



I silenzi di Dreyer

Prospettive stilistiche, formali, intermediali

Dreyer's Silences. Stylistic, formal, and intermedial perspectives

Luca Marangolo

Università telematica "Pegaso", Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio indaga la poetica intermediale di Carl Theodor Dreyer analizzando la 'teatralizzazione del cinema' in *Ordet* al di là della classica lettura di David Bordwell. Attraverso la narratologia di Sternberg dimostra come, in continuità con la sua produzione precedente (dal muto al sonoro), i silenzi e i *long take* non siano mere 'catalisi' fra un evento e l'altro, ma strategie enunciative sinergiche in cui collaborano teatro e cinema. Si propone che Dreyer saboti le convenzioni teatrali per veicolare un senso di deiezione spirituale e di redenzione, distinguendo *Ordet* dagli altri film sonori per la sua innovativa immediatezza performativa. | This essay investigates Carl Theodor Dreyer's intermedial poetics by analyzing the 'theatricalization of cinema' in *Ordet* beyond David Bordwell's classical reading. Drawing on Sternberg's narratology, it demonstrates how, in continuity with his previous works (from silent to sound film), the silences and *long takes* are not mere 'catalyses' between events, but synergistic enunciative strategies in which theater and cinema collaborate. It is proposed that Dreyer sabotages theatrical conventions to convey a sense of spiritual dejection and redemption, distinguishing *Ordet* from his other sound films due to its innovative performative immediacy.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Carl Theodor Dreyer, narratologia, intermedialità, cinema muto, performance studies | Carl Theodor Dreyer, narratology, intermediality, silent film, performance studies

1 Introduzione. La sfida di un nuovo modello linguistico: Dreyer, l'avvento del cinema sonoro e il problema del "teatro filmato"

Il cinema modella il mondo. Il rapporto che si stabilisce tra la caratterizzazione [...] di un oggetto reale e quella del modello determina di quest'ultimo, in misura considerevole, l'essenza e il valore informativo. Il valore informativo del modello aumenta in proporzione inversa alla libertà dell'artista di scegliere i suoi mezzi di modellazione. [...]. È naturale, quindi, che l'artista cerchi di evitare ogni proiezione automatica di parametri

spazio-temporali nel mondo del cinema. Ma il cinema impone all'artista, come premessa e condizione di qualsiasi atto creativo, il proprio sistema, molto rigido, di convenzioni, equivalenti allo spazio e al tempo oggettivi (Lotman 2020: 32).

Ho scelto di iniziare questo intervento con una citazione da *Semiotica del cinema e lineamenti di una cine-estetica* di Jurij Lotman, non perché ignori quanto l'approccio semiologico al cinema e all'arte sia ormai per molti versi 'recessivo' rispetto ai pregnanti studi sull'immagine e i contemporanei *visual studies*; ma perché non ho trovato una citazione che sembrasse più precisa per esprimere l'imbarazzo – notissimo agli storici del cinema – che deriva dalla creazione artistica di fronte all'introduzione del sonoro nel 1927 (Bordwell, Staiger, Thompson 1985: 536). Molti studiosi hanno già espresso la perplessità, come quella di Jakobson negli anni Trenta, per cui l'introduzione del sonoro avrebbe trasformato il cinema in un 'teatro elettrico' (Jakobson 1933, ed. 2019: 193; Brewster, Jacobs 1997: 111), con ciò comprendendo anche il manifesto dell'asincronismo firmato dai maestri del cinema sovietico (è presente in Ėjzenštejn 1964). Ed ancora, come scrive lo stesso Dreyer nei suoi tanti interventi sui rischi di un "teatro filmato":

Il film muto ha la sua espressione nella mimica del volto umano. Se un'idea deve essere espressa, essa deve manifestarsi in una mimica chiara e forte che la indichi. Il dramma si svolge nell'anima del personaggio ed è perciò mostrato nel volto e negli occhi. La parte del dialogo viene assorbita dalla mimica, e a questo il pubblico è abituato. Quando il film sonoro arriva, è essenziale che non sia fatto in modo che il dialogo distrugga il gioco mimico (Dreyer 1973: 137).

In verità, nella citazione di Lotman, l'illustre semiologo sta parlando del ruolo che hanno le categorie di spazio e tempo nel linguaggio del cinema. Tuttavia, le considerazioni hanno un evidente livello di tangenza con il problema esposto da Dreyer nel suo testo.

Il valore informativo del modello aumenta in proporzione inversa alla libertà dell'artista di scegliere i suoi mezzi di modellazione: un atto creativo, scrive Lotman, corrisponde a una modellazione di secondo grado, cioè alla capacità dell'artista di operare una riflessione linguistica ulteriore all'interno di un insieme di regole date, piuttosto che di riprodurre l'automatismo della situazione.

Di seguito, mi occuperò di quattro film di Carl Theodor Dreyer, girati tutti in un periodo che va dal 1928 al 1955. Va precisato che i primi tre

– *La passion de Jeanne d'Arc* (*La passione di Giovanna d'Arco*, 1928), *Vampyr* (1932) e *Dies Irae* (1943) – pur essendo molto diversi tra loro presentano problemi estetici analoghi. Questa somiglianza persiste nonostante la differenza abbastanza radicale che caratterizza *La passion de Jeanne d'Arc* sia rispetto al resto della produzione dreyeriana, sia al resto del cinema sperimentale muto coevo (Gance, Ejzenštejn e Ozu sono discussi in Schrader 1972, ed. 2010). *Ordet* (1955), invece, è un adattamento di un'opera teatrale di Kaj Munk (ed. Roncari 1955) che godeva già, nell'ambito del ricco e complesso panorama della letteratura danese, di grande fama. Ne sia testimonianza un adattamento cinematografico del 1943 (dodici anni prima) di Gustav Harald Molander (Guerrini 2007; 2012; Guerrini, Papi 2009), il quale aveva già dato risonanza cinematografica alla *pièce*.

Il fulcro del presente percorso è proprio *Ordet*; un film di primaria importanza nella produzione dreyeriana, esattamente perché presenta, nel percorso del regista (e al contrario dei capolavori precedenti) grandi innovazioni stilistiche. Il compito che cerco di prefiggermi, partendo anche dall'intensa e quasi centenaria attività ermeneutica sui suoi film – ma con un dialogo privilegiato con il lavoro di David Bordwell – è dimostrare che, in realtà, *Ordet* è il risultato di una coerente ricerca espressiva, a dispetto della differenza dei mezzi stilistici utilizzati (altri studi di ampio respiro sull'opera dreyeriana che ho tenuto presente sono Burch 1969; Roos 1993; Rosenbaum 2003).

Per Bordwell, esistono in Dreyer degli elementi diegetici che garantiscono, anche nella sperimentazione più sfrenata, un criterio di unità formale e logico-narrativa ai suoi film, e dei principi di disgregazione interna che rappresentano, nel nostro caso, esattamente quanto scrive Lotman: forme di sperimentazione e modellizzazione di secondo grado caratterizzate dalla ricerca stilistica. Un corollario a questa tesi è il ruolo importante, testimoniato fra l'altro da numerose considerazioni dell'autore stesso, che l'ulteriore elemento mimetico del cinema sonoro dovette avere dal 1927 in poi (Bordwell, Staiger, Thompson 1985; Casetti 1993). Se già Bordwell intravede un progressivo rapporto di contaminazione con il teatro negli ultimi film, proverò a confutare la tesi dello studioso statunitense per cui *Ordet* sia semplicemente una parte di questo graduale percorso di assimilazione del cinema sonoro di Dreyer a un modello teatrale: ciò a favore, invece, di una sperimentazione più precisamente *intermediale*¹.

I rilievi formali su *Ordet* proveranno infatti a mettere in luce che il film può essere visto non semplicemente come l'assimilazione del cinema

al linguaggio del teatro, ma al contrario come un'articolazione enunciativa sinergica in cui i due media, il teatro e il cinema, lavorano per ottenere un medesimo risultato. Una tale visione permetterà di mostrare, più approfonditamente, credo, rispetto al modello storiografico di Bordwell, come *Ordet* si muova in coerenza con la produzione dreyeriana; in particolare ristabilendo, all'interno di un'opera filmica dallo stile totalmente nuovo, lo stesso equilibrio instabile tra sperimentazione stilistica e coesione formale dei film precedenti, mentre invece *Vampyr* e *Dies Irae* rappresentano due momenti di passaggio di questo percorso di introiezione del film sonoro. In essi, il linguaggio deve preservare questo equilibrio fra spinte stilistiche centrifughe e coerenza formale generale – che, lo ripetiamo, è eminentemente una coerenza narrativa – per giungere progressivamente a un nuovo linguaggio, che tenga conto anche della dimensione sonora.

Pur non negando l'influenza di tanti fattori – anche biografici – lungo il percorso di ricerca di questi quattro film, messi in luce da tanti critici come lo stesso Bordwell, da Jean Louis Comolli (1964) o Maurice Drouzy (1982), qui mi concentrerò sul problema dell'integrazione del linguaggio sonoro nel film come incontro con un nuovo regime di rappresentazione semiotica.

