

To Sigurd Lewerentz, St. Peter's Church in Klippan (1963-1966) is the completion of a long journey, during which he led a radical reflection on construction and light as foundational values of architecture. Light is not an accessory tool but takes on a metaphysical significance as a crossing of darkness into light. Direct experience becomes necessary for an adequate understanding.

Sigurd Lewerentz

La luce nella chiesa di San Pietro a Klippan Light in St. Peter's Church in Klippan

Vitangelo Ardito

Quella luce che Dio è
Risplende nel buio¹.

Il lavoro di Sigurd Lewerentz, ad uno sguardo immediato, può essere ricondotto ad una successione di dettagli, le finestre senza telaio, le pavimentazioni sconnesse e frammentate, le coperture disallineate, i giunti delle murature: fotogrammi che, in ogni caso, testimoniano la sua capacità di governare una straordinaria abilità tecnica. Ma è un pericoloso inganno che ci allontana dal contenuto autentico della sua architettura, in quanto, solo uno sguardo educato sa riconoscere i valori della costruzione e può collocare quei dettagli nell'intera visione dell'edificio, al punto da poter dire, ricordando le parole di Hofmannsthal, che «la profondità deve essere nascosta [...] nella superficie». Non quella dei dettagli ma la superficie dell'intera costruzione, perché in Lewerentz profondità e superficie, idea e costruzione coincidono.

Breve nota sulla costruzione.

L'architettura di Lewerentz è autenticamente fenomenica², cioè si lascia conoscere attraverso i sensi e l'esperienza. È sufficiente guardare attentamente la costruzione, che non è solo la realizzazione di un pensiero in quanto la forma stessa trae origine dalla potenza espressiva di una idea costruttiva nella quale è già tutto contenuto. L'aula sacra della chiesa di San Pietro a Klippan è una complessa scatola muraria che esige, appunto, una conoscenza molteplice fino al più piccolo dettaglio. Tutto è concatenato e necessario³. Le parti del complesso sacro sono

The light of the everlasting Father
shineth in the darkness¹.

At a first impression, Sigurd Lewerentz's work can be traced back to a succession of details - the frameless windows, the uneven and fragmented paving, the misaligned roofing, and the wall joints. In any case, these photograms testify to his mastery of extraordinary technical skills. However, this dangerous deception hinders approaching the authentic content of his architecture. Indeed, only an informed perspective can recognize the values of the construction and frame those details in the whole vision of the building. Borrowing Hofmannsthal's words, we might even say that "depth must be hidden [...] on the surface." This does not refer to the surface of details but to the surface of the whole construction because depth and surface, idea and construction coincide for Lewerentz.

Brief note on construction.

Lewerentz's architecture is authentically phenomenological,² that is, it reveals itself through senses and experience. It is enough to look closely at the construction. That is not just the realization of an idea, as its form originates from the expressive power of a construction idea in which everything is already contained. The sacred hall of St. Peter's Church in Klippan is a complex masonry shell, requiring a multi-faceted knowledge process, down to the smallest detail. Everything is concatenated and necessary³. The parts of the sacred complex are conceived as individual spatial and structural units – think of the variety of roofs defined for each individual space



pensate come singole unità spaziali e strutturali – si pensi alla varietà delle coperture, definite per ogni singolo spazio – tra loro assemblate, la scatola della chiesa si accosta alla scatola della sacrestia raddoppiando la misura del muro, mentre la cappella dei matrimoni ne è una gemmazione, e qui il muro si assottiglia. Lo spessore generoso del muro ci racconta anche di una intimità degli spazi delle singole stanze, di una protezione che esso esercita: «e pensa come si gela nella casa / quando il vento passa tra le mura / e pensa quanto sono distanti gli altri / come è buio / come tutto è silenzio [/...] e solo tu ed io / in questa casa»⁴. Architettura e Costruzione, dunque, coincidono. Si potrebbe asserire che il nucleo del suo pensiero è il concetto di «Forma costruita», una espressione formulata nella *enclave* monacense di Fischer e Riemerschmid, presso i quali da giovane aveva trascorso un tempo da apprendista; al punto da poter dire che il suo lavoro ha spinto la riflessione e la sperimentazione sulla *Baukunst* – che significa ‘architettura’ ma anche ‘costruzione’ o letteralmente ‘arte del costruire’ – dove nessun architetto tedesco è riuscito ad arrivare, per intensità e radicalità, fatta eccezione pochissime opere realizzate di Bonatz e, su un diverso versante, di Mies van der Rohe.

