

MISTICI & MIRAGGI

MISTICI  
&  
MIRAGGI

MISTICI & MIRAGGI

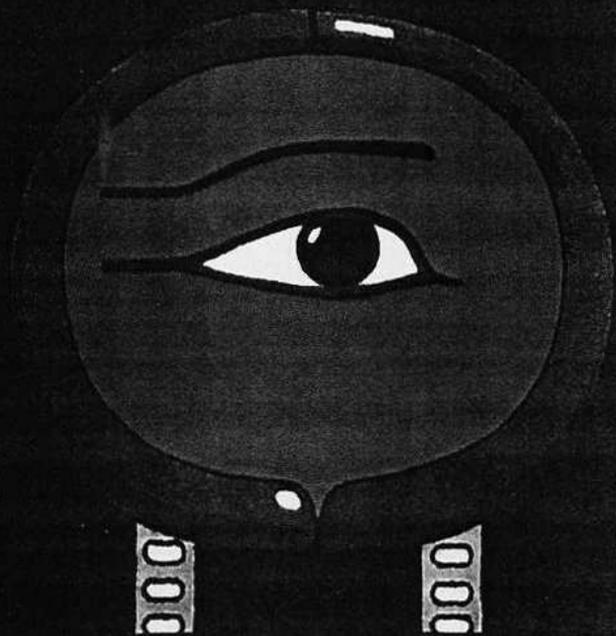
# MYSTFEST

MYSTFEST  
1997

# MYSTFEST

1997

1997



In copertina: illustrazione di Vittorio Giardino



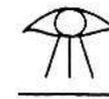
MYSTICHE VISIONI  
MYSTERI DEL CAIRO  
MYSTERIOSE PUBBLICITÀ DI FELLINI

a cura di  
PAOLO FABBRI e MARIO GUARALDI

LIRE 16.900

MONDADORI

MYSTICI & MIRAGGI



L'emozione in Dreyer: la catarsi  
e il neutro<sup>1</sup>

MYSTFEST XVIII  
1997

Véronique Tacquin

MYSTICHE VISIONI  
MYSTERI DEL CAIRO  
MYSTERIOSE PUBBLICITÀ DI FELLINI

a cura di Paolo Fabbri e Mario Guaraldi

#### Introduzione

Intuitivamente, l'originalità di Dreyer quale appare nei suoi ultimi tre film, *Dies Irae*, *Ordet* e *Gertrud*<sup>2</sup>, sta in una scrittura del tragico bianca, smorzata, neutra, che opera ad un regime molto basso dell'emozione. Da questo punto di vista, questi film si oppongono completamente ad un cinema isterico, parossistico e catartico, di cui si potrebbe trovare, ad es., il modello in *Un tram chiamato desiderio* di Kazan.

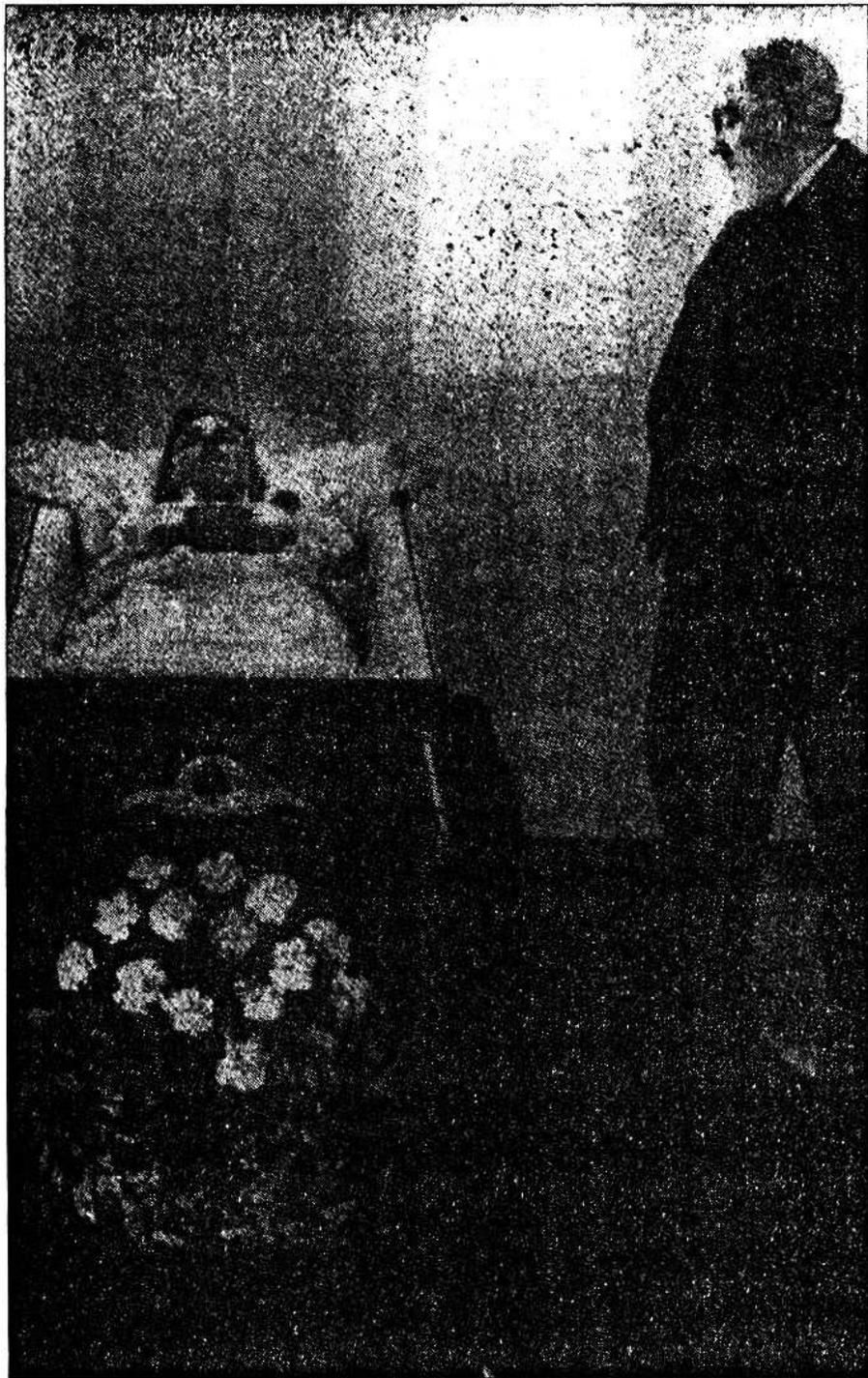
L'ipotesi di partenza su questi tre film - approfondita attraverso un lavoro di interna differenziazione dell'opera di Dreyer, che li oppone a *La passione di Giovanna d'Arco* e *Vampyr* - che permette di pensare la loro specificità e di rilanciare nuove questioni, è la seguente: il rifiuto delle norme del patetico tradizionale determina una crescita dell'effetto tragico, raddoppiato dalla sua non-risoluzione ed estraneo così al processo catartico.

È necessario *fondare*<sup>3</sup> la possibilità di un trattamento non catartico del tragico, dal momento che essa apparentemente è esclusa dall'idea secondo cui l'arte assume una funzione di regolazione della sensibilità soprattutto nell'ambito del tragico<sup>4</sup>. La tragedia sembra inseparabile dalla catarsi come

Milano

Arnoldo MONDADORI Editore

1997



Una inquadratura di *Ordet*.