Il lavoro sarà strutturato come segue:

1. Una prima parte servirà per indagare e isolare, in piena coerenza con le tesi di Bordwell, gli stilemi del primo cinema di Dreyer fino al sonoro (da *Giovanna d'Arco* a *Dies Irae*); mettendo in evidenza i tratti formali e stilistici del cinema muto che Dreyer poi trasmodalizzerà (Ryan 2004; Jenkins 2006) nel cinema sonoro. Bordwell infatti argomenta che i lunghi silenzi del cinema sonoro di Dreyer non sono altro che una trasposizione, in un nuovo modello linguistico come il cinema dotato di suono, delle raffinatezze stilistiche operanti nel cinema muto. I lunghi silenzi del cinema del Dreyer tardo sono un modo per sfidare lo spettatore attraverso la messa in gioco di una forma aspra e rigorosa. I silenzi di Dreyer, argomenta Bordwell (1981: 34), sono un analogo dell'asprezza di montaggio dei primi film. Sebbene meno innovativa, questa parte sembra propedeutica a quanto seguirà, perché la tesi dello studioso statunitense merita di essere approfondita e sostenuta per una maggiore comprensione di *Ordet*.
2. La seconda parte del saggio si concentra su *Ordet*, proponendone una lettura originale che va oltre l'analisi di David Bordwell. Sostengo che il modello di Bordwell non riesca a cogliere

pienamente la sperimentazione intermediale del film, in quanto la sua analisi oscilla fra due istanze teoriche che vedremo essere in contraddizione: da un lato una concezione strutturalista della narrazione, dall'altro la necessità di rendere giustizia alla complessa interazione tra i media principali rappresentati nel film: il cinema e il teatro.

Per superare questa limitazione, il saggio utilizza la narratologia transmediale di Meir Sternberg (1978; 2011), che vede il testo narrativo come un *holos*, un unico processo enunciativo. Questa prospettiva permette di comprendere come i diversi codici di Dreyer lavorino insieme per creare una visione artistica unificata. È dimostrabile che gli elementi del teatro e del cinema in *Ordet* non solo interagiscono, ma si fondono in una logica interna, valorizzandone appieno le strategie enunciazionali. Questa nuova lettura, infine, mi sembra ricollocare il film in modo più preciso all'interno del *corpus* dreyeriano, dimostrando che non è una rottura col passato o una semplice teatralizzazione, ma una forma intermediale che è il punto d'arrivo di una ricerca coerente. I silenzi anti-mimetici, il ritmo sospeso e l'uso dei *long take* sono un modo per ricreare, all'interno del nuovo orizzonte semiotico del sonoro, con mezzi diversi, lo stesso conflitto tra dispersione stilistica e coerenza formale o narrativa che Bordwell, proprio in questo film, non individua appieno nella sua coerenza compositiva, a causa di un modello narratologico limitato.

2 Il processo transmediale: da *La passion de Jeanne d'Arc* a *Dies Irae*

2.1 *La passion de Jeanne d'Arc*

Ai nostri fini può essere utile osservare il capolavoro di Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc*, tenendo presente l'impatto del suono "acusmatico" (Chion 1982: 12) sulla struttura di questo film. Mi riferisco nella circostanza alle recenti e suggestive musiche di Richard Einhorn, *Voices of Light* (1994). La pratica di musicare un film, come nell'operazione del 2007, innesca infatti un "ascolto semantico", un'illusione per cui il suono sembrerebbe duplicare un significato già presente nelle immagini, quando in realtà è il rapporto sincretico tra suono e immagine a produrre le emozioni. Tale approccio, se da un lato può rendere l'opera più accessibile e commerciale, dall'altro *ostacola* la piena comprensione delle operazioni stilistiche

di Dreyer. La musica non diegetica, privilegiando la sua componente semantica, tende a far trascurare la sfida cognitiva che il regista pone, come suggerisce Bordwell (1981: 112), alle strutture di rappresentazione classiche. Seguendo l'interpretazione di Bordwell fino in fondo, la sperimentazione del film potrebbe essere accostata infatti al grande modernismo letterario (Kenner 1971), laddove cioè l'innovazione, pur radicale, deve essere vista in ogni caso come una forzatura interna dei valori estetici di uno stile narrativo conservatore. In altri termini, *La passion de Jeanne d'Arc*, pur essendo innovativo e dirompente, si comprenderebbe appieno solo come sfida alle capacità ricettive del cinema classico, che, come illustra Bordwell (1981: 27-39), Dreyer conosceva e praticava a fondo nei suoi primi film.

La sua operazione consisterebbe dunque nel radicalizzare strategie estetiche già presenti nei film precedenti, che seguivano, e anzi inasprivano, l'esigenza di coesione tipica della grammatica classica (Bordwell 1981: 39). Confrontando, ad esempio, *Prästänkan* (*La vedova del pastore*, 1920) con *La passion de Jeanne d'Arc*, si nota come la tecnica dei *tableaux* codificata da Bordwell – inquadrature simmetriche che esaltano le gerarchie e la composizione – venga estremizzata (Figg. 1-2). La piattezza figura-sfondo e l'uso ossessivo del primo piano (come nel volto di Renée Falconetti) accentuano questa forzatura formale (Bordwell 1981: 97). Se questa interpretazione è corretta, dunque, ci mostra che un film come *La passion de Jeanne d'Arc* non può che esistere in quanto film *muto*, in cui lo spettatore non ha una chiave di accesso ermeneutico al film se non nella sua capacità di congiungere gli elementi formali, operazione che inevitabilmente sarebbe impropriamente delegata a qualsiasi commento musicale.

L'elemento più destabilizzante per il sistema narrativo classico è la rottura della regola dei 180 gradi (Bordwell 1981: 96) che tradizionalmente garantisce stabilità spaziale. Sebbene altre avanguardie coeve avessero già trasgredito questa regola, la peculiarità di Dreyer risiede nella sistematica destrutturazione dei punti di riferimento, mantenendo un'unità semantica. L'angolo di ripresa basso rende le figure fluttuanti, disorientando lo spettatore, e la coerenza narrativa deve essere costantemente ricomposta, come nella sequenza del dialogo tra i sacerdoti, dove la disposizione dei giudici è fisicamente impossibile. Questa dimensione di coerenza narrativa, a fronte di una destrutturazione dello spazio filmico, è precisamente garantita, argomenta Bordwell, dal volto di Giovanna d'Arco, dalla sua espressività che orienta le svolte drammaturgiche della trama.



FIGG. 1-2. – *Præstankan* (*La vedova del pastore*, Dir. Carl Theodor Dreyer, SE, 1920) e *La passion de Jeanne d'Arc* (*La passione di Giovanna d'Arco*, Dir. Carl Theodor Dreyer, FR, 1928) mostrano come la simmetria in alcuni punti precisi sia usata come contrappunto alla dispersione stilistica.

Tornando adesso all'inserimento di musiche come *Voices of Light*, che abbiamo usato a titolo di esempio, possiamo notare che esse, pur arricchendo l'emotività, *sollevano* lo spettatore dal lavoro cognitivo di ricostruzione della scena. La distruzione dello spazio scenico classico e l'alternanza ritmica di inquadrature senza coerenza hanno lo scopo di creare una frizione tra la tendenza dello spettatore a ricreare un sistema narrativo coerente e le distorsioni stilistiche. La gerarchia degli elementi è evocata e poi distrutta, con l'unità semantica garantita dallo sforzo di riunificazione dello spettatore e dalla singolare angolazione di ripresa.

La passion de Jeanne d'Arc è un film narrativo con un unico centro semantico: Giovanna. La sua coerenza logica deriva dallo sforzo cognitivo dello spettatore nel ricondurre gli eventi a una storia coerente, nonostante gli elementi centrifughi. Il film crea un sistema di attrazione e repulsione, spingendo lo spettatore a seguire la storia ancorata all'espressività del volto di Renée Falconetti. Nonostante le sfide, il sistema di narrazione lineare del cinema classico non viene mai eluso dal punto di vista enunciativo. Le angolazioni eccentriche e la perdita di punti di riferimento eliminano le certezze, ma il *fil rouge* recitativo di Falconetti spinge a ritrovare la coerenza nella linearità della narrazione classica. Queste osservazioni evidenziano come il film sia inscindibile da uno specifico regime di rappresentazione: quello del film muto.

2.2 *Vampyr*

L'interesse di *Vampyr* nel nostro discorso risiede nella sua posizione di film di transizione (1932) tra il muto e il sonoro di Dreyer. Sebbene sia sonoro, la quasi assenza di dialoghi e la sua struttura diegetica ellittica permettono sperimentazioni formali che anticipano l'approccio di Dreyer al nuovo medium. Come *La passion de Jeanne d'Arc*, *Vampyr* presenta una libertà radicale nella relazione tra dimensione stilistica e diegetica, proponendo un'esposizione formale che mette alla prova le capacità cognitive dello spettatore. Il film può essere letto in due modi: passivamente, aspettando che l'ecfrasi² interna del libro *Vampyre* (un medium letterario) fornisca la coerenza narrativa; oppure, come ne *La passion de Jeanne d'Arc*, riconoscendo che l'impossibilità di una lettura lineare è sopperita dalla capacità dello spettatore di creare associazioni paradigmatiche. Il genere del film dell'orrore qui sembra essere una sorta di scatola vuota per continuare le sperimentazioni sulla struttura della narrazione nel contesto del *medium* filmico.