La natura della luce. Insieme al principio costruttivo, e in parte anche in ragione della sua natura massiva, negli interni delle sue ultime chiese si resta sconcertati da una luminosità controllata e opaca. È il contrario della luce tagliente e dai forti contrasti, ‘caravaggesca’ se è possibile questa categoria, che irrompe in una stanza e, in un attimo, strappa le cose dal buio⁵, come spiega Longhi. La stessa luce che esalta la materialità della Cappella del cimitero di Höör, di Bernt Nyberg suo allievo, ma al prezzo di utilizzare un sistema costruttivo del tutto autonomo rispetto al muro e separare la parete dalla copertura, una evoluzione ed un capovolgimento di senso rispetto al sistema utilizzato da Lewerentz proprio a Klippan.

Qui, invece, la luce sembra immobile, le cose conservate da sempre inalterate, sebbene regni, per forza di questa luce, un «assordante silenzio» e «una tensione che si crea nella calma», secondo un condiviso commento al *Dies Irae* di Morandini⁶, film-capolavoro di Carl Th. Dreyer⁷.

A questo punto, per parlare della luce di Lewerentz, che non ha scritto ma ha solo costruito, serve riferirsi alle immagini e ai pensieri di Dreyer: perché la natura fenomenica dell’opera di Lewerentz lo avvicina molto al lavoro visivo del regista, perché condividono una stessa poetica definitiva e radicale e perché sono accomunati da una stessa cultura regionale. D’altra parte, Dreyer affermava che l’arte più vicina al cinema è l’architettura⁸. Nei suoi film la vita degli uomini si svolge in spazi chiusi, in stanze con una luce opaca, la stessa dei paesaggi esterni. È la luce nordica, aurorale che non illumina in modo pieno perché attende perennemente il giorno. Parlando della tecnica fotografica nelle riprese, ovvero dell’apporto della luce nella costruzione delle scene, il regista anziché accontentarsi semplicemente di un buon risultato, «dirige ogni sforzo alla ricerca dell’atmosfera giusta. In altri tempi l’operatore usava sempre il verbo ‘illuminare’; oggi dice ancora ‘illuminare’ ma dice anche ‘oscurare’; e ‘oscurare’ in realtà è altrettanto importante che ‘illuminare’. Un volto nell’ombra può essere, in certi casi, più efficace e più espressivo che se fosse completamente illuminato»⁹.

Ne è un esempio la descrizione del salone di casa Borgen allestito per il funerale di Inger, riportata nella sceneggiatura di *Ordet* scritta dallo stesso Dreyer. Per raggiungere questa «atmosfera giusta» della scena, «sono state appese secondo le

– assembled with each other. The church structure is juxtaposed with the sacristy, producing a double wall thickness, while the wedding chapel buds from it, and the wall becomes thinner. The generous thickness of the wall also narrates the intimacy of the spaces of individual rooms and offers a sense of protection: “and think how it’s freezing in the house / when the wind passes through the walls / and think how distant the others are / how dark it is / how all is silence [/...] and only you and I/ are in this house”⁴. Thus, Architecture and Construction coincide. It could be asserted that the core of his thought is the concept of “Constructed Form,” an expression formulated in Fischer and Riemerschmid’s Munich enclave; as a young man, he had spent a period with them as an apprentice. It could even be said that his work pushed reflection and experimentation on Baukunst – which means “architecture” but also “construction” or literally “art of constructing” – where no German architect has managed to go in terms of intensity and radicality, except for a very few completed works by Bonatz and, on a different tack, by Mies van der Rohe.

The nature of light.

