

Mercoledì 16 novembre 2019

Carl Th. Dreyer: il rigore e la passione

## DIES IRAE (VREDENS DAG)

Ez  
25 | 17

**Ezechiele**  
CINEFORUM CINIT



### USCITA CINEMA

1943

### GENERE

Drammatico

### REGIA

Carl Theodor Dreyer

### SCENEGGIATURA

Carl Theodor Dreyer

### ATTORI

Lisbeth Movin (Anne Pedersdotter),  
Thorkild Roose (reverendo Absalon  
Pederson), Preben Lerdorff Rye  
(Martin), Preben Neergaard (Degn),  
Anna Svierkier (Marthe Herlofs)

### FOTOGRAFIA

Karl Andersson

### MONTAGGIO

Anne Marie Petersen, Edith  
Schlssel

### MUSICHE

Poul Schierbeck

### PRODUZIONE

PALLADIUM FILM

### DISTRIBUZIONE

GLOBE-DELTAVIDEO

### PAESE

Danimarca, 1943

### DURATA

105 min.

### FORMATO

B/N; 1,37:1

Siamo nel 1623, in nord Europa. Marthe, accusata di stregoneria e braccata dalla folla, si rifugia nella canonica del villaggio presso Anne, giovane moglie del pastore, sposata in seconde nozze. Marthe viene comunque catturata, torturata e arsa viva dopo il processo presieduto da Absalon, marito di Anne. In canonica arriva ora Martin, figlio di primo letto di Absalon, coetaneo di Anne. Tra i due giovani nasce l'amore. Quando Absalon, all'improvviso, muore, sua madre Merethe accusa Anne di stregoneria...

Solo dieci anni dopo la sfortunata presentazione di *Vampyr* (1932) Dreyer poté tornare al cinema. Nel frattempo aveva girato alcuni documentari e fatto il cronista per un giornale della sera di Copenaghen, come in gioventù. Un progetto di di film da realizzare in Africa, con l'assistenza del giornalista italiano Ernesto Quadroni, era fallito. La possibilità di riprendere il lavoro gli fu offerta dalla Palladium, per la quale aveva girato nel 1925 *Du skal aere din hustru*.

È come se non fosse passato nemmeno un giorno. *Vredens Dag* è sulla stessa linea della *Passion* e di *Vampyr*, di cui sviluppa il tema centrale con qualche singolare variazione. Nella Danimarca del 1623, una vecchia (Marthe di Herlof) è condannata al rogo per stregoneria. Intanto, nella pastore Absalon si attende l'arrivo del figlio Martin. Il pastore già anziano ha sposato in seconde nozze la giovane Anne. Insieme a loro vive Merethe, la severa madre di Absalon. Martin, arrivando, incontra per prima Anne, e ne resta colpito. Una sorpresa è provocata dall'apparizione di Marthe che, sfuggita ai suoi carcerieri, chiede ad Anne di nascondere lei, ricordandole che anche sua madre era stata accusata di stregoneria e che dunque anche lei, Anne, ha i poteri di una strega. Gli uomini della legge irrompono nella casa e arrestano Marthe, conducendola in chiesa dove Absalon la interroga. Marthe invoca dal pastore la stessa pietà che egli mostrò per la madre di Anne, salvandola perché voleva sposarne la figlia. Anne, che spia il colloquio e la tortura cui sottoposta, è raggiunta da Martin. I due si allontanano nei campi. Il giorno in cui Marthe, legata a una scala, è gettata nel rogo, Merethe insinua con Absalon che Anne ha gli occhi di una strega. La sera, Anne – atterrita dalla passione che prova per Martin – implora il marito di amarla, ma Absalon la respinge. Sconvolta, la ragazza immagina di mettere alla prova i poteri che Marthe e Merethe le hanno attribuito e 'chiama' Martin. Infatti egli giunge, Anne lo trascina nel bosco e lo abbraccia. Martin le corrisponde ardentemente.

Absalon è chiamato al capezzale giudice Laurentius morente. Mentre ne attendono il ritorno, Martin e Anne si tormentano. Martin vorrebbe fuggire, Anne confessa di aver desiderato che il marito morisse.