“scioglimento” del tragico, messa in opera del negativo, produttività della morte<sup>5</sup>. È possibile trovare in Blanchot il sostegno teorico voluto, poiché la duplicità dell’immaginario che egli instaura fornisce il corrispettivo della funzione catartica della rappresentazione. Da Blanchot deriveremo la nozione di “neutro”, che permetterà di caratterizzare l’effetto degli ultimi tre film e di conferire alle scelte estetiche un valore metafisico conforme alla spiritualità di Dreyer.

La differenziazione del *corpus* sarà organizzata secondo un’opposizione globale di due gruppi: *La passione di Giovanna d’Arco* e *Vampyr* versus *Dies Irae*, *Ordet* e *Gertrud*, e d’altra parte un movimento di evoluzione da *Dies Irae* a *Ordet* a *Gertrud*.

#### A - TENSIONI

In una prospettiva energetica, un insieme di scelte estetiche distingue nettamente i tre ultimi film da *La passione di Giovanna d’Arco* e *Vampyr*: il dinamismo in *Dies Irae*, *Ordet* e *Gertrud* permette sempre meno la liberazione delle tensioni instaurate.

##### 1) *Dinamica del film*

La composizione di Dreyer generalmente rifiuta i contrasti marcati fra tempi deboli e tempi forti drammatizzati fino al parossismo. Notiamo tuttavia quale distanza si è aperta, da *La passione di Giovanna d’Arco* a *Dies Irae*, nel trattamento della conclusione tragica. Rimandato nel futuro del film, il martirio di Anna è suggerito da un simbolo, l’ombra della croce portata sul viso dell’eroina, che lascia presagire il supplizio del rogo; l’apertura sull’esterno dopo più di un’ora di film in interni, il cambio di dimensione dei piani, un grande spiegamento di folle agitate, infine tutto un insieme di procedure stilistiche (piani lirici di volo di colombe, incandescenza di bianchi, accesso alla verticalità) che drammatizzano e magnificano la morte di Jeanne al rogo. Notiamo

anche che il torpore onirico il quale colpisce tutti i personaggi di *Vampyr*, non è incompatibile con l'emergere di nuclei fortemente investiti, analoghi proprio ai poli fantasmatici del sogno, che, senza strappare la continuità ovattata del film, costituiscono punte di intensità emozionale<sup>6</sup>. Eppure, se esiste davvero un'opposizione fra *Vampyr* e *La passione di Giovanna d'Arco* da una parte e *Dies Irae*, *Ordet* e *Gertrud* dall'altra, lo studio della dinamica delle immagini la mostra sicuramente più di quella della composizione drammatica.

Ci basterà interpretare l'evoluzione stilistica esposta molto dettagliatamente da Philippe Parrain in "*Dreyer, cadres et mouvements*"<sup>7</sup>. La tendenza è quella di un uso sempre più sistematico del piano-sequenza, da *Dies Irae* a *Gertrud*. All'assenza quasi completa di montaggio cui Dreyer perviene in *Gertrud* (enormi blocchi scenici in successione cronologica, ad eccezione di due flash-back), si associa l'immobilizzazione della camera: il cineasta elimina ogni procedimento produttivo di movimento (dall'interno del piano o nella concatenazione dei piani). Il ritmo è infatti un produttore privilegiato d'emozione, il suo fattore meccanico. Il carattere transitorio dell'emozione si mima in modo privilegiato in un ritmo manifesto. (V. ad esempio le risorse patetiche che Ejzenštein trae dal montaggio.)

L'immobilismo del piano-sequenza non permette la comunicazione fisica dell'emozione attraverso il ritmo, pertanto questa non può che essere indicata o dedotta più astrattamente. Dreyer così mette a fuoco l'esistenza sotterranea di un'emozione necessaria, data la gravità della posta in gioco: scrive lui stesso che la lentezza del ritmo permette la comprensione di dialoghi densi, nel corso dei quali emerge la posta in gioco. Si potrebbe aggiungere che il ritmo lento favorisce la decifrazione del visibile (smorfie altrimenti impercettibili, simboli, quadri, architettura dello scenario, rispettive posizioni dei personaggi ecc.), avviando così una ricezio-

ne più interpretativa che non puramente sensibile. In questo modo si afferma la sospensione meditativa, a spese dell'emotività ritmica veicolata da una grande quantità di movimento nello schermo.

## 2) *Dinamica dell'interpretazione*

Dal momento in cui la macchina da presa, immobilizzata, e il montaggio, il più possibile ridotto, non possono più farsi carico della drammatizzazione, l'enfaticizzazione e l'esteriorizzazione dei sentimenti, come in *Vampyr* e *La passione di Giovanna d'Arco*, regia di Dreyer genera un'impressione di emozioni trattenute, dunque di tensione massima dello spettatore: Dreyer opta per un'interiorizzazione dell'interpretazione che, non essendo compensata da alcun altro procedimento di espressività, darà, in *Dies Irae*, *Ordet* e *Gertrud* l'impressione di una tensione indefinitamente latente, che nessuna esplosione fisica arriverà a scaricare.

Il termine di "interiorizzazione" è forse meno appropriato di quello di "internamento", poiché si tratta meno di aprire (per suggestione) uno spazio spirituale interno che di recidere ogni legame del corpo col suo ambiente<sup>8</sup>; la parola può evocare peraltro la forza delle pressioni che si esercitano contro un baluardo di relativa impassibilità.

L'internamento dell'emozione nella recitazione dell'attore di Dreyer ha solo pochi rapporti con la recitazione distanziata e la "voce bianca" del "modello" bressoniano. Infatti Bresson impedisce al suo attore-modello di interpretare il suo ruolo, dal momento che "interpretare" implica vivere il ruolo dall'interno o anche solo manifestarlo attraverso una gestualità e una dizione appropriate. In questo modo l'interpretazione è totalmente esclusa dal cineasta, a vantaggio della sola manipolazione dei corpi reali precedentemente ridotti all'inespressività. Dreyer esige al contrario dall'attore, posseduto dal suo personaggio, una concentrazione quasi ipnotica: concezione stanislavskiana di cui si troverà traccia

nelle *Riflessioni sul mio mestiere*: il cineasta si concepisce come l'ostetrico dell'attore: "il bambino è lo stesso attore che l'ha generato dai suoi propri sentimenti, e dalla parte più profonda del suo essere dopo il suo incontro con il testo dello scrittore. Sono sempre i propri sentimenti che l'attore attribuisce alle sue parti".

A differenza, però, dei registi ispirati dal Metodo, come Kazan, Dreyer non lascia che la dinamica della recitazione si sviluppi in una pratica che liberi le tensioni accumulate. Mentre Bresson sopprime ogni espressività, sopprimendo così, ogni possesso psicologico della parte, Dreyer reprime le manifestazioni esteriori del vissuto interiore.

La gestualità è ridotta al minimo: Dreyer ha una marcata predilezione per l'immobilità, comportamento corporale che nei tre film che ci interessano è giustificato dallo statuto sociale dei personaggi: repressione del corpo da parte dell'austerità protestante del XVII secolo (*Dies Irae*), pesantezza serena dell'universo contadino di *Ordet*, contegno rigido degli uomini di mondo in *Gertrud*. Le voci non sono né effusive, né esplosive<sup>9</sup>, ma piuttosto spente, con un respiro spezzato, talvolta armoniose come quelle di *Gertrud*, ma mai espresse da un flusso continuo o potente. È questa la ragione per cui il canto dà il cambio alla parola in *Gertrud*, e serve a dare all'espressione dell'amore un linguaggio alla sua misura (compensazione lirica). Infine anche nelle affezioni corporali più gravi dei personaggi, non si vede né vertigine né parossismo, sia che si tratti dei pianti del poeta in *Gertrud* o del vedovo in *Ordet*, sia che si tratti di soprassalti nervosi, singhiozzi sgraziati senza abbandono effusivo, sia, nel caso dello svenimento di *Gertrud*, della pura eclissi di una posizione verticale: il personaggio che, senza accusarli, ha ricevuto i colpi, perde bruscamente la sua consistenza e cade come un masso.