Along with the construction principle, and partly due to its massive nature, in the interiors of his later churches, one can be disconcerted by a controlled, opaque luminosity. It is the opposite of the sharp, high-contrast light – “Caravaggesque”, if such a category exists – bursting into the room and, instantly, snatching things out of darkness⁵, as Longhi explains. The same light enhances the materiality of the Höör Cemetery Chapel by Bernt Nyberg, his pupil. However, in that case, it was achieved by using a construction system entirely independent of the wall and separating the wall from the roof: an evolution and a reversal of meaning from the system used by Lewerentz in Klippan.

Instead, here, the light seems motionless, as if things had always been preserved unchanged, although the force of this light produces a “deafening silence” and “a tension that is created in the calm,” according to Morandini’s shared commentary on Day of Wrath ⁶, the masterpiece film by Carl Th. Dreyer⁷.

At this point, talking about Lewerentz’s light, which he did not script but only constructed, requires referring to Dreyer’s images and thoughts. Indeed, the phenomenological nature of Lewerentz’s work brings him very close to the director’s visual work, because they share the same definitive and radical poetics as well as the same regional culture. Moreover, Dreyer stated that the closest art to cinema is architecture⁸.

In his films, men’s lives take place in enclosed spaces, in rooms with opaque light, as in outdoor landscapes. It is the northern, auroral light that never fully illuminates as it perpetually waits for daytime. Regarding the photographic technique in filming, that is, the contribution of light in scene construction, the director is not simply satisfied with a good result but “directs all efforts in the search for the right atmosphere.” Previously, the operator always used the verb “illuminate”. Today, they still say “illuminate” but also “obscure”; and “obscure” is actually just as important as “illuminate.” In some cases, a face in the shadows can be more effective and expressive than if it were fully illuminated”⁹.

An example is the description of the living room of the Borgen home set up for Inger’s funeral, given in the Ordet script written by Dreyer himself. To achieve the “right atmosphere” of the scene, “according to the region’s customs, sheets were hung in front of the windows.”¹⁰ This is not simply a technical solution to muffle the light but the revival of the “custom” of defending oneself from the cold by covering windowpanes with cloths or sheets. This “custom” produced a way of seeing with a particular quality of light, precisely, a “luminous darkness” that characterized the interiors of

usanze della regione delle lenzuola davanti alle finestre»¹⁰. Non si tratta di una semplice soluzione tecnica per ovattare la luce, ma della riproposizione di una ‘usanza’, quella di difendersi dal freddo ricoprendo i vetri delle finestre con teli o lenzuola. Una ‘usanza’ che produceva un modo di vedere con una particolare qualità della luce, appunto, un ‘buio luminoso’ che caratterizzava per lunghi mesi gli interni delle case.

Con una simile luce, lo spazio perdeva di profondità tanto da far dire allo stesso Dreyer che «negli interni si avverte la tendenza ad illuminare troppo lo sfondo. [...] Lo sfondo va sentito, percepito, e non visto»¹¹. Gli interni sacri di Lewerentz, soprattutto nelle due ultime chiese, sono sottoposti allo stesso codice visivo, una luce opaca che fa percepire ciò che è vicino e rende indefinito lo sfondo – un muro in mattoni neutro, opaco, bruno – appena illuminato dagli apparecchi sospesi, perché è così che lo spazio acquista maggiore profondità e mistero.

La stessa luce ritroviamo negli interni di Vilhelm Hammershoi¹², pittore danese molto conosciuto in patria. L’angolo della sua casa, riprodotto in diversi momenti della giornata, con diverse quantità di luce che provengono dall’esterno, produce differenti tonalità di colore, dai grigi ai gialli desaturati ai verdi alle tonalità scure, ma in nessun caso la stanza è pienamente illuminata. Il riflesso ben definito sul pavimento non riesce a rischiarare la stanza, dove domina una penombra appena sufficiente a dare consistenza agli oggetti e alle persone. Una penombra prodotta dai panneggi sulle finestre, o da una educazione visiva derivata da un modo abituale di vedere, o semplicemente espressione dell’autocoscienza dell’artista.

La chiesa di San Pietro a Klippan.

Nell’ultima chiesa costruita da Lewerentz troviamo tutti i temi fin qui trattati. Anzitutto l’aula è una grande stanza dove si compie un rito collettivo, metonimia delle stanze domestiche dove si svolgono i riti familiari.

