

Analisi del Film: ORDET di Carl Theodor Dreyer di Luisa Papa.

nota per il libro “ Da Munk a Dreyer” di Loretta Guerrini Verga e Angelo Papi;
prefazione di Jean Semolue, Vecchiarelli, 2009

Considerando la filmografia di Carl Theodor Dreyer possiamo notare come il regista dopo l'esperienza con Rudolf Maté con il quale ha girato “La passion de Jeanne d’Arc” e” Vampyr” non si sia mai avvalso del medesimo direttore della fotografia evitandone così la forte impronta stilistica a favore della scelta di uno stile fotografico funzionale all'andamento di ogni singolo film

In “Ordet” “quella scelta non è semplicemente “formale”, ma interagisce fortemente con la narrazione, in un *continuum* di costruzione e decostruzione spazio-temporale, in un alternarsi di eventi in atto ed in potenza a partire dalla sostanza espressiva del film che è data dall'avverarsi di un impossibile, il miracolo.

* Il film “Ordet” è girato in bianco e nero ed è quindi importante analizzare l'uso dei toni e dei contrasti. A tal riguardo possiamo bipartire la pellicola in due segmenti espressivi: i grigi-neri nelle prime tre sequenze alle quali si contrappone un uso quasi totale del bianco in quella finale. Per quasi tutta la durata di quelle prime tre sequenze la luce bianca è solo una fioca presenza che entra dalle finestre e a volte sembra seguire i personaggi. La luce, nel film rinvia simbolicamente alla fede e viene soprattutto dall'esterno.

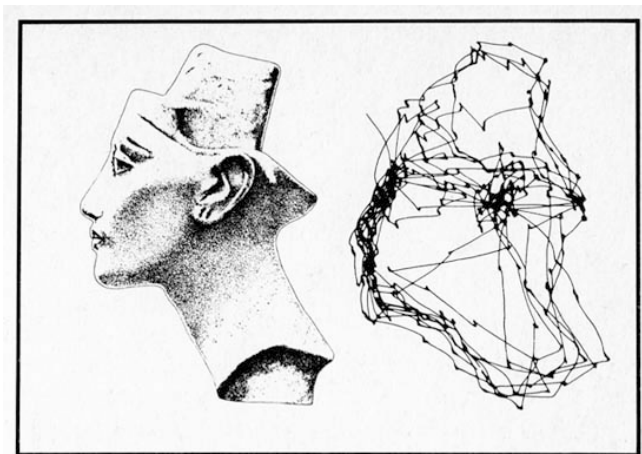
L'uso dei grigi fa emergere la confusione spirituale dei personaggi ed il loro smarrimento, nonché la loro inconsapevolezza in ordine al loro destino salvifico. Scrive Kandinsky: “Il grigio è silenzioso e immobile. Il grigio è l'immobilità senza speranza. Più diventa scuro, più si accentua la sua desolazione e cresce il suo senso di soffocamento. Se diventa più chiaro, è percorso invece da una trasparenza, da una possibilità di respiro che racchiude una segreta speranza. » (Cfr: W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, SE, 1989, pag. 67) E' proprio il permanere di toni grigio scuro (tendente al nero) che conferisce alle prime tre

sequenze del film una dimensione “claustrofobica”, in particolare nelle scene che rappresentano la casa di Peter.

Non assistiamo ad un uso particolare di forti contrasti rilevabili soltanto nel rapporto tra interni/esterni, e nello scarto tra le prime tre sequenze del film e l’ultima. In *Ordet* prosegue il mantenimento di quell’equilibrio tonale che Dreyer aveva già selezionato per *Dies Irae*: le ombre non hanno quasi corpo e si dispiegano in modo naturale. Si tratta di un uso del codice fotografico per il quale, rigore formale ed austerità si risolvono in un’apertura spirituale sul finale, dove le coordinate spaziali sono sovvertite nel loro rapporto con gli esistenti. In questo modo, essi risultano decontestualizzati da una referenzialità realistica a favore di una “geografia” spirituale, di una dimensione *altra*. Quest’ultima si evidenzia particolarmente, in “*Ordet*” nella resa espressiva della luce su Johannes e su Maren

Scriva Kandinsky: “Il bianco ci colpisce come un grande silenzio che ci sembra assoluto. /.../ E’ un silenzio che non è morto ma è ricco di potenzialità. Il bianco ha il suono di un silenzio che improvvisamente riusciamo a comprendere. E’ la giovinezza del nulla, o meglio un nulla prima dell’origine, prima della nascita” (idem)