### 3) Il patetico dinamico: movimento, cambiamento, estasi

Nella ricerca delle norme del patetico, il dinamismo, nei

suoi due aspetti, occupa un posto importante: in quanto movimento spiegato e in quanto energia mobilizzata. L'etimologia di "emozione" ha mantenuto tutto il suo valore nella definizione del termine, come cambiamento qualitativo di stato psico-fisico in un tempo breve, secondo un movimento vivo. Il movimento cinematografico in tutte le sue forme produce (e talvolta riproduce) il cambiamento affettivo, esprime le forze e permette il rilassamento delle tensioni.

Il patetico dinamico intrattiene inoltre un rapporto stretto con il godimento, che produce adeguandovisi strutturalmente, poiché secondo la definizione di Ejzenštein, il patetico è "estatico"<sup>10</sup>: *ek-stasis* significando contemporaneamente godimento e uscita fuori di sé<sup>11</sup>, cambiamento qualitativo a sbalzi come processo d'evoluzione del rappresentato e affezione violenta dello spettatore, attraverso la rappresentazione, in cui egli si aliena e di cui sposa il movimento.

Non è dunque un caso che l'opposizione fra *La passione di Giovanna d'Arco* e *Gertrud* (rispettivamente: dinamismo forte/dinamismo debole) implichi due altre opposizioni: una relativa all'economia libidinale della ricezione (rispettivamente: godimento/tensione massima dello spettatore), l'altra relativa al rapporto dell'eroina con Dio (rispettivamente: misticismo estatico/ascesi del lutto).

In entrambi i casi è possibile parlare di misticismo, poiché il rapporto con Dio passa attraverso uno stato di vacuità: ma se in *Gertrud* si fa un vuoto, è a scopo di concentrazione, di meditazione, di purificazione dall'inessenziale, e non come nella *Passione di Giovanna d'Arco* a scopo di dispersione e di disseminazione (in cui si riconoscerà l'opposizione: economia/dispensio, asceti/estasi). In *Gertrud* e nella sua estetica austera, l'asceti suppone la resistenza di un'essenza e di una forma; di qui la staticità e il privilegio della strutturazione. Nella *Passione di Giovanna d'Arco* e nella sua estetica, la distruzione è dinamica e sprigiona una forte energia emozionale. Ci si potrebbe riallacciare qui all'analisi



*Ordet* - *La parola* di Carl Theodor Dreyer. Il vecchio contadino danese (Henrik Malberg) apprende con disappunto che Johannes (Preben Lerdoff Rye), il figlio pazzo che già una volta ha tentato, senza successo, di far risorgere la moglie defunta del fratello maggiore (Emil Hass Christensen), non è morto ma è solo in stato di incoscienza.

lacaniana del misticismo e situare Jeanne dalla parte del godimento della donna in quanto retta da Dio/l'Altro. Questo sarebbe completamente falso per *Gertrud*, che si regge sull'impossibilità della comunicazione (con l'Altro e con l'altro) e non cessa di fare il lutto della sua estasi. Nella *Passione di Giovanna d'Arco* l'emozione circola tanto più liberamente dal personaggio allo spettatore in quanto il modo di relazione della Santa a Dio è una comunicazione; comunione e contagio non esisterebbero che attraverso le lacrime, in quanto l'affezione del corpo del Santo - nella tradizione del misticismo cristiano - vale come scrittura della prossimità divina<sup>12</sup>. La stessa esposizione del corpo adorabile nel suo disordine (il supplizio) conduce alla reversibilità della sofferenza e del godimento: l'affezione profonda di Jeanne d'Arc consegnata ai carnefici è reversibile in altrettanti segni della sua comunicazione estatica con Dio. Si ritroverà in *Vampyr* la stessa equivocità: Gisèle, con le mani legate al letto di ferro, il viso sollevato in atteggiamento erratica, attende il suo supplizio o il suo cavalier servente? (*Suppsense* che organizza un montaggio parallelo, il quale mostra alternativamente il dottore-vampiro e David Gray). Al contrario, in *Dies Irae* il tema del supplizio di Anna si incarna solo spostandosi su quello d'Herlofs Marthe<sup>13</sup>: qui c'è un punto di reversibilità, una sofferenza veramente muta e insostenibile, quella del martirio senza seduzione (schiena curva di una vecchia donna), di una miseria senza grandezza (il viso spaurito e le grida atrocemente acute di una donna umiliata, sprovvista di ogni sublimità).

#### 4) *Violenza patetica e catarsi*

Nell'immobilizzazione del corpo, sottolineata dalla scarsa mobilità della macchina da presa, nell'interiorizzazione dell'interpretazione, intensificata da un vissuto profondo del ruolo, nel rifiuto di ogni isterizzazione delle passioni, si potrebbe vedere la fonte di una forma di "terrore", prodotto

ma non purificato dalla rappresentazione. Quella specie di paura nata da una tensione estrema che non si libera in movimento violento, a cui J.L. Schefer fa allusione nelle sue conversazioni con R. Ruiz. Emozione singolare che non è paragonabile alla paura se non come paralisi della reazione, ma malessere tanto più strano in quanto non ha un oggetto specifico. Si potrebbe chiamarlo "sospensione", per opporlo all'emozione prodotta dalla "suspense", che finisce sempre per colmare l'attesa che predispone, laddove, come abbiamo visto, la temporalità di *Ordet* e *Gertrud* è caratterizzata da una lentezza e un'uniformità opprimenti, un'ingannevole tranquillità.

Che il trattamento del tragico di *Dies Irae*, *Ordet* e *Gertrud*, che abbandona ogni patetica violenza, possa produrre una sorta di raddoppiamento tragico (la sua sospensione e la sua non-risoluzione), trova un'eco alla fine di questo testo di Dreyer, scritto dopo *Dies Irae*, che cito per esteso perché riassume numerose prospettive già adottate:

*"È legittimo, peraltro, cercare un soggetto la cui seduzione riguardi un'azione tutta esteriore. Io, oso dire, e i miei attori con me, abbiamo scelto di non soccombere a questa tentazione. Ci siamo preoccupati di rifiutare la falsa esagerazione e i clichés. Ci siamo sforzati di attenerci alla verità.*

*Non è vero del resto che i grandi drammi si svolgono nel segreto? Gli uomini nascondono i loro sentimenti ed evitano di lasciar vedere sul loro viso le tempeste che imperversano nel loro animo. La tensione è sotterranea e si scatena solo il giorno in cui succede la catastrofe. È questa tensione latente, questo malessere che cova sotto l'apparenza banale della famiglia del pastore che mi è sembrato importante mostrare.*

*Vi sono certamente delle persone che avrebbero desiderato un trattamento dell'azione più violento. Ma guardatevi intorno e notate come le grandi tragedie avvengono in*

modo molto ordinario e assai poco drammatico. È forse ciò che vi è di più tragico nelle tragedie"<sup>14</sup>.

(...) Osserviamo le conseguenze di questa ricerca del vero, e l'articolazione degli elementi seguenti: rifiuto dell'esteriorizzazione e del patetico violento, creazione di tensioni latenti e inquietanti (mimate: riprodotte e prodotte), infine accesso all'essenza del tragico. Bisogna interpretare quest'ultimo termine come raddoppiamento del tragico, generato dal rifiuto dell'isteria e del parossismo, ma anche delle seduzioni dell'idealizzazione e della magnificazione, a vantaggio dell'"ordinario" - cfr. a questo proposito lo spostamento di Anna a Herlofs Marthe, che compromette la sublimazione.

