che obbedisce anch'esso ad una natura che si fa presente, che lo rende degno di smuovere fino quasi a staccarli i panni stesi ad asciugare che si scorgono subito nei primi fotogrammi del film. Così qui il vento con i panni stesi ha lo stesso compito di indicare come le vicende dei Borgen avvengano in quella realtà, o meglio, in quel realismo che Dreyer ha sempre inseguito evitando l'artefatto, il teatrale.

Un secondo elemento naturale che risponde e corrisponde questa volta ai problemi interiori della famiglia a causa del folle Johannes, sono i giunchi entro cui si perde, come abbiamo già detto lo stesso figlio cadetto di Borgen, ma in cui si perdono anche Morten e gli altri suoi figli nell'attesa e nel tentativo di trovare il figlio uscito di casa nella notte; anche su questi giunchi è simbolica ed evocativa l'azione del vento che segna e ridisegna sentieri, corridori disordinati, dentro cui quasi si perdono i familiari di Johannes. Si noti che il personaggio su cui la natura ha un ruolo prorompente, ed influente sia proprio Johannes. Già dalle prime battute tra il figlio Anders (il primo ad accorgersi della fuga di Johannes durante la notte) e il padre Morten, veniamo a sapere che il giovane folle, infatti, non sia nuovo ad uscite del genere; ed infatti, questa all'inizio della narrazione non sarà l'ultima. Possiamo lasciare sia pur brevemente l'ambito cinematografico di *Ordet* per constatare che a differenza di Dreyer, Munk lascia intendere dove si recherà Johannes la prima volta che egli tenta di risuscitare Inger (è bene ribadire che i tentativi siano due; l'unico riuscito è l'ultimo, grazie al "supporto" della nipotina). Munk parla di una tana per volpi; ed è proprio curioso che Johannes avesse detto che per lui non c'era posto su questa terra non avendo di che ripararsi nemmeno in una tana. Leggendo poi gli atti del convegno dello Sguardo dei maestri dedicato a Carl Theodor Dreyer²⁶, significativa è la segnalazione di Charles Tesson relativa al fatto che nella sua seconda uscita Johannes porti con sé un paio di stivali. Per ritornare all'analisi del paesaggio naturale, forse è bene ricordare che esso è strettamente legato a ciò che si vede nelle riprese esterne la casa dei Borgen. Gli

²⁶C. Tesson, *Dreyer, il teatro e il primo piano*, in S.G. Germani e G. Placereani (a cura di), *Per Dreyer. Incarnazione del cinema*, Editrice Il Castoro, 2004, pp.224-225.

esterni in *Ordet* sono pochi. Ne possiamo contare di importanti almeno tre; una carrellata da destra verso sinistra che accompagna Mikkel Borgen al lavoro nel canneto sopra un carro attraverso la solita sterpaglia, un'altra carrellata sempre da destra verso sinistra che riprende il carro che trasporta Morten Borgen e il figlio Anders alla casa di Peter il sarto e infine una carrellata di ritorno da sinistra verso destra del carretto che porta Morten in tutta fretta a casa dopo essere stato dal sarto Peter suo antagonista ed aver appreso la notizia dell'aggravamento di salute di Inger. Ma forse l'esterno più significativo per le correlazioni con precedenti film di Dreyer è quello che riguarda un'inquadratura delle campane che annunciano il funerale di Inger, in questo caso il paesaggio è assolutamente ristretto al campanile ma ciò che più conta è asservito al simbolismo che compare già in altri film del cineasta ma anche in documentari dello stesso girati (*Le Chiese di campagna*) delle campane. Esse in questo film rimandano non tanto ad una natura che circonda l'operato degli uomini; insomma non parlano della natura e degli uomini, ma del rapporto fra la natura e la ciclicità che essa porta in sé inevitabilmente. Naturalmente questa ciclicità riguarda anche le persone che proprio in quel momento stanno per celebrare la morte di una donna a causa del parto.

Per finire questo discorso relativo al paesaggio in *Ordet* si ricordi solo un elemento che può essere sfuggente; ossia che nessuno nella casa dei Borgen è toccato dal panteismo, e dal valore panico del paesaggio naturale quanto Inger che come donna conosce tutti i piccoli miracoli operati da Dio e invisibili agli occhi di Morten, per esempio, a cui essa riferisce questo suo pensiero nella sequenza della colazione. Un ultimo aspetto urge segnalare, e cioè che come si è detto a proposito del fatto che anche Johannes ha un rapporto privilegiato di scambio reciproco e panteistico tra lui e la natura, che nel momento essenziale per la pellicola, quello della promessa che egli fa alla nipote, di far risorgere la madre Inger appena morta, è preceduto da un momento in cui egli tiene tra le mani un giunco. Ha questo, un rimando all'immagine di tutte le tradizioni scandinave relative alla

magia dei druidi e dei loro bastoni, oppure un riferimento, che abbiamo indicato, con il passo del Vangelo creativo l'adultera?

A questo punto possiamo notare da questi ultimi ragionamenti che stranamente in *Ordet* e grazie alla potenza della natura, non è solo la donna ad avere maggiore aderenza e sensibilità verso il magico, ma anche un uomo folle che si crede Cristo, e che a parti inverse rispetto la Lisbeth di *Dies Irae*, sarà in grado di fare resuscitare un corpo morto, come lei “aveva fatto morire un uomo” (Absalom, suo marito). È interessante notare come vi sia in *Ordet* un elemento del paesaggio che molto spesso viene trascurato e che qui, nel film di Dreyer non solo emerge con tutta la sua forza fin dall'inizio, ma si può dire possa acquisire un valore proprio perché compare con le caratteristiche che vedremo proprio solamente in due luoghi del film, entrambi accomunati dalla scomparsa o meglio dalla fuga di Johannes dalla casa paterna. Questo elemento del paesaggio è il cielo; durante il primo discorso di Johannes fuggito dalla casa, il cielo impera, e rende la figura del figlio folle in Morten Borgen iconica e ieratica. Il bianco delle nuvole e un grigio che si distingue chiaramente dal grigio dei giunchi che coprono Johannes stagliano la sua figura e concentrano l'attenzione dello spettatore tutta sulle sue parole, al punto quasi di crederle vere. In conclusione poi possiamo osservare un piccolissimo esempio di come anche in Dreyer, tra registi che hanno reso il cinema un'arte, vi sia la consapevolezza di proporre il cinema come luogo in cui le arti si incontrano. Lo vediamo bene proprio nella scena più volte citata di Johannes sopra le dune. La sua figura che si muove lentamente, o che, per brevi istanti rimane immobile ricorda la statuaria medievale in cui grossi e pesanti blocchi di pietra venivano lavorati per dare ad una statua dalle fattezze umane un qualcosa di plastico mentre il busto o le pieghe del vestito rimanevano monumentali e immobili. Manoel De Oliveira²⁷ nella sua *lectio magistralis*, in occasione della assegnazione della laurea honoris causa presso l'Università degli Studi di Padova nel 2002, racconta proprio questo, in riferimento alla sua arte cinematografica. Egli sosteneva infatti che in un film la rappresentazione visiva di

²⁷ <https://www.cultframe.com/2015/04/manoel-de-oliveira/>

un oggetto poteva diventare pittura, oppure il soffermarsi della macchina da presa sulle pareti e sul soffitto di un'abitazione poteva ricordare l'importanza dell'architettura, e infine, i personaggi di un film magari come egli diceva riflessi su di uno specchio, potevano ricordare delle statue ornamentali.

La luce

Altro elemento che colpisce lo spettatore nello schermo che si illumina all'inizio di *Ordet* è la luce; essa è così pregnante nel lungometraggio, da essere stata considerata per i valori che assume, per il modo in cui è diretta, e cattura il negativo della pellicola, uno dei componenti dell'analisi filmica dell'intera opera di Dreyer. La luce fa del maestro danese, e di *Ordet*, il regista e il film più studiati ed analizzati per comprendere come nel cinema tale elemento possa essere manipolato con una maestria impareggiabile a seconda del compito che essa può assumere nelle varie sequenze filmiche.

Strano ricordare che la luce che vediamo all'inizio del film in realtà per via della posizione di paese scandinavo della Danimarca e quello dello Jutland, sua regione, corrisponderebbe alla notte. In altre parole si tratta di capire che il film inizia con una luce/non luce/oscurità; quella che ci fa vedere Johannes, e i suoi familiari sulle dune vicino alla loro tenuta è dunque la notte e non il giorno. Potrebbe sembrare una considerazione banale e capziosa ma assume significati precisi nel momento in cui si studia l'adattamento della pièce di Munk per il cinema da parte di Dreyer. Egli infatti inventa questa prima scena personalmente e perciò ci si può chiedere a quale scopo Dreyer abbia voluto ambientare la prima fuga di Johannes in una notte illuminata a giorno e non invece nella piena luce del di. Si potrebbe rispondere a questa domanda o almeno provare, ricordando che nel corso dell'intero film, le manipolazioni e l'origine delle fonti luminose sul paesaggio, sui volti dei protagonisti, sulle case e sugli altri oggetti sono diverse e valutabili soltanto una alla volta. Nel nostro caso abbiamo legate insieme due scene, (si potrebbe anche dire tre, includendo in esse la scena d'apertura ben nota), quella

dell'uscita di Johannes e poi quella del rientro in casa di tutti i protagonisti, Johannes compreso; è certo infatti che vi sia una connessione importante tra la luce che lo illuminava sulle dune, fino a poco tempo prima, e quella delle candele che accende appena rientrato, e che pone sul davanzale della finestra. Queste due candele saranno poi spente da Inger, che come notato essendo donna, in Dreyer è colei si oppone alla follia che vuole essere comunicata anche all'esterno da parte di un cognato che non è ancora inserito nella società dei savi.

Sostenere poi che Dreyer abbia voluto inserire immediatamente la figura di Johannes in un ambiente dal valore luminoso duale, come dire che egli si trova ancora per la sua follia in una sorta di limbo tra la luce e le tenebre parrebbe considerazione troppo didascalica e, quindi, va tralasciata. Ma una cosa si può osservare: che fin dal queste prime immagini di *Ordet* si nota come Johannes sia fortemente inserito in una sorta di relazione che attrae e lo respinge nello stesso tempo dalle fonti luminose, anche quelle che provengono dall'ambiente esterno; egli insomma non è Lucifero (colui che porta la luce), ma non è ancora nemmeno Cristo. Abbiamo accennato al fatto che Johannes abbia con la luce di *Ordet* un rapporto di attrazione e di repulsione. Egli ad esempio non si fa mai partecipe di quegli ambienti (tranne nella scena finale della resurrezione) in cui fonti luminose esterne abbaccinino i protagonisti che si trovano ad esservi inondati. È quanto accade ad esempio alla luce che illumina il lavoro di Peter il sarto nel momento in cui Anders si prepara ad affrontarlo ma anche della scena finale del film, le più luminose in assoluto.

Di sicuro interesse, e fonte di spinte verso un'ulteriore analisi della correlazione fra uso della luce e personaggi, proviene dallo sguardo che Dreyer ha sui personaggi; in particolare su Johannes proprio attraverso la luce. Un esempio per tutti: la curiosa illuminazione del volto dei personaggi per come esso splendeva durante il film, in rapporto a come esso viene invece fatto risplendere di luce nella scena finale, con i personaggi davanti alla bara di Inger. In particolare possiamo notare come durante tutta la narrazione, i personaggi oltre che non guardare mai in volto gli altri mentre parlano, hanno il viso e lo sguardo illuminato. Questo non

succede invece a Johannes che finché folle, cioè finché non scappa la seconda volta di casa, non è splendente e rimane torvo. Diversamente vediamo come nella scena finale quando Johannes ritorna a savio davanti alla bara di Inger con la mano in quella della sua nipotina, Johannes è più illuminato sul viso e sugli occhi. La luce in *Ordet* è uno di quegli elementi che caratterizzano le contrapposizioni esistenti in questo film e di cui parleremo più avanti. Vale a dire che tutta l'opera dall'inizio alla fine procede per contrasti; nel nostro caso, la luce si oppone all'oscurità. Lo si vede bene quando il dottore lascia la casa dei Borgen dopo aver prestato le proprie cure la prima volta a Inger che sta per partorire.

Se è vero che *Ordet* può essere analizzato benissimo anche per contrasti: maschio/femmina, vecchio/giovane, fuori/dentro, luce/buio eccetera, sicuramente il contrasto più rilevante è quello che proviene dalla contrapposizione tra la luce che sta al di fuori quasi sempre e il semibuio che sta dentro all'abitazione, con l'unica eccezione del mattino in cui i figli di Morten si recano al lavoro (anche se come vedremo Anders sceglierà per quella mattinata una strada diversa). La luce infatti non è quasi mai solo un elemento esteriore. Lo si vede bene dal fatto che le candele che Johannes accende all'interno dell'abitazione vengono subito spente da Inger. Il buio o il semibuio regna per il resto del film nella tenuta dei Borgen, e la luce non si sa da quale fonte giunge per illuminare i volti; un ulteriore elemento di analisi potrebbe derivare dalla constatazione che in *Ordet*, Dreyer non mostra, a parte le già citate candele, nessuna fonte luminosa, almeno all'esterno; nemmeno il sole fa la sua comparsa quando si tratta di illuminare Johannes sulle dune. La luce resta soffusa e proviene da un luogo "altro". Per questo motivo non possiamo nemmeno connotarla moralmente. Cioè non sappiamo se essa sia emanazione del divino oppure espressione del desiderio del regista di mostrarci e sottolineare il carattere benigno o maligno di essa. Si prenda ad esempio l'ultima scena e in particolare l'inquadratura con Inger nella bara e dietro di lei il pastore; alle loro spalle due grandi finestroni lasciano entrare o meglio filtrano una luce abbacinante. Eppure, cosa non di poco conto, il pastore, rappresentante religioso e dunque della fede nei miracoli, rivolge alla stessa luce le spalle, quasi a ignorarla,

quasi a contrastarla, nel momento in cui essa è al suo massimo splendore. Dal libro di Drouzy²⁸, sappiamo che Dreyer non aveva molta stima dei religiosi, ma questo non ci offre la possibilità di tacciare di sacrilegio, o di poca fede il pastore di *Ordet*. In conclusione possiamo trovare lo spazio anche per interrogarci sul perché sui volti ritrovati di Inger risuscitata e del marito Mikkel, nel momento in cui questi si permettono un'effusione amorosa, constatare che nemmeno i loro visi sono illuminati dalla luce, e restano quasi sopiti dalla gioia di ritrovarsi.

Lo spazio

Nel cinema ci sono diversi generi di spazio; per quello che attiene a questo studio, si porrà l'attenzione almeno su due. Il primo è quello che può essere chiamato "spazio scenico": totale della scenografia in cui si muovono gli attori mentre recitano. Questo tipo di spazio può essere costruito in modo tale da far supporre che vi sia una completezza nelle costruzioni e che quindi l'occhio possa essere ingannato da ciò che vede. Nel caso di *Ordet*, questo spazio ingannatore riguarda la vista della cucina dei Borgen e della camera da letto di Anders e Johannes. Questi luoghi infatti sono costruiti in modo tale da farci intendere che vi sia tutto lo spazio che si cita nella sceneggiatura, ma, nel corso del film non se ne vede che una parte. In altri casi può succedere che lo spazio scenico sia costruito ad arte, in modo tale da crearne uno fittizio che non esiste nella realtà ma che è il risultato di porzioni di altri spazi che uniti danno la convinzione di trovarci di fronte a un luogo in cui non manca nulla per dichiararlo come uno spazio completo (nella storia del cinema è famoso il caso del giardino del film di Vittorio De Sica *Il Giardino dei Finzi Contini*²⁹ in cui esso è il risultato di riprese fatte in giardini anche geograficamente distanti, e poi riuniti nel montaggio).

²⁸ M. Drouzy, *Carl Th. Nato Nillson*, Ubulibri, Milano, 1990

²⁹ Per una informazione sintetica si legga il sito: <https://www.vanillamagazine.it/il-giardino-che-non-ce-ferrara-e-la-ricerca-del-giardino-dei-finzi-contini/> (ultima consultazione il 16 ottobre 2022).

Ma il genere di spazio che ci interessa ai fini dell'analisi di *Ordet* è l'inquadratura, e cioè quella porzione di spazio (può essere appunto anche spazio scenico) che il regista decide di far vedere allo spettatore con uno scopo, un fine.