In una sequenza specifica, Dreyer utilizza la tecnica di ripresa per deflettere le aspettative dello spettatore. Un *long take* mostra le finestre di un castello, e all'esterno si intravedono la governante e il servo con il corpo di Léone. Una serva entra nel frame, e la macchina da presa effettua un movimento semicircolare per poi attraversare le finestre ed entrare nella magione. Le pause e i tempi di attesa enfatizzano il completamento dell'azione, ma la macchina da presa "mima" una delusione delle aspettative, spostandosi all'indietro e frustrando la coerenza dell'azione (Figg. 3-4).

Questa sequenza ci interessa particolarmente perché anticipa in modo archetipico le scelte narrative che Dreyer riprenderà in *Ordet*, un film in cui il regime di rappresentazione filmica si basa quasi interamente su dei *long takes* che, come questo in particolare, prescindono totalmente dalla teleologia dell'azione rappresentata³.

Vampyr dimostra che Dreyer non ha abbandonato la sua riflessione sulla manipolazione dei nessi causa-effetto. Se in *La passion de Jeanne d'Arc* la strategia era forzare la struttura lineare dall'interno, affidandosi alla coerenza del linguaggio verbale e soprattutto all'espressività del volto di Falconetti, in *Vampyr* questa linearità viene ulteriormente elisa. Il film, sebbene tecnicamente sonoro, si muove in una direzione opposta alla semplificazione del film parlato, prefigurando il grande silenzio dei testi successivi.



FIGG. 3-4. – Un paio di frammenti del *long take* di *Vampyr* (Dir. Carl Theodor Dreyer, DE/FR, 1932) che “archeologicamente”, rappresenterà il principio di organizzazione formale dei *long take* di *Ordet* (Dir. Carl Theodor Dreyer, DK, 1955), in quasi tutto il film.

Gli undici anni che intercorrono tra *Vampyr* e *Dies Irae* suggeriscono il peso della rigidità del racconto sonoro sulla poetica di Dreyer, che puntava a manipolare la coerenza drammaturgica. La profonda istanza di manipolazione della casualità narrativa, ravvisabile in tutta la sua produzione, si traduce nella volontà di procedere per continue ellissi. Uno stile basato su sovrapposizioni e montaggi incrociati, difatti, confligge esplicitamente con la tendenza strutturale del nuovo stile di racconto.

2.3 *Dies Irae*

In *Dies Irae*, prendendo ad esempio la scena in cui Absalon discute con la madre sulla presunta natura di strega della fidanzata del figlio, si nota uno stile di dialoghi che, per lo spettatore contemporaneo, potrebbe apparire normale. Tuttavia, per lo storico del cinema, la particolare lentezza dei dialoghi di *Dies Irae* e dei successivi film di Dreyer è degna di nota, come testimoniano le fonti dell'epoca che riportano una reazione negativa da parte del pubblico, sorpreso da questo stilema (Bordwell 1981: 101).

Eppure, questa scelta è coerente con gli scritti di Dreyer stesso. Confrontando *Dies Irae* con i film precedenti, emerge la differenza. Se *Vampyr* era problematico e incerto nella presentazione narrativa, *Dies Irae* è al contrario preciso e stringente nell'organizzazione della trama e delle relazioni tra i personaggi. Laddove *Vampyr* eludeva il sintagma narrativo coerente, *Dies Irae* presenta il suo apologo attraverso una linearità coerente e una precisa articolazione aristotelica. E qui, veniamo alla tesi di fondo: sia *La passion de Jeanne d'Arc*, che *Vampyr*, che *Dies Irae*, sono tre film in cui la sfrenata sperimentazione linguistica è, di fatto, una metafora teologica di un mondo in disfacimento. La sperimentazione e la demolizione del modello narrativo devono convivere con un'unità di fondo di insieme, trasfigurata quasi misticamente. Sia essa garantita dal volto di Giovanna, che fa da *fil rouge* della narrazione, dall'inserimento del libro *Vampyre* che, nel secondo film ne ricostruisce la struttura narrativa "esplosa", garantendone una comprensione, nella sua lettura metaforica. Non deve meravigliare, dunque, che in *Dies Irae* la situazione sia quasi capovolta. Non c'è l'esigenza di segmentare, sminuzzare e far esplodere la narrazione come nei due film precedenti. La solennità e l'arditezza del racconto passeranno non più attraverso la dimensione visiva delle ardite sovrapposizioni semantiche di montaggio e il collasso dello spazio narrativo, ma attraverso il silenzio (Bordwell 1981: 101). Questo procedimento è noto in semiotica come *transmodalizzazione*⁴. Il modello esteriore al film, cioè la visione del regista di un mondo in perenne confusione e tragica crisi, all'interno di *un nuovo modello linguistico*, nel senso lotmaniano che abbiamo chiarito, non sarà più rappresentato attraverso l'ardita sperimentazione visuale e il montaggio incrociato, ma attraverso una mimesi dell'azione coesa più affine al teatro, ma puntellata di un silenzio irreale.

Le pause e i silenzi, le asperità e le durezza della solennità dei dialoghi, sono il luogo in cui, in questo nuovo orizzonte semiotico dotato di spazi rigidi e chiusi, può esprimersi sottilmente la crisi dell'universo moderno, nella visione di Dreyer. Chiarita la *coerenza* di questo percorso creativo, solo apparentemente variegato e divergente, nasce però un problema tecnico. All'unità spaziale e di azione del film sonoro di *Dies Irae* corrisponderanno un forte allungamento della narrazione e una difficoltà di ritmo e percezione, testimoniata dall'accoglienza che già prima di *Gertrud*, coinvolse questo film⁵. È alla luce di questo percorso che dobbiamo inquadrare l'oggetto principale della nostra analisi, la dimensione intermediale di *Ordet*.

3 Una lettura intermediale di *Ordet*

3.1 Intermedialità e narrazione: Barthes vs. Meir Sternberg

Se finora abbiamo isolato elementi formali che corroborano la lettura di Bordwell del passaggio dal muto al sonoro, è ora fondamentale introdurre una prospettiva teorica che ci permetta di valorizzare pienamente l'esperimento intermediale di Dreyer in *Ordet*. Ricordiamo a questo punto che Bordwell, per definire il ruolo dei silenzi di Dreyer, utilizza il modello di Barthes nel suo celebre saggio *Introduction à l'analyse structurale du récit* (1966) con la sua distinzione tra "nuclei" (eventi chiave della trama) e "catalisi" (funzioni minori o riempitivi). Pur utile, per vari decenni, all'analisi strutturale, il saggio barthesiano risulta, per molti versi, inevitabilmente datato: in questa sede mostreremo che non è di fatto in grado di cogliere la complessità delle strategie enunciative in Dreyer. Di seguito mostreremo come l'idea di ridurre un *long take* a una semplice 'catalisi' che 'riempie il tempo' ignori, nella sostanza, la sua pregnanza drammatica e la sua capacità di generare senso. La mia tesi è che l'elaborazione teorica fornita da Bordwell oscilli, in effetti, fra due concezioni di *Ordet*. Una simile oscillazione deriva dal fatto che il teorico americano ricava la nozione di intermedialità *per negationem* da un celebre saggio sul rapporto fra teatro e cinema di André Bazin, senza, con ciò, portare alle giuste conseguenze il concetto di intermedialità. Bazin, nel suo saggio su *Theatre et Cinéma* (1972) insiste su due possibilità di interazione fra i due modelli narrativi: la prima, seguendo l'utopia del cinema come pura trasparenza, sarebbe l'interazione fra i due modelli in cui il cinema 'scompare' dietro le convenzioni teatrali. Ci sarebbe poi un secondo modello, argomenta Bazin, caratterizzato invece da un utilizzo strategico di entrambe le convenzioni formali, quella del cinema e quella del teatro: i due codici vengono utilizzati e valorizzati entrambi e quello teatrale viene riproposto secondo le convenzioni cinematografiche. A ben vedere questa seconda possibilità è l'unica realmente plausibile da un punto di vista semiotico moderno. In realtà ovviamente le convenzioni cinematografiche – lungi dall'essere trasparenti – sono sempre presenti, ed è possibile massimizzarne gli effetti nel trasporre il teatro in cinema. Qui Bordwell arriva vicinissimo alla nozione di intermedialità, quando evidenzia che, se le due convenzioni possono essere sovrapposte, possono lavorare anche in contrasto:

If theatricalization demands that staging and filming be allowed to develop their own distinct systems, the long take offers rich possibilities. In promoting the shot from a private to a captain, so to speak, the long

take tends to assume the large-scale formal component in a film. As for the *long* take, its most salient feature is duration, and it can emphasize it by using its own structure (1981: 151).