La ragione per cui questa riflessione (nata dalle riprese di *Dies Irae*) non potrebbe essere applicata a *La passione di Giovanna d'Arco*, farà emergere tra breve la necessità di cambiare il livello di analisi.

L'argomento di *La passione di Giovanna d'Arco* è completamente spirituale e non si sviluppa che a fior di pelle: nessuna interiorizzazione del sentimento malgrado un'interpretazione misurata, poiché l'indiscrezione della macchina da presa e la crudeltà del primo piano non lasciano alcun posto al "segreto" del sentimento, trattamento equivalente a una recitazione espressionista del viso. La violenza subita dal personaggio non vi è, però, censurata; se il film ricorre spesso a una retorica della litote e dello spostamento (non c'è rappresentazione diretta della tortura), l'espressionismo aggressivo dello stile si sostituisce efficacemente a uno "sviluppo più violento dell'azione". Rammentiamo, ad esempio, le inquadrature degli strumenti di tortura, acuminati, smisurati, mostruosi, riflessi sul viso terrorizzato di Jeanne.

Come si vede, tutto questo è relativo al primo piano e ci introdurrà a una questione più vasta, quella delle distanze cinematografiche.

1) *Posizione del problema*

La critica non ha mancato di insistere sul paradosso del rapporto con i personaggi di Dreyer negli ultimi tre film, constatando contemporaneamente una distanza e una vicinanza incomprensibili; ne è testimone Jacques Aumont (...) <sup>16</sup>. È questo paradosso che dovrà essere spiegato, partendo dall'elemento più evidente, la distanza della macchina da presa, che distingue con più chiarezza *La passione di Giovanna d'Arco* da *Dies Irae*, *Ordet* e *Gertrud*.

Girato quasi esclusivamente in primo piano, *La passione di Giovanna d'Arco* sfrutta i due effetti patetici di questa inquadratura, ovvero la trasmissione contagiosa dei sentimenti del personaggio allo spettatore e l'intensificazione di questi stessi sentimenti. Si deve dire altrettanto di *Dies Irae*, *Ordet* e *Gertrud*, seguendo Deleuze che assimila *tutti* i piani di Dreyer a primi piani<sup>17</sup>? Oltre al fatto che questa analisi ha senso in rapporto al concetto di Immagine-affezione e, successivamente, in rapporto al concetto di Immagine-movimento, che fa a meno della distinzione osservante/osservato (qui invece mantenuta), questa estensione della nozione di primo piano è legittima se si privilegiano due caratteri del primo piano: la relazione del corpo all'ambiente (il primo piano sposta le relazioni ordinarie del personaggio con il suo ambiente, ed è il caso di tutti i piani di Dreyer) e la soppressione della profondità (il primo piano sopprime la profondità come spazio d'azione a vantaggio della sola superficie come piano d'espressione, e la maggior parte dei piani di Dreyer condivide questa proprietà). Se si parte tuttavia da un'analisi della distanza nel rapporto affettivo, bisogna tener conto di un terzo elemento, la distanza della macchina da presa. È, però, fuori discussione la derivazione automatica della "distanza estetica" dalla distanza della macchina da presa: il punto decisivo ha a che fare con l'enunciazione.

2) *Evoluzione della forma neutra: l'"ocularizzazione zero"*

È proprio in quanto marca d'enunciazione all'interno del racconto filmico che il primo piano assicura una funzione patetica - così da permettere di mantenere l'irriducibile differenza fra *Gertrud* e *La Passion de Jeanne d'Arc* e di tracciare l'evoluzione che porta da un film all'altro, passando per *Dies Irae* e *Ordet*. (...) A titolo di imperativo di prossimità; il primo piano rimanda alla funzione conativa della comunicazione. Inoltre, è una forma di modalizzazione del discorso filmico che rimanda alla "funzione espressiva" della comunicazione, una forma enfatica o anche "intensiva" che può essere concepita solo in rapporto alla norma da cui si allontana. (...) <sup>18</sup> Esso resta il segnale di un intervento manifesto dello sguardo: è la ragione per cui il cinema, che si sforza di perfezionare l'effetto di realtà, ha dovuto moderarne l'uso, dal momento che il piano ad altezza d'uomo è più adeguato all'illusione referenziale.

L'abbandono del primo piano negli ultimi tre film (alcuni in *Dies Irae*, due o tre in *Ordet*, nessuno in *Gertrud*) si inserisce infatti nell'evoluzione delle forme neutre in generale, che chiameremo forme di "ocularizzazione zero" adottando la terminologia di François Jost, la cui messa a punto narrativa sui problemi dell'enunciazione cinematografica è eccellente<sup>19</sup>.

Applicando al cinema l'analisi di Gérard Genette sulla "focalizzazione", François Jost opera gli spostamenti necessari<sup>20</sup> per arrivare al concetto di "ocularizzazione", che designerà la relazione fra ciò che la macchina da presa mostra e ciò che si presume veda il personaggio<sup>21</sup>, relazione che può prendere tre forme:

a) nell'ocularizzazione interna, l'occhio della macchina da presa si identifica con l'occhio del personaggio

b) nell'ocularizzazione esterna, l'occhio della macchina da presa non occupa il posto dell'occhio del personaggio, ma resta pertinente da un punto di vista narrativo

c) nell'ocularizzazione zero, l'occhio della macchina da presa non occupa il posto di un personaggio, e il posto della macchina da presa non è pertinente da un punto di vista narrativo.

“L'identificazione primaria” dello spettatore con la macchina da presa si riduce ad una condizione percettiva (...)”<sup>22</sup>. Le marche di enunciazione spariscono a vantaggio dell'illusione della trasparenza assoluta (siamo nell’“al di là del racconto” che è la mimesi perfetta, l'illusione referenziale totale, mentre nei primi due casi siamo in quell’“al di qua del racconto” che è lo sguardo).

Quel che in *Dies Irae*, ma soprattutto in *Ordet* e *Gertrud*, domina sono le forme neutre che testimoniano sia di un'ocularizzazione zero sia di un ritrarsi dell'istanza d'enunciazione: i movimenti della macchina che non sono dettati dall'oggetto della rappresentazione svaniscono (...), tranne in due eccezioni; l'inquadratura fissa obbedisce sempre più sistematicamente all'organizzazione geometrica del mondo rappresentato (...)”<sup>23</sup>. Inoltre si nota la sparizione del primo piano come modalizzazione patetica che accresce l'intensità attraverso la variazione di grado nella scala dei piani. Ciò che si profila è un “narratore-zero”, ma anche correlativamente un “narratorio-zero”, e una rottura dei rapporti di comunicazione fra l'universo filmico e lo spettatore.

Per quanto riguarda il punto di vista, la scelta della frontalità (ancora rara in *Dies Irae*, ma dominante in *Ordet* e quasi esclusiva in *Gertrud*) ha per effetto l'esclusione dello spettatore dal campo dell'universo finzionale (...)”<sup>24</sup>. Una scena girata in piano-sequenza di scarsa mobilità ci fa vedere solo globalmente il gioco di sguardi fra personaggi: sarà impossibile per lo spettatore, ad esempio, identificarsi alternativamente con lo sguardo di ciascuno dei personaggi, come invece è possibile nel caso di un dialogo girato in campo-controcampo.

Lo spettatore di *Ordet* e *Gertrud*, non essendo più lo

sguardo invisibile che circola sulla scena, né il punto di vista che organizza le prospettive, non è più collocato in una posizione di partecipazione: respinto all'esterno come sguardo non determinante, vede esistere il mondo finzionale in modo autonomo, in sé. Destinatario di fatto (è ovviamente lui che guarda, nella sala cinematografica), lo spettatore non è il destinatario di diritto del film: egli cade effettivamente sotto l'effetto di uno sguardo “cieco”, suscettibile di creare questa fascinazione pura senza nemmeno il simulacro di una partecipazione (...)”<sup>25</sup>.