Converrebbe iniziare l'analisi dello spazio in *Ordet* dalle prime scene del film. Lasciando per il momento le inquadrature iniziali in cui vediamo un uomo coperto da un pastrano che sale una scalinata e si dirige a sinistra dell'inquadratura, per poi uscirne, è interessante notare quello che viene dopo. Vale a dire l'inquadratura di un giovane uomo che si alza dal letto e guarda attraverso una finestra. È Anders, il più giovane dei figli di Morten Borgen, che dormendo nella stessa stanza del fratello Johannes, è il primo a rendersi conto della fuga di quest'ultimo. In questa scena noi vediamo almeno due cose interessanti; la prima è che viene tagliata dall'inquadratura l'immagine del letto di Johannes, o comunque anche se non tagliata la si vede per poco tempo e male, mentre il letto di Anders, è ripreso per intero con il giovane in primo piano. Anche nella seconda fuga del figlio di Morten, che si crede Gesù Cristo, non vediamo il suo letto. Potremmo dire col Vangelo alla mano che egli non fa che mettere in pratica i versi evangelici in cui si dice che Cristo non ha nemmeno un luogo dove dormire mentre anche la volpe ha la sua tana. La seconda cosa rilevante è vedere come in Dreyer vi siano degli elementi di filtraggio fra esterno ed interno della tenuta. Questi elementi sono quasi sempre le finestre e anche nel caso delle prime immagini è una finestra quella che fa vedere ad Anders il fratello che si allontana. Si potrebbe avere la presunzione di credere che a partire dal contrasto fra interno ed esterno si crei un pathos che deriva dal fatto che, fuori, la natura che circonda la tenuta e che dà da vivere alla famiglia Borgen, sia un luogo in cui l'uomo non può trovare pace, e quindi è costretto dal lavoro a frequentarlo, ma il luogo prediletto per l'attività intellettuale umana è la sicura soglia della casa. Inoltre va ricordato che stranamente, il personaggio femminile principale, cioè Inger non esce mai di casa se non quando annuncia di andare incontro alle figlie che tornano da scuola. Cercare un significato anche per questo sarebbe un'operazione in partenza fallimentare, perché si sa già che, nell'ordinato mondo protestante danese del

periodo in cui è ambientato il film, la donna è colei che guida la casa e crescere figli. Quando non fa questo, e si reca al di fuori diviene una strega, ossia una donna in grado di soggiogare le forze della natura e di utilizzarle per scopi malvagi. È il caso ad esempio dell'inizio di *Dies Irae*, in cui un'anziana donna, che sa usare le erbe della natura, viene messa al rogo perché strega.

Tuttavia per non uscire troppo dal seminato, vi sono anche altri spazi in *Ordet* che vengono osservati e ripresi in maniera particolare. È il caso dell'ampio salone della sala da pranzo dove avvengono quasi tutte le azioni che il film propone. Esso stranamente viene ripreso tutto, ma non nello stesso tempo, ossia per mezzo di riprese diverse che unite insieme danno l'idea di come deve essere. Non deve mancare poi in un'analisi dello spazio in *Ordet* un elemento della sceneggiatura di Munk che viene ripreso da Dreyer, e probabilmente così rappresentato anche a teatro. È il fraintendimento che avviene il mattino dopo la prima fuga di Johannes, tra Morten Borgen e Inger in riferimento a una macchia di umidità che sta fuori campo e che Morten credeva che Inger stesse guardando, mentre quest'ultima stava solo pregando. È un elemento questo della casa che non si vede mai, e che forse trova la sua spiegazione in un'espressione che assume i contorni di un'ironia velata. Probabilmente parlare dello spazio in *Ordet* vuol dire anche affrontare un elemento della consuetudine e della cultura scandinava in maniera stretta e univoca. Infatti se parliamo degli interni delle case nei film di Dreyer ci accorgiamo che tutti gli elementi, disposti sui tavoli, sui muri, e lo stesso vestiario sono obbedienti ad una regola che potrebbe chiamarsi di "distanziamento". Con questo termine si intende indicare come vi sia un ordine quasi maniacale tra "le cose" della casa dei Borgen, in particolare tra quelle appese ai muri, come la pipa, il ritratto in piccolo della ex moglie di Morten Borgen, qualche quadretto familiare ma, soprattutto, il ritratto di Grundtvig e l'orologio a pendolo.

Tra tutti questi oggetti appesi alle pareti vi è così tanto spazio da poterli riconoscere anche da lontano pure nelle inquadrature più interessate ai personaggi. L'elemento dell'ordine e del distanziamento risponde e si combina con la gravità e la lentezza, che diviene talvolta "fermezza", con cui vengono pronunciate anche le

parole. Come dicevamo nel capitolo precedente vi è spazio anche dove lo spettatore non lo vede. Così Johannes si rifugia volentieri in una camera che abbiamo visto solo in parte all'inizio del film. Così le piccole figlie di Inger e di Mikkel vivono in una stanza che non si conosce. L'atmosfera, la scenografia, diventa così artefatta, induce nello spettatore un piacere e una calma inusuale contrariamente a quanto avviene ad esempio se si pensa alle scenografie che caratterizzano molti dei film di Bergman (quelle de *Il Volto*, probabilmente), oppure a quelle di altri film di Dreyer come *Gli Stigmatizzati*, *L'angelo del focolare* oppure *Michael*, vero e proprio repertorio di tutto quanto si può trovare in un atelier di un pittore. Gilles Deleuze ne *L'immagine movimento*³⁰ ribadisce più volte questo concetto e cioè che in alcuni registi la scenografia può essere considerata come un insieme di elementi a cui si collegano altri insiemi che spesso non è dato vedere, ma che contengono ai margini della pellicola tutti quei valori che alla medesima maniera degli altri ispirano azioni inerenti la trama.

In *Ordet* come più volte segnalato, di fronte a una tenuta di campagna molto grande, le azioni si svolgono tutte o quasi nella sala del soggiorno. Anche quando dalla tenuta dei Borgen si passa alla casa di Peter il sarto questa realtà di spazi aperti non cambia di molto.

Nel comprendere dove siamo esattamente all'interno della tenuta dei Borgen sono d'aiuto in molti casi i rumori e i versi degli animali. Ad esempio, quando Inger e Morten si trovano a parlare e Inger si sofferma sui piccoli miracoli che a suo parere accadono nella vita senza che si presti loro la dovuta attenzione, i due sono all'interno del recinto della scrofa; Morten è comunque comodamente adagiato allo steccato. Noi non vediamo il resto del recinto ma sappiamo che lì vi si trova una scrofa, perché ne sentiamo il verso. È utile ricordare come questo tipo di spazio mostrato a tratti, a frammenti, sia caratteristico soprattutto del luogo ove succedono le cose più importanti, e le discussioni più rilevanti, cioè la sala da pranzo. Questa stanza è mostrata anch'essa a tratti, ma mai con una panoramica circolare, bensì con inquadrature che possono dirsi complesse. Vediamo infatti il

tavolo della prima colazione di Morten, a cui Inger ha preparato dei manicaretti per ingraziarselo al fine di fargli accettare come nuora la figlia di Peter il sarto suo acerrimo avversario, in campo religioso; ma vediamo anche la parete su cui si trovano gli ingressi che portano alla stanza di Inger e Mikkel e quello che porta all'uscita di casa. Per quanto riguarda le inquadrature e le porte, è utile notare come Dreyer presenti la figura del pastore per prima volta allo spettatore; se prendiamo per buona l'analisi appena fatta, riguardante i concetti valoriali differenti tra uno spazio interno e uno esterno, allora dobbiamo dire che il pastore sta in una situazione di limbo; egli crede nella luce ma passa attraverso un portale di pietra a tre porte con angolo a tutto sesto e campane più in alto per recarsi nella sua chiesa. Egli poi nel momento in cui Inger lo guarda e lo cita sembra avvertire il richiamo della donna e si volge indietro a vedere la tenuta dei Borgen. Ogni interpretazione su questo fatto potrebbe essere foriera di una miriade di spiegazioni. Secondo chi scrive, quella data è la più coerente con il resto delle vicende in casa Borgen. Se poi si passa ad analizzare lo spazio, o meglio, gli spazi della casa di Peter il sarto, ci troviamo di fronte a stanze più ristrette a volumi più ridotti, forse perché ma è un azzardo dirlo, esso raccoglie la fede di una quantità minore di persone; e cioè non ha un pastore, non ha una chiesa almeno nel luogo dove vive. Qui però hanno un loro luogo di ritrovo i credenti della missione interiore; quando giungono proprio da Peter per pregare si ammassano e sembra che Dreyer li voglia riprendere tutti in un'area ben definita, anche se tra loro vi è poco spazio. Tuttavia parlare della casa di Peter il sarto e dei suoi spazi è utile anche perché, nel momento in cui vi fa la sua entrata Morten Borgen, essa diviene simbolica di una messa in scena che potremmo dire quasi teatrale, e collegabile con la scena del processo nell'opera magistrale di Dreyer *La passione di Giovanna d'arco*. Anche nella casa di Peter nel momento in cui si avvicina a Morten, suo ospite, e si siede per bere un caffè e per fumare la pipa, la macchina da presa inquadra i due seduti, a cui si aggiungono Anders e la moglie di Peter, lungo la parete posteriore della casa in una maniera che fa pensare a uno stiramento, a una condizione costrittiva a cui sono obbligati i due futuri consuecieri. La macchina da

presa passa nel momento decisivo, quello delle accuse reciproche, e del diniego da parte di Peter della mano di Anna sua figlia ad Anders. A questo punto si passa da un primo piano all'altro in maniera ravvicinata (si potrebbe parlare quasi di primissimo piano), anche se i due, cioè Morten e Peter, si trovano in posizioni differenti. Tirando le somme di quest'ultima analisi si potrebbe affermare che gli spazi che si trovano in *Ordet*, soprattutto quelli interni, sono un rispecchiamento, non tanto dell'animo del protagonista di turno, cosa che sarebbe banale a dirsi, quanto piuttosto funzionali della struttura narrativa e del *milieu* che sembra accogliere i protagonisti senza che loro se ne rendano conto. Ricordandoci di Kierkegaard dobbiamo però rifuggire ogni tendenza deterministica e pensare piuttosto all'immanente trascendente come elementi a cui l'uomo si deve abituare. Per riassumere le fila delle riflessioni proposte, e consolidare in un percorso netto i sentieri fino a qui vagliati, si è consentito introdurre un nuovo concetto; quello di spazio "esistente". Sia concessa pure una piccola divagazione filosofica, di poche righe. Quando qui si parla della definizione ideata soltanto da chi scrive, di spazio esistente, si deve tener conto che con questa espressione si è voluto indicare un'area inclusiva, la casa dei Borgen, o la casa di Peter il sarto e un'area esterna, il paesaggio la natura il canneto. Questi due spazi o aree, e qui viene la divagazione filosofica, sono e fanno parte in quanto esistenti dell'essere, che è il verbo, che è Dio.

Si sa sulla base di quanto è stato detto precedentemente che lo spazio in *Ordet*, ma anche in altri film di Dreyer, ha un valore di significato e non solo di significante, per cui anche la natura è riflesso di qualcosa di trascendente. Pertanto possiamo dire che in *Ordet* si oppongono due tipi di spazio dell' esistente: quello che sta dentro (ad esempio la tenuta dei Borgen), e quello che sta fuori, nelle dune e nei canneti. Questi due spazi interagiscono fra di loro, ma il loro rapporto viene filtrato attraverso delle strutture reali che sono nel nostro caso le porte, le finestre, i finestroni, che lasciano passare la luce e a loro volta lasciano uscire il buio. Da ricordare come questi filtri in *Ordet* ancora attraversabili e individuabili, nell'ultimo film di Dreyer *Gertrud*, sono e diventano impenetrabili e non più oltre

passabili, tanto che la camera piena di luce in cui si ritrova l'anziana Gertrud mentre saluta l'amico di una vita è una zona stagna che non lascia più passare l'esistente dei personaggi, e si chiude con una spessa porta.

In *Ordet* invece questi spazi quello di fuori esterno, quello di dentro interno (o forse si potrebbe usare dire; spazio interno/interiore e spazio esterno/esteriore?) Interagiscono e agiscono sulle azioni dei personaggi³¹, ne dettano la quotidianità e il lavoro, in una parola la vita. La natura è piena del verbo.

Come abbiamo ripetuto lo spazio esistente al di fuori e lo spazio esistente al di dentro interagiscono tra di loro; i personaggi passano dall'uno all'altro senza evitare che essi li cambino. La natura infatti ha delle leggi che ineriscono alla fatica (è il luogo del lavoro faticoso al canneto), mentre l'interno ha che fare con le leggi: L' istituzione la sacralità di Peter il sarto, ma anche la femminilità di Inger al lavoro.

Ordet da Munk a Dreyer: passaggio difficile

All'inizio di una sia pur sintetica analisi tra il lavoro effettuato da Munk e quello da Dreyer sul testo di *Ordet* può essere utile fornire alcuni elementi chiave della biografia del drammaturgo pastore danese ucciso dai nazisti nel 1944. Munk nacque nell'isola di Loland nel 1898. Fu scrittore con lo pseudonimo di Kal Leininger Peterson, e fu anche il pastore luterano della parrocchia di Nikolaj Grundtvig, uno dei più grandi riformatori sociali e religiosi della Danimarca della fine del diciannovesimo secolo. Munk discepolo fu protagonista e sostenitore di una corrente riformista nella teologia luterana sempre nello stesso periodo. Esercitò la vocazione di pastore luterano nella contea di Verderso. Fino alla sua morte manifesterà una vocazione quale drammaturgo; nel 1928 pubblica la sua prima opera intitolata *En Idealist*. Formato dalla dottrina di Nikolaj Grundtvig lo cita frequentemente nelle sue opere teatrali. Grundtvig, discepolo ideale della

³¹ si noti che curiosamente anche Morten Borgen tenta una piccola e preannunciata fuga verso l'esterno nella sequenza iniziale dopo che è stato soggetto delle moine di Inger al fine di fargli accettare il fidanzamento tra Anders e Anni, figlia di Peter il sarto. Alla domanda di Inger: "Nonno dove vai?", Morten risponde: " non domandarmi ... Voi mi dite quando uscite?".

teologia di Søren Kierkegaard con il quale condivide il rinnovamento della teologia ecclesiale. Grundtvig Kierkegaard e Munk discepolo di entrambi parteciparono di una corrente riformista all'interno della teologia luterana. Munk esercitò la funzione di pastore luterano nello Jutland in particolare a Iugar, dove Dreyer girò *Ordet*

Munk durante la prima fase della sua vita aderì a un teatro profondamente politico e conservatore in alcune sue opere (*Ordet* è del 1936), manifestò chiara simpatia per Mussolini e il pensiero fascista. Egli trascorrerà del tempo della sua maturità letteraria a contatto con la cultura della Germania di Hitler che lo condurrà a un cambio di posizione ideologica che si manifesterà con chiarezza nella sua ostinata condanna della persecuzione degli ebrei. Nel 1942 scrive *Egelykke*. Morirà ucciso dai nazisti nel 1944.

Giunti a questo punto è di grande utilità, anche se molto sbrigativa, una tabella sinottica che possa fare immediatamente vedere un confronto tra la sceneggiatura di Dreyer e la pièce di Munk. Essa offre il vantaggio di raccogliere in un solo sguardo, elementi che a Dreyer sembrarono superflui nella sua operazione di adattamento: una tabella del genere potrebbe essere la seguente:

<i>Ordet</i> di Munk, <i>Ordet</i> di Dreyer	
Si trova nella sceneggiatura di Dreyer	Si trova nella pièce di Munk
Prima fuga di Johannes e suo discorso che riecheggia quello delle beatitudini di Cristo	
Mikkel si reca al canneto, Anders da Peter il sarto, mentre Inger tenta di convincere Morten ad accettare il fidanzamento tra Anders e Anne.	
	Morten parla delle fatiche fatte per diffondere nella sua città la fede di Grundtvig
Morten e Inger parlano dei possibili piccoli miracoli	

Il pastore incontra Johannes, e poi Mikkel	
Morten si reca da Peter il sarto e si scontra con lui in materia di religione	
Morten fa ritorno a casa perché Inger sta male. Trova il dottore e poi il pastore,”.	
	con loro parla del suo ideale di religioso, l'uomo “au Rhum”
Muore Inger, Johannes scappa, poi ritorna savio e la resuscita.	

Johannes

Ad interpretare il ruolo di Johannes fu Preben Lerdoff Rye. Quest'ultimo aveva già lavorato con Dreyer recitando la parte di Martin, figlio del pastore Absalom in *Dies Irae*, il giovane che nel corso del film viene attratto da Anne, sua matrigna. Nel caso di Rye dovremmo stravolgere il detto “più unico che raro” dato che difficilmente nei film di Dreyer si incontrano più volte gli stessi attori. L'unica eccezione era stata quella di Johannes Meyer, che recitò per Dreyer sia ne *Gli Stigmatizzati*, sia nell'*Angelo del focolare*.