Per quanto codifichi bene il valore della ripresa sulla rappresentazione scenica, il passo teorico che manca, tuttavia, per cogliere appieno l'intermedialità, è comprendere che la differenza formale fra i due media non è necessariamente riducibile, nell'atto enunciativo, ad un modello linguistico astratto. Ciò proprio perché il gesto intermediale in quanto tale si compie nel momento in cui i due codici vengono valorizzati insieme e, soprattutto, avvengono in un medesimo momento enunciazionale. Ma l'attrezzatura narratologica utilizzata da Bordwell nel suo studio non è in grado di cogliere l'unicità di questo gesto enunciativo, e ciò deriva proprio da un presupposto teorico del saggio di Barthes, e cioè che, per principio di induzione, la narratologia strutturalista pensa la forma narrativa assimilandola al piano del discorso⁶.

Ed è qui che interviene, si vedrà, la narratologia di Meir Sternberg (1978; 2011), che propone una visione del testo narrativo come un *holos*, un unico processo enunciativo. In questa prospettiva, ogni elemento del testo – ogni inquadratura, ogni suono, ogni pausa, ogni movimento – contribuisce attivamente e dinamicamente alla costruzione del significato e all'esperienza dello spettatore. La narrazione non è una sequenza di eventi discreti (catalisi *versus* nodi narrativi), ma un flusso continuo dove ogni informazione si aggiunge, modifica o amplifica quella precedente, ridefinendo in modo ricorsivo e processuale l'enunciazione, plasmando, infine costantemente la percezione e l'interpretazione.

Se ciò è vero, dunque, a chi si deve la definizione dei rapporti interni alla narrazione fra le varie forme di enunciazione? Leggiamo questo passo di Meir Sternberg, che chiarisce al meglio questo punto:

La narratività non è concepita come un fascio di proprietà immanenti alle opere narrative come è stato a lungo ribadito dai pensatori della scuola strutturalista-semiologica, bensì è intesa quale procedimento dialogico che si configura certamente in relazione a talune specifiche strutturazioni discorsive, ma che richiede l'interazione del lettore-fruitori affinché possa trovare realizzazione. [...] Ciò che viene a mancare [...] è il nesso che lega il singolo elemento narrativo con "l'intero" discorsivo cui si riferisce, il principio cioè che, unendo parte e totalità, permette di cogliere la specificità del procedimento narrativo, individuato [...] nel termine narratività (2011: 32-36).

Ricordiamo a questo punto il percorso effettuato nella prima parte di questo lavoro; l'autore e lo spettatore si muoverebbero insieme per ricostruire, all'interno del film, una totalità di relazioni coerente: non possiamo non cogliere l'analogia con le righe appena citate. Per ricostruire un processo simile, ipotizzando un continuo dialogo fra autore e spettatore lungo, per così dire, "lo spartito" intermediale che *Ordet* pone al suo fruitore, dovremo studiare i modelli narrativi e le loro caratteristiche enunciative nel testo, ipotizzando che sia sempre lo spettatore ad essere delegato a coglierne l'interazione, senza usare un modello logocentrico per leggerla, ma comprendendo a fondo il combinato dei due media in gioco. Se ogni testo è prima di tutto un contesto enunciativo, è fondamentale la collaborazione dello spettatore nell'interpretare e nell'innescare la dimensione performativa del silenzio messo in scena da Dreyer in un determinato punto dell'enunciazione del testo. Le soglie di enunciazione sono tracce sparse nel testo, che è visto come un processo da percorrere, ma quest'ultimo deve essere, in prima istanza, *innescato* dal lettore o dallo spettatore.

Dunque, quando Bordwell commenta che i *long takes* enfatizzano la durata delle catalisi, coglie un dato formale fondamentale: la comune enunciazione di due media, quello verbale e quello visuale. Tuttavia, il suo modello strutturalista finisce per depotenziarne l'interazione. Da un lato, egli individua l'enfasi del silenzio dei dialoghi, che rappresenta il processo di *transmodalizzazione* del cinema in teatro, iniziato con *Dies Irae*; dall'altro, la sua analisi non tiene conto del rapporto tra la dimensione performativa intermediale del film e il connubio tra i due media, a causa di un implicito primato del *medium* verbale.

3.2 Oltre il teatro filmato: la forma come metafora di deiezione spirituale

A questo punto otterremo un risultato conveniente se, sfruttando il precetto di Meir Sternberg per cui il dialogo fra le strutture di enunciazione che compongono la narratività non sarà sussunto troppo rapidamente in una forma statica, ma al contrario, la collaborazione dei due principali media presenti in *Ordet* dovrà essere vista come un'unica relazione processuale, in cui l'abbondante presenza di una mimesi del *medium* teatrale sarà intesa solo in preparazione di un preciso effetto. In particolare, dal mio punto di vista, non si comprende appieno il ruolo della

teatralizzazione, se non si coglie anche il tentativo dreyeriano di sabotarla. In una nota finale Bordwell scrive: “although Dreyer called *Ordet* a ‘cinematization’ of theater, I am suggesting that the film works towards a ‘theatricalization’ of cinema” (Bordwell 1981: 212; Abuín González 2012: 97). Questa tesi può essere dunque valida se consideriamo l’evoluzione di massima del percorso di Dreyer verso un paradigma teatrale con l’avvento del sonoro, ma credo non renda giustizia al tentativo formale specifico di Dreyer in *Ordet*. Per introdurre l’opera possiamo sintetizzarne la struttura dicendo che il motivo metafisico che anima il fondo dell’opera drammatica diventa un principio di organizzazione del racconto, ovvero quell’orizzonte di senso che, pur rimanendo essenzialmente esterno al testo, fa da motore causale all’azione drammatica. Ci riferiamo al miracolo con cui si conclude il *plot*: la giovane Inger, morta per dare alla luce il figlio, riconcilia le due famiglie dei Borgen e dei Petersen, divise da due concezioni differenti della fede cristiana; la prima votata a una fede più laica e attaccata alla vita mondana, la seconda decisamente più austera e tendente a un’ascesi che prepara alla resurrezione. Il miracolo finale funge dunque da scioglimento dei conflitti, collettivi o interiori, dei vari personaggi: le due famiglie borghesi si riconciliano intravedendo un orizzonte comune e collettivo ai loro differenti modi di interpretare la fede cristiana; il vecchio Borgen ritrova la fede in Dio, minata a suo tempo dalla malattia mentale del figlio Johannes, che si aggira per le campagne dello Jutland predicando di essere la reincarnazione di Gesù; i due figli più giovani, Anders e Anne, riescono a coronare il loro giusto sogno d’amore grazie alla riconciliazione dei genitori. La forma narrativa, dunque, sublima nel testo il fatto che il compimento del destino drammaturgico di tutti i personaggi non può che compiersi se non mosso da un qualche orizzonte trascendente.

Come nei film precedenti, infatti, questa dialettica fra il *caos* (il destino mondano incerto, appena riassunto, di tutti i personaggi) e l’ordine (ovvero la miracolosa pacificazione di ciascuno sotto il segno del miracolo finale) è resa attraverso la forma. E, nello specifico, il dispositivo formale consiste qui nel riproporre alcuni espedienti che abbiamo già riassunto in *Dies Irae* e in *Vampyr*, come, su tutti, la non-coincidenza fra il piano drammaturgico – entro cui si muovono i personaggi – e il movimento della macchina da presa. Sembra quasi essa voglia qui sublimare metafisicamente il *caos* della natura ancora non pacificata dal miracolo della resurrezione di Inger, la cui rinascita miracolosa corrisponde, implicitamente, alla redenzione di tutti i personaggi.

Si osservi ad esempio come la struttura del racconto sia perfettamente simmetrica, alternando, tramite montaggio, sequenze d'interni (che corrispondono perlopiù ai dialoghi) a scene d'esterni. Queste ultime raffigurano principalmente il vagabondare del giovane Johannes – un personaggio bizzarro i cui vaneggiamenti allegorizzano lo scetticismo e l'incapacità di tutti di cogliere le verità di fede – o la rappresentazione della natura battuta dal vento.

Sul piano simbolico, è interessante la scelta stilistica di far corrispondere la rappresentazione degli interni a un *découpage* fatto di movimenti di macchina che lavorano, come abbiamo detto e, come tanti altri critici hanno analizzato, “in contrasto” con la linearità della narrazione (Bordwell 1981; Drouzy 1982). Per cui ripresa e *performance* drammaturgica seguono due criteri e traiettorie di rappresentazione indipendenti; ciò corrisponde a un sistema di inquadrature fisse e a campo lungo, in cui il solo personaggio di Johannes vaga in un paesaggio quasi deserto, ritratto in una natura in subbuglio. Simbolicamente, infatti, tale natura sembra proprio rispecchiarsi nel destino terreno incerto degli altri personaggi (sulle specificità semiologiche del performativo è utile Pavis, 2003).

Ad eccezione di pochi momenti, infatti, il teatro filmato di *Ordet* coincide con gli intenti, oltre che del saggio citato in apertura, anche del suo testo del 1953 (intitolato appunto *Il teatro filmato*, si trova in Dreyer, 1969) di poco distante dall'uscita del film. La staticità del dialogo viene certamente “vivificata” dall'uso dei movimenti di macchina, ma l'autore, a mio avviso, fa di più: crea un sottile legame simbolico fra la staticità e la ripetitività del dialogo dei personaggi e la loro condizione di deiezione spirituale. Tutto il film è infatti, fin da subito, basato sulla contrapposizione fra Johannes e, in una certa misura, Inger da un lato, e ‘gli altri’ personaggi dall'altro. Non è un caso che a queste due figure chiave siano dedicati molti *long take* che stiamo studiando.