Si vede dunque che la famosa “cancellazione della macchina da presa” rivendicata da Dreyer si spiega molto meno con una ricerca del “vero” che utilizza l'illusione referenziale, che con la ricerca di un rapporto particolare dell'universo finzionale con lo spettatore. Rapporto-zero che è un non-rapporto, correlativo a una neutralizzazione della persona (io, tu) a vantaggio della non-persona: egli (e meglio ancora: il “sì” indeterminato), tuttavia vibrante di paradossi e tensioni sufficienti per produrre la fascinazione.

Si può spingere più oltre l'interpretazione di questo fenomeno?

### 3) Elementi sulla “distanza estetica”

Il pensiero di Blanchot<sup>26</sup> offre degli elementi teorici a proposito della distanza che separa lo spettatore dalla rappresentazione. Blanchot distingue due versioni dell'immaginario (...). Nella versione positiva dell'immaginario, la morte delle cose nell'immagine è una negatività produttiva, una soppressione funzionale, poiché permette una presa intellettuale delle cose che così prendono forma e che non si assenta che per dare luogo alla sua significazione (...). Questo immaginario utilizza la distanza del soggetto rispetto all'immagine, e l'assenza delle cose nell'immagine; per “preservarci dalla pressione cieca” del nostro “scarto” rispetto alle

cose, esso colma la deiscenza dell'uomo nei confronti del mondo "umanizzando l'informe nulla".

D'altronde Blanchot pone un immaginario che si può definire privativo, senza capacità di dominio, le cui immagini offrono non la cosa allontanata, ma "la cosa come allontanamento". Proprietà inerente alla cosa stessa, la distanza non è più ciò che fonda il rapporto di appropriazione attraverso la separazione fra lo spettatore e la cosa rappresentata. Immettendoci all'"ambito indeterminato della fascinazione", questo immaginario implica un rovesciamento dell'attivo nel passivo, dal momento che non siamo più noi a tener le cose a distanza per riprenderle, ma "la distanza che ci tiene". Di conseguenza, lungi dal colmare lo stato di abbandono, per aprire al contrario le faglie dell'essere, questo immaginario è improduttivo nella misura in cui imprime ad ogni cosa il marchio dell'inusuale, e "neutro" in quanto porta il soggetto verso l'impersonale.

Spostando questa analisi sul terreno particolare della mimesi che mette in scena dei personaggi, si possono distinguere due tipi di "distanza estetica":

a) la distanza identificante propria della finzione simpatetica, dove la separazione entra in un rapporto dialettico con la prossimità, poiché l'impegno nei sentimenti del personaggio (del "verosimile") deriva la propria possibilità e la propria efficacia proprio dal fatto di essere parziale (cfr. Aristotele sulla catarsi);

b) un distanziamento "disidentificante"<sup>27</sup>, che definisce per lo spettatore che vi si presta, una "passione dell'indifferenza" (Blanchot), vale a dire uno stato paradossale di disimpegno e fascinazione. In questa tensione massimale fra due poli contrari, il gioco classico della partecipazione non funziona, poiché in questo processo di alienazione estrema si verifica una destituzione del soggetto: mentre l'identificazione riposa sullo scambio dei posti fra spettatore e personaggio, il neutro semplicemente sposta lo spettatore verso l'impersonale.

Nel processo catartico è in gioco il primo tipo di distanza, che contribuisce nel suo stesso movimento alla produzione e alla purificazione delle emozioni tragiche<sup>28</sup>.

Se si vuole definire l'effetto degli ultimi tre film di Dreyer, cioè rendere conto del malessere e della fascinazione nello smorzare le emozioni, si può fare intervenire la struttura non-comunicante del distanziamento "disidentificante", quale si iscrive nella versione privativa dell'immaginario. Il paradosso, di un regime molto basso dell'emozione coesistente con un potente effetto tragico (ma non catartico), si spiega in quanto non si ha a che fare con una pura mancanza d'emozione, ma con emozioni penetrate dall'assenza che questo distanziamento instaura. Questa digressione su Blanchot spiega perché i personaggi di *Dies Irae*, ma soprattutto di *Ordet* e *Gertrud*, sembrano sottrarsi come se avessero smesso di abitare il loro corpo<sup>29</sup>, curiosamente disidentificati come se l'anima si fosse ritirata dall'interno, per lasciare posto a una Mummia, un corpo che persiste con tutto il suo peso, ma ormai pesante della sua mancanza d'essere: la Mummia è l'immagine che presenta il suo oggetto come "l'inattuale".

## C - IL NEUTRO

### 1) I tre aspetti del neutro

La neutralità degli ultimi tre film di Dreyer è osservabile sotto tre aspetti:

- dal punto di vista dell'energia, è lo zero relativo che costituisce l'uniformarsi delle intensità emozionali.

La curva piatta, tuttavia, non trae in inganno per il malessere instaurato dalla non-liberazione delle tensioni di una tragedia che, essendo sottoposta a questa serenità senza riposo, non trova la sua risoluzione catartica (cfr. A);

- dal punto di vista della "distanza estetica", il neutro è l'impersonale e l'amodale che dissolve ogni forma di prossi-

mità affettiva, rompendo così con il patetico della partecipazione e dell'identificazione (fra soggetto e soggetto mediante le risorse di un'istanza soggettiva<sup>30</sup>) (cfr. B);

- dal punto di vista del senso, il neutro è la soppressione dell'alternativa sensato/insensato: in un racconto neutralizzante, scrive Blanchot, *"il senso di ciò che è e di ciò che è detto è ancora dato, ma a partire da un ritrarsi, da una distanza in cui sono neutralizzati in anticipo ogni senso e ogni assenza di senso. Riserva che eccede ogni senso già significato, senza essere né una ricchezza né una pura e semplice privazione. È come una parola che non faccia né luce né ombra."*<sup>31</sup>

Qui compariva l'opposizione di *Vampyr* da una parte e *Ordet* e *Gertrud* dall'altra, che non conferiscono lo stesso statuto all'*Unheimlich*, al *Perturbante*.

*Vampyr* è un film di vampiri, che fa dell'*Unheimlich* l'oggetto che la rappresentazione circoscriverà, e dunque circuirà e scongiurerà, mentre *Gertrud* è un "film-vampiro", dove è la stessa rappresentazione ad essere in preda all'estraneità<sup>32</sup>. (...)

Il punto di vista del morto nella sequenza della sepoltura di David Gray non ha dunque niente in comune con il punto di vista della morte che organizza *Gertrud*. Forma complice dell'orrore in *Vampyr*, il punto di vista del morto deriva dal disconoscimento che realizza la ripetizione della vita nella morte. Se ci si attiene per il momento al personaggio di *Gertrud*, il punto di vista della morte nasce da una scelta etica, e non è più l'anomalia visibile che si incarnava come elemento irrazionale del fantastico. Del fantasma noi non abbiamo che l'espressione verbale (e non più l'esibizione fantastica), lo strano passo in versi in cui *Gertrud* si è sepolta viva all'età di 18 anni: *"Sono stata giovane? / No, ma ho amato / Sono stata bella? / No, ma ho amato / Sono stata viva? / No, ma ho amato"*.