Sul piano della percezione del campo visivo ricordiamo l’esperimento di Norton e Stark:



Un esperimento eseguito con un’apposita macchina costruita da Alfred Yarbus: gli angoli e gli spigoli vengono esplorati con particolare attenzione, così come le zone scure. (Da *Movimento degli occhi e percezione visiva* di David Norton e Lawrence Stark, *Scientific American*, 1971)

Pertanto se l'occhio umano è catturato da spigoli e contrasti, (come si evince dalla raffigurazione) assistiamo, nella sequenza finale di "Ordet" ad un annientamento del campo visivo e del suo valore informativo: l'occhio deve deporre le armi a favore di una tensione diversa, non verso lo spazio, ma verso il tempo. "perché cancellare lo spazio a favore del tempo: rappresenta, una volta ancora, andare dal tangibile verso l'intangibile, dal materiale, verso l'immateriale" (F. Revault D'Allones, *Il cinema come arte*. Ed. Il Castoro, Milano, 2004, p.221)

***Per quanto riguarda i campi di ripresa, è preponderante l'uso del 50mm, ovvero un obiettivo che corrisponde all'incirca alla visione dell'occhio umano ($\pm 47^\circ$). Questa scelta (frequentissima nelle riprese d'interni) unitamente ai lenti movimenti di macchina, determina nello spettatore una forte sensazione d'interazione con lo svolgimento degli eventi.**

Tuttavia quella soluzione estetica appare anti-spettacolare perché privilegia, tra l'altro, l'uso del piano sequenza rispetto a soluzioni più consuete come il campo/controcampo.

Un'individualizzazione dei singoli personaggi si attua soltanto nell'ultima sequenza del film allorquando i loro volti sono rafforzati nella loro espressività singolare da misure di scala più strette (per esempio, con l'uso del teleobiettivo per i primi piani)

Dreyer ci conduce in casa dei Borgen e in casa dei Peterson con lo " sguardo umano" del 50mm: solamente nella sequenza finale ci allontana da quella modalità di visione tramite l'uso del grandangolare (fino a quel momento utilizzato solo per gli esterni) volto a far entrare in campo la maggior quantità di luce. Tutto è bianco, tutto è luce e qualcosa di straordinario sta per avvenire. Sempre in quest'ultima sequenza sono evitati i campi intermedi per lasciar posto ad un uso alternato del grandangolo/teleobiettivo

E' proprio lo scarso uso del primo piano durante quasi tutto il film, che rende gli ultimi *close up* così importanti: Dreyer ci avvicina all'espressione degli attori che rivelano la propria interiorità, proferendo poche parole, nel caso di Inger, o soltanto accennando pochi sorrisi e sguardi particolarmente espressivi, nel caso di Maren.

* In "Ordet" la tensione visiva pare essere più centripeta che centrifuga. Se in "La Passion de Jeanne d'Arc" e in "Dies Irae" possiamo facilmente notare la scelta di operare visivamente in maniera dinamica tramite scelte stilistiche inconsuete (aberrazioni ottiche, composizione su linee diagonali); in "Ordet" assistiamo ad un andamento fotografico più lineare.

Rari sono i riferimenti in "Ordet" utilizzati in quei precedenti film; infatti si riscontrano (anche se in minor percentuale) i decentramenti dei soggetti (asimmetria) che spingono l'occhio oltre i margini dell'inquadratura; sussistono (anche se in maniera più subliminale) andamenti continui di linee diagonali verso destra e verso sinistra. Dominano in "Ordet" movimenti circolari sugli attori e sugli ambienti ad eccezione dell'ultima sequenza dove veniamo coinvolti in una sorprendente dinamica di linee verticali sia per la disposizione degli elementi pro-filmici che per la staticità della scena.

La composizione scenica attorno alla bara dove è deposta Inger rappresenta la dimensione verticale per eccellenza. La bara stessa è sempre ripresa dai piedi (soltanto una volta in orizzontale in modo da coprire la parte bassa del campo). In questa sequenza che rappresenta, tra l'altro una morte, la passività orizzontale è esclusa come dimensione referenziale e la bara dinamizza il campo circostante unendo l'alto con il basso: quale angolazione di ripresa poteva essere più adatta per inscenare il miracolo della resurrezione di Inger se non una bara che non sta per se stessa, ma in funzione di una culla (come dice il poeta Tagore) dove rinasce la vita?!