Innanzitutto, non è un caso che sia soprattutto durante i dialoghi in famiglia, specialmente nella prima mezz'ora del film, prima dello sviluppo della sotto-trama che vede l'incontro tra il vecchio Borgen e il sarto Petersen, che i movimenti di macchina operino, come notissimo, creando quell'effetto per cui la teleologia della ripresa non coincide con la messa in scena. Se aggiungiamo questo elemento, notiamo che in questa fase i movimenti di macchina lavorano in contrasto con la messa in scena e i dialoghi. Da un lato, infatti, come nota Bordwell, la teleologia della ripresa non coincide con quella della rappresentazione, distogliendo l'inquadratura dal fissare il volto dei personaggi (Comolli 1964; Drouzy 1982);

dall'altro lato, è proprio questo espediente formale a trasmettere un senso di disconnessione e straniamento rispetto alle parole e ai dialoghi che vengono pronunciati e agli sguardi tra Borgen e Inger, o tra la stessa Inger e Mikkel nella stanza da letto, che si parlano rivolti a tre quarti rispetto alla quarta parete, guardandosi negli occhi solo in determinati momenti strategici all'interno dei dialoghi (FIGG. 5-6).



FIGG. 5-6. – *Ordet*. Parte del processo di teatralizzazione è anche la dinamica irrealistica degli sguardi.

Le eccezioni a quest'uso dei movimenti di macchina sono molto poche ma significative. La prima è l'interessante momento, già menzionato sopra, in cui durante il dialogo tra Borgen e Inger, d'improvviso il movimento di macchina 'rompe' la rigidità del *tableau*, e l'altro è un breve momento in cui, alla fine di questo stesso dialogo, il vecchio Borgen si alza e viene seguito per qualche istante dalla macchina da presa (FIGG. 7-8).

Ma in questo caso è l'azione di Borgen che non ha una teleologia: il suo movimento, accompagnato dalla ripresa, si ferma senza portare a nulla. Dato il ritmo inevitabilmente circolare di tale forma narrativa, che alterna questo movimento di macchina "senza teleologia" con delle inquadrature fisse in cui i personaggi o sono immobili o entrano ed escono dalla scena "fissa" come a teatro, le eccezioni più lampanti risaltano. È proprio lavorando sulle eccezioni formali, anche brusche, a questo nesso sinergico



Figg. 7-8. – *Ordet*. Si noti come in determinati momenti il movimento di macchina sfrutti la profondità di campo per “sfatare” l’illusione teatrale dopo lunghi momenti di pausa.

fra parola teatrale e regia sperimentale, che potremo allontanarci dalla visione di Bordwell.

Prima di procedere ad analizzarle, però, vorrei prendere in considerazione un elemento simbolico sonoro che non mi sembra sia stato messo in evidenza dai critici. Parlo dell’onnipresenza del simbolo del vento. Il vento in *Ordet* è un simbolo sottile, ma onnipresente. Evoca la presenza incombente del divino e del mistero, richiamando il soffio dello spirito divino, come nell’idea biblica del vangelo di Giovanni (citato esplicitamente, poi, nel finale dal protagonista omonimo), che Dreyer forse potrebbe avere presente, per cui “Il vento soffia dove vuole e ne senti la voce, ma non sai da dove viene né dove va; così è di chiunque è nato dallo Spirito” (ed. Martini, 2000: 21). Al contempo, sottolinea l’impermanenza e la fragilità umana, con il suo rumore incessante che sferza la brughiera e i panni stesi. Il suo sottofondo costante nei dialoghi della famiglia Borgen diviene acusmatico e irrealistico anche nelle scene al chiuso, evidenziando l’inquietudine e il tormento spirituale dei personaggi (**Figg. 9-10**).

Questa persistente presenza sonora, unita ai fluidi movimenti di macchina che non fissano mai i personaggi, mi sembra crei una stringente interazione simbolica, passata sin ora inosservata. Il vento non si limita a commentare i silenzi; contribuisce a definire un ritmo specifico, preparando la scena per momenti che trascendono le convenzioni



FIGG. 9-10. – *Ordet*. Questa coppia di frame è accostata per suggerire un parallelo simbolico fra il vento fuori di casa e il movimento di macchina interno.

teatrali e rivelano la sofisticata fusione tra enunciazione cinematografica e teatrale del film. C'è, in altri termini, una relazione simbolica sottile e penetrante fra il movimento di macchina costante, che non fissa mai i personaggi, se non per pochi secondi e in modo indipendente rispetto all'azione drammatica, e il rumore del vento che lavora simbolicamente fuori campo. In tal modo, quando la macchina da presa smette di muoversi, il regista sfrutta una componente fonosimbolica come quella del vento per commentare e in parte riempire i vuoti di senso prodotti dai silenzi. Quel che va compreso, dunque, è che queste scelte stilistiche, lavorando in modo coerente, costruiscono un ritmo; la dimensione "teatrale" è irrealistica come nel precedente *Dies Irae*, ma la dimensione simbolica sonora, delle riprese e dello spazio scenografico contribuiscono a circoscrivere le esistenze dei membri di casa Borgen, preparando la trasgressione di un ritmo ben codificato, e costruito intrecciando forma enunciativa cinematografica e forma enunciativa teatrale.

Abbiamo descritto un sistema di relazioni fra ripresa e messa in scena complesso ma coerente creando un nesso simbolico tra queste scelte formali e alcuni nuclei tematici del film. La nostra tesi della subordinazione del linguaggio teatrale a quello cinematografico, tuttavia, non sarà completa se non ci concentreremo su punti in cui questa struttura viene, scientificamente, sabotata.

3.3 Il *long take* di Johannes

È qui che si osserva il divario più evidente fra il modello barthesiano del rapporto fra nuclei e catalisi e il modello narratologico-transmediale di Sternberg. Il *long take* che caratterizza l'ingresso di Johannes e il suo incontro con il pastore, a trenta minuti dall'inizio del film, è il culmine di questa strategia enunciativa. La sua posizione è fondamentale nel 'processo enunciativo' dell'*holos* del film: se fosse spostato, non avrebbe lo stesso valore. Valutare questo *long take* come un mero mezzo per enfatizzare una funzione minore (catalisi) non coglie il suo giungere in questo momento specifico del testo.

Questo *long take* è ampiamente 'preparato' dal punto di vista enunciativo. Il ritmo circolare delle scene precedenti, con alternanza di movimenti di macchina "senza teleologia" (come il breve seguire di Borgen che si alza senza portare a nulla) e inquadrature fisse, ha creato un'atmosfera di stasi e attesa. Il *long take* di Johannes, invece, irrompe in questo schema, permettendo al regista di rompere questo ritmo (FIGG. 11-12).



FIGG. 11-12. – *Ordet*. Il *long take* di Johannes preparato per rompere il ritmo e il processo di enunciazione del film.

La sua efficacia deriva da scelte formali precise: la sua durata strategica di qualche secondo in più rispetto all'enunciazione teatrale dei tempi di dialogo delle scene precedenti; la scomparsa del rumore simbolico del vento di sottofondo che aveva caratterizzato quelle stesse scene.

È interessante, a questo punto, che il suono del vento all'inizio della ripresa si attenui. A questo si aggiunge l'appena udibile suono del rintoccare di un orologio, che agisce come un dimesso simbolo messianico, simboleggiando in modo sottilmente allusivo un evento.

Possiamo notare, infatti, che il suono acusmatico del vento, con il suo commento implicito, viene durante tutto il film rimodulato. Si ode più nettamente quando i personaggi sono in silenzio, come detto, e si abbassa quando i personaggi parlano: ad esempio nei dialoghi tra Inger e il vecchio Borgen, o tra Petersen e la famiglia; così come durante la riunione religiosa in casa Petersen. Lungo il *long take* di Johannes avviene il contrario: il vento è appena udibile e silenzioso nei secondi in cui dura la ripresa, per diventare poi, esattamente all'inverso delle scene menzionate, nettamente udibile e incredibilmente forte quando la macchina da presa smette di muoversi e Johannes parla con il Pastore.

Questi segni e caratteristiche formali mettono in evidenza il valore eccezionale di questo *long take* rispetto agli altri. Mentre il *long take* che accompagna il vecchio Borgen nel salotto (il primo dei due analizzati) era caratterizzato da un silenzio (quello tra i dialoghi) che, associato al rumore del vento, metteva in discussione l'orizzonte di senso dei personaggi, il *long take* di Johannes è un silenzio di natura diversa, un silenzio di sacralità e presagio, che rompe quell'equilibrio formale contrastivo. Qui, i due sistemi di enunciazione non lavorano in contrasto, ma in piena armonia: il silenzio prolungato di Johannes è teleologicamente enfatizzato fino in fondo. In tal modo risulta massimamente evidente come i due media – la “parola teatrale” (intesa come forza della presenza e del discorso implicito) e la ripresa cinematografica (capace di rappresentare il senso di durata orientando teleologicamente lo sguardo dello spettatore) – si fondono per veicolare un significato simbolico.