Ritornando al personaggio di Johannes, egli deve senza ombra di dubbio il suo nome a Giovanni Evangelista che scrisse oltre che uno dei Vangeli (che si differenzia da quelli di Marco, Matteo, e Luca che per le loro consonanze sono detti sinottici) anche il libro dell'*Apocalisse*. Si pensa che l'evangelista sia stato proprio l'apostolo amato da Cristo. Non a caso poi il titolo del film, e cioè *Ordet*

significa in italiano la parola il verbo. Esso richiama l'inizio del Vangelo proprio di Giovanni.

Probabilmente Dreyer amava filmare nelle sue opere primi piani sempre nuovi e affascinanti; nel senso più letterale del termine, ossia di volti che potessero adattarsi alle varie esigenze della sceneggiatura, e della storia che si andava raccontando. Sappiamo dell'amore di Dreyer per i primi piani dei volti, per l'assenza di ogni trucco o camuffamento che potesse in qualche modo adombrare la limpidezza e la personalissima storia di ogni singolo volto.

Per quanto riguarda Johannes, egli compare per primo come personaggio nelle vicende di casa Morten Borgen; per primo infatti esce da una finestra per recarsi a predicare sulle dune intorno alla casa. Nel momento in cui lo vediamo per la prima volta di spalle sempre, con un pastrano indosso, non sappiamo della sua follia, essa ci viene indicata quando egli comincia a parlare. Gli altri componenti della famiglia riescono a cercarlo stranamente, ma aspettano silenziosi che egli rientri in casa. Quando lo fa, il giovane uomo manifesta il suo essere Lucifero, cioè portatore di luce, accendendo due candele che poi Inger spegnerà togliendole dal davanzale della finestra.

In un volume dal contenuto più cronachistico che analitico troviamo informazioni utili su come Dreyer abbia preparato Rye per la sua interpretazione del folle Johannes. Si racconta³² infatti in *My Only Great Passion. The life and Films of Carl Th. Dreyer* di come lo stesso Dreyer si fosse preoccupato di accompagnare Rye in un manicomio. Indicandogli un paziente in particolare che parlava con voce bassa lenta e ben scandita gli avesse consigliato di usare lo stesso tono anche per il suo Johannes. È lo stesso Rye che lo racconta: "...*One day he (Dreyer) said: "We are going to Vordingborg. There is an hospital there !(...) We go there and I was admitted into a patient room The room was a kind of cell (...) There sat a very nice man(...)He resembled the most beautiful pictures on someone has seen in prints of Jesus. I learned later that Dreyer wanted to use him for the film(...)*

³² Jean Drum e Dale D. Drum, *My Only Great Passion. The life and Films of Carl Th. Dreyer*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland, and London 2000, pp-238-239

Anyway there i sat, talking to this man. He spoke most peculiarly... Dreyer asked :” what did you think of rhis man?.. What did tou think of his manner of speaking? How about speaking this way in the film?(...)

Tuttavia, rimanendo ancorati all’analisi filmica, possiamo notare che ciò che colpisce lo spettatore più attento alla direzione delle luci in *Ordet*, che fin dall’inizio gli occhi di Johannes rimangono al buio, non sono illuminati da luci particolari come quelle che caratterizzano i volti degli altri attori. La luce sugli occhi di Johannes tornerà nel momento in cui si presenterà di nuovo dopo una seconda fuga al capezzale di Inger ribadendo la fede nella sua guarigione.

Tuttavia si può certamente dire che Johannes rappresenta al massimo grado uno dei “ peccati “ più grandi che un figlio possa fare al padre, e cioè non riconoscere, oppure non praticare o credere nella sua religione. Quando si parla di religione in questo caso il termine va considerato nella sua accezione più piena, che riguarda anche oltre alle pratiche religiose, anche la fede, ma pure il rispetto e la continuità di una tradizione che si tramanda di padre in figlio senza soluzione di continuità. Di questo tipo di peccato i film di Dreyer presentano molteplici casi, più o meno evidenti o più o meno importanti nella trama dei film. Si parte già con *Il Presidente* per passare poi a *Gli stigmatizzati* ed arrivare attraverso di essi a *Dies Irae* e a *Ordet*.

Qui infatti Johannes è il figlio che ha tradito la fiducia paterna diventando folle prima di esaudire il desiderio del padre di essere per la sua chiesa un uomo “aurum”. Si può dire che questo sia il tradimento più alto che un figlio possa commettere nei confronti di suo padre, in tutta la filmografia di Dreyer. Egli infatti, Johannes, non solo non è più in grado per la sua follia di essere fedele alla religione del padre ma è anche un blasfemo proclamatore di una sua fede, sbagliata e dettata da un traviamiento mentale. Inoltre bisogna considerare che anche gli altri due figli di Morten Borgen sono lontani dalla fede paterna; il più anziano Mikkel lo è dichiaratamente, mentre Anders, il più mansueto non accetta, sia pure indirettamente, il matrimonio che gli vuole combinare il padre .

Tuttavia Johannes, a differenza di altri figli dei film di Dreyer, può contare su una sorta di amore paterno che non lo vuole lontano da sé ma nella propria casa finché il capofamiglia sarà lui. In questo è molto diverso rispetto al trattamento che spetta al figlio divenuto avvocato di fama e fine cittadino ne *Gli Stigmatizzati*, dove l'uomo addirittura sogna il capezzale del padre morente che gli impone di non lasciare la via e la religione ebraica.

In *Ordet*, e questo lo si ribadisce in quanto è elemento di novità rispetto agli altri film di Dreyer, il ruolo di Inger la donna di casa è anche quello di mettere pace fra questi uomini che litigano per la fede, intervenendo nella stessa, sia commiserando il povero Johannes che giudica il più fortunato perché folle, sia ricordando al marito Mikkel che anche la sua fede è corretta perché crede nella giustizia, nella pace e soprattutto nell'amore (sia esso un amore nel senso più ampio, sia quello coniugale). Infine aiuta il povero figlio minore Anders a trovare sia pure indirettamente, ma tramite lei, un punto di accordo con il padre Morte n: ella per rabbonirlo gli prepara la colazione, e gli carica la pipa. I suoi risultati, almeno quelle verbali, non andranno a buon fine ma il suo sacrificio riunirà sotto la stessa fede, sia pure quella di Peter il sarto tutti i componenti della famiglia, e soprattutto, per quel che ci riguarda, riuscirà a liberare Johannes dalla follia.

Johannes è in tutto il corso del film un personaggio statico, grave, quanto pesante è il pastrano che egli sempre indossa anche dentro casa. Se si fa particolare attenzione alle traiettorie degli sguardi dei personaggi si nota subito che, finché è considerato folle, Johannes quando parla non guarda mai in faccia né i suoi familiari, né il medico e neanche il dottore. Egli volgerà il proprio sguardo verso Inger per la prima volta nel momento in cui è stata appena dichiarata morta e davanti alla quale sviene prima di fuggire la notte stessa senza dare tracce di sé. I movimenti lenti con cui egli si muove danno a tutto il personaggio una plasticità che fa pensare ad una contaminazione con l'arte della scultura; egli infatti non si muoverà certo più velocemente nemmeno quando rincasa ora lucido, e giusto in tempo per fare resuscitare Inger. È strano vedere come la sua follia lo renda particolarmente attraente nei confronti delle figlie di Inger e Mikkel; in particolare

la figlioletta Karen, con la sua semplice fede, sarà uno degli artefici della presenza in Johannes, seppure ora presente a se stesso e consapevole della fede nel verbo. Tale fede come dicono i Vangeli tale da far muovere le montagne gli permetterà di far ritornare nel mondo dei vivi proprio la cognata ormai morta. Johannes da un punto di vista della messa in scena viene ripreso più degli altri componenti della famiglia a figura intera tranne quando si perde fra i giunchi, e allora lì sarà quella stessa vegetazione a nascondere per metà corpo rendendo l'inquadratura a piano intero un'inquadratura in piano americano.

Suscita un particolare interesse l'analisi della costruzione estetica di Johannes, vale a dire, come egli si presenta figurativamente nel film. Buona parte del suo corpo lo vediamo avvolto nel suo abito abituale, con un grosso pastrano indossato a mo' di tunica. Solo alla fine lo noteremo spogliato di questo pastrano, nel momento in cui si perderà ormai guarito. È curioso inoltre che Dreyer abbia scelto per interpretare Johannes un interprete che come Rye, assomiglia fortemente alle varie immagini di Cristo che siamo abituati a vedere nelle opere d'arte; ci si chiede come mai Dreyer abbia scelto per interpretare un folle che si crede Cristo proprio un attore che somiglia figurativamente a Cristo? È ulteriormente possibile pensare, andando al di là del senso estetico, che sia su Munk che su Dreyer, abbiano influito anche le tematiche legate all'attesa messianica di matrice slava forse penetrate nella cultura tedesca, cui si era formato molto profondamente Kaj Munk?

La messa in scena: riassunto lo schema complesso³³

Dopo aver parlato di Johannes, a questo punto ci si può offrire l'occasione per guardare da vicino una delle scene più evocativamente simboliche dell'intero film. Si tratta della promessa che Johannes ancora folle fa alla nipotina Maren, l'unica che nella sua semplicità e tenera età sembra credergli e fidarsi della promessa che le aveva fatto sulla sua capacità di far risorgere la madre Inger. Ma vediamo da

³³ Faremo riferimento per studiare elementi della messa in scena la guida ad opuscolo: Jose Maria Monzo Darcia, *Ordet, Guia para ver y analitzar Nal libres Octaedro, Valencia, 2008.*

vicino la sequenza. È importante perché si tratta di un piano sequenza, vale a dire un movimento di macchina tutto rivolto a esaltare sia le doti attoriali, ma soprattutto le linee narrative e simboliche dell'intero film.

La figura in penombra di Johannes seduto occupa il centro dell'inquadratura. Maren gli si avvicina e si inginocchia su una sedia dietro di lui. Questa posizione per questo incontro fra due anime semplici rende la figura di Johannes ancora più emarginata all'interno della sua stessa famiglia. La bambina è l'unica che lo accarezza, gli mette le braccia intorno al collo, gli dimostra affetto. Da lei Johannes accetta di essere chiamato "zio", cioè quello che egli effettivamente è. Maren nella sensibilità dei suoi anni è in grado di cogliere il bene che è racchiuso dentro di lui. I due uniti – lei chiara col volto in luce, lui in penombra. In sottofondo continuano i rumori della vita quotidiana – il battito del pendolo, il soffio del vento – ma è come se i personaggi non li udissero. Comincia a questo punto un piano sequenza di quattro minuti, il più lungo del film, durante il quale Johannes, sollecitato dalle richieste della bambina, acconsente a prendere in considerazione la possibilità di riportare in vita la giovane donna, di compiere un miracolo. La macchina da presa gira intorno all'uomo e alla bambina. Durante questo movimento di accerchiamento l'obbiettivo fa una panoramica in senso inverso per mantenere la coppia al centro dello schermo. Lo sfondo sfilava da sinistra a destra da una porta del soggiorno all'altra. In realtà non è la macchina da presa che gira intorno a loro, ma è come se l'insieme costituito dalla macchina da presa e dai personaggi girasse lentamente insieme, come se le figure avessero scelto non di essere filmate, ma di esserci sempre di fronte. I due personaggi sfuggono allo spazio e al tempo, sono in una dimensione di fede. Nella penombra di una casa dominata dall'angoscia e dal dolore, il regista evidenzia e rende omaggio a forze portatrici del bene e vitali. L'elemento trainante è la figura della bambina, spinta dal desiderio di avere vicino a sé la madre di cui ha ancora tanto bisogno. È un'anticipazione della combinazione di forze che entrerà in azione più tardi. La follia di uno, la piccolezza dell'altra rendono i due personaggi 'deboli'. Mentre Johannes esce di campo tenendo la nipote fra le braccia, Borgen rientra nel

soggiorno e si abbandona sulla sedia, che è accanto allo scrittoio. La sua schiena è rivolta verso la porta della stanza dove Inger lotta per la vita.

Non si è mai considerato a livello di studi approfonditi di un certo, ma non totale debito che ha *Ordet* di Dreyer ha nei confronti del teatro. Eppure quei piccoli movimenti di macchina da presa sulle figure della famiglia Morten Borgen schiacciate contro la parete del soggiorno, oltre che al *kammerspiel* fanno venire in mente alcune scene della *Passione di Giovanna d'arco*. Infatti sia nel momento in cui la famiglia rientra in casa dopo essere andata a cercare Johannes la prima volta , e quando Mikkel riprende il padre per essere stato troppo ambizioso nell'aver consentito a Johannes di studiare teologia, così da renderlo pazzo, le singole figure si appoggiano quasi al muro. Tra l'altro, come osservato più volte, i personaggi di *Ordet* non si guardano mai in volto: mentre parlano guardano verso il vuoto; solo quando si tratta di uscire dai pensieri più profondi in materia di fede, e sbrigare occupazioni famigliari più semplici sembrano ridestarsi dal sonno della malinconia e della concentrazione e si affidano l'un l'altro, finalmente guardandosi in volto per la sopportazione della vita quotidiana.

Capitolo III: *Ordet* di Dreyer alla XVI Mostra di Venezia. Reazioni della stampa.

Premessa

Quello che segue è il tentativo di ricostruire storicamente un evento cinematografico ben preciso, e con esso cercare di percepire dopo più di cinquant'anni gli umori di critici e di pubblico al suo apparire: la proiezione in *première* italiana del film *Ordet* di Carl Th. Dreyer nel corso della sedicesima Mostra del Cinematografo di Venezia del 1955, avvenuta la sera di sabato 27 agosto dello stesso anno.

Una dichiarazione del genere serve a sgombrare il campo da qualsiasi equivoco. Si farà uno studio sincronico, e di tutto ciò che è possibile leggere nei periodici dedicati alla Mostra e ad *Ordet*, e delle posizioni critiche che guidarono quei giornali. Non di meno sarà tentata sia pur con difficoltà la via di una riflessione sulle reazioni di un pubblico non specializzato di fronte alla prima visione di un film complesso come *Ordet* di Dreyer. Si tratterà come si può notare di uno studio non esclusivamente storico, né esclusivamente critico, dove la raccolta di articoli giornalistici del tempo servirà a capire quanto della critica di ieri ci sia nello studio dei film di Dreyer oggi.

Purtuttavia non si tratta neppure di uno studio sulla fortuna critica di *Ordet*; anzi saranno esclusi dalla nostra analisi le riviste specializzate, per far posto a quotidiani e periodici che oggi si direbbero "per tutti". Se poi si dovesse tacciare di poca verosimiglianza con la realtà dei fatti questo approccio, dal momento che già nel 1955 molti degli inviati di quotidiani o riviste non specializzate di cinema, scrivevano contemporaneamente anche per un pubblico con competenze più specifiche, in giornali di settore, (è il caso di Arturo Lanocita per il *Corriere della Sera*, e Corrado Terzi per *l'Avanti!*, solo per citarne due fra i più importanti), è anche vero che questo fatto non può che aiutare ulteriormente il nostro tentativo di capire quale reazione *Ordet* abbia provocato a Venezia, su un pubblico il più eterogeneo possibile.

Se il nostro scopo è quello dunque di affrontare un evento ben preciso, non si può fare a meno di denunciare la difficoltà di un'operazione simile. Non solo perché si tratta di un film, *Ordet*, e di un regista Dreyer, che appartengono a quel gruppo di maestri del cinema, che sempre con accortezza si vanno a studiare all'inizio di ogni nuovo saggio, ma piuttosto perché si incontrano difficoltà di natura più pratica.

Infatti dei circa quattrocento³⁴ tra quotidiani e periodici che scrissero sulla Mostra del Cinema nel 1955, oggi rimangono articoli solo per poco meno della metà. Se poi si intende leggere solo giornali non specializzati, si capisce bene che la lista si accorcia notevolmente. Infine la conservazione e la reperibilità, o meno, di periodici di più di cinquant'anni fa nelle biblioteche, condiziona pesantemente la ricostruzione della proiezione di *Ordet*. Il fatto in sé è però quantomeno facilitato dal fatto che si lega ad evento che fin dal suo nascere ha trovato ampio spazio nei periodici, nonché l'interesse di un pubblico piuttosto vasto. Si parla naturalmente della Mostra del Cinema di Venezia.