Nella notte tempestosa Absalon torna, sfinito. Anne, soffocata dal timore di perdere Martin, lo aggredisce, gli dice che lo vorrebbe morto. L'atroce rivelazione uccide il pastore. Durante la veglia funebre, Martin si fa giurare da Anne che non ha usato poteri diabolici, che è stato soltanto l'amore a farla insorgere. E Anne

Sincera, giura. Alla funzione, mentre i chierichetti passano cantando davanti al feretro, Martin ringrazia gli astanti e assicura che nessuno è colpevole di quella morte. Merethe, spietata, pronuncia parole di odio: è stata Anne a 'uccidere'. È una strega, come sua madre. Martin indietreggia, non ha la forza di difenderla. E lei, che sente improvvisamente di aver perduto tutto, dice al morto: Sì, ti ho ucciso io. Un misterioso sorriso le illumina il volto. Il ritmo del film è di estrema lentezza. Questo è, insieme, il racconto di una storia e la sua estenuazione del significato. Ciò – alla prima che avvenne il 13 novembre 1943 a Copenaghen nel periodo più buio dell'occupazione tedesca – fu ritenuto un grave difetto. In realtà, è il segno di una ossessione che, di film in film, compie metodicamente il suo corso. Come in *Vampyr*, la macchina da presa si sposta intorno ai personaggi, li avvolge e li esplora. Quasi che una volontà indefinita, continuamente spezzata dalla indecisione e dalla 'paura', guidasse lo sguardo sui personaggi e poi lo distogliesse e nuovamente lo indirizzasse – sempre più esitante – su quel che non deve essere visto. Come in *Vampyr*, gli ambienti sono illuminati con precisione – neri e bianchi brillanti, luci, ombre, trasparenza leggere ma sempre incise e evidenti – mentre gli esterni sono appannati o nebbiosi: l'incertezza che impedisce all'occhio di guardare il mondo (in esterno, fra i campi e nel bosco, si consuma l'amore appassionato di Anne e di Martin) sembra venir meno quando si entra fra le mura della casa e della chiesa, dove regna l'ordine, dove la fede e il pregiudizio impongono che la vita scorra secondo la regola della tradizione (della storia, della ragione). Ma la presenza ambigua di Anne – strega donna innamorata, strega perché donna innamorata o viceversa? – sconvolge ogni ordine. Non si tratta più, come in *Vampyr*, del disordine inesprimibile provocato dal terrore di un inconscio che non si vuole conoscere. Si tratta di un disordine che si può vedere (e descrivere, con i movimenti ondulatori della macchina da presa) e che ha due facce: l'erotismo (immerso nella sfumata luminescenza della natura) e la sua repressione (espressa nella rigidità dei chiaroscuri degli ambienti chiusi): due facce che si sovrappongono sul volto della donna: non più brutalmente scavato (e odiato-esorcizzato) come quello di Giovanna, ma accarezzato con pietà, come nella sconvolgente inquadratura conclusiva di Anne, condannata (dal mistico e orrendo canto delle voci bianche) e libera. **Fernando Di Giammatteo – 100 film da salvare, Mondadori**

