

Mercoledì 6 novembre 2019

Carl Th. Dreyer: il rigore e la passione

LA PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO (LA PASSION DE JEANNE D'ARC)

Giovanna, fatta prigioniera a Compiègne, viene giudicata dal tribunale ecclesiastico, essendo accusata di eresia. Dopo aver resistito a tutte le pressioni morali e alle torture inflitte, viene condannata al rogo e bruciata sulla pubblica piazza il 25 maggio 1431. La folla inferocita assale le guardie, ma la ribellione viene crudelmente repressa.

Nell'ottobre del 1926, Carl Theodor Dreyer inizia il lavoro di documentazione sui verbali del processo che si tenne a Rouen durante i primi cinque mesi del 1431 e si concluse con la morte di Giovanna sul rogo il 30 maggio. Lo assistono Joseph Delteil, che sul processo ha pubblicato un racconto, e lo scenografo Jean Hugo. Questi suggerisce di ispirarsi, per l'ambientazione, alle miniature del *Livre des merveilles*, un manoscritto quattrocentesco conservato alla Bibliothèque Nationale. Mentre procede la redazione della sceneggiatura, si convoca un secondo scenografo, il tedesco Hermann Warin al quale si devono, fra l'altro, le scene (disegnate in collaborazione con Rohrig e Reimann) di *Das Kabinett des Dr. Caligari*.

I bozzetti di Warm e di Hugo permettono di costruire, su uno spiazzo fuori Clamart, un castello medioevale a forma di ottagono, con tutti gli spazi esterni e interni collocati nella loro disposizione reale. La fedeltà storica, tuttavia, non impedisce (anzi, facilita) una severa stilizzazione, che, assorbendo le esperienze dell'astrattismo e dell'espressionismo, le 'rigenera' in forme di grande purezza e semplicità. La preparazione del film si sviluppa, dunque, lungo itinerari diversi ma perfettamente coordinati. La vicenda di Giovanna, ridotta ai suoi elementi essenziali, influisce sulla lineare composizione scenografica e ne è a sua volta influenzata.

Va così prendendo vita lo spettacolo di una cupa monomania. Se già era ben visibile nel Dreyer di quegli anni (nei morbosi casi di coscienza da lui rappresentati, nel *Praesidenten*, film d'esordio, in *Blade af Satan bog*, in *Prastankan* e soprattutto in *Michael*) e più chiaramente sarebbe venuta alla luce in seguito (*Vampyr*, *Vredens Dag*, *Ordet*, *Gertrud*), questo nucleo tematico si manifesta nella *Passion* per vie sotterranee ed espressioni contraddittorie. Giovanna è fragilità disarmata, si muove e soffre fra nude pareti bianche, in ambienti spogli. Dreyer ne vuole esaltare la grandezza sovranaturale (tutto ciò che la circonda, e lei stessa, evocano immagini di solenne compostezza) ma, così agendo, implicitamente confessa di non comprenderla, ammette -come i suoi giudici- di provare dinanzi a lei un profondo malessere. Giovanna è fragile solo in apparenza: i giudici (e Dreyer) che si accaniscono contro di lei fanno a poco a poco emergere la sua vera anima, che è dura come l'acciaio, inflessibile e misteriosa come una verità nascosta.

Il martirio, voluto nonostante l'apparente debolezza, è la vittoria della piccola contadina analfabeta che 'sente le Voci' e si nutre dell'amore infinito per Cristo. Il film concentra l'azione nell'arco di una giornata e nello spazio di un unico luogo. La 'passione' si apre nella prigione dove Giovanna prega; si sposta nella cappella



USCITA CINEMA

1928

GENERE

Drammatico

REGIA

Carl Theodor Dreyer

SCENEGGIATURA

Carl Theodor Dreyer, Joseph Delteil

ATTORI

Renée Falconetti (Giovanna d'Arco),
Eugène Silvain (Pierre Cauchon),
Maurice Schutz (Nicolas Loyseleur),
Antonin Artaud (Jean Massieu), Louis
Ravet (Jean Beaupère), Michel
Simon (Jean Lemaitre)

FOTOGRAFIA

Rudolph Maté

MONTAGGIO

Marguerite Beaugé, Carl Theodor
Dreyer

MUSICA

Richard Einhorn, Ole Schmidt

PRODUZIONE SOCIETE GENERALE DES
FILMS

DISTRIBUZIONE GLOBE—DELTAVIDEO

PAESE Francia 1928

DURATA 114 min.

FORMATO B/N; 1,33:1 film muto

NOTE nel 1929 è stato indicato tra i
migliori film stranieri dell'anno dal
National Board of Motion Pictures

In cui il vescovo Cauchon riunisce il tribunale e dà inizio al processo (primo interrogatorio); ritorna nella prigione dove Giovanna subisce l'aggressione dei soldati, riceve la consolazione e i consigli dell'inquisitore, Loyseleur, è sottoposta la secondo interrogatorio dai giudici entrati nella cella; prosegue nella camera della tortura, e qui Giovanna rifiuta di firmare la confessione e sviene sottraendosi ai tormenti; conosce una pausa quando Giovanna, dolorante sul letto della cella, è visitata dal comandante inglese che ne esige l'uccisione, riceve l'estrema unzione e, in un attimo di lucidità, maledice chi insiste perché ceda; riprende al cimitero, dove Giovanna si sente circondata dall'amore del popolo, smarrisce la forza che sin qui l'ha sostenuta e firma l'abiura, salvando la vita; culmina nella prigione, quando Giovanna è colta dalla crisi mentre le tagliano i capelli e, pentendosi dell'abiura, ritrova il coraggio di scegliere la morte, affronta per l'ultima volta Cauchon e si prepara al martirio assistita da Ladvenu; sfocia nel rogo che avvolge Giovanna e la ricongiunge al Cristo ('avete bruciato una santa', grida il popolo).