È importante non ridurre lo scarto fra il fantastico di *Vampyr* e, dall'altra parte, la verosimiglianza di *Gertrud* e l'effetto di reale di *Ordet*. Nel primo caso, infatti, l'anomalia è svelata dai classici segnali di genere del fantastico, mentre, nel secondo, gli stratagemmi che Dreyer adotta con il realismo permettono la creazione di una familiarità nell'estraneità. Senza specificare i procedimenti stilistici che caratterizzano la finzione di *Vampyr* come incubo, ricordiamo a titolo esemplificativo la perturbazione della sintassi filmica, tanto nella sintassi del montaggio, che costituisce uno spazio anarchico, illogico nei suoi raccordi non verosimili o troppo contrastanti, quanto nella sintassi che permette la produzione di senso. La logica semantica di *Vampyr*, infatti, è analoga a quella del sogno, in quanto non obbedisce alla linearità: la significazione si riempie e si illumina a partire da nodi oppure si organizza paradigmaticamente per serie di echi. L'anomalia è più generalmente resa evidente dalla stessa consapevolezza del genere in questione, qui fortemente alimentata dal codice romanzesco. Oltre al fatto che la storia segue esattamente il filo del rito degli scongiuri, questo è richiamato a lungo dal libro sui vampiri che elargisce uno specifico saper-fare dell'esorcismo; il testo scritto che scorre sullo schermo, racconto enfatico delle avventure di David Gray, assume il tono dei racconti gotici; infine, come in Hoffmann e Poe, lo scandalo dell'irrazionale è segnalato dalla fragilità psicologica della coscienza centrale (David Gray è sconvolto dall'occultismo: al contrario in *Ordet* il miracolo non è filmato come allucinazione di un folle: Johannes torna appositamente alla ragione per operare questa resurrezione).

L'intelligenza degli stratagemmi adottati da Dreyer nei confronti del realismo in *Ordet* e *Gertrud* sta nel fare della estraneità una familiarità: poiché il miracolo si integra senza scandalo alla quotidianità, al cuore della domesticità paesana, la questione del senso della finzione svanisce per lo spet-

tatore. Narrata in una forma impersonale da cui ogni senso si ritrae, questa storia, inizialmente noiosa, diventa una macchina per mettere a tacere i curiosi: qui il film si oppone completamente alle facezie fantastiche delle *Trois couronnes du matelot*, di Paul Ruiz, in cui l'insensato fa invece parlare i curiosi, rilanciando sempre le questioni dell'incredulità. Il ritrarsi dell'autore, o del narratore, come istanza di garanzia del senso, è decisivo in questa neutralizzazione dell'alternativa senso/non-senso in *Ordet* e *Gertrud*. Al contrario, nelle *Trois couronnes*, tutto indica la presenza dell'istanza della narrazione, come quella di una manipolazione del senso. Mentre l'opera di Ruiz, come quella di Borges, si regge sull'oscillazione possibile/impossibile, sogno/realità, *Ordet* apre un altro ordine di discorso, che, secondo il significato danese del titolo, è di natura spiritualista: il Verbo, qui in ogni caso *absconditus* come il suo Dio: "è come una parola che non farebbe luce né ombra", scriveva Blanchot a proposito della voce neutra...

Se c'è estraneità in *Gertrud*, questa ha a che fare fondamentalmente con la "distanza estetica" già studiata, in questo senso: ciò di cui non ci si appropria, in quanto troppo lontano, e ciò cui non ci si assimila. Un esempio: l'anacronismo. Il carattere desueto dell'opera di Dreyer non ha nulla di circostanziale<sup>33</sup>, in quanto ha un ruolo primario nella de-realizzazione (virtualizzazione?) dell'universo finzionale. Certo, c'è una strategia per collocare l'opera in un'intemporalità che gli garantirebbe un valore universale. Per noi è innanzi tutto una strategia per allontanare i personaggi dagli spettatori. Dreyer dice per esempio di aver applicato a *Gertrud* un procedimento di distanza che sembra analogo a quello che adotta Racine allontanando la storia nel tempo e nello spazio, ritrovando la lingua di inizio secolo per dare una colorazione particolare alla dizione del testo danese<sup>34</sup>, effetto certamente perduto per lo spettatore francese, ma la cui pianificazione è comunque rivelatrice. Anche lo stesso

costume di *Gertrud* è un anacronismo: cos'è quel cappello di paglia a falda ripiegata, cos'è questa incredibile cappa dai motivi greci, se non una moda fuori luogo, il vestito datato di cui indoviniamo che lo è sempre stato? Segno che questo film non parla del presente, né di alcun passato che potrebbe attualizzarsi come nostro attraverso le strategie della mimesi, ma di un'intemporalità universalizzante, o dell'artificio di una distanza magnificante, come in Racine. L'anacronismo è una marca dell'esotismo irriducibile della finzione.

## 2) Interpretazione

### a) Causalità storica e interpretazione degli effetti

L'insieme delle strategie descritte come neutralizzanti situa *Dies Irae*, e soprattutto *Ordet* e *Gertrud*, nella versione privativa dell'immaginario, quella che, nel lutto dell'essere, presenta la dimensione metafisica più conforme alla teologia negativa di Dreyer. È evidente che non mi sono posta il problema della coerenza metafisica dell'insieme dell'opera di Dreyer, malgrado una differenziazione estetica non priva di conseguenze. La storia del cinema basta infatti a spiegare le cause materiali di questa differenziazione (di cui non ho studiato che gli effetti). Il legame del cinema muto con l'espressionismo<sup>35</sup>, le sue conseguenze sul montaggio (*La passione di Giovanna d'Arco* e *Vampyr*, film praticamente muti ed espressionisti), la possibilità tecnica di lunghi piani-sequenza, il progetto della fotografia<sup>36</sup>, sono tutti fattori che hanno contribuito all'evoluzione dell'opera di Dreyer. Ma, ancora una volta, la causalità storica non era il mio oggetto; se, per di più, i vincoli tecnici spiegano *La passione di Giovanna d'Arco* e *Vampyr*, il ventaglio delle possibilità tecniche fa vedere *Dies Irae*, *Ordet* e *Gertrud* come il risultato di una libera scelta.

### b) "Perinde ac cadaver"

Si può mostrare che l'arte di Dreyer ha, in *Dies Irae*,

*Ordet* e *Gertrud*, delle affinità strette con l'arte funeraria, notando innanzi tutto come il trattamento del corpo tende alla statuaria, o, se si vuole, alla mummificazione.

Ciò che nei primi tre film prevale è l'autonomia delle figure in rapporto al fondo<sup>37</sup> e il loro rigoroso rilievo. Secondo Yann Lardeau e Charles Tesson<sup>38</sup> la luce modificherebbe quest'ultimo elemento:

(...)<sup>39</sup>

*“La luce di Dreyer ha orrore del contrasto, della linea, del tratto. Ama le superfici e lavora col grigio, per contaminare gli esseri e il loro spazio”, creando un’atmosfera “stordente”, degli “aloni”, dei “veli”, una “sensualità”:* *“Questa luce impregna il tessuto dei corpi e infine li apre alla permeabilità dei loro desideri.”* (Charles Tesson)

Gli esempi dati sono probanti, ma non definiscono affatto tutta la luce di Dreyer; e se non vi è certo nessuna divergenza nel caso di *Vampyr*, si capisce anche come Herlofs Marthe, essere dell'ombra, sia immerso nel chiaroscuro. Le foto tratte da *Dies Irae* e *Gertrud*, tuttavia, riguardano precisamente i rari momenti di “permeabilità del desiderio”, che però sono solo eccezioni puntuali, non delle costanti.

In *Gertrud* la frontalità e l'assenza di profondità di campo incollano il più delle volte i personaggi contro un muro, come figure dipinte o piuttosto appuntate, non assorbite dal loro sfondo. Il più delle volte lo scenario, anche in esterno, è trattato come uno scenario teatrale: un parco ad es. fa sentire la sua artificialità, anche se reale, perché è uno spazio che gli attori occupano come una scena: la panchina, l'albero, il bordo della vasca, sono tutti supporti su cui i personaggi vanno a posarsi per recitare un testo; il loro statuto accessorio è evidente allo spettatore, che sente che la loro esistenza è orientata dall'esercizio scenico.