Va infine notato che questo *long take*, pur se irrompe in un sistema dinamico preciso che interessa messa in scena e ripresa cinematografica, non è un evento isolato, bensì il culmine di una climax progressiva. Vi sono altri punti in cui lo sguardo della macchina da presa acquisisce una propria teleologia, rompendo strategicamente la relazione di contrasto fra i media.

Un esempio è il *long take* precedentemente menzionato, in cui il vecchio Borgen si alza da tavola e la macchina da presa ne segue l'azione con un chiaro effetto teleologico. In questo caso, non è la macchina da presa a interrompere o contrastare la coerenza dell'azione drammatica; al contrario, il suo accordo con il gesto di Borgen, che non porta a nulla, crea una variante di quel contrasto.

Un altro si verifica quando la ripresa si sposta violentemente dall'inquadratura d'insieme di Inger e Borgen per inquadrare Johannes mentre proferisce uno dei suoi vaticini. Queste riprese configurano un crescendo che definisce in modo più chiaro e complesso la dinamica di interazione fra i due regimi di rappresentazione.

3.4 Il *long take* del dottore: Il silenzio del dubbio e la falsa sicurezza

Un ultimo esempio emblematico di come Dreyer utilizzi un *long take* nell'*holos* enunciativo del film è quello che vede il dottore percorrere il tragitto dal tavolo operatorio al letto di Inger moribonda. Anche questo *long take* è ampiamente "preparato" dal punto di vista enunciativo.

Va notato, in generale, che il nesso contrastivo fra ripresa senza stacchi e dimensione scenico-performativa, nella parte finale del film, si ridimensiona molto. Questa scelta strategica va di pari passo con il fatto che il film accompagna progressivamente lo spettatore e i personaggi verso la rivelazione finale, che darà senso al racconto. Aumentano le riprese totali di ambiente, dove il salotto di casa Borgen viene ripreso nel suo insieme, dando veramente il senso di essere su un palcoscenico teatrale, come nella sequenza in cui i fari della macchina del dottore sono interpretati da Johannes come la proiezione della morte che arriva a prendere Inger. In generale, la regia lavora per far convergere il film verso una dimensione finalistica, orrorifica prima, con la morte di Inger, e poi salvifica. Anche alcune delle riprese che caratterizzano i dialoghi fra Johannes e la giovane figlia di Mikkel e Inger sono singolari nell'economia espressiva del film. Ad esempio, la ripresa che ruota attorno al volto di Johannes mentre discute con la piccola Maren della possibile resurrezione di Inger. Sono tutti espedienti che, dispiegati nel pre-finale del film, orientano lo spettatore verso un senso di attesa, rompendo in modo sfumato e graduale con la struttura enunciazionale precedente, legata alla deiezione spirituale dei protagonisti, e preparando poi lo stile solenne del momento della resurrezione. È un'atmosfera molto sottile: il senso di sospensione che descriveva mera stasi esistenziale, si colora qui di una dimensione emotiva legata all'evento della morte.

Ed è proprio questo il contesto enunciativo in cui Dreyer sceglie di ambientare il *long take* del dottore. È il momento in cui Inger lotta tra la vita e la morte, ma già Bordwell, seguendo coerentemente la sua

tesi sulla enfasi delle catalisi, osserva che Dreyer sceglie di riprendere un momento apparentemente meno centrale come il movimento del dottore lungo la stanza, piuttosto che soffermarsi su Inger. In realtà questo *long take*, molto diverso per struttura rispetto ai precedenti, deve essere inserito in una strategia intermediale in cui la durata della ripresa enfatizza quello che, nella teoria della *suspense* sternberghiana, è un processo di meta-abduzione, cioè di revisione delle certezze su cui si fonda la visione dello spettatore.

La ripresa del dottore infatti è incorniciata enunciativamente, da un lato, dal dialogo fra Johannes e la bambina, che fa da una lettura metafisica alla vicenda, in cui si annuncia che Inger morirà e verrà resuscitata, ed è seguita ancora subito dopo da un dialogo fra il dottore, il vecchio Borgen e il pastore. Tuttavia, il segmento narrativo che più di ogni altro “spiega” enunciativamente il *long take* del dottore è il dialogo tra Johannes e la piccola Maren, la figlia maggiore di Inger e Mikkel. Abbiamo già visto come il processo sequenziale che porta al finale “miracoloso” di *Ordet* sia caratterizzato da un progressivo abbandono della forma del *long take* senza teleologia; esso culminerà poi nel tono ieratico e solenne della celebrazione finale, dove il *découpage* diviene stilisticamente molto più arioso e regolare, enfatizzando il senso di speranza e unione fra le due famiglie (Figg. 13-14).



Figg. 13-14. – *Ordet*. Il *long take* del dottore. La teleologia della ripresa si concentra sul movimento del personaggio, creando un senso di suspense che trascende la mera ‘catalisi’.

All'interno di questa studiata progressione enunciativa, è interessante notare come, ancora una volta, il dialogo fra Maren e suo zio saboti in modo significativo lo stile teatrale con cui *Ordet* era cominciato. Questo essenzialmente attraverso due elementi: uno di derivazione scenico-teatrale, e l'altro, più precisamente cinematografico. Il modo in cui i due personaggi sono collocati nello spazio scenico è molto più intimo e naturalistico rispetto ai dialoghi che abbiamo analizzato precedentemente. La macchina da presa, al contempo, li descrive in uno spazio intimo, in cui il dolore del personaggio di Johannes è realmente ascoltato; ciò sospende in modo abbastanza preciso la strategia – già lenta e progressiva – di transizione stilistica dalla prima parte del film, basata su un lavoro “di contrasto” fra *long take* e messa in scena teatrale, e sottolineando in modo chiaro la connessione tra i due.

In un'ottica di analisi sternberghiana, questo dialogo rappresenta il principale indizio formale che spiega enunciativamente il senso da attribuire al *long take* del dottore, avvenuto poco prima, e che descrive un evento di forte tensione emotiva. In altri termini, solo se lo spettatore sarà in grado di cogliere il senso di rivelazione del dialogo fra Johannes e Maren, che denuncia la cecità del cinico razionalismo dei personaggi, potrà apprezzare al meglio il senso di suspense generato dal *long take* del dottore, così come se avrà colto i segnali che indicano la responsabilità del medico nella vicenda, in quanto simbolo di fallace razionalità. La ripresa a lui dedicata è dunque una mera ‘catalisi’ se osserviamo l'insieme dei fatti narrati a prescindere dalla loro qualità espressiva, ma diventa un momento importante del senso del film se lo osserviamo nella pragmatica della sua messa in scena complessiva. In entrambi i casi che abbiamo analizzato, come si vede, la funzione drammaturgica e narrativa del *long take* prescinde da una coerenza enunciativa data da un modello linguisticamente astratto, ma poggia sulla capacità dello spettatore di cogliere il gioco enunciativo fra teatro e cinema.

Si noti come il campo estremamente ristretto dei frame dedicati al dottore, rispetto alle riprese precedenti, faccia scomparire del tutto la deissi teatrale in questi momenti, e il cinema rimane protagonista, proprio perché la dimensione della teleologia dell'azione deve essere enfatizzata. Ma verso cosa tende questa teleologia? Se il concentrarsi sul dottore, e non sulla passione di Inger a letto, crea nello spettatore uno straniamento, dobbiamo concedere a Dreyer qui di accompagnare lo spettatore verso un processo di consapevolezza che comincia con un'altra profezia di Johannes e che prosegue poi con una riflessione metafisica sul rapporto fra fede e conoscenza umana (FIGG. 15-16).



FIGG. 15-16. – *Ordet*. Maren e Johannes nel dialogo. Si noti la scelta dell'inquadratura che racchiude i corpi dei personaggi in uno spazio intimo e ravvicinato.

Le premesse enunciative fornite dal *long take* sono date proprio da questo effetto di straniamento: lo spettatore è portato a riempire di fatto i vuoti di senso generati dalla ripresa che si concentra inaspettatamente sul dottore con le premesse che abbiamo per leggerla: le profezie di Johannes sulla morte di Inger. È difficile per lo spettatore cogliere appieno il senso del nesso semantico implicito in questa articolazione enunciativa, ma il silenzio e l'insistenza nella ripresa sul dottore (così come gli innaturali silenzi fra i personaggi che lo seguono) spinge lo spettatore a interrogarsi, e la scelta scenica di quanto segue aggiunge un ulteriore tassello in questo processo di comprensione retroattiva di ciò che sta avvenendo.

Quanto segue la ripresa del dottore in camera da letto, inoltre, è una scelta innaturalmente statica. I dialoghi tra Borgen, il pastore e il dottore sono infatti inquadrati nel medesimo tavolo del salotto, come già erano le riprese dei dialoghi fra il vecchio Borgen e Inger a inizio del film (**FIGG. 17-18**). Ma stavolta la staticità dell'inquadratura funge da commento contrastivo difficilmente aggirabile rispetto alla falsa sicurezza e alla fede nella scienza umana riposta dal dottore, così come il malcelato sussiego del pastore. Quando i due uomini sono sulla porta, Borgen intima al dottore di accompagnare il pastore in auto e il dottore risponde con la frase solo apparentemente innocua: "se si fida del guidatore...". Questa battuta assolutamente priva di enfasi deve essere messa in connessione con l'inquadratura dei fari della macchina del dottore sul muro di casa



FIGG. 17-18. – Confronto tra le riprese. A sinistra, la statica inquadratura dei dialoghi del salotto; a destra, il totale di Johannes nell'ambiente, a indicare la natura simbolica e contrastiva della sua figura.