Un'accortezza ulteriore riguarda poi la considerazione delle appartenenze culturali di ciascun singolo periodico. Sebbene infatti si tratti per lo più di giornali dedicati al più vasto pubblico, la differenza tra un articolo de *Il Borghese* e uno del *Gazzettino* è evidente.

Si consideri poi che in alcuni casi, alcuni periodici che si occupano della Mostra come evento culturale e sociale di notevole importanza, tacciono sulla presenza di questo o quel film, di questo o quel regista, mentre spendono alcune pagine per criticare l'organizzazione del Festival (è il caso ancora de *Il Borghese*, periodico liberale diretto da Leo Longanesi).

Nell'impegnativa ricerca di articoli sulla Mostra di Venezia che recensissero *Ordet*, o quantomeno ne parlassero siamo stati indirizzati dal sistema opac verso le biblioteche di due importanti città universitarie, sicuri che nelle loro emeroteche potessero concederci la lettura del maggior numero di articoli possibili. Si tratta delle biblioteche cittadine di Padova, e la biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Laddove però neppure queste ci abbiano aiutato a raccogliere un gruppo consistente di articoli di periodici sulla proiezione veneziana di *Ordet*, si farà riferimento alla rassegna stampa, quindi a citazioni, quale compare nel numero IX-X Settembre-Ottobre 1955 della rivista *Bianco e Nero*.

Nel chiarire la via seguita per questa ricerca facciamo anche denuncia della sua incompletezza, per tutte le ragioni suddette, assicurando nel contempo che questa

³⁴Sala Giuseppe, Dal Lemano alla laguna "una distensione" in formato ridotto, Bianco e Nero, n. IX-X, 1955.

sua mancata esaustività non inficia lo scopo prefissatoci, e quello che ne esce vuole essere un resoconto il più possibile vicino alla verità dei fatti quali si svolsero riguardo la proiezione e la prima visione di *Ordet* da un pubblico non specializzato.

Se da un lato il pubblico veneziano aveva già avuto modo di conoscere un film di Dreyer, cioè *Dies Irae*, proiettato a Venezia nel 1947, è anche vero che ancora nel 1955 i critici italiani stentavano a chiarire e chiarirsi sulle qualità e i temi del maestro danese. La fortuna critica di Dreyer in Italia, se si escludono i primi timidi, anche se autorevoli tentativi di analisi dei suoi film (uno per tutti quello di Elio Vittorini su *Il Politecnico* del 1947) iniziò proprio nella seconda metà degli anni cinquanta del secolo scorso. Anzi si può dire che la proiezione di *Ordet* del 1955 a Venezia, e la retrospettiva su Dreyer, organizzata l'anno successivo, sempre durante la Mostra del Cinema diedero slancio alla critica italiana nel riconoscere l'opera di Dreyer come quella di un maestro del Cinema.

Tuttavia una ricerca come la nostra, che si soffermi più semplicemente sul fatto in sé, e sulle reazioni del pubblico di fronte alla visione di *Ordet* serve anche ad altri scopi.

È innegabile che un film come *Ordet* avesse, e abbia, una forte presa sul pubblico, nonostante la profondità culturale che lo caratterizza. Sembra cioè che Dreyer sia maestro, o meglio lo sia sempre stato (questo è particolarmente evidente nei suoi primissimi film del muto; da *Il presidente*, a *C'era una volta*) nel realizzare pellicole che pur assumendo una valenza culturale notevole, non dimentichino l'importanza del pubblico. Ecco che allora sapere di queste o quelle reazioni di fronte ad una scena come quella finale del film ad esempio, così criticamente discussa, può dare risposta a molteplici interrogativi, e su *Ordet*, e sullo stesso Dreyer come regista. Alcuni di questi interrogativi riguardano linee interpretative importanti: ad esempio, perché la scena del parto, quale si vede nelle versioni non censurate del film provocò "risatine e proteste" nel pubblico che la vide per la prima volta al Lido nel 1955, così come ci racconta Cavallaro nel suo articolo sull'*Avvenire d'Italia*? Perché molti degli articoli letti parlano di sbigottimento, di reazioni forti da parte del pubblico alla visione dell'intero film? Perché poi nonostante queste riflessioni, il

giorno della premiazione quasi tutti i giornali furono concordi nell'indicare il film di Dreyer come l'unica opera veramente degna di vincere il Leone d'Oro? Tutti questi interrogativi avranno un tentativo di risposta nel corso dell'intero studio sul film *Ordet*, anche al di là della sua proiezione veneziana; tuttavia si può già discutere sul fatto che tutto ciò che li accomuna è la presa di coscienza di una profonda incapacità di chiudere analiticamente e in maniera definitiva, e in una analisi filmologica un film come quello di Dreyer. Di fronte a questo sbigottimento di giornalisti e di pubblico, si può notare tuttavia una unanime consapevolezza della grandezza del film, e anche questo già negli articoli del giorno dopo la proiezione. Possiamo in altre parole dire parafrasando il titolo dell'ultimo libro di Jean Semolué³⁵ su Dreyer, che si tratta di indagare *Il mistero del vero*.

Ordet alla XVI Mostra del Cinematografo di Venezia. 27 agosto 1955

Una ricostruzione della proiezione veneziana di *Ordet* alla Mostra del Cinematografo di Venezia del 1955, potrebbe iniziare con un prologo dai toni molto vicini a quelli con cui i giornalisti accolsero il film. Si potrebbe parlare cioè di grande attesa, di evento grandissimo, oppure usando le stesse parole di Cavallaro nel suo articolo sull'*Avvenire d'Italia* il 27 agosto, si potrebbe dire "...In serata l'attesissimo *Ordet* di Dreyer...", oppure con Arturo Lanocita nell'articolo sul *Corriere della sera* del giorno prima, venerdì 26 agosto, parlare di "...speciale curiosità che attira il film danese in programma per domani sera. *Ordet* che è la occasione del ritorno di un grande regista da tempo accigliato e appartato. Carl Th. Dreyer". In altre parole molti periodici erano consapevoli che il ritorno alla regia di un maestro come Dreyer, dopo una decina d'anni dal suo ultimo film, uno dei pochi che il regista criticava negativamente, e non ancora uscito in Italia, *Due Esseri*, doveva essere cosa grande; *Epoca* in un articolo breve, ma originale ricorda tra l'altro che il regista stesso raccontasse di averci messo dieci anni per trovare un produttore disposto a

³⁵ Semolué J., *Carl Th. Dreyer, Le mystère du vrai*, Cahiers du cinéma, Paris, 2005

finanziare il suo film. Non importa che nel frattempo Dreyer si fosse dedicato alla regia, o alla sceneggiatura di molti documentari, tanto erano sconosciuti in Italia.

Dunque dai giornali del 26 agosto e del 27 già si sapeva di Dreyer, e di ciò che si poteva intuire intorno al suo film (perlopiù echi di commentatori danesi). Tutto era sufficiente a suscitare un interesse più che mai vivo per la *première* della sera; anzi un paio di quotidiani, e tra questi ancora *l'Avvenire d'Italia*, non mancarono di ricorrere ad accenni di velate polemiche, dichiarando una differenza di trattamento riservata ad *Ordet*, a seconda dei paesi in cui il film già si conosceva, e rispetto ai precedenti film dello stesso regista, già in Danimarca.. Nell'articolo di Cavallaro del venerdì si poteva leggere "*...presente il grande regista danese Carl Th. Dreyer di cui vedremo Ordet, cioè "La Parola", un film che i compatrioti del regista di "Giovanna D'Arco", già feroci detrattori del Dies Irae dicono grandissimo...*" Il giornalista continua poi scrivendo: "*...Come si sa, e per quel poco che si sa, il soggetto del film è il dramma giovanile di Kaj Munk, uno scrittore assassinato dai nazisti nel '44. Esso fu già portato sullo schermo da Molander, ma appunto i danesi dicono che si tratta di una cosa tutta diversa.*"

Lasciando da parte per un momento i pochi accenni che i quotidiani fecero del programma della Mostra di Venezia del 1955, e di conseguenza della presenza di Dreyer, in giorni, tra l'altro, non prossimi alla proiezione di *Ordet*, assai più interessante è il tentativo, ben riuscito, da parte di alcuni giornalisti presenti al Lido di aggiungere curiosità a quella che già c'era sul film del maestro danese, parlando in vario tono (a seconda dell'impronta culturale di ciascun giornale) della conferenza stampa che Dreyer tenne il sabato 27 agosto, al mattino. Si è voluto specificare che alla conferenza stampa parteciparono solo alcuni giornalisti, e non tutti. Ciò si spiega essenzialmente col fatto che a intervistare direttamente Dreyer sul suo film furono soprattutto quei giornali che più avevano interesse divulgativo e sapevano di rivolgersi ad un pubblico culturalmente trasversale, curioso anche di informazioni sui personaggi del cinema. Ma la cosa che più stupisce non è tanto il fatto che pochi giornali abbiano riportato la conferenza stampa, piuttosto che ciò che più interessasse riportare non fosse un commento critico sul film o sulla carriera del

regista, a partire dalle risposte di quest'ultimo, ma un commento perlopiù cronachistico, dai toni quasi di "cronaca rosa". Così si riferisce dell'aspetto fisico del regista, dei suoi modi aggraziati e gentili, tutti riconducibili ad una non meglio specificata "nordicità". Così Lanocita nel *Corriere della Sera* di sabato 27, racconta il regista: "*...Alto, magro, bianco nei resti di quelli che furono i suoi capelli, Dreyer ha nell'aspetto qualcosa del pastore protestante, e del capitano di lungo corso assieme. Si capisce guardandolo che fa parte della schiera di quelli che si votano a qualcosa...*" E poi il giornalista nel tentativo di ricercare qualcosa di spiritualistico nella persona fisica di Dreyer, continua: "*...Si è votato all'analisi cinematografica delle grandi verità, ma come tutta la gente di intensa vita interiore, ha tratto da ciò consolazione e tormento nel contempo, ma non ne ha derivato sfrontatezza o, almeno, disinvoltura nei modi...*" È chiara in quest'ultima parte dell'articolo l'influenza su Lanocita di certa parte della critica cinematografica che voleva Dreyer uomo combattuto a livello interiore, dai forti dissidi religiosi, derivanti da una non meglio precisata educazione rigidamente luterana che aveva operato su di lui, attraverso la figura del padre adottivo, o del pastore locale. Alla stessa influenza non si sottrae neppure l'articolo de *Il Gazzettino* del 27 agosto, firmato da Alberto Bertolini: ancora prima di vedere il film, il giornale veneto titola: "*Carl Th. Dreyer alla ribalta della XVI Mostra del Cinema: Mistico messaggio di fede del film danese Ordet*". Molto più attento a non divagare, perdendo di vista lo scopo precipuo della conferenza stampa è l'articolo della *Gazzetta del Veneto*, sempre di sabato 27 agosto, e firmato P.V. (Paolo Valmarana) Prima di addentrarsi nel racconto della trama del film, e di raccontare eventuali reazioni critiche, l'articolo del giornale veneto esordisce: "*...E passiamo invece ad Ordet il film danese di Carl Th. Dreyer...stemperato in un morbido bianco e nero... una fotografia piacevolissima...L'incontro con Dreyer è stato tra i più felici di questo inizio di Festival, perché il regista ha dato alla decima Musa più di un'opera che si è inserita nella storia del cinema inteso come arte...*"

Ritorna su toni da cronaca rosa il periodico *Epoca* per ragioni facilmente intuibili. Riguardo alla presenza di Dreyer alla Mostra per Epoca si trattava più precisamente di parlare dell'atteggiamento di un regista di fama ad un "Festival" del Cinema, e scrive: "... *La sera dell'inaugurazione, in mezzo a tante stelle Dreyer passò inosservato. E' un signore di età indefinibile, dal viso arguto ed intelligente dalla zazzaretta bianca con qualche ricordo del biondo giovanile. Ha tenuto davanti ad una platea attenta e rispettosa, una conferenza stampa. Ha parlato per 10 minuti, poi... è venuto a sedersi in platea, aspettando... che qualcuno... salisse.. per porgli delle domande...Ha risposto sorridente e gentile...diceva a chi pareva volesse metterlo in imbarazzo.*" Si può concludere questa breve presentazione di articoli di giornale dedicati alla conferenza stampa tenuta da Dreyer, con alcune considerazioni. Innanzitutto emerge chiaramente, ed è bene ribadirlo, dato che in qualche modo riguarda anche il presente, che vi è tra i giornalisti del tempo, e potremmo dire anche tra la critica dei decenni immediatamente successivi (e forse anche tra quella odierna) una ineludibile difficoltà nel scrivere una critica il più possibile ponderata del film di Dreyer. Come si vedrà in seguito analizzando le critiche al film, anche gli articoli più entusiastici su *Ordet*, sembrano nascondere proprio dietro alla loro esaltazione del film, uno spaesamento che si traduce sulla carta nell'uso ripetuto di termini dai contenuti vaghi, e per questo fondamentalmente acritici, come "mistico", "fede", "opera grande" "stile drammatico o tragico", etc...Questo si spiega in parte, sia con il fatto che anche i critici più informati sulla filmografia di Dreyer nel 1955, erano assolutamente lontani dall'averne un quadro definitivo della filmografia del regista danese, che in Italia, nella sua completezza si avrà molto tardi, forse addirittura a ridosso della scomparsa di Carl Th. Dreyer. Anche le retrospettive più approfondite, ad esempio quella organizzata dalla Mostra del Cinema di Venezia nel 1956, non potevano contare su tutti i film realizzati da Dreyer, ma solo sui più noti (si pensi al ritrovamento tardivo del film *Amatevi gli uni gli altri*, avvenuto per un caso fortuito nel 1961 nella Cineteca di Mosca da tale Matusevic', oppure all'operazione filologica effettuata su

La Passione di Giovanna d'Arco, dopo le interpolazioni arbitrarie di Lo Duca sulla pellicola nel 1952).

Un motivo ulteriore di questa difficoltà ad analizzare un film come *Ordet*, o peggio ancora a spiegarlo al pubblico di lettori dei quotidiani nel 1955, risiede non solo nella mancata conoscenza del retroterra culturale da cui Dreyer, e forse cosa altrettanto importante Munk, proveniva; nella fatica di spiegare tutte le connessioni tra l'opera del regista danese e quella di un pensatore suo conterraneo, altrettanto difficile, nominato nel film, cioè Soren Kirkegaard. No, tale difficoltà analitica derivava probabilmente dalla natura stessa del cinema di Dreyer, tale da aver, nello svilupparsi della critica cinematografica, dato vita a posizioni, o a interpretazioni a volte inconciliabili, veramente sospese "tra cielo e terra", per parafrasare il titolo di un notissimo articolo di Michel Delahaye³⁶, apparso nei *Cahiers du Cinéma*, nel 1965. Come vedremo la critica più recente, soprattutto di cultura anglosassone (Bordwell³⁷) abbandonerà il terreno delle dicotomie mettendo in evidenza di Dreyer soprattutto le differenze del suo cinema dagli schemi narrativi hollywoodiani classici. Dunque concludendo, si può rilevare come parte della stampa presente a Venezia nel 1955 abbia accolto Dreyer, e il suo *Ordet* riconoscendo certamente la fama di maestro del cinema che egli aveva, e forse anche con la consapevolezza che *Ordet* fosse un'opera d'arte di notevole pregio, ma senza mai perdere di vista l'interesse del pubblico meno preparato, abituato alla kermesse veneziana come ad una passerella di divi e dive. Perciò alcuni di quei giornali tentarono di rendere la persona del regista "appartato e accigliato", un personaggio. Tale atteggiamento è più evidente nei giornali locali (rispetto al Veneto, nel nostro caso, come *Il Gazzettino*, oppure *La Gazzetta del Veneto*), e nei giornali di varia cronaca (*Epoca*). Tutt'altro discorso si deve fare per quel che riguarda il tema centrale di questo studio; la già ribadita analisi delle reazioni critiche di giornalisti, non più di fronte alla proiezione che doveva ancora avvenire, o alla fama di Dreyer, ma alla visione del film. I giornali a cui si farà riferimento saranno allora più numerosi, sempre però

³⁶ Delahaye M., *Entre terre et ciel*, Cahiers du Cinema, n.170, sett.1965

³⁷ Bordwell D., *The films of Carl Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkeley, 1982

tenendo saldo il nostro intento, cioè quello di escludere le riviste specializzate; i discorsi e gli interventi critici saranno più profondi, sia perché fatti da veri e preparati esperti cinematografici, sia perché già il giorno dopo la proiezione di *Ordet* a Venezia, cioè domenica 28 agosto, si presagiva che il film era il candidato ideale per la vittoria del premio principale, il Leone d'oro. Meritava per questo una maggiore attenzione critica e un lavoro di avvicinamento da parte del pubblico che doveva essere filtrato dal lavoro di critica delle testate giornalistiche più autorevoli. Sarebbe giusto di fronte alla raccolta degli articoli di giornale che riportano le critiche ad *Ordet*, all'indomani della sua proiezione veneziana, non dimenticare di segnare con brevi tratti il quadro socio-culturale in cui si muoveva ciascun giornale italiano negli anni '50. Ciascuna delle maggiori testate era legata ad un particolare partito politico, e dalle fondamenta ideologiche di quello prendeva le mosse per definire i presupposti teorici a cui si attenevano i giornalisti per criticare un film, e che spesso erano preconcezioni e aprioristiche (è il caso di *Ordet*). Altra cosa erano le correnti culturali che animavano il dibattito sulla critica cinematografica in riviste specializzate (è il caso della cosiddetta critica marxista che animava gli articoli di Guido Aristarco, in *Cinema Nuovo*, ad esempio).