In *Dies Irae* la profondità costruisce uno spazio a tre dimensioni, e in *Ordet* un movimento ruotante della macchina disegna uno spazio che non è sempre piano. Nei due film è comunque lo spazio chiuso che domina, e al suo interno sono collocati i personaggi, disposti per la scena e mai colti nel vivo di un movimento: un'inquadratura leggermente spostata determina l'apparizione di un personaggio (ci si gira verso una porta e subito essa si apre), facendo di questa una vera e propria entrata in scena. In questi due casi, è l'artificiosità teatrale che, introdotta nel cinema, slega i corpi dal loro ambiente.

Ultimo esempio in *Ordet*: come mai, per filmare l'accrescersi della tensione, quando Michael sta per scoppiare in lacrime, Dreyer non sente il bisogno di tenere il personaggio abbastanza a lungo e in modo continuativo nel suo campo visivo? È necessario e sufficiente che la presa dello sguardo sia continua nel tempo, lungo tutto il piano-sequenza. Il fatto è che l'attore non assume consistenza in rapporto a un ambiente spaziale, ma temporale: è la pressione psicologica della durata che determina il crollo del personaggio. Ciò equivale a dire che l'atmosfera si presenta come realtà psicologica o spirituale, senza incarnarsi come pressione fisica dell'evento. Per riprendere l'opposizione costruita da Deleuze fra l'Immagine-Azione (esempio: Kazan) e l'Immagine-Affezione (esempio: Dreyer) l'interpretazione degli attori e la concezione del personaggio non privilegiano assolutamente lo “schema sensorio-motorio” messo in scena dall'Actors Studio.

In *Gertrud* si trova un impiego interessante di quadri e statue. Una statua attende Gertrud nel parco e il personaggio si trova ad assumere questa somiglianza che è anche un destino prescritto. Dei quadri mettono “*en abyme*” la situazione filmata, come quello di Diana che precede e riflette il sogno di Gertrud, o ancora l'immagine di un uomo e di una

donna visti di spalle, insieme, per guardare il mare, che riflette il dialogo impossibile di Gertrud e Gabriel Lidmann: dal momento in cui il quadro appare nel campo visivo, l'evoluzione della scena è prescritta come un destino. Creazione pittorica, scultorea e prescrizione fatale: la struttura è analoga a quella che regge il personaggio di Gertrud: mummificata, bruscamente invecchiata per la delusione sentimentale con Gabriel, Gertrud si era già sepolta viva nel suo poema di gioventù, che coniugava in un passato ormai concluso il programma di tutta una vita a venire.

Tematicamente, tutto ciò assume senso in rapporto all'impossibilità di presentificare l'amore. L'incongruenza della cerimonia di anniversario di Gabriel Lidmann rivela che l'amore, essendo l'ideale intangibile che non si incarna - tale è la lezione delle sconfitte di Gertrud - è anche ciò di cui non si può dare rappresentazione diretta: ciò che non si dà mai nelle modalità della presenza, siano queste il presente del discorso o la presentazione viva che è la mimesi filmica.

Quell'estasi amorosa che il poema di Lidmann cercava di descrivere, lo studente la recita davvero con un'applicazione catastrofica, che denuncia lo scacco di ogni rappresentazione.

È certamente l'ironia involontaria di queste "parole gelate" che trasforma la cerimonia in un funerale di prima classe dell'estasi, e che rende disperata Gertrud. Che non si possa offrire alla *comprensione*, per via intellettuale, la possibilità dell'amore, la sua Idea, Gertrud l'accetterà allo stadio finale dell'ascesi: ella dona anticipatamente ad Axel un anemone funebre che crescerà sulla sua tomba, presentandolo come il pegno di un amore pensato ma mai dichiarato.

Seguendo sempre Blanchot nell'idea che il cadavere è l'emblema dell'immagine privativa, in quanto fa apparire l'indisponibilità della realtà di cui si fa immagine (l'immagine per cui il corpo defunto dà a vedere l'indisponibilità del vivente)<sup>40</sup>, si dedurrà che *Gertrud* porta a compimento que-

sta versione cadaverica dell'immagine. Inoltre la sovrana serenità dell'"arte-mummia" di Dreyer si carica di un peso più terribile: un'atarassia che si ricollega all'ossessione di "fissare la morte nel suo significante"<sup>41</sup>, non potendo salvarne l'orrore attraverso una strategia catartica della tragedia - *ataraxis*, *a-patheia*, che sono un modo di assumere la morte, vestendosi come lei.

## Note

<sup>1</sup> *La passione di Giovanna d'Arco* (1928), *Vampyr* (1932), *Dies Irae* (1943), *Ordet* (1955), *Gertrud* (1964).

<sup>2</sup> Questi film sfuggono ad ogni caratterizzazione che non sia riferita specificamente a Dreyer (film "dreyeriani"), mentre, qualunque sia la loro specificità, *Vampyr* si collega in modo essenziale ad un genere - fantastico -, e *La passione di Giovanna d'Arco* ad uno stile espressionista.

<sup>3</sup> Corsivo nostro (n.d.t.)

<sup>4</sup> Sulla funzione catartica della rappresentazione in generale, che inquadra quella della rappresentazione artistica, si può seguire la storia psicanalitica della questione - dallo studio inaugurale del gioco della bobina fino ai corsi di Lacan sulla tragedia e la bellezza, nel seminario sull'*Etica* - e il saggio di Laurent Jenny *Il terrore e i sogni*, d'ispirazione lacaniana. Jean-Claude Milner consacra a questo argomento delle pagine importanti di *Noms indistincts* (nel capitolo "De l'horreur et du lien").

<sup>5</sup> Per una giustificazione di questo vocabolario dialettico applicato alla tragedia, si veda ad esempio Philippe Lacoue-Labarthe, *La cesure du spéculatif* nell'edizione dei testi di Holderlin (vi si trova la stessa articolazione, ma nel senso contrario a quello di una genesi: dalla tragedia alla dialettica). Considerato il retroterra hegeliano del pensiero di Blanchot, il riferimento non sarà inutile.

<sup>6</sup> Una mano scheletrica che tende una boccetta di veleno, la metamorfosi di un viso che passa da vittima innocente al sorriso da predatore, un uomo soffocato nella farina ecc.

<sup>7</sup> *Etudes Cinématographiques*, numero speciale su Dreyer.

<sup>8</sup> In questo punto si potrebbe ritrovare l'opposizione delineata da Deleuze fra il personaggio dell'Immagine-Azione dominato dallo schema senso-motorio, ancorato ad un ambiente caratterizzato da assimilazione e scambio

(esempi tratti da Kazan e l'Actors Studio) e il personaggio dell'Immagine-Affezione, fluttuante in uno spazio virtuale (esempi tratti da Dreyer e Bresson).

<sup>9</sup> Fatta eccezione per le imprecazioni stentoree di Johannes all'inizio di *Ordet*, in contrasto con la voce solitamente tremolante e piagnucolosa del personaggio.

<sup>10</sup> *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia, 1981.

<sup>11</sup> Dell'associazione dell'emozione all'uscita fuori di sé e al godimento si trova eco in una tradizione che comprende tanto i mistici cristiani quanto il Diderot teorico dell'emozione.

<sup>12</sup> Si veda lo studio di Amunátegui sulla tradizione cristiana delle Lacrime, in *Poésie*, n. 11.

<sup>13</sup> Sequenza della Domanda.

<sup>14</sup> Traduzione nostra. (n.d.t.)