Borgen, che sono ripresi volutamente mostrando casa Borgen nella sua totalità. Essi completano questo processo di meta-abduzione e di ri-comprensione (Baroni 2007: 139) del senso degli avvenimenti, e che saranno interpretati in senso metafisico con il miracolo finale; questi eventi sono letti da Johannes come l'incombere della morte su casa Borgen.

Da queste linee di analisi emerge come il progressivo mutamento della strategia narrativa di *Ordet* nel finale sia improntato alla produzione di un fine enunciativo molto preciso che riorienta decisamente il senso del racconto e dona pregnanza alla solennità delle riprese finali, dominate dal primo piano di Inger risorta, omaggio al ruolo unificante che Dreyer attribuiva al primo piano dai tempi de *La passion de Jeanne d'Arc*, e che testimonia ancor più la coerenza del suo percorso artistico.

4 Conclusioni

Il percorso ha evidenziato la dialettica tra destrutturazione filmica e coesione narrativa come costante nella produzione muta di Dreyer, dove la poetica sperimentale trasfigura la forma verso una coerenza ritrovata. Con *Dies Irae*, nel passaggio al sonoro, si ripresenta un problema analogo

(Bordwell 1981). Qui, il rapporto critico tra stile e forma narrativa – riflesso della visione trascendente e della crisi esistenziale di Dreyer – genera una struttura dove le catalisi barthesiane (Barthes 1966) rendono il racconto solenne, ma ne minano la tenuta formale. Tale ricostruzione suggerisce una progressiva teatralizzazione del cinema dreyeriano, con la “parola teatrale” (Chion 1994) che diventa prominente, appesantendo i film e sfidando lo spettatore.

Tuttavia, il nostro studio intermediale di *Ordet* dimostra come la contaminazione fra teatro e cinema crei un nuovo equilibrio tra forma narrativa e stile. Questi elementi, anche qui, riflettono la deiezione spirituale dei personaggi e la crisi religiosa dreyeriana. Il risultato chiave è un procedimento enunciativo che riflette, attraverso la forma, una dialettica tra crisi mondana e barlumi di salvezza, coerente con le opere precedenti. Grazie a un approccio teorico differente (Sternberg 1978; 2011), la disconnessione tra piano diegetico e ripresa (tradizionale nella critica dreyeriana) è interpretabile simbolicamente, evidenziando le strategie con cui Dreyer usa sinergicamente i media per indicare una traiettoria di redenzione dal caos spirituale. Non si tratta, dunque, di mera teatralizzazione del cinema, come suggerito da Bordwell (Bordwell, 1981), ma di una sofisticata contaminazione mediale che rafforza l’interazione tra protocolli di rappresentazione e istanze formali d’insieme.

Questo procedimento è ciò che il testo dreyeriano richiede per leggere pragmaticamente la relazione dinamica fra le strategie enunciazionali, configurandosi come un percorso progressivo verso l’emersione da uno stato di fragilità spirituale, speculare ai film precedenti.

A differenza dei film muti, in cui Bordwell coglie pienamente la dialettica tra forma e stile, questo elemento sfugge allo studioso statunitense in *Ordet* proprio perché il suo modello narratologico strutturalista appiattisce la complessa interazione fra le forme di enunciazione presenti nel film. Film che, per la prima volta, si trovava ad affrontare e risolvere proattivamente problemi strutturali legati a quel che Lotman (2020) definirebbe un nuovo modello linguistico.

Uno sguardo retrospettivo a come è concepito il *découpage* di *Ordet*, può, come abbiamo documentato, corroborare questa tesi, valorizzando il posizionamento strategico di questi *long takes* nel rompere gli automatismi del teatro filmato.

Il primo dei due rompe e disinnescia le forme espressive della parola teatrale che caratterizza in modo forte i lunghi dialoghi fra i membri della famiglia Borgen e fra quelli della famiglia Petersen; al contempo dà la stura

ad un percorso di transizione stilistica in cui, in generale, il *long take*, con la sua funzione di rappresentare il senso di smarrimento spirituale, regredisce lentamente.

Il secondo *long take* invece, non casualmente, è posto in un processo di agnizione e consapevolezza che sfocia, sul piano formale, verso la solennità dello stile di ripresa finale, dove le inquadrature si fanno ieratiche, simmetriche ed ampie, per celebrare l'avvenuta salvezza delle due famiglie.

Si tratta di un impianto formale che, come nei film precedenti, richiede allo spettatore uno sforzo cognitivo perché possa essere riconosciuta e interpretata, ma ciò non a detrimento della componente visuale e cinematografica, che al contrario agisce in sinergia, o in sapiente contrappunto, con la possibilità drammaturgica della parola recitata. Sebbene la tesi della teatralizzazione resti valida come tendenza generale degli ultimi lavori dreyeriani, essa non spiega il successo di *Ordet* (premiato a Venezia), a differenza di *Dies Irae* e *Gertrud*. Ciò potrebbe essere dovuto alla sua immediatezza performativa e alla capacità della sua dimensione formale di rivelare il suo “spartito intermediale”.

NOTE

- 1 In questo testo farò uso di termini ampiamente invalsi nella comparatistica *inter artes* che fanno riferimento alle logiche di interazione mediale, per descrivere il modo in cui i differenti linguaggi di cinema e teatro si sovrappongono in Dreyer, ma che giova in ogni caso anche brevemente rievocare. Definisco *intermediale* un fenomeno comunicativo in cui due o più linguaggi differenti si sovrappongono attraverso un'interazione per *mimesi* o *rimediazione* (Zecca 2013). Un medium *imita* un altro ibridando il proprio linguaggio con quello di quest'ultimo, fino al punto di appropriarsene ed inglobarlo; in questo ultimo caso si parla di *rimediazione* (Bolter, Grusin 2006): come, ad esempio, avviene con la visualizzazione di un foglio nei *software* di scrittura. Definiamo invece *transmedializzazione* e *transmedialità* quel fenomeno di interazione in cui i due codici linguistici rimangono, al contrario, separati. A spostarsi (di qui il suffisso *trans*-) è semplicemente l'elemento referenziale ed extralinguistico. L'esempio più lampante di *transmedialità* è la pratica dell'adattamento: come nel caso del passaggio dalla *pièce* di Munk ai film di Dreyer o di Molander. In questo tipo di interazione tra media, generalmente, i due codici operano *indipendentemente* al meglio delle proprie peculiari capacità espressive; per cui il teatro, ad esempio, esalta la dimensione performativa e l'unità scenica,

mentre invece il cinema privilegerà la non-linearità e la coerenza di senso di montaggio e sequenze, ciascuno con le sue specificità. A dispetto della differenza di codici mediali, ogni spettatore e autore è in grado di cogliere il rapporto tra un ipotesto adattato e un ipertesto che ne costituisce l'adattamento, tramite un insieme di referenti comuni: la trama, i personaggi, in generale l'universo narrativo di riferimento (*storyworld*) a cui entrambi attingono (Hutcheon 2006).

Importante è, in ogni caso, sottolineare che, sebbene sia fondamentale distinguere le due logiche per descrivere con esattezza processi e trasformazioni, molto spesso transmedialità e intermedialità lavorano in sinergia, anche perché l'intermedialità è un aspetto strutturale del rapporto fra i media: ad esempio, dal 1927 in poi raramente esistono film senza un rapporto con la parola in scena, poiché un *medium*, secondo l'adagio proverbiale di McLuhan, è sempre il contenuto di un altro *medium* (McLuhan 1964).

Ciò non implica che la contaminazione tra codici non possa essere un'operazione artistica consapevole, come nel caso di studio di *Ordet*. Al contempo, possono avvenire processi di imitazione e mimesi intermediale in conseguenza di grandi processi transmediali, come avviene nel passaggio dal cinema muto al sonoro, in cui le narrazioni del cinema muto, per inserire la parola recitata, tendono, come pronosticato da Dreyer, ad appiattirsi rischiosamente su una mimesi della forma teatrale.

Il fulcro di tutta l'argomentazione che segue consiste proprio nel valorizzare *Ordet* non come un processo di adattamento passivo al linguaggio del teatro a seguito del passaggio transmediale da muto a sonoro, come voluto da tanta critica a partire da Bordwell in poi; piuttosto come una sperimentazione intermediale consapevole, che preservi il linguaggio del cinema da un eccessivo appiattimento sul teatro, in conseguenza della nuova tecnologia.