La luce vi penetra attraverso finestre e lucernai.

Gli spazi collettivi del centro parrocchiale sono illuminati con numerosi tagli orizzontali del muro che in alcuni casi si sovrappongono, un impaginato che contesta il suo stesso principio costruttivo – ma la spiegazione è riposta nella natura nascosta del muro che, s’è detto, si mostra già in superficie –; sconcertano i vetri a specchio serrati all’esterno solo con grappe metalliche in questo edificio ‘arcaico’, dove t’aspetteresti di cogliere, nei modi di un rudere, l’intera profondità del muro ed invece il paesaggio circostante vi si riflette, come in una installazione *en plain air*. All’aula sono riservate solo quattro finestre quadrate, poste in alto sui muri di fronte all’altare, in modo da poter illuminare da lontano, diffusamente, e guardare il cielo. Qui singolari lucernai a torretta sono collocati in luoghi ben definiti, due nella saletta per la celebrazione dei matrimoni, vicino l’ingresso, quattro in una saletta rettangolare destinata al coro, o forse adibita alla meditazione e alla lettura prima del rito. Sono lucernai con tagli verticali, con i vetri posti di lato che catturano una luce opaca. Non aprono lo spazio all’esterno ma lo proteggono.

Poi i due lucernai dell’aula, tra la porta della sagrestia e l’altare, che accompagnano il percorso del celebrante, sono stretti ed alti con un taglio orizzontale superiore, la parte cava interna ad imbuto rovesciato che si restringe verso l’alto. Essi impressionano per originalità e significato: non sono affatto pensati per illuminare ma per segnare un percorso sul pavimento, costringere ad alzare gli occhi, mettere in relazione cielo e terra mentre ci si dirige verso l’altare¹³. Un attimo di memoria per il celebrante. La luce artificiale è parte del progetto di illuminazione dell’aula. Non è un ausilio alla luce naturale insufficiente, ma una inte-

houses for long months.

With this light, the space lost depth, to the point that Dreyer himself said, “in interiors, there is a tendency to over-light the background. [...] The background is to be felt, perceived, and not seen. “¹¹ Lewerentz’s sacred interiors, especially in the last two churches, are subjected to the same visual code, an opaque light that allows perceiving what is close while making the background indefinite - a neutral, dull, brown brick wall- barely illuminated by the suspended fixtures, because that is how the space acquires greater depth and mystery.

The same light is found in the interiors of Vilhelm Hammershøi¹², a Danish painter who is well-known in his homeland. The corner of his house, painted at different times of the day, with different amounts of light coming in from outside, produces different shades of color, from grays to desaturated yellows to greens to dark shades. However, in no case is the room fully lit. The well-defined reflection on the floor fails to brighten the room, dominated by dimness, just enough to give substance to objects and people. The dimness produced by the draperies on the windows, or by a visual education derived from a habitual way of seeing, or simply an expression of the artist’s self-consciousness.

St. Peter’s Church in Klippan.

In the last church, built by Lewerentz, we find all the themes discussed so far. First, the courtroom is a large room where a collective ritual is performed, a metonymy of the domestic rooms where family rituals take placur.

Light penetrates there through windows and skylights.