Può aiutare a far luce su questo quadro politico culturale un articolo, questa volta sì di un giornale specializzato, scritto da Giuseppe Sala per il numero IX-X di settembre–ottobre della rivista *Bianco e Nero*, cioè l'organo ufficiale di stampa del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Il fatto che si faccia riferimento a *Bianco e Nero* trova giustificazione in due ordini di motivi. Il primo risiede nel fatto che un approccio semplicemente elencatorio dei dati raccolti, sarebbe sterile cosa, e per di più lontana da un approfondimento reale della storia dell'accoglienza critica che *Ordet* ebbe, anche di fronte a certi giudizi esageratamente negativi del film, e perciò a nostro parere oggi sbagliati. Il secondo si spiega col fatto che tale articolo apparso sulla rivista del Centro Sperimentale, è una ricostruzione a cose avvenute di un evento come quello della Mostra del Cinema, e perciò lontano da qualsiasi critica ad *Ordet*, sebbene vi ci faccia riferimento.

Sgombrato il campo da qualsiasi fraintendimento, è utile ricordare come, a parte le vicende del film Leone d'oro, quasi tutti gli accreditati che scrissero dell'evento Mostra nel 1955, fossero concordi nel sostenere che esso si fosse alla fine rivelato un evento cinematografico di modesto valore, dato che pochi dei film in concorso erano degni di un concorso così prestigioso. Fra quei pochi film che i critici raccomandavano vi erano per esempio anche *Il Bidone di Fellini*, e *Le amiche di Antonioni* (che vinse tra l'altro uno dei Leoni d'Argento). Cavallaro ne *L'Avvenire d'Italia*, nello stesso articolo di sabato 27, già citato, ricorda, a proposito di Dreyer e del sua presenza alla Mostra, come "*...il Festival abbia quasi esaurito i suoi compiti, per quest'anno, con questo film eccezionale del roseo vecchietto sessantenne che, chiestogli quale posto occupasse il Vampiro fra i suoi film, rispondeva, ieri, spiritosamente: l'ottavo.*"

Anche Sala nell'articolo in questione, intitolato *Dal Lemano alla Laguna, una distensione in formato ridotto*, scrive "*...la quale (la Mostra) nei suoi risultati artistici ed organizzativi in genere non è apparsa meritevole di particolare interesse.*" Subito più in là nello stesso articolo ricorda; "*...la stampa cinematografica, dichiaratamente o velatamente di sinistra, riflette con preordinato tempismo le vicende e gli atteggiamenti degli indirizzi della stampa politica del medesimo colore.*"

Tuttavia per rientrare nella sfera di nostra competenza, e cioè l'accoglienza che la stampa riservò ad *Ordet*, alla Mostra di Venezia nel 1955, Sala, critico di sinistra, ricorda poi come i critici di della sua stessa corrente politica fossero stati responsabili di "*...una campagna orchestrata ...contro Ordet nel tentativo di porre in primo piano un corretto ma mediocre film russo come La Cicala.*" Le colpe di Dreyer, sempre a detta di quella stampa, stavano tutte nell'aver evitato nel suo film quanto della Danimarca contemporanea, o quanta problematica del suo popolo vi fosse nel suo tempo. "*La posizione del regista, e di Munk, è senza dubbio anacronistica rispetto alla vita e alla cultura in genere*", continua Sala. Per quelli, secondo l'autore dell'articolo, il misticismo a cui si ricorreva nel film era un tentativo, una facile soluzione "*... per superare... la tragedia recente*" (si sta parlando della seconda guerra mondiale e della successiva difficile ripresa economica europea). E ancora per

rincarare la dose la stampa cinematografica di sinistra nelle parole di Giuseppe Sala dice di Dreyer “... *E’ d’altra parte sorprendente che in un’epoca come la nostra , la quale si riassume in gran parte nel nome di Einstein, (egli) prenda per così dire atteggiamenti contrari alla scienza per credere piuttosto ai miracoli della religione*”. Come si vede questa *pervicace faziosità*, come la chiama Sala, faceva molto discutere, e gli ambienti del giornalismo , e quelli della teoria e della critica cinematografica. Ciò che oggi stupisce di più è, a nostro parere, non tanto che vi fossero posizioni di così ostinata partigianeria nei giornali, e fra i critici cinematografici, tenuto conto della ancor più grande influenza che la politica, e i partiti politici, e fra questi quello comunista, avevano sulla vita quotidiana del nostro paese nel secondo dopoguerra. Ciò che stupisce maggiormente chi oggi legga considerazioni del genere è che l’assunzione di posizioni politiche così decise impedisse il critico militante di redigere una giusta osservazione su un film come *Ordet* di Dreyer, e che vedesse nel suo stile poco realistico (ma sarebbe più giusto dire ciò che continua ad osservare Sala nel suo articolo, *neorealistico*) , nel suo apparente distacco da una descrizione sociale della realtà del suo paese, nel suo anacronismo, le motivazioni più evidenti per dichiararlo un film sbagliato, e probabilmente anche brutto. Ma giustamente Sala ricorda: “...*l’analisi (del film) non può essere fatta in base a caratteri estrinseci come quello di dire che avrebbe fatto meglio a non credere ai miracoli , bensì alle formule matematiche di Einstein, ma piuttosto con l’intendimento di scoprire quanto di autentico ci fosse nella passione e nella credenza del regista attraverso la sua espressione artistica*”. Infine il redattore di *Bianco e Nero* ricorda come la motivazione dichiarata dalla giuria per l’assegnazione del Leone d’Oro ad *Ordet* “*all’opera e alla vita (sic) di artista di Carl Theodor Dreyer e al film Ordet*” non fosse probabilmente “... *una specie di iscrizione funeraria che vuole sottacere il merito intrinseco del film presentato?*”

E’ il caso a questo punto di riportare alcuni di questi giudizi troppo faziosi, apparsi nei giornali di sinistra, oppure scritti da critici militanti , e che si riferiscono alla proiezione di *Ordet*.

Umberto Barbaro, che Bianco e Nero i definisce un “vecchio nemico di Dreyer”, scrive così su *Vie Nuove*: “...il nuovo film di Dreyer ha disorientato il pubblico fin dall’inizio e lo ha nel complesso, sconcertato e offeso...il film è travolto da un temperamento quanto mai strabiliante e iettatorio, e guastato da un fumoso e pretenzioso irrazionalismo”. Tuttavia Barbaro sembra non soffermarsi solo sull’ultimo film di Dreyer in ordine di tempo, ma continua scrivendo “...oggi in Italia i film di Dreyer , come il Vampiro o Dies Irae sono concordemente giudicati dagli intenditori , come goffe, pretenziose e ridicole espressioni di un’impotenza artistica che tenta invano di surrogarsi con isteriche manifestazioni sadistiche”. Giudizi simili da parte di giornalisti di sinistra provengono da Ugo Casiraghi che scrive per *l’Unità*, e da Gabriella Smith del *Paese*. Il primo sostiene fundamentalmente che un giudizio sintetico su *Ordet* definirebbe il film l’occasione per un immenso talento sperduto, e più specificatamente scrive che il regista non è riuscito “...a compiere il miracolo di fondere con il linguaggio credibile dell’arte un tema astratto per eccellenza come quello della fede cieca ed assoluta, e immagini così spietatamente materiali.” La seconda, dalle pagine del giornale comunista fondato da Tommaso Smith ricorda che “...è piuttosto arduo convincere il pubblico del miracolo e Dreyer non è riuscito nel suo intento. Che cosa ha voluto dimostrare?...Una posizione quasi oscurantista : è la lotta all’intelligenza, al razionalismo, e noi siamo d’avviso che Dreyer è più su questa posizione che su quella dell’uomo che in buona fede crede ai miracoli. E pensiamo che i cattolici autentici non possano accettare questo film per buono”.

E’ bene ricordare per rispetto della verità che le tre recensioni appena trascritte provengono da una raccolta di giudizi critici su *Ordet*, quale si trova nelle pagine del numero già citato di *Bianco e Nero*, vale a dire quello relativo alla Mostra del cinema del 1955. Non possiamo attribuire a questi stralci una connotazione cronologica precisa, ma a nostro parere sono stati scritti, se non dopo l’immediata visione di *Ordet*, il 27 Agosto, almeno durante lo svolgimento della Mostra veneziana. Non mancarono altri giornali, in realtà una minoranza rispetto a quelli esaminati, e probabilmente anche di quelli presenti al Lido per la Mostra del ’55, che criticarono negativamente Dreyer. Tuttavia questo secondo gruppo si distingue dal primo per

una più velata appartenenza alla critica militante di sinistra, oppure per posizioni politiche di riferimento sostanzialmente differenti.

Negativo il giudizio di *Momento Sera* sul film danese. Dalle sue pagine Marinucci scrive: “film...sopravalutato per il potere magnetico del nome e per la sua esteriore nobiltà compositiva”. Chiude questa breve panoramica di giudizi negativi *L'Europeo*, dove Carlo di Lorenzo scrive: “...tutto l'insieme (ci è sembrato) per adoperare una parola pericolosa ma precisa, inutile”.

I toni degli articoli dei critici cinematografici che recensirono *Ordet* cambiano decisamente, e potremmo dire inevitabilmente, quando si passano in rassegna i giornali di ambienti culturali cattolici, o liberali. In questi, infatti i giudizi espressi dai giornalisti sono così benevoli che talvolta sembrano, come più sopra si è ricordato, solo vagamente pertinenti, perché risentono, soprattutto quelli di derivazione cattolica, della cosiddetta, e così discussa corrente spiritualista della critica dreyeriana. Si discuterà più approfonditamente della storia di quest'ultima nel corso dell'intero studio; basti qui ricordare che tale corrente raduna non sistematicamente, ma per affinità di vedute, studiosi dei film di Dreyer, inclini a giudicare il regista danese un cineasta i cui film si potevano tutti spiegare alla luce di un forte afflato religioso, fondamentalmente evangelico, incentrato sulla natura per così dire immateriale, “spirituale” dell'anima (altro termine molto usato da questa corrente)dell'uomo.

Tuttavia per quel che riguarda specificatamente i giudizi di giornali cattolici, o di critici cattolici presenti alla Mostra, il discorso si fa più complesso ed articolato di quanto non fosse quello sui giornali di sinistra. Infatti se in questi le posizioni di chi scriveva erano abbastanza prevedibili, e facilmente catalogabili perché mosse da accuse sull'opera di Dreyer sostanzialmente intuibili, vista la provenienza culturale: battevano tutte sull'apparente disimpegno dell'opera nei confronti della realtà sociale, sull'allontanamento dalla realtà, quella storica e scientifica, per credere nel miracolo della fede; dalla lettura dei giornali cattolici, o liberali emerge invece una dispersione di motivazioni positive, negative, oppure non del tutto convincenti concernenti *Ordet*.

Aprè questa panoramica il cattolico Marco Ramperti, che scrive negativamente di *Ordet* su *Il Roma* ; vi si legge infatti: “c’è stato...*sacrilegio*, si è *bestemmiato Gesù* , per... *un miracolo compiuto da un’idiota* per effetto di un ordet, *pronunciato in un balbettato falsetto da povero cretino*. Ora *equivoco mistificatore, scambiato dai semplicioni della Giuria per ineffabile spiritualità, questo fumo di nordica nebbia che i nove giudici del Lido hanno voluttuosamente respirato come fumo di mistico incenso, sarebbe ancora accettabile in un film che avesse un rilievo, un movimento, un qualunque interesse psicologico, descrittivo, o narrativo: mentre questo è lento, inerte , incolore, due volte oppressivo quasi insieme vi incombessero , senza farci mai sentire un soffio vitale, un’afa di scirocco e un gelo di tramontana, in una lunga immobilità di notte boreale!*” Giudizio questo di Ramperti che rimane piuttosto isolato nel quadro delle critiche mosse da giornali cattolici ad *Ordet*, non fosse altro che per l’asprezza dei toni, e per la fumosità dei periodi, in un discorso di cui non si coglie facilmente la motivazione profonda che anima una giudizio così negativo di critica cinematografica. Con questo articolo possiamo dichiarare conclusa la serie di giornalisti, della più varie provenienze culturali, per quello che è stato materialmente possibile recuperare, che espressero un giudizio totalmente negativo su *Ordet*, in giornali non specialistici.

Possiamo aprire ora il capitolo di quei giornali che a vario titolo parlarono del film danese a Venezia, inoltrandosi in alcuni casi in giudizi non del tutto negativi della pellicola, oppure interessati a raccontare le reazioni del pubblico culturalmente variegato di spettatori di fronte ad un film così emotivamente coinvolgente, soprattutto, a nostro modo di vedere in un paio di scene; quella del parto, e quella finale. Infine entreranno a pieno titolo in tale capitolo quegli articoli che espressero totale entusiasmo, e riconobbero in Dreyer uno dei più importanti maestri della storia del cinema come arte.

Paolo Valmarana, di cultura cattolica, titolò il suo articolo sulla *Gazzetta del Veneto* di sabato 27 Agosto: “...*ha entusiasmato il Verbo del danese Dreyer...*”, mentre nell’articolo vero e proprio fa un breve excursus delle principali opere del regista danese che a suo dire (lo ripetiamo): “... *ha dato alla decima Musa più di un’opera*

che si è inserita nella storia del cinema inteso come arte...basterà ricordare quel Vampyr in cui Dreyer piega in modo perfetto il mezzo tecnico ai fini di un'espressione anche esteriore della lugubre storia di vampiri...o La Passione di Giovanna d'Arco...che forse è il suo capolavoro...oppure Dies Irae che rappresenta un chiaro esempio di coerenza stilistica", ma per tornare al film in concorso , Valmarana scrive : "...Nessuno... s'è stupito del contenuto di Ordet (La Parola), il film che la Centralen Palladium ha realizzato notevolmente modificando il dramma di Kaj Munk che Molander aveva già rivestito di immagini." Fino a questo punto il giornalista cattolico sembrerebbe esaltare l'ultima opera di Dreyer alla luce dei capolavori passati, dunque rendere omaggio all'opera omnia del maestro danese. Tuttavia egli continua, e dopo aver esposto sommariamente la trama tenta un giudizio critico. Scrive infatti "...Il film di Dreyer destinato sembra, a seguire quella scia di favore popolare che ha già incontrato Lo Spretato, è apparso un'opera di sicuro effetto, di immediata presa sul pubblico, e di profonda suggestione, ottenendo un vero e proprio successo di stima. Tecnicamente non ha gravi difetti e la materia è svolta con piglio disinvolto. Una certa lentezza all'avvio si riscatta con la scena madre, quella della morte di Inger." E poi fornisce al lettore qualcosa a cui non sempre i critici della Mostra diedero peso, e cioè la reazione del pubblico; Valmarana scrive: "...Molti applausi all'indirizzo del regista , autore di questo facile messaggio di fede, presente in sala con il produttore Erik Nielsen."