<sup>15</sup> Segnaliamo l'abbreviazione (per ragioni editoriali) di alcuni passaggi di questo capitolo. Per lo più le parti tagliate, segnalate da (...), sono comunque riproposte in nota. (n.d.t.)

<sup>16</sup> "L'irrimediabile disinteresse per noi del modello referenziale (dei personaggi) non ci impedisce di sentirli come infinitamente vicini. Il primo tempo non fa che spostare il mistero, poiché Gertrud, o Anne (aggiungiamo Inger, Michael ecc.) sentimentalmente vicini a noi, nondimeno stanno, nel secondo tempo, sensibilmente separate, come da un vetro contro cui urta la mano che vuole cogliere ciò che pure vede alla sua portata" (*Cahiers du Cinéma*, n. 207, p. 36).

<sup>17</sup> *L'Immagine-movimento*, p. 152-3.

<sup>18</sup> Si obietterà che proprio questa norma manca in *La passione di Giovanna d'Arco* poiché il film è girato quasi esclusivamente in primo piano: ma poco importa questa banalizzazione interna all'opera, poiché, come scrive Pascal Bonitzer in *Le champ Aveugle*, il primo piano implica sempre la "perdita di riferimento della misura umana". Così, il primo piano in *La passione di Giovanna d'Arco* funziona

come iperbole della violenza subita dal personaggio principale ed esercitata dagli altri: la miniaturizzazione del dramma a livello della "microfisnomia" si avvale delle capacità commoventi della sproporzione mostruosa.

<sup>19</sup> "Narration(s): au-delà, en deça", in *Cinéma et Enonciation*, n. 38 di *Communications*, 1983.

<sup>20</sup> Spostamenti che prendono atto di due delle maggiori differenze fra cinema e letteratura:

- capacità di mimesi assoluta, superiori nella fotografia e dunque nel cinema (...)

- capacità di sottolineare grammaticalmente la differenza fra trascrizione della realtà e discorso sulla realtà, sempre minori nel cinema.

<sup>21</sup> L'ocularizzazione è una focalizzazione specificamente cinematografica, che fa riferimento alla vista. La nozione di focalizzazione va mantenuta per rendere conto di ciò che un personaggio/l'autore/lo spettatore sa, e che non fa necessariamente riferimento alla vista.

<sup>22</sup> Al contrario, nell'ocularizzazione esterna si ha un'identificazione forte con uno sguardo che interviene sul suo oggetto; nell'ocularizzazione interna, l'identificazione primaria di base sostiene "l'identificazione secondaria" con il personaggio.

<sup>23</sup> *Vampyr* non è assolutamente sottoposto a questa neutralità, poiché l'oni-rismo del film non deriva da una soppressione della soggettività della visione, ma da un disturbo nella determinazione di un punto di vista coerente (...).

<sup>24</sup> Dall'applicazione delle teorie di Panofsky al cinema, è noto che l'utilizzazione dell'obliquo e di prospettive divergenti, inscrivendo un punto di vista e una destinazione, favorisce l'inclusione dello spettatore nella finzione e in generale indica che qualcosa è visto da qualcuno per qualcun altro.

<sup>25</sup> "Chi è affascinato non vede quel che vede, ma ne è toccato, in una prossimità immediata, ne è afferrato, per quanto rimanga assolutamente a di-

stanza. La fascinazione è fondamentale-mente legata alla presenza neutra, impersonale, al sì indeterminato, l'immenso nessuno senza figura. Essa è la relazione che lo sguardo intrattiene, relazione essa stessa neutra e impersonale, con la profondità senza sguardo e senza contorno, l'assenza che si vede perché accecante". (Blanchot, *L'espace littéraire*, Idées, Gallimard.)

<sup>26</sup> Si vedano: "Les deux versions de l'imaginaire" in *L'espace littéraire*, Gallimard; "La voix narrative: le il, le neutre" in *L'entretien infini*, Gallimard; *L'effet d'étrangeté*.

<sup>27</sup> In un primo tempo il barbarismo mi è sembrato necessario per evitare ogni confusione con la distanziamento brechtiano, che non è, una distanza di partecipazione (d'identificazione), anche se elimina la fascinazione.

<sup>28</sup> Cfr. Laurent Jenny, *La terre et les signes*.

<sup>29</sup> In un ritrarsi ben diverso, nella sua ispirazione, dall'evanescenza dei personaggi di *Vampyr*.

<sup>30</sup> Si potrebbe svolgere una ricerca sui rapporti cinema/teatro in relazione ai processi di identificazione. Sembra che il cinema metta necessariamente in gioco il terzo termine dell'istanza dell'enunciazione.

<sup>31</sup> Cfr. "La voix narrative, le il, le neutre", *op. cit.*

<sup>32</sup> Si potrebbe dire a questo proposito ciò che Blanchot scrive a proposito del *Bavard* di L.R. Desforets, e cioè che è "un puro racconto di fantasmi dove anche il fantasma è assente, in modo che colui che lo legge non può restare in disparte rispetto a questa assenza, ed è chiamato o a sostenerla o a dissiparla, o a sostenerla dissipandosi attraverso un gioco di attrazione e repulsione da cui non esce illeso. Infatti ciò che giunge ad ossessionarci, non è questa o quella figura irreali (che prolunga oltre la vita il simulacro della vita), è l'irrealtà di tutte le figure, un'irrealtà così estesa che tocca il narratore come il lettore quanto, alla fine,

*l'autore nei suoi rapporti con tutti coloro ai quali potrebbe parlare a partire da questo racconto*". ("La parole vaine", in *L'amitié*, p. 138.)

<sup>33</sup> Non esageriamo. È vero che *Gertrud* quando è uscito è parso scioccante, per il contesto Nouvelle Vague. In seguito, le cose sono cambiate.

<sup>34</sup> Cfr. *Réflexions sur mon métier*, pp. 125-6. Irritato dai critici che vi scorgono una segno di affettazione e di artificio, Dreyer risponde collocandosi sul terreno dell'autenticità e del realismo; ma questa vocazione realista è fondamentalmente polemica. (Il problema del "realismo" secondo Dreyer deve essere scomposto in: cancellazione delle tracce del percorso produttivo e aspetto morale della ricerca di una "verità".)

<sup>35</sup> Il termine è preso nell'accezione ampia di Bazin.

<sup>36</sup> Si vedrà quale vantaggio ha tratto Dreyer dall'alta definizione dell'immagine per recidere i legami del corpo con il suo ambiente attraverso il contorno netto. L'impressione di irradia-

zione luminosa che si sviluppa da *La passione di Giovanna d'Arco*, in cui le figure sono assorbite dal fondo spoglio, deve molto alla fotografia. Quanto al *floù* di *Vampyr*, è risaputo che un incidente nelle riprese (un velo davanti all'obiettivo) è stato recuperato e trasformato in risorsa di stile.

<sup>37</sup> Sul rapporto figura/fondo in *Vampyr*, aderisco all'analisi di J. Narboni in *Cahiers du Cinéma*, n. 207.

<sup>38</sup> *Cahiers di Cinéma*, dicembre 1983.

<sup>39</sup> "Se è vero che la figura irrigidita e fissa di una giustizia regna al centro dell'immagine, questa è tracciata e raddoppiata dal movimento di una figura, di una fuoriuscita, di cui l'acqua, il lirismo, la sensualità, l'erotismo stesso della luce sono i maggiori attributi" (Y. Lardeau).

<sup>40</sup> *L'espace littéraire*: "L'image, la dépouille" e "La ressemblance cadavérique".

<sup>41</sup> Cfr. L'atarassia secondo J.C. Milner in *Les noms indistincts*, capitolo "De l'horreur et du lien".