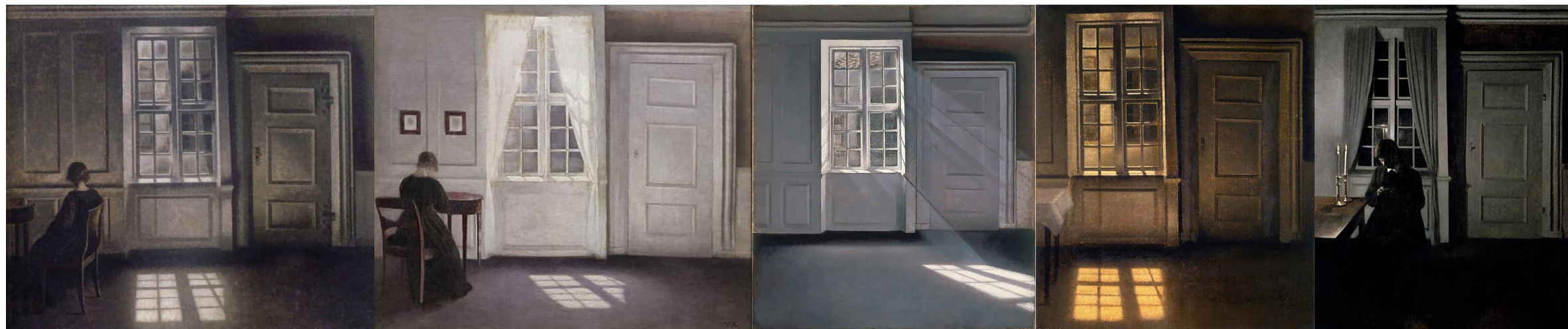
The collective spaces of the parish center are illuminated with numerous horizontal cuts of the wall, overlapping at some points. This layout challenges its own construction principle, but the explanation lies in the hidden nature of the wall that - as cleared out above - is shown already on the surface. The mirrored glass panes are disconcerting, clamped on the outside only with metal brackets. In this “archaic” building, one would expect to see the full depth of the wall, as in a ruin; instead, the surrounding landscape is reflected in it, as in an en plein air installation.

Only four square windows are reserved for the hall, placed high up on the walls in front of the altar so that it can be illuminated from a distance diffusely and face the sky. Here, singular roof lanterns are placed in well-defined places: two in the small room for celebrating weddings, near the entrance, four in a rectangular room intended for the choir, or perhaps used for meditation and reading before the rite. They are skylights with vertical cuts, where the glass panels placed sideways capture an opaque light. They do not open the space to the outside but protect it.

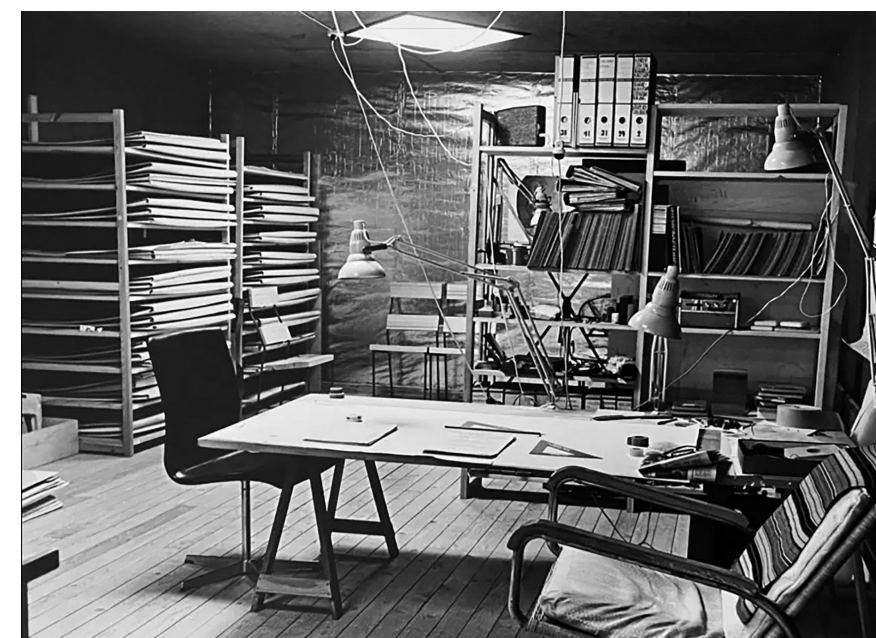
Then, the two skylights in the aisle, between the sacristy door and the altar, which accompany the celebrant’s path, are narrow and high with an upper horizontal cut, and their inner hollow part has the shape of an inverted funnel that narrows upward. They are impressive for their originality and significance: they are not designed to illuminate but to mark a path on the floor, to force one to look up and to relate heaven and earth when heading toward the altar¹³. A moment of memory for the celebrant.

Artificial light is part of the lighting design of the aisle. It is not auxiliary to insufficient natural light but a refined integration that allows luminosity control to obscure the interior space properly. The lighting objects are designed by Lewerentz himself: very simple technical fixtures that neatly concentrate on the altar while scattering all around, creating a dim light. Somehow, Lewerentz constructs a theatrical stage by using a technique to keep the space dark and sharply illuminate the central point of the altar.