La gran parte degli articoli che raccolgono le reazioni critiche dei giornalisti alla proiezione di *Ordet*, si possono leggere nei giornali di domenica 28 agosto 1955. Così ad esempio Lanocita, che aveva, tra i pochi, dedicato un intero articolo alla conferenza stampa di Dreyer il giorno prima, la domenica sul *Corriere della Sera* ci offre con il titolo del suo articolo un'idea anche dello spaesamento del pubblico di fronte alla pellicola. Egli scrive "...Chi entusiasta, chi irritato dallo strano film di Dreyer...Per metà realismo e concretezza, per metà astrazione e simbolo *Ordet*, impostato su un problema religioso...condotto con tecnica bizzarra, è apparso un'opera di estremo interesse , anche se non del tutto persuasiva." Molto più esteso e approfondito risulta essere nel suo insieme l'articolo de *L'Avvenire d'Italia*, firmato

da G.B.Cavallaro, domenica 28 agosto. Il quotidiano cattolico dedica interamente l'insieme di titoli e sottotitoli al film danese, e scrive: *“Un ottimo film al festival veneziano. La Parola di Dreyer viaggio fra le ombre ai confini della vita e della morte. Tremendi ed inquietanti interrogativi nel nuovo lavoro dell'autore del Vampiro...”*. Dalla lettura dell'articolo che segue emerge chiaramente che *L'Avvenire d'Italia* è uno dei giornali cattolici che più di ogni altro diede un giudizio totalmente positivo del film, e della sua proiezione, con il merito aggiunto di non aver tentato in maniera approssimativa, o aprioristica, un'analisi chiusa del film di Dreyer, ma di aver piuttosto tentato di sottolineare gli “inquietanti interrogativi”, appunto, che la pellicola suscita. L'articolo di Cavallaro inizia con frasi ad effetto la sua descrizione della reazione del pubblico veneziano dopo avere visto *Ordet*. Scrive infatti : *“Usciamo agghiacciati , sbalorditi dalla sala di proiezione del Palazzo del Cinema. Ordet o The Word di Carl Th. Dreyer, è una cosa grande, spaventosa, mistica, e sadica, realistica e tutta allusiva, avvolta dalle luci riflesse di un mondo lunare...”* Da sottolineare come questo articolo sebbene con espressioni poco pertinenti riconosca, fra i pochi che ne scrissero, il valore fondamentale che il regista diede alla luce in questo suo film, e alla fotografia affidata a Henning Bendtsen. Ma Cavallaro continua: *“...Più che dal dramma di Kaj Munk...essa deriva da vent'anni di passione mistica, di polemica religiosa, di tormentata elaborazione, dai giorni della follia e, da quelli di lucida terribile veggenza di questo grande, prima che regista, uomo, spirito intelligenza.”* Da questo punto in poi l'articolo prende forse un po' troppo allusivamente le distanze dai giudizi più approssimativi degli altri critici *“...Non è questo che importa , come anche, l'osservazione di alcuni, della non rispondenza del tema alle domande semplici ed elementari dell'uomo moderno...Sarebbe, ci sembra piuttosto ingiusto muovere richieste di questo genere a Dreyer, i cui film, proprio i maggiori, essi pongono tremendi ed inquietanti interrogativi. E' Dreyer che continuamente investiga, e pone domande: alla Santità, alla fede, andando ai confini della vita e della morte...”* Fino a questo momento, come si legge chiaramente, nessun preciso tentativo, di analisi critica del film; piuttosto un riconoscimento, anch'esso, e ancora una volta, profondamente influenzato da ciò che si credeva di

conoscere di Dreyer, e dei suoi film più noti; un riconoscimento, si diceva, dell'appartenenza del regista ad una sfera di pensatori, e in questo caso di cineasti, interessati più che dal realismo dei loro film, alle capacità evocative di mondi, o fatti ultramondani, ultracorporei, che poteva avere il cinema come arte. Ma Cavallaro non chiude qui il suo giudizio, anzi, ma continua sulla strada di una interpretazione quasi filosofica del film: *"...Ordet... è la tormentosa riscoperta del valore tragico, evocatore della parola, come verbum fatto creativo, o addirittura capace di restituire o sostituire (la dottrina di Munk non è cattolica), insomma strappare direttamente, a Dio, come in una diversa incarnazione i veicoli naturali della Grazia."* A questo punto dopo aver fornito un'idea della trama, e delle differenze dei personaggi all'interno del film, chiarendo talora anche le diverse idee di Fede che li muovono, l'articolo de *L'Avvenire d'Italia* ci offre un'importante spunto di riflessione tornando alla conferenza stampa del giorno prima, e riportando un pensiero (utile alla nostra analisi) di Dreyer su Munk. Si legge infatti: *"...Dreyer stesso... dichiarava di aver voluto arrivare, come altri mai, alla essenza ultima di ciò che Munk aveva voluto dire con questo dramma..."* Pare di avvertire in queste parole la comprensione del tipo di lavoro di adattamento fatto da Dreyer su Munk, e prima su quasi tutti i testi da cui aveva tratto i suoi film, e che sarà trattato in altro luogo di questo studio. Un adattamento che potrebbe essere riassunto in un'espressione come: "mondatura del testo narrativo originale per una sua resa cinematografica, nel rispetto del pensiero di chi l'ha scritto." Non a caso Cavallaro continua sottolineando come *"...questa prosa risente di una lunghissima macerazione, è un testo torturato, portato alle più semplici significazioni in un colloquio ultimo con il Munk defunto per chiedergli i sensi ultimi delle cose."* A parte la descrizione ad effetto, il giornalista coglie nel segno quando usa la parola "semplici significazioni"; infatti "la semplificazione sembra essere una delle direttive principali nell'opera di adattamento per il cinema che Dreyer opera su tutti i testi non propri da cui nella sua carriera ha tratto dei film. Fino a questo punto l'articolo de *L'Avvenire d'Italia*, futuro giornale dei vescovi italiani, quindi profondamente cattolico fin dalle sue origini si distingue notevolmente dal resto dei giudizi di critica cinematografica ad

Ordet per aver, come si è sottolineato nel corso dell'analisi, quasi passo per passo, dello stesso, messo in luce alcuni dei nodi centrali della contemporanea e anche futura (ovviamente rispetto al 1955) storia della critica dreyeriana. In particolare, Cavallaro, sembra aver dato peso, e fornito al lettore alcune chiavi di lettura non facili di una possibili analisi di *Ordet*, ma possiamo dire del modo di lavorare dello stesso regista danese. Il richiamo al valore significante della luce, che svolge nel film il ruolo di un personaggio altro da quelli interpretati dagli autori, il lavoro difficile di adattamento dell'opera teatrale per il cinema, il riconoscimento di un ruolo non secondario per l'analisi del film, della conoscenza del lavoro e della provenienza del testo, da quel Munk che in Italia quasi nessuno conosceva, e più avanti, come vedremo a breve, lo strano rapporto tenuto da Dreyer nei confronti del teatro (chè quella di Munk è una pièce teatrale), sono tutti indizi che ci portano a rispondere almeno parzialmente ad una delle domande con cui si è aperto questo capitolo: quanto c'è degli articoli su *Ordet* del 1955 nella moderna critica dreyeriana? Possiamo rispondere: c'è quel tanto che basta per farci dire che probabilmente anche grazie alle analisi di qualche critico come Cavallaro, tanto più preziose in quanto scaturite dalla sola prima visione del film, qualche studioso dell'opera di Dreyer oggi può formulare ipotesi che abbiano la certezza di fondarsi su un terreno comune di valutazioni, in altre parole un valido punto di partenza.

Si diceva dello strano rapporto di Dreyer con il teatro, argomento che qui sarà soltanto sfiorato, anche se inevitabile dato che *Ordet* è prima di tutto un'opera teatrale. Cavallaro scrive: *"...conservando ai dialoghi la loro impostazione teatrale (i personaggi tutti in scena, rivolti al pubblico), non rendendo mai soggettiva la macchina da presa, Dreyer riesce a creare, oltre i limiti dell'inquadratura, e alla direzione del pubblico, delle zone di vuoto, in cui tutto è terribile e possibile (si pensi nel film alla stanza di Johannes, oppure al misterioso luogo della sua fuga, NdA), e da questa convenzione segreta ottiene gli effetti più imprevedibili e potenti. Quando questo teatro, spesso volutamente immobile, si sposta, è come se iniziasse una spaventevole esplorazione dello spazio della realtà paurosa..."*.

Più in là nello stesso articolo di Cavallaro si trova una considerazione che non mancò di coinvolgere anche altri giornali, e non tutti prettamente cattolici; vale a dire la sottolineatura della possibile somiglianza cinematografica tra il personaggio di Johannes in *Ordet* e l'ipotetico personaggio di Gesù, nel film sulla vita di Cristo che ormai da tempo, e a risaputa di tutti Dreyer portava avanti come progetto. Il giornalista de *L'Avvenire d'Italia* scrive: "*...Feroce­mente ridicolizzato, ambiguo, questo strano personaggio Johannes, (NdA) inquieta lo spettatore. Il regista che, se parlerà un giorno di Gesù, lo farà per identificare i romani ai nazisti, non procede per rappresentazioni, ma per incarnazioni, di cui questa, tutta allusiva, è già preparatrice...se un giorno Dreyer se ne occuperà, non rappresenterà, ma susciterà Gesù Cristo, attraverso la parola del Vangelo,così come qui il tema del risorgere attraverso il Verbum è qui, oltre che tema di fede, questione di scienza, di magia, di prescienza, del mortale, misterioso,e ignoto mondo...*". Sembra assolutamente distante in queste parole il giudizio negativo sul mancato interessamento di Dreyer al mondo della scienza, e si diceva nei giornali di sinistra, delle scoperte di Einstein. In realtà il

regista danese aveva già preso una posizione ben precisa a riguardo, e non si sa se Cavallaro la conoscesse; Dreyer infatti in una intervista alla radio danese del 27 settembre 1954, e poi in un'altra in risposta al nostro Guido Aristarco, ribadiva a proposito del miracolo che *"...la scienza moderna, sulla scorta della teoria della relatività di Einstein, ha portato le prove dell'esistenza di una quarta dimensione , quella del tempo, e di una quinta, la dimensione psichica"*, pertanto questa stessa scienza per Dreyer *"...ci permette un approccio più profondo alla comprensione del divino ed è in procinto di darci una spiegazione naturale delle cose soprannaturali."*

Tuttavia è poco pertinente rispetto al tema di questo capitolo l'analisi delle posizioni di Dreyer rispetto alla scena del miracolo presente in *Ordet*; un'analisi che chiama in causa molteplici e approfondite riflessioni scientifiche, filosofiche e culturali, per cui è bene dedicare uno spazio apposito all'argomento in altro luogo dello studio. Basti sottolineare come ancora una volta l'immediatezza di scrittura imposta dal giornalismo non sia nociuta ad un principio di analisi, più che mai cogente , di uno dei nodi narrativi più discussi del film di Dreyer.

Concludiamo l'analisi dell'articolo di Gian Biagio Cavallaro riportando le sue considerazioni sugli aspetti più tecnici della regia di Dreyer, anche questo per nulla distanti dalle considerazioni contemporanee o posteriori di studiosi dreyeriani. *"...Una serie di inversioni sconvolgenti di termini, trovano nei movimenti di macchina, (quelle terrorizzanti panoramiche a sinistra, contromano), un'esecuzione sottile, insidiosa, e nei ritmi lenti ossessivi, contempezioni insaziate, voluttuose, morbose che aumentano il disagio dello spettatore..."*. Il giornalista sembra concludere le sue riflessioni scrivendo infine: *"...è un film da capire un po' alla volta, di cui ci vergogniamo di scrivere già oggi alcune impressioni, quasi dei giudizi, quando l'autore vi ha pensato su per vent'anni."*

Dopo L'Avvenire d'Italia, un altro quotidiano di cultura cattolica offre lo spunto per una riflessione approfondita del film di Dreyer all'indomani della proiezione del 27 Agosto: si tratta de *Il Popolo*, il cui inviato è Paolo Valmarana. Il titolo con cui si apre il "pezzo" è: *"Dreyer ha risolto in termini d'arte un tema di alta spiritualità cristiana"*, e il sottotitolo: *"Con La Parola il regista danese è riuscito a fare accettare al*

sofisticato pubblico del Lido una storia incentrata su un miracolo compiuto nel nome di Gesù Cristo...” Valmarana, a differenza di altri giornalisti, non apre il suo articolo con un resoconto delle immediate reazioni emotive del pubblico, che egli aveva detto “sofisticato”, alla proiezione di *Ordet*, ma dedica il suo primo paragrafo al riconoscimento del film e di Dreyer, quali veramente degni di una Mostra come quella di Venezia; si legge infatti: “...*Carl Theodor Dreyer ha dimostrato chiaramente con il suo film...di quale impegno, e di quale valore debbano, o almeno talvolta possano essere i film di una Mostra d’Arte Cinematografica...Con questo suo Ordet (La Parola)il regista danese ha confermato infatti ancora una volta quale eccezionale strumento possa rivelarsi il cinema, quando esso venga concepito, studiato, e realizzato per le sue funzioni più nobili e più alte.”* Prima di procedere con la consueta sintesi della trama del film, Valmarana ricorda come Dreyer sia stato a lungo lontano dalla macchina da presa, ma tiene a precisare come l’abbia fatto sostanzialmente per non cedere a nessun compromesso. Infatti più in là nello stesso articolo torna a ribadire: “...*Quali e quante difficoltà si parassero dinanzi a*

Dreyer nel realizzare quest'opera il lettore comprenderà facilmente." Questo richiamo esplicito al lettore è particolarmente interessante; rimarca notevolmente quello che vorrebbe essere probabilmente il dovere giornalistico di critico cinematografico che Valmarana sentiva di avere, e che molti altri sentiranno ugualmente, nel momento in cui si tratta di presentare ad un pubblico non specializzato un film di Dreyer. Qui probabilmente Valmarana, in linea con la vocazione culturale del suo giornale, *Il Popolo*, sentiva che il suo articolo doveva essere a tutti i costi meno complicato possibile, e più divulgativo. Egli continua, scrivendo "... *Si trattava di rinunciare a qualsiasi suggestione esteriore e a qualsiasi compromesso con lo spettacolo e quindi con il pubblico: equilibrare il dibattito ideologico e teologico fino a porlo naturalmente nelle labbra dei personaggi, creare infine l'atmosfera e le premesse necessarie a rendere credibile il miracolo che chiude il film.*" Anche Valmarana sente in queste frasi di dover dichiarare quanto difficile fosse, e fosse stato per il regista, rendere accettabile al pubblico un avvenimento come la resurrezione dalla morte. Tuttavia egli sembra non prendere posizione, e neppure abbozzare un

tentativo di analisi, anche filosofica, anche personale, che invece aveva contraddistinto così pervicacemente l'articolo di Cavallaro. Il giornalista de *Il Popolo* passa allora ad un giudizio sulla regia e sulla tecnica. Leggiamo più avanti:

“...egli (Dreyer) ha chiuso personaggi e vicende in una meravigliosa unità di ambiente e di mezzi espressivi. Nei lentissimi movimenti circolari della macchina da presa, nello stagliare i suoi protagonisti contro le mura bianche delle case danesi, il regista è riuscito a sottrarre loro ogni dimensione materiale che potesse nuocere ad una.. persuasiva definizione della dimensione spirituale...” Inutile ribadire come quest'ultimo aggettivo, se non proprio l'intero stralcio di articolo riportato, ponga anche Valmarana nel gruppo di critici convinti sostenitori di Dreyer regista dello spirituale e del trascendentale, capace nella sua maestria registica di far accettare queste due dimensioni ad un pubblico, quello veneziano, che anche il giornalista de *Il Popolo* definisce nello stesso articolo: *“smalizzato e viziato”*. Si è posto più volte l'accento su quella che è stata qui definita *“corrente spiritualista”* della critica dreyeriana, non tanto perché essa non abbia prodotto nel corso della seconda metà del secolo

scorso, soprattutto in ambiente di cultura francese (i già citati Semole e Delahiae) scritti e interventi critici di notevole pregio, ma piuttosto perché essa si è posta fin dall'inizio come la più immediata e condivisa spiegazione dell'opera dreyeriana, e quindi, per quanto riguarda il nostro argomento, anche quella che prima fra tutte si è diffusa per spiegare il miracolo di *Ordet*, fra tutti quei critici cinematografici, che per la prima volta si trovarono di fronte al complesso film di Dreyer. Tornando all'articolo di Valmarana, egli termine il suo discorso sulla regia di Dreyer con queste parole: "*...il film non ha un momento di flessione e di cedimento...ogni fatto...ogni intonazione, ogni atteggiamento è la premessa logicamente concatenata del prodigio finale.*"

E' interessante rilevare come i giornali di cultura cattolica, ma non solo, si trovassero in quasi tutti gli articoli dedicati ad *Ordet*, nella situazione di dover in qualche modo stemperare possibili giudizi negativi o poco convinti su Dreyer e su Munk per la loro appartenenza al mondo cristiano sì, ma protestante. E' significativo infatti da questo punto di vista come quasi tutte le testate che sapevano di rivolgersi a

lettori cattolici, risolvessero il nodo della differenza confessionale, nella maniera più semplice, ossia inglobando il film (ma anche e soprattutto i film scandinavi in generale) nelle problematiche religiose cattoliche, facendo cioè di Dreyer e di Munk autori anche cattolici. Evaporando la loro matrice culturale protestante Dreyer diventava quasi un pensatore cristiano universale, e quindi anche cattolico. Se questo approccio è comprensibilmente spiegato con la necessità giornalistica di dover semplificare al lettore italiano, per di più cattolico, un prodotto culturale protestante con il richiamo ad una vaga religiosità di fondo, che tutti e tutto accumuna; ebbene questo stesso approccio non è come vedremo il più pertinente per l'analisi di un film come *Ordet*, in cui la storia religiosa della Danimarca e le sue conseguenze sulla vita delle persone, sono assai importanti.