Da una dozzina d'anni il nome di Carl Dreyer avocava quasi solo la storia del cinema e gli spettacoli dei cineclub. La sua opera pareva anch'essa arrestarsi sulla soglia, ancora incerta, del sonoro. Questo lungo silenzio il cui carattere definitivo sembrava avallato dalla malattia che condusse Dreyer in casa di cura, è stato nondimeno rotto nel 1940, con il film che ci è dato vedere oggi. La sceneggiatura di *Dies Irae* rimane nella più pura tradizione del cinema scandinavo, di cui con stilemi profondamente diversi, *Le Chemin qui mène au ciel* e *Ordet* ci hanno di recente mostrato la continuità. È un'atroce e oscura storia di stregoneria. Un vecchio pastore ha sposato la figlia, molto più giovane di lui, di una presunta strega, che senza dubbio ha beneficiato, per il suo matrimonio, della clemenza del tribunale ecclesiastico. Il figlio del pastore, ritornando al villaggio, s'innamora, come era naturale, della matrigna che non tarda a riamarlo. Ma la suocera, che sospetta l'amore colpevole della nuora, si adopera per denunciare insidiosamente la sua ascendenza diabolica. In effetti la giovane sembra godere di uno strano potere. La realtà si piega curiosamente ai suoi desideri. Le basterà, una notte, desiderare ardentemente la morte di suo marito, per trovarsi libera. Accusata formalmente di aver causato questa morte con sortilegio, chiede al suo amante di aiutarla. Troppo debole, questi si unisce alle accuse della nonna e dei teologi. Disperata, la giovane donna si condanna essa stessa al rogo, rifiutandosi di negare i suoi poteri magici. Quel che colpisce, in primo luogo. È l'abilità di questa sceneggiatura, in cui Dreyer è riuscito a mescolare allo stesso tempo la verosimiglianza storica e le esigenze razionaliste del pubblico moderno. Tutte queste azioni di stregoneria possono non essere che coincidenze, ma così inquietanti che la sola casualità sembrerebbe abbastanza improbabile. La disperazione finale dell'eroina spiegherebbe allo stesso modo sia la confessione sia la menzogna. In modo che l'azione benefici, a un tempo, di una perfetta giustificazione psicologica di un ipotetico intervento sovranaturale e perfino dell'ambiguità, mantenuta tra questi due piani drammatici. Essa soddisfa il nostro gusto mediterraneo per il rigore e la semplicità dell'intreccio, senza privarci, allo stesso tempo, dei chiaroscuri della fantasia nordica. Ma la vera originalità di *Dies Irae* riposa ovviamente nella messinscena. Volutamente e sapientemente pittorica, tende a raggiungere lo stile della pittura fiamminga. Grazie a una tecnica ammirevole delle luci e dell'inquadratura, aiutata, d'altronde, dal contrasto dei toni e dei costumi (abiti neri e larghi collari bianchi) la metà del film sembra un Rembrandt vivente. Le scene, di una sottile sobrietà, sono sufficientemente realiste, per evitare la voluta astrattezza che circonda i volti di *La Passion de Jeanne d'Arc* e tuttavia sono abbastanza stilizzate da essere solo una architettura drammatica e pittorica, su cui ripartire con esattezza la massa delle luci. Da un ritmo volutamente monotono, l'azione trae molta minore efficacia dal montaggio che dalla composizione dell'immagine. Si potrebbe magari rimproverare a Dreyer di aver spinto, qui, la scarnificazione sino alla povertà. Penso in particolare a quelle due brevi panoramiche, la cui oscillazione, da sinistra a destra rimpiazza il gioco tradizionale dei campi e controcampi. Senza chiamare in causa l'estetica stessa del film, non si potrebbe approvare lo stile molto artificioso di alcune sequenze in esterni e la loro lentezza un po' compiaciuta. Anche se per molti aspetti appartiene alla tradizione del cinema muto, *Dies Irae* è tuttavia concesso il lusso di utilizzare il suono con una raffinatezza suprema. Il timbro e l'intensità dei dialoghi, quasi sempre sussurrati, conferiscono alle minime sfumature il loro pieno valore e le poche grida, che interrompono questa morbidezza sonora, ci riempiono di terrore (...) **André Bazin – L'Ecran français**



Scheda stampata in proprio dal Cineforum Ezechiele 25,17.

Testi, foto, ricerca e impaginazione a cura di Andrea Raffaelli e Marta Tomei. Tel. 3477377003

**Sito** [cineforumezechiele.com](http://cineforumezechiele.com) **Twitter** [twitter.com/cineforumEze](https://twitter.com/cineforumEze) **Instagram** [@cineforumezechiele](https://www.instagram.com/cineforumezechiele)

**Facebook** [www.facebook.com/cineforumezechiele](https://www.facebook.com/cineforumezechiele) **Newsletter** [cienforumezechiele@gmail.com](mailto:cienforumezechiele@gmail.com)