His studio in Lund, the black box¹⁴, responds to the same prin-



p. 123
 Interno dell'aula liturgica, foto © Mary Vacca
 pp. 126-127
 Sequenza dal film *Ordet*, 1955. Golem Video 2019
 Vilhelm Hammershøi, Interno della casa dell'artista, Strandgade 30.
 1, 1909; 2, 1901; 3, 1900; 4, 1906; 5, 1905, © Ordrupgaard Museum, Copenhagen
 p. 129
 Frottage muratura esterna, © Politecnico di Bari
 pp. 130-131
 Interno dell'aula liturgica, foto © Mary Vacca
 Interno dell'aula liturgica, foto © Mary Vacca



grazione studiata che permette un controllo della luminosità in modo da ottenere il giusto oscuramento dello spazio interno. Gli oggetti illuminanti sono disegnati dallo stesso Lewerentz, semplicissimi apparecchi tecnici che si addensano ordinatamente sull’altare mentre tutt’intorno si diradano creando la penombra. In qualche modo, Lewerentz costruisce una scenografia teatrale utilizzando una tecnica per mantenere lo spazio buio e illuminare in modo deciso il punto centrale dell’altare.

Allo stesso principio risponde il suo studio a Lund, il *black box*¹⁴, dove le pareti e il soffitto riflettono una luce opaca, mentre i lucernai quadrati con gli interni bianchi portano luce diretta sui tavoli da lavoro.

Quindi, Lewerentz ricercava un «buio luminoso»¹⁵, costruiva l’ombra per far percepire con maggior forza un bagliore al fondo. È la «giusta atmosfera» che accompagna lo svolgersi del rito sacro della collettività.

Giù dentro di me/ Dal buio vuoto/ Sentivo che quel buio vuoto splendeva/ Calmo [...] Il buio splendeva da dentro di me [...] Adesso io starei nel buio luminoso¹⁶.

Questa tecnica percettiva esercitata cadenzando la luce, si comprende drammaticamente prendendo in esame il fonte battesimale. Ai tagli dei due lucernai, posti nello stesso verso, fa da controcanto il taglio del pavimento con l’incurvarsi del piano orizzontale, come si incurvano le voltine di copertura. Uno strappo del pavimento per liberare una fonte d’acqua esistente e la forte ombra rafforza questo emergere misterioso dal sottosuolo. Simile al pozzo verso gli abissi che Tessenow aveva previsto nel secondo progetto per la Neue Wache: dove però, all’inverso di Tessenow, non c’è un dio cattivo che trascina le anime pure negli inferi, ma un dio buono che taglia il suolo — come accadde nel Mar Rosso — per offrire acqua pura, una possibilità di vita agli uomini.

Conclusione.

Dreyer ci dice, fissando una relazione psicologica tra percezione luminosa e stato d’animo, che nel lavoro cinematografico «se l’immagine [...] si presenta luminosa e netta, predispone alla serenità e alla gioia; se si mantiene in toni spenti e scuri, invita alla serietà e alla concentrazione»¹⁷. È questo l’intento di Lewerentz, raggiungere un’atmosfera nello spazio della chiesa attraverso la luce e nient’altro, preparare un evento che deve accadere e che non è di sua competenza.

Perciò si tratta, ultimamente, di una luminosità esistenziale che è il riflesso della propria interiorità e, insieme, è metafora della condizione umana. È così che, tra opera e autore si stabilisce una ‘rassomiglianza’. Accade in pochi casi, è una alchimia riservata agli artisti che sembrano distanti dal loro tempo ma che, in realtà, ne sono profondamente immersi, che manifestano un punto di vista su di esso semplicemente continuando a fare il loro lavoro, Lewerentz nella sua *Black box*, Dreyer con l’occhio attaccato al mirino della telecamera.