Comunque Valmarana si adegua a quanto detto sopra, scrivendo : *"...Nonostante l'ambientazione in paese protestante, fra idee che paiono spesso essere lontane dalla nostra mentalità, la religiosità che circola per tutto il film , che permea di sé situazioni e personaggi, è religiosità viva,*

contemporanea, tanto da poter essere di buon grado accolta dal cattolico di oggi.”

Concluso l'articolo del cattolico Valmarana, si tratta ora di affrontare con un salto culturale notevole gli interventi di due giornali; un quotidiano, e un periodico, che occupano la fine di questo capitolo, e in un certo senso appartengono al secondo gruppo di giornali che parlarono di *Ordet*, ossia quelli che ne parlarono bene, anche se poco o nulla legati al mondo cattolico. Si tratta de *l'Avanti!*, quotidiano del partito socialista italiano, e *Il Ponte* mensile di stampo liberale dell'editore Pietro Calamandrei.

Il titolo de *l'Avanti!* è in assoluto il più sensazionalistico tra quelli visti finora, e in più nella sua concisione sa dare in un attimo l'idea di come il pubblico la sera della *premiere* italiana di *Ordet* a Venezia rimase dopo aver visto il film. Leggiamo : *“Sullo schermo Venezia, l'opera di un maestro del cinema”*, e più sotto, a caratteri più grandi: *“Si erano spente le luci al Palazzo del Lido, ma la folla discuteva ancora su Ordet di Dreyer.”* Invece il sottotitolo recita: *“In questo sconcertante e tormentoso dramma, il grande regista danese celebra la vittoria di quella fede nella vita che in Dies Irae era*

rimasta soccombente". L'articolo che segue, firmato da Corrado Terzi, si apre riconoscendo in Dreyer un grande maestro del cinema, *"artista dalla carriera così povera di film e così ricca di capolavori..."*, ma subito dopo anche il critico de *l'Avanti!* dimostra di non discostarsi troppo dalla diffusa considerazione critica di Dreyer regista del "trascendente", e infatti scrive: *"...Chiunque conosca il regista danese Dreyer sa che...s'ispira a una tematica tutta particolare. Nessuno si stupiva perciò ieri sera accingendosi a vedere Ordet (Il Verbo) di sapere che il film lo avrebbe fatto assistere ad un vero miracolo, che sarebbe stato posto dinnanzi a un dibattito su problemi di religione e di fede"*. Del resto fra critici veneziani doveva ancora essere forte il ricordo di *Dies Irae*, visto a Venezia solo otto anni prima, nel 1947. Terzi lo ricorda, scrivendo : *"Il ricordo di Dies Irae, visto a Venezia nel 1947, è ancora vivo in tutti, come lo è di La passione di Giovanna D'Arco, e Vampyr...in cui Dreyer sviluppava...temi molto vicini a quelli di Ordet , e di essi , in un certo modo complementari."* A parte questo richiamo alla filmografia passata di Dreyer, che non aggiungeva nulla di nuovo a quello che il lettore poteva conoscere dalla lettura di

qualsiasi quotidiano, in quella domenica 28 Agosto 1955, molto più interessante è l'analisi che Corrado Terzi fa del rapporto di temi e di resa filmica tra *Dies Irae* e *Ordet*. Egli scrive: *"...In Dies Irae attraverso la vicenda secentesca di Anna Pedersdotter condannata al rogo sotto accusa di stregoneria...si celebrava, condannandolo, il trionfo di tutte quelle forze negative, che qualora prevalgano nel destino dell'umanità, conducono questa all'errore e all'oscurantismo. Anna Pedersdotter era, in altre parole, una Inger che veniva uccisa dalla mancanza di fede degli uomini. E così, questa Inger di Ordet è Anna Pedersdotter la cui fede nella vita, e nel trionfo della vita sulla morte, simboleggiata dal personaggio di Giovanni, finalmente concede di gioire delle gioie del momento."* Evitando di trattare già da subito uno degli elementi tematici fondamentali di tutta l'opera dreyeriana, ossia il ruolo della donna, e del suo rapporto spesso conflittuale con il mondo del maschio, secondo un'opposizione, riconosciuta da più parte, di Natura/femminile in contrasto con Istituzione secolare/maschile, si può però riconoscere a Terzi di aver tentato, nella sua analisi comparata, già nel 1955, un giudizio

critico che ritrovasse nella filmografia di Dreyer precedente ad *Ordet*, le radici stesse di un approccio, di un avvicinamento, e anche di una spiegazione (sempre che essa sia possibile) delle azioni dei vari personaggi (femminile in questo caso), dell'ultimo film di Dreyer. Dagli articoli che è stato possibile leggere, Terzi risulta essere il primo critico che all'indomani della visione del film danese, abbia scelto con decisione e lucidità la strada dell'analisi della pregressa carriera di Dreyer. Finora, come abbiamo riportato, coloro che hanno citato i precedenti film di Dreyer nei loro articoli, lo hanno fatto per ascrivere al regista una certa fama di regista "spirituale", come una continuazione di certe tematiche (certamente le più evidenti, e meno originali del regista, perché come vedremo più avanti possono essere ricondotte all'influenza che il cinema scandinavo ebbe sui film di Dreyer), che il regista si portava dietro e che erano un portato di facile riconoscibilità, e di immediata classificazione del suo cinema.

Terzi continua il suo articolo affrontando sia pure molto rapidamente il tema centrale del miracolo, e scrive: "*...La questione del miracolo dunque non è fondamentale per*

Dreyer. Egli fa compiere un miracolo al protagonista, al fine di provare, su un piano di misticismo paradossale, le straordinarie risorse che la natura umana riserba a chi ha fede in essa: nulla è impossibile per colui che veramente crede, è la conclusione del film.” Sono parole queste che sembrano riecheggiare quanto si è detto sul rapporto tra Dreyer e la scienza, e della sua risposta ad una radio danese in merito a questo argomento. Al di là della questione delle infinite possibilità della natura umana, da questo stralcio di articolo emerge chiaramente come Corrado Terzi che scrive per *l’Avanti!*, quotidiano del partito socialista, e quindi di cultura laica, di sinistra, pur non facendo sue le direttive di una critica di derivazione prettamente marxista, usa nello spiegare la scena finale di *Ordet* l’espressione “avere fede nella natura umana”, anziché come vorrebbe il film stesso “avere fede in Dio”. Tale sostituzione non è particolarmente rilevante ai fini dell’oggetto di analisi che ci si è proposti in questo capitolo. Tuttavia preme chiarire come in qualche modo ciascun critico della Mostra si sia espresso su *Ordet* a seconda di posizioni culturali, e di possibili letture del film, che diedero poi avvio a vere e proprie analisi sull’opera

stessa di Dreyer. In particolare in Corrado Terzi sembra prendere corpo quella tendenza ad analizzare l'opera di Dreyer in una sfumatura diversa da quella spiritualista; una sfumatura più attenta a spiegare certe scelte narrative, e in particolare quella del miracolo in *Ordet*, facendo laicamente riferimento alla sfera dell'uomo, ad un umanismo insomma non totalmente materialista, ma aperto alle molteplici possibilità che gli vengono offerte dalla nuova scienza.

Ritornando più prettamente all'articolo di Corrado Terzi, possiamo chiudere la sua analisi riportando con le sue parole, ciò che egli dice dal punto di vista dell'analisi filmologica e critica del film. Si legge: *"...è un'opera, che al di là dei suoi grandi meriti formali ha il difetto di lasciare aperti troppi spiragli a valutazioni tra loro contrastanti ; per cui è ad un certo punto possibile attendersi, da parte di critici cattolici o protestanti la pretesa di rivendicare alla propria religione il senso complessivo della storia narrata da Dreyer."* In altre parole Terzi è su posizioni opposte rispetto a quelle tenute da Valmarana ne *Il Popolo*. Lì si esaltava il valore universale del messaggio del film, qui si sostiene che questa pretesa di universalità è proprio il difetto peggiore del film. Infatti Terzi

continua scrivendo: *“...Principalmente nuoce al film la presunzione di universalità del messaggio che non tiene conto di problemi reali, ma solo di problemi metafisici. Questi gli indubbi limiti di Ordet.”* Che anche Corrado Terzi faccia sua la critica di quasi tutta la stampa di sinistra sulla lontananza del film dalla realtà, sul suo irrealismo? Certo che subito dopo aver dichiarato i demeriti del film Terzi passa a sottolinearne i meriti: *“...consistono proprio nell’aver saputo concepire in immagini crudamente veristiche una vicenda il cui valore stava a priori, in impalpabili, astratti concetti. Gran maestro della tecnica e della recitazione, Dreyer riesce a farci credere fino alla fine all’esistenza di questi personaggi...persino...per un istante che la finzione scenica del miracolosi possa tranquillamente accettare come probabile, tanto è forte e precisa la descrizione dell’evento, tanto è minuziosamente curata in ogni particolare essenziale.”*

Assai diverso da quello dei quotidiani è lo stile e il giudizio critico su *Ordet* dell’articolo apparso sulla rivista mensile *Il Ponte* nell’ottobre 1955, e firmato da Tino Zanon Dal Bo.

Dopo il titolo che recita : *“Considerazioni sulla Mostra*

veneziana del Cinematografo”, Zanon dal Bo incomincia con l’usuale riconoscimento di Dreyer come maestro del cinema, e di *Ordet* come: “...*messaggio di fede*”. Tuttavia l’ultimo film di Dreyer in ordine di tempo si discosta, a detta del giornalista, dal resto della sua produzione cinematografica dal momento che : “...*mentre i film precedenti preferivano descrivere la tirannia esercitata dalle fedi , trasformate in superstizioni, sulla vita degli uomini , su ciò che in loro è più naturale e più umano, Ordet celebra la conciliazione della fede con l’umanità...*” e poi, unendosi alla schiera di coloro che vedevano in Johannes di Ordet un antesignano del futuro Gesù che Dreyer intendeva portare sulla schermo, Zanon Dal Bo scrive: “... forse prelude al film sulla vita di Gesù che l’autore, quando sostò a Venezia, si recava a girare in Palestina.” Dopo questa informazione sul piano di lavoro di Dreyer, il critico Zanon Dal Bo riassume la trama di *Ordet*, al fine di poter poi esprimere il suo giudizio critico sull’opera in sé. Per la verità si tratta di un giudizio che nonostante sia espresso in un giornale d’élite culturale e politica come *Il Ponte*, è caratterizzato da un linguaggio piano discorsivo, a tratti quasi letterario, e pertanto interessante visti gli scopi

della nostra analisi. Zanon Dal Bo esordisce così:

“...Caratteristico di questo film è il calore umano con cui la vicenda è narrata; la fede vi converge con l’umanità e fa tutt’uno con essa, la eleva senza negarla, s’afferma al di fuori dei limiti e dei contrasti delle sette e investe su di sé anche gli uomini, che in buona fede, vi si erano chiusi dentro. E tutta l’opera... descrive con una semplicità piana insieme e incisiva dove ogni elemento risale nella sua concreta funzione.” Nulla di nuovo rispetto alle critiche analizzate fin qui, se non fosse per quel richiamo esplicito alla fede, e non ad esempio alla natura umana, l’esaltazione della funzione irenica della fede stessa; siamo ad un passo dal più volte ripetuto messaggio di fede universale espresso dal film protestante. Zanon Dal Bo, tuttavia, si impegna anche in un’analisi critica della regia e delle qualità tecniche del film, quando scrive: *“...di ogni personaggio è messa in esatta luce l’individualità (ogni inquadratura ne ha di preferenza pochi e ben stagliati) ma senza i contrasti taglienti, spietati talvolta, senza l’isolamento dei primi piani di Giovanna D’Arco; anzi con un interesse...per l’ambiente umano nel quale ognuno di loro vive.”* In queste parole il critico pare aver colto uno degli

elementi fondamentali della messa in scena dreyeriana, che riguarda non solo *Ordet*, ma prima *Pagine del libro di Satana*, e *La Passione di Giovanna d'Arco*, e *Gertrud* poi. Una messa in scena in cui il valore semantico del primo piano è utilizzato dal regista danese per mettere in risalto il dramma interiore di ciascun personaggio in relazione ad un ambiente, o meglio ad una scenografia che ne rispetti gli stati emotivi, senza esserne un semplice decoro.

L'articolo di Zanon Dal Bo continua poi con la disamina di quelli che secondo il critico sono i difetti del film; e anche in questo il giornalista de *Il Ponte* dimostra di essere particolarmente originale, rispetto ai critici letti finora. Egli scrive infatti: *"...Solo vero difetto, che limita certo il valore dell'opera, è che il Dreyer avendo dato alla narrazione un'impostazione così realistica, non ne ha svolto a pieno tutte le esigenze."* Egli continua, spiegando meglio: *"...I personaggi hanno tutti un ruolo nella vicenda, e questo non nuoce; ma non si vede che ruolo abbiano nella vita all'infuori della vicenda nel film, che ne risulta come isolata in un suo valore simbolico; isolata dal resto della vita, dalla stessa vita quotidiana che quella famiglia deve pur condurre. Nulla da*

ridire se quell'isolamento simbolico fosse richiesto dall'impostazione del film ...ma così, contrastante con l'impostazione realistica che al film è stata data , esso rimane alquanto arbitrario." Anche questo di Zanon Dal Bo sembra essere un giudizio di difficile comprensione. Infatti proprio quel realismo che tanti critici vedevano mancare in *Ordet*, per il giornalista de *Il Ponte* è addirittura per la sua estrema evidenza uno dei motivi che rendono troppo lontana la vita dei personaggi rappresentati nel film, da una possibile vita reale. Il difetto sta dunque in un eccesso di simbolismo della pellicola e nella sua natura arbitraria. Non sarebbe opportuno fare la critica alla critica di Zanon Dal Bo, in uno studio che intende solamente raccogliere le più svariate reazioni di giornalisti al film di Dreyer, dopo averlo visto a Venezia. Semmai in questa sede come è stato fatto finora, è d'uopo rilevare quei casi in cui i giornalisti che scrissero di *Ordet*, dopo una prima, o al massimo una seconda visione, riuscirono a mettere in luce con tempestività temi, e linee di lettura che poi diverranno le fondamenta di studi critici più approfonditi e su tutta l'opera di Dreyer, e su *Ordet* in particolare, come nel nostro caso. Perciò sotto questa

particolare luce l'articolo di Zanon Dal Bo pare rimanere per quanto riguarda i termini del suo giudizio sui difetti del film, un caso a parte; semmai il critico come detto sopra colse in modo più pertinente le qualità della regia, e della messa in scena di *Ordet*, tanto più che egli conclude il suo articolo (per quel che riguarda un'analisi del film, dato che per dovere di cronaca dobbiamo dire che egli continua parlando nello stesso articolo di altri film presenti alla Mostra, e infine dell'organizzazione della Mostra stessa), con le parole: “...il difetto non toglie nulla alla perfezione dell'opera”.

Con l'articolo di Tino Zanon Dal Bo, possiamo dire conclusa la rassegna di articoli di giornale che è stato possibile materialmente raccogliere ai fini della ricostruzione della vicenda veneziana di *Ordet* di Dreyer. Ci pare che nonostante la loro esiguità rispetto alla totalità di quelli realmente scritti dai giornalisti presenti alla Mostra del 1955, siano stati sufficienti a creare un quadro delle vicende giornalistiche del film di Dreyer che possa permettere al fine di trarre delle conclusioni utili per definire, e la cronaca della presenza del regista danese e del suo film a Venezia, e un tentativo di studio che possa tenere conto di quei giudizi che si

dimostrarono, alla luce degli studi venuti dopo gli anni '50, i più pertinenti.