La 'santa', rinnegando l'abiura, infrange non soltanto le regole del gioco politico (la presenza usurpatrice degli inglesi e la guerra che divide la Francia sono concessioni al nazionalismo del committente) ma l'equilibrio stesso della vita. Il mistero che la muove è il mistero per il quale Dreyer non ha risposta e con il quale lotta accanitamente, inquisendo e torturando una 'santa', immagine idealizzata della donna veduta come incarnazione del 'diverso'. Il tema profondo del cinema dreyeriano trova una forte resistenza nella materia trattata, non perché il regista abbia un animo religioso che gli vieta di profanare un oggetto del culto, ma perché non riesce a scoprire nella tradizione alla quale si riferisce (i documenti del processo) nulla che lo possa confortare nella libera manifestazione del suo subconscio.

Giovanna è 'santa' nella gloria incontaminata del martirio ma è, al tempo stesso, strega in quella debolezza che, al culmine della 'passione' (quando si pente dell'abiura), si trasforma nel suo contrario e lascia trapelare la luce inquietante del demoniaco. Mettendo in scena lo spettacolo dell'inquisizione e della tortura, Dreyer è combattuto dalla contraddizione, da cui non può uscire se non 'forzando' la struttura del linguaggio che adopera. Di qui, la vicinanza ossessiva della macchina da presa al volto di Giovanna e dei giudici, le inquadrature dal basso e dall'alto, le composizioni diagonali, le deformazioni prospettiche. Di qui, anche, la lentezza esasperante dei gesti, le espressioni sottolineate da una cruda illuminazione, la creazione meticolosa di atmosfere di angoscia. Sono i sintomi del tormento da cui nasce la rappresentazione e i segni della formidabile energia che si sprigiona da uno spettacolo che è, insieme, l'apologia di una santa e un processo per stregoneria.

Fernando di Giammatteo – 100 film da salvare, Mondadori

Ancora una volta Dreyer rimette in causa (il suo modo di fare) cinema. Rifiuta le gratificazioni del 'già fatto', e sceglie l'ipotesi della sperimentazione a oltranza. *La Passion* è una scommessa su e dentro il corpus linguistico della scrittura: impresa tanto più rischiosa quanto più rifiuta gli schemi della convenzionalità narrativa, del racconto inteso come ripetizione e conferma dell'assunto tematico, ossia come percorso prevedibile che riconduce a una totalità chiusa e definita. Anche se la tragedia di Jeanne è già tutta detta (narrata negli Atti del processo che scandiscono l'evoluzione della vicenda), il film non si cristallizza in un racconto predeterminato, ma si traduce in articolazione dinamica dello spazio, intervento creativo sul segno, manipolazione sistematica della visione. *La Passion* diviene allora l'esplicitazione di costruzioni e di anomalie comportamentali, di cedimenti psicologici e di manifestazioni sadiche, secondo la tensione dinamica di una scrittura che esalta, nella molteplicità delle soluzioni linguistiche, il potenziale semiotico degli ambienti e dei gesti. Sotteso da questo criterio linguistico formativo, *La Passion* ripropone il problema del realismo, individuato e variamente risolto nei film precedenti. Ma lo ripropone in modo più radicale, nei termini di un manifesto programmatico. Ossessionata dal principio dell'autenticità storico-culturale e della ricostruzione puntuale degli ambienti (si veda l'uso 'realistico' degli oggetti: gli elmi d'acciaio dei soldati, i cinturoni, le lance, gli occhiali di tartaruga di uno dei giudici, lo sgabello su cui è seduta Jeanne), la visione cinematografica non si lascia più sommergere dalla molteplicità del materiale profilmico. Anzi, le cose sono presentate con scrupolosa attenzione alla 'verità' fotografica che le caratterizza solo per superarne lo statuto di oggetti, e mettere in rilievo il surplus semantico, il senso. Il film risulta pertanto strutturato come uno spazio di secondo grado, dove il significato funziona come il significante di un significato nuovo, poiché un oggetto (o un comportamento) vale per altro, rappresenta altro. Il regista non si limita a riprendere le varie componenti del profilmico, ma le riordina, le ricostruisce. Ottiene così, attraverso la manipolazione del dato la 'trascendentalità' della visione; ossia, una serietà autonoma che obbedisce alle leggi specifiche del cinema. *La Passion* chiarisce in tal modo un punto essenziale del cinema dreyeriano: individua la presenza operante, all'interno di uno stesso film, dei motivi antitetici del realismo e dell'allusività, o, se si preferisce, del cinema come fantasma verosimile e del cinema come universo della finzione.

Pier Giorgio Tone – Il Castoro



Scheda stampata in proprio dal Cineforum Ezechiele 25,17.

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

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

Facebook www.facebook.com/cineforumezechiele Newsletter cineforumezechiele@gmail.com