Tra l’opera d’arte e l’uomo c’è una tale rassomiglianza, che come si parla dell’anima dell’uomo così si può anche parlare dell’anima, della personalità di un’opera d’arte. L’anima si manifesta nello stile, che rispecchia il modo in cui l’artista sente il soggetto che tratta. [...] Nell’imprimere all’opera il suo stile egli vi insuffla l’anima che la trasforma in arte. È lui che deve dare al film il volto, che sarà poi il suo stesso volto¹⁸.

ciple. The walls and ceiling reflect opaque light, while square skylights with white interiors bring direct light to the work tables. Thus, Lewerentz sought a “luminous darkness”¹⁵ and constructed the shadow to make a glow more strongly perceived in the back-ground. The “right atmosphere” accompanies executing the community’s sacred ritual.

Down within me/ From the empty darkness/ I felt that empty darkness shining/ Calm [...] The darkness shone from within me [...] Now I would stand in the bright darkness¹⁶.

This perceptual technique realized by cadencing light can be theatrically understood by examining the baptismal font. The cuts of the two skylights, in the same direction, are counterbalanced by the cut of the floor with the curving of the horizontal plane, curving like the roof vaults. A tear in the floor releases an existing water source, with the strong shadow enhancing this mysterious rise from underground. It is similar to the well to the abyss designed by Tessenow in his second project for the Neue Wache; however, in contrast to Tessenow, here there is no evil god dragging pure souls to the underworld, but a good god cutting through the ground - like what happened in the Red Sea - to offer pure water, a chance at life to humans.

Conclusion.

By establishing a psychological relationship between light perception and mood, Dreyer tells us that in film work, “if the image [...] is bright and sharp, predisposes to serenity and joy; if it stays in dull, dark tones, invites seriousness and concentration.”¹⁷ This is Lewerentz’s intent: to achieve an atmosphere in the church space through light and nothing else, to set up an event that is meant to take place but is beyond his scope.

This is ultimately about an existential luminosity that is both a reflection of one’s inner self and a metaphor for the human condition. That is how a “resemblance” is established between the work and the author. It happens in rare cases, alchemy reserved for artists who seem distant from their time but are, in fact, deeply immersed in it and manifest a perspective on it simply by continuing doing their work: Lewerentz in his Black box, Dreyer with his eye fixed on the camera viewfinder.

Between a work of art and a person, there is such a resemblance that, just as we speak of a person’s soul, we can also speak of the soul, the personality, of a work of art. The soul manifests itself in the style, reflecting how the artist feels about the theme they are dealing with. [...] In imprinting the work with his style, he insufflates the soul into it, transforming it into art. He is the one who has to give the film the face, which will then be his own face¹⁸.

Translation by Luis Gatt

¹ Jon Fosse, *Someone is going to come*, in Leif Zern, Oberon Books, London.

² “Phenomenological” is not meant in an empirical sense. The word highlights the process from the senses to cognitive consciousness.

³ Lewerentz spent three whole days each week on the site, together with the workers, certainly not to supervise the perfect execution of such a building but to continue the project’s experimental exercise.

⁴ Jon Fosse, cited above.

⁵ Roberto Longhi, *Caravaggio*, Editori Riuniti, Rome, 1981. “The history of sacred events [...] is cloaked in the abrupt flash of revealing light amidst the unknowable rifts of shadow.” (p.65) “In Caravaggio, it is reality itself that comes over the light (or shadow) by ‘incidence.’” (p.71)

⁶ *Il Morandini 2000. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna, 1999.

⁷ Carl Theodor Dreyer (Copenhagen, 1889-1968), among the greatest directors in film history. He addresses the absolute themes of man, faith, time, love, and death in a strongly expressive ascetic style. He is the author of five masterpiece films: *The Passion of Joan of Arc* (1928), *Vampyr* (1932), *Day of Wrath* (1943), *Ordet* (1955), and *Gertrud* (1964). His scripts are collected in: *Cinque film*, Einaudi, Turin, 1967, pp.456.

⁸ Carl Th. Dreyer, *Cinque film*, Einaudi, 1967, p.417-419.

⁹ *Ibid.*, p.409.

¹⁰ *Ibid.*, p.269. These are the words of the script, written by the director himself, for the film *Ordet*.

¹¹ Carl Th. Dreyer, cit, p.389

¹² Vilhelm Hammershoi (Copenhagen, 1864-1916), a Danish post-impressionist