Conclusioni

Nonostante tutti i limiti che la critica cinematografica incontra nell'esprimere un giudizio su qualsiasi film ad essa contemporaneo, non possiamo non riconoscere che nel caso di *Ordet* questi limiti sembrassero nel 1955, alla sua uscita, ancora più invalicabili. La lettura delle recensioni fatte a Venezia sull'opera di Dreyer, tradisce questa difficoltà. La prima sensazione che si prova è infatti quella di aver passato in rassegna un insieme eterogeneo, multiforme di idee e di impressioni, siano esse pure concepite da esperti. Risulta perciò difficile partire da queste recensioni per definire in maniera soddisfacente il film in questione. Si è detto più volte nel corso di questo capitolo, che alcune riflessioni, fatte dai critici più preparati (Terzi, Lanocita, e Valmarana, ad esempio) abbiano in qualche modo preparato la via alla riflessione e allo studio più approfondito e di *Ordet*, e di tutta l'opera di Dreyer. Possiamo infatti sostenere, senza tema di smentita che oggi si conosce meglio Dreyer, che non

quando il regista stesso era in vita. Questo paradosso può derivare da molteplici cause, e non tutte pertinenti alla Storia del Cinema. D'altra parte alla conoscenza piena dell'opera del regista danese, che potesse agevolare una possibile lettura di *Ordet*, ha nociuto la scarsa circolazione in Italia dei film di Carl Theodor Dreyer; tale problema si è quasi risolto oggi, quindi tanto più era di impedimento nel 1955. Prendendo da una parte tutte le critiche al film provenienti da ambienti culturali di sinistra, e quindi sostanzialmente negative, quelle positive ed entusiastiche alla fine indicano nella maggior parte che il film in sé non ha gravi difetti tecnici, tanto meno di regia. Se infatti qualche critico che pur lodando il film nel suo complesso, ha voluto, come si è letto concludere il suo articolo denunciando qualche mancanza in *Ordet*, di fatto questa mancanza (lentezza, ieraticità dei personaggi, anacronismo, fino ad arrivare al rifiuto oppure all'accettazione della scena finale del miracolo) si è trasformata dagli anni cinquanta in qua in elemento costitutivo dello stile personalissimo di Carl Theodor Dreyer. Citare tutti gli studiosi che si sono prodigati a rendere possibile questa trasformazione richiederebbe lo spazio di

un'intera tesi. Basti a questo punto la lettura di un testo che raccoglie le posizioni e le teorie cinematografiche di Dreyer stesso quali si leggono in *Reflexions sur mon metier*. Oggi inoltre è possibile accettare una scena come quella del miracolo anche grazie ad un approfondimento del retroterra culturale di Dreyer. Si cita infatti molto abbondantemente come vedremo più avanti nel corso di questo studio il pensiero di Soren Kierkegaard, anche se a dire la verità quello filosofico è solo uno dei possibili approcci al problema.

In conclusione se certi giudizi critici possono apparire oggi esagerati oppure al contrario riduttivi della reale importanza di *Ordet* nella storia del cinema, è innegabile che l'essere andati a ritroso per una contestualizzazione tutta italiana (sarebbe infatti proficuo il poter confrontare gli articoli di giornalisti italiani, con quelli di loro colleghi stranieri, sempre del 1955) dell'accoglienza di *Ordet* costituisce un ottimo punto di partenza per accertarsi che a tutt'oggi quell'entusiasmo e quell'importanza che i critici attribuirono alla pellicola, non è mai venuta meno.

Filmografia di Carl Theodor Dreyer

Lungometraggi:

- *Il Presidente (Praesidenten)* 1918
- *Pagine dal libro di Satana (Bkade Af Satan Bog)*, 1919
- *La vedova del pastore (Prästänkan)* 1920
- *Gli Stigmatizzati (Die Gezeichneten)* 1921
- *C'era una volta (Der Ver Engang)* 1922
- *Desiderio del cuore (Mikael)* 1924
- *L'angelo del focolare (Du skal aere din Kustru)* 1925
- *La fidanzata di Glomdal (Glomdalsbruden)* 1925
- *La Passion de Jeanne D'Arc (La Passione di Giovanna d' Arco)* 1927
- *Vampyr (id.)* 1930-31
- *Dies Irae (Vredens dag)* 1943
- *Due Esseri (Tva Manniskor)* 1944
- *Ordet (id.)* 1954
- *Gertrud (id.)* 1964

Cortometraggi

- *Mødrehjælpen* (1942)
- *L'acqua nella campagna (Vandet på landet)* (1946)
- *Kampen mod kræften* (1947)
- *Landsbykirken* (1947)
- *Raggiunsero il traghetto (De nåede færgen)* (1948)
- *Thorvaldsen* (1949)
- *Il ponte di Storstrom (Storstrømsbroen)* (1950)
- *Un castello in un castello (Et Slot i et Slot)* (1954)
- *De gamle* (1947)
- *Shakespeare og Kronborg* (1950)
- *Rønnes og Nexø's genopbygning* (1954)
- *Un castello in un castello (Et Slot i et Slot)* (1954)
- *Noget om Norden* (1956)

Scheda tecnica

Ordet di Carl. Th. Dreyer;

Ordet (id.)

Produzione: Palladium Copenaghen. Sceneggiatura: Carl Th. Dreyer dal dramma omonimo di Kaj Munk. Assistenti: Jesper Gottschalch, e Karen Petersen. Fotografia: Hanning Bendtsen con l'assistenza di John Carlsened ed Erich Williamsen. Fonico: Knud Kristiansen con l'assistenza di Henning Moller, e Kaj Larsen. Scenografia: Erik Aaes. Costumi: N. Sandt Jensen. Musica : Poul Schierbeck, diretta da Emile Reesen. Montaggio: Edith Schlüssel; riprese estate 1954, costa occidentale Jutland e studi di Hellerup.

Lunghezza 3440 m., uscita 10 gennaio 1955 Copenaghen

Interpreti : Henrick Malberg (Morten Borgen), Emil Hass Christensen (il suo figlio primogenito, Mikkel) Preben Lerdoff Rye (il suo figlio secondogenito, Johannes) Cay Kristiansen (il terzogenito Anders), Brigitte Federspiel (la moglie di Mikkel, Inger), Znn Elizabeth (loro figlia maggiore, Maren) Susanne (loro figlia minore, Lilleinger), Ejnar Federspiel (Peter il sarto), Sylvia Eckhausen (sua moglie, Kristine), Gerda Nielsen (loro figlia, Anne), Henry Skjaer (il dottore), Ove Rud (il Pastore), Hanne Ågesen (Karen, domestica di casa Borgen), Edith Thrane (Mette Maren), contadini e pescatori del distretto di Vedersø.

Bibliografia su Carl Th. Dreyer e *Ordet*

Opere di carattere generale.

Bibelen (*Bibbia danese*)

Biblia, *Il cinema e la Bibbia*, Morcelliana, Brescia 2001, pgg. 238

Einstein A., *Il significato della relatività*, Newton & Company, Roma 2005, pgg. 151

Kierkegaard S., ?

Kierkegaard S., *Aut Aut*, Oscar Mondadori, Milano ? pgg.

Kierkegaard S., *Timore e Tremore*, Oscar Mondadori, Milano 2005 pgg.109

Murialdi P., *La stampa italiana dalla Liberazione alla crisi di fine secolo*, Laterza, Roma-Bari 2003, pgg. 340

Russell B., *L'ABC della relatività*, Longanesi, Milano, 2005 pgg. 190

Winding K., *Storia della Danimarca*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1997, pgg.269

Scritti sul cinema

Bazin A., *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 2000, pgg.333

Bernardi Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 2002

Casetti F., *Teorie del Cinema. 1945-1990*, Bompiani, Milano 2002, pgg. 387

Deleuze G., *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 2002, pgg. 268

Deleuze G., *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano??

Paini Dominique, *L'attrait de l'ombre*. Yellow Now Côté cinéma //Motifs, Paris 2011

Paini Dominique, *L'attrait de la lumière*, Yellow Now Côté cinéma //Motifs, Paris 2011

Paini Dominique, *L'attrait des nuages*, Yellow Now Côté cinéma //Motifs, Paris 2010

Revault D'Allones F., *La lumière au cinéma*, Cahiers du cinema, Paris 2001, pgg.207

Sontag S., *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1998, pgg. 409

Tinazzi G., *La copia originale. Cinema, critica, tecnica*, Marsilio Editori, Venezia 1983, pgg. 127

Tinazzi G., *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Marsilio, Venezia 2007, pgg. 188

Volpe Sandro, *Adattamento. Sette film per sette, romanzi*, Marsilio, Venezia, 2008

Scritti sul cinema di Carl Th. Dreyer

Adriano Aprà, *Dreyer minore*, in *Il cinema di Dreyer. L'eccentrico e il classico*, a cura di Andrea Martini, Marsilio, Venezia, 1987

Alessandro Cappabianca, *Il cinema e il sacro*, Le Mani, Genova, 1998

Andrè Bazin, in *L'Ecran français*, 1947, ripreso in *Il cinema della crudeltà*, edizioni Il formichiere, Milano 1979

Andr  Bazin, *Teatro e cinema*, in *Che cosa   il cinema?*, tr. Adriano Apr , Garzanti, Milano, 1973

Antonin Artaud, in *A propos du cinéma. Scritti di cinema*, Liberoscambio, Firenze, 1981

Bernard Eisenschitz, in *Positif* n.500, ottobre 2002

Bernardi Auro, Carl Th. Dreyer. *Il Verbo, la legge, la libert *, Edizioni Le Mani, Genova 2003

Bordwell David, *The films of Carl Th. Dreyer*, University of California Press, Los Angeles 1981

Camper Tybjerg, *Red Satan: Carl Theodor Dreyer and the Bolshevik Threat*, in Jan Fullerton-Jan Olsson (a c.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, John Lybbey, Sydney 1999

Carl Th. Dreyer, *Cinema francese*, pubblicato nel supplemento letterario del *Politiken*, 1 maggio 1926, in *Cinque film*, Einaudi, Torino 1964

Carl Th. Dreyer, dichiarazioni riportate in *Cahiers du cinéma*, n.207, dicembre 1968

Carl Th. Dreyer, *Il vero cinema parlato*, in *Politiken*, 19 novembre 1933

Carl Th. Dreyer, *Imparare l'ebraico*, in *Politiken*, 3 febbraio 1959

Carl Th. Dreyer, *Reflexions sur mon métier*, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris 1997,

Carl Th. Dreyer, *Sullo stile cinematografico*, in *Politiken*, 2 dicembre 1943

Carney Raymond, *Speaking the language of desire. The films of Carl Dreyer*, Cambridge University press, Boston 1989.

Casper Tybjerg, nel catalogo *Le Giornate del Cinema Muto*, Sacile 2002

Charles Tesson, in *Cahiers du cinéma* n.307, gennaio 1980

Charles Tesson, *La confusion des sentiments*, in *Cahiers du cinéma* n. 354, dicembre 1983

Close-ups. *Contemporary Art and Carl Th. Dreyer*, Nikolaj. Copenhagen Contemporary Art center, Copenhagen 2000,

Daugbjerg Soren, *Kaj Munk and Germany, Theater and Politics*, New Nordic Press, Port Townsend, Wa, 2011

David Bordwell, *The films of Carl Theodor Dreyer*, University of California Press, London 1981

Drouzy Maurice, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, ubulibri, Milano 1990,

Drouzy Maurice, Tesson Charles (présenté et annot  par), *Carl Th. Dreyer. Œuvres cinématographiques 1926-1934*, Cin mat que française, Paris 1983,

Drum Jean and Drum Dale D., *My only great passion. The life and films of Carl Th. Dreyer*, The Scarecrow Press, ?, 2000,

Enzo Biagi, *Pomeriggio con Dreyer*, in *Cinema*, n.18, 15 luglio 1949

Eric Rohmer, *Un'Alceste cristiana*, in *Cahiers du cinéma* n.55, gennaio 1956

François Truffaut, testo del 1969 pubblicato col titolo *La blancheur de Dreyer* in *Les films de ma vie*, Flammarion, Paris 1975

Frieda Grafe, *Luce negli occhi colori nella mente*, Le Mani/Cineteca Bologna 2002

Germani Grmek Sergio e Placereani Giorgio (a cura di), *Per Dreyer. Incarnazione del cinema*, Editrice il castoro, Milano 2004,

Glauco Viazzi, in *Bianco & Nero* n.10, 1940

Guerrini Loretta, Papi Angeko, *Da Munk a Dreyer*, Vecchiarelli Editore, Roma, 2009

Guido Ceronetti, in *L'Espresso*, 19 ottobre 1969

Henri Langlois, 1955, cit. in *Cahiers du cinéma* n.207, dicembre 1968

Herman G. Warm, in Catalogo mostra Dreyer, Verona, 1984

Houe Poul, *Carl Theodor Dreyer's Cinematic, Humanism*, The Nordic Roundtable Papers, Minneapolis 1992,

Jacques Aumont, *Vampyr*, Editions Yellow Now, 1993

Jean Collet, in *Telerama*, 4 aprile 1965

Jean Douchet, in *L'art d'aimer*, Editions Cahiers du cinéma, Paris 1987

Jean Drum e Dale D. Drum, *My Only Great Passion. The life and Films of Carl Th. Dreyer*, Scarecrow Press, Lanham, Maryland, and London 2000

Jean Sèmolué, *Dreyer*, Editions Universitaires, Paris 1962

Ken Kelman, *Dreyer*, in *Film Culture* n.35 inverno 1964-65

Lisbeth Movin, testimonianza nel film *Dreyer, min metier*, 1995

Luis Bunuel, *Gaceta literaria* n.13, 1 ottobre 1928, in *Scritti letterari e cinematografici*, Marsilio, Venezia 1984

Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer nato Nilsson*, tr. Giulio Lupieri, Ubulibri, Milano 1990

Maurice Drouzy, relazione al convegno su Dreyer, Verona 1984, pubblicata in *Il cinema di Dreyer*, Marsilio, Venezia 1987

Milne Tom, *The cinema of Carl Dreyer*, A.S. Barnes & co., New York 1971,

Munk Kaj, *Ordet*, Editions Esprit Ouvert, Marseille 1996.

Nash Mark (by), *Dreyer*, British Film Institute, London 1977.

Parrain Philippe, Amengual Barthélemy, Pinel Vincent, *Dreyer. Cadres et mouvements*, Minard Lettres Modernes, Paris 1967.

Pascal Bonitzer, in *L'ane* n.14, 1984, ripreso in *Decadrages*, Editions Cahiers du cinéma, Paris 1985

Paul Matthew St. Pierre, *Cinematography of Carl Theodor Dreyer, Performative Camerawork, Transgressing the Frame*, Fairleigh Dickinson University Pyess, Wancouver, Madison, Teanek Wroxton ,2019

Perrin Claude (par), *Carl Th. Dreyer*, Editions Seghers, Paris 1969.

Pierre Audard, *Du cinéma*, poi *La Revue du Cinéma*, n.2, febbraio 1928

Ricciotto Canudo, *Anime collettive*, 1922-23 c., in *L'officina delle immagini*, tr. Riccardo Redi, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1966

Robert Bresson, in *Cahiers du cinéma* n.75 ottobre 1957

Semolué Jean (par), *Dreyer*, Editions Universitaires, Paris 1962.

Semolué Jean, *Carl Th. Dreyer. Le mystère du vrai*, Cahiers du cinéma, Paris 2005.

Serge Daney, in *Liberation*, 12 ottobre 1983, ripreso in *Cinè journal*, Editions Cahiers du cinéma , Paris 1986

Sergio Grmek Germani, in *Il cinema di Andrzej Munk*, Editrice Il Castoro/La Biennale di Venezia, 2001

Sergio Grmek Germani, in *Il Piccolo*, 6 maggio 2002

Silvie Pierre, in *Cahiers di cinéma*, n.207, dicembre 1968

Solmi Angelo, *Tre Maestri del Cinema. Carl T.Dreyer. René Clair. Charlie Chaplin*, società editrice Vita e Pensiero, Milano ?,

Tavilla Igor, *Ordet di Carl Theodor Dreyer. Il miraggio Kierkegaardiano*, Edizioni ETS, Pisa 2007.

Tom Milne, *The Cinema of Carl Th. Dreyer*, The International Film Guide Series, New York 1971

Tone Pier Giorgio, *Carl Theodor Dreyer*, il castoro, La Nuova Italia, Firenze, 1978.

Vincent Carl, *Carl Theodor Dreyer e la sua opera*, Bianco e Nero, Anno X-Numero 10-ottobre 1949.

Vladimir Matusevic, *Perduto e ritrovato. Un film di Dreyer* in *Kosmorama* n.53, aprile 1961

Wahl Jan, *Carl Theodor Dreyer and Ordet, my summer with the danish film maker*, University Press of Kentucky, Lexington,, 2012