- 2 La prima produzione dreyeriana è spesso caratterizzata da procedimenti ecfraistici, cioè di rappresentazione mimetica interna al film, di media verbali che aiutano a rileggere coerentemente una narrazione decostruita: vale per gli atti del processo de *La passion de Jeanne d'Arc*, la presenza di una pergamena in latino con cui si apre e chiude *Dies Irae*, ed anche il libro *Vampyre* ritrovato dal protagonista del film, che ci racconta in modo lineare una trama che, nello specifico, altrimenti sarebbe inintelligibile.
- 3 Il *long take* qui descritto è "senza teleologia" nel senso che il suo movimento lavora in parziale o totale contraddizione con la coerenza di senso e di azione della messa in scena. La macchina da presa esplora lo spazio filmico, senza curarsi, o in questo caso addirittura frustrando la coerenza dell'azione, il fine ipotetico a cui essa naturalmente tende. Questo lavorare in contrasto con la messa in scena è alla base di molta parte dello stile di regia di *Ordet*. Nel prosieguo dell'argomentazione avvanzerò l'idea che questo espediente formale

non è stato interpretato simbolicamente fino in fondo, ovvero come un modo per rappresentare una condizione esistenziale di caduta spirituale e di assenza di fine chiaro nella vita dei personaggi, rappresentando di fatto, oltre ai silenzi, un analogo sul piano del valore simbolico della narrazione destrutturata e del montaggio incrociato dei film precedenti. Ciò proprio perché il *long take* è un espediente che permette alla regia di muoversi più agilmente, eludendo parzialmente una narrazione troppo coerente e teatrale, senza per questo venir meno alle esigenze mimetiche del “teatro filmato” imposte dal film sonoro.

- 4 Da Gérard Genette (1982) in poi, il concetto di *transmodalizzazione* è stato oggetto di dibattiti. In questo saggio lo utilizzerò come un sinonimo di *transmedializzazione*, ma con una specifica sfumatura linguistica.

Da un punto di vista semiologico, un medium è un “modo” di approcciare un universo referenziale, con un proprio insieme di premesse formali. La *transmedialità* è il mutamento da un codice mediale all’altro (ad esempio, dal muto al sonoro). La *transmodalizzazione*, invece, è il passaggio che permette a un autore di reinterpretare i codici espressivi di vario tipo (come la solennità, la tragicità, il misticismo) per come venivano praticati all’interno medium precedente. Nel cinema muto di Dreyer, ad esempio, la solennità e la tragicità erano espresse attraverso il montaggio incrociato e i salti narrativi. Con l’avvento del sonoro, questo ruolo espressivo è stato assegnato al silenzio. La *transmodalizzazione* descrive proprio questo mutamento dei codici a seguito del passaggio da un medium all’altro.

- 5 Scrive Bosley Crowther: “the tax of his slow and ponderous tempo upon the average person’s time is a rather presumptuous imposition for any motion picture artist to make” (Crowther 1948: 21) Così, invece, Howard Barnes: “The bridging passages have a way of dragging, particularly for audiences geared to the staccato of Hollywood” (1948: 12).
- 6 Scrive Roland Barthes: “Et pourtant il est évident que le discours lui-même (comme ensemble de phrases) est organisé et que par cette organisation il apparaît comme le message d’une autre langue, supérieure à la langue des linguistes: le discours a ses unités, ses règles, sa ‘grammaire’ (...) la langue générale du récit n’est évidemment que l’un des idiomes offerts à la linguistique du discours, et elle se soumet en conséquence à l’hypothèse homologique: structurellement, le récit participe à la phrase, sans pouvoir jamais se réduire à une somme de phrases: le récit est une grande phrase, comme toute phrase constative est, d’une certaine manière, l’ébauche d’un petit récit” (Barthes 1966: 2-3). La narratologia contemporanea ha da tempo sconfessato simili modelli logocentrici. Si concentra infatti sull’idea che il racconto sia un insieme di operazioni cognitive che coinvolgono attivamente narratore e narratario, le cui modalità e aspetti possono variare a seconda del linguaggio utilizzato (Ryan 2001; Herman 2002).

BIBLIOGRAFIA

- Abuín González, Anxo (2012), *El teatro en el cine. Estudio de una relación inter-medial*, Madrid, Cátedra.
- Baroni, Raphaël (2007), *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil.
- Barnes, Howard (1948), "Drama in the Abstract", *New York Herald Tribune*, 14 marzo: 14.
- Barthes, Roland (1966), "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8: 1-27.
- Bazin, André (1959), *Qu'est-ce que le cinéma?* ed. e trad. a cura di A. Aprà, *Che cos'è il cinema?* Milano, Garzanti, 1972.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (1999), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- Bordwell, David (1981), *The Films of Carl Theodor Dreyer*, Berkeley, University of California Press.
- ; Staiger, Janet; Thompson, Kristin (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press.
- Brewster, Ben; Jacobs, Lea (1997), *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press.
- Burch, Noël (1969), *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard.
- Casetti, Francesco (1993), *Teorie del cinema: 1945-1990*, Milano, Bompiani.
- Chion, Michel (1982), *La Voix au Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma.
- (1994), *L'Audio-Vision: Son et Image au Cinéma*, Paris, Nathan.
- Comolli, Jean-Louis (1964), "Dreyer, ou le 'plan fixe'", *Cahiers du Cinéma*, 159: 29-37.
- Corrigan, Timothy (1999), *Film and Theatre: An Introduction*, Boulder (CO), Westview Press.
- Crowther, Bosley (1948), "The Screen: Dreyer's *Joan of Arc*", *The New York Times*, 26 aprile: 21.
- Dreyer, Carl Theodor (1969), *Cinque film*, a cura di B. Arpa e G. C. Castello, Milano, Garzanti.
- (1973), *Dreyer in Perspective*, ed. Donald Skoller, New York, Da Capo Press.
- Drouzy, Maurice (1982), *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič (1964), *La forma cinematografica*, ed. L. Codignola, Torino, Einaudi.

- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- Giovanni (2000), *Vangelo*, ed. C. M. Martini, Roma, Piemme.
- Guerrini, Loretta (2007), “Ordet di Carl Theodor Dreyer: un ‘miracolo’ di fede e di cinema”, *Rivista del Cinematografo*, 10: 44-47.
- (2012), *The “Word” on the Big Screen. Ordet from Molander to Dreyer’s genius*, Montreal, Offscreen.
- ; Papi, Angelo (2009), *Da Munk a Dreyer*, Roma, Vecchiarelli Editore.
- Herman, David (2002), *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- Jakobson, Roman (1933), “Du déclin du cinéma”, trad. Sergio Vitale, ed. Pietro Montani “La decadenza del cinema”, *I formalisti russi e il cinema*, ed. P. Montani, Roma, Meltemi, 2019: 103-12.
- Jenkins, Henry (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.
- Kenner, Hugh (1971), *The Pound Era*, Berkeley, University of California Press.
- Lotman, Jurij M. (2020), *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica*, a cura di Luciano Ponzio, Milano, Mimesis.
- McLuhan, Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill.
- Munk, Kaj (1925), *Ordet*, ed. L. Roncari, La parola, Brescia, Morcelliana, 1955.
- Pavis, Patrice (2003), *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Roos, Jørgen (1993), *Carl Th. Dreyer*, Copenhagen, Rhodos.
- Rosenbaum, Jonathan (2004), *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Ryan, Marie-Laure (2001), *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Schrader, Paul (1972), *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, trad. it. *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*, ed. G. Pedullà, Roma, Donzelli, 2010.
- Sternberg, Meir (1978), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- (2011), “Raccontare nel tempo (II): Cronologia, Teleologia, Narratività”, *Enthymema. Rivista di Filologia, Teorie e Storia della Critica Letteraria*, 4: 1-27.

Zecca, Federico (2013), *Cinema e intermedialità. Modelli e traduzione*, Udine, Forum.

FILMOGRAFIA

Dies Irae, Dir. Carl Theodor Dreyer, DK, 1943.

Gertrud, Dir. Carl Theodor Dreyer, DK, 1964.

Ordet, Dir. Carl Theodor Dreyer, DK, 1955.

La passion de Jeanne d'Arc (La passione di Giovanna d'Arco), Dir. Carl Theodor Dreyer, FR, 1928.

Prästänkan (La vedova del pastore), Dir. Carl Theodor Dreyer, SE, 1920.

Vampyr, Dir. Carl Theodor Dreyer, DE/FR, 1932.

Luca Marangolo è professore associato di Storia della critica letteraria e Letterature comparate presso l'Università telematica "Pegaso" (in servizio dal febbraio 2026) e insegna Letterature comparate e Studi *inter artes* presso l'Università di Napoli Federico II. È stato *visiting scholar* all'Università della California (Berkeley) e *chercheur invité* all'Université Sorbonne Nouvelle (Paris III). È autore della monografia *La nascita del dramma moderno in Shakespeare, Calderón, Racine, Lessing* (Mimesis, 2023), oltre che di numerosi saggi sulla letteratura moderna e contemporanea, media studies e teoria della narrazione. | Luca Marangolo is associate professor of History of literary criticism and Comparative literature at Pegaso Open University (effective February 2026) and adjunct professor of Comparative literature and inter-arts studies at the Federico II University of Naples. He has been a visiting scholar at the University of California, Berkeley, and a *chercheur invité* at Université Sorbonne Nouvelle (Paris III). He is the author of the monograph *La nascita del dramma moderno in Shakespeare, Calderón, Racine, Lessing*, as well as numerous essays on modern and contemporary literature, media studies, and narrative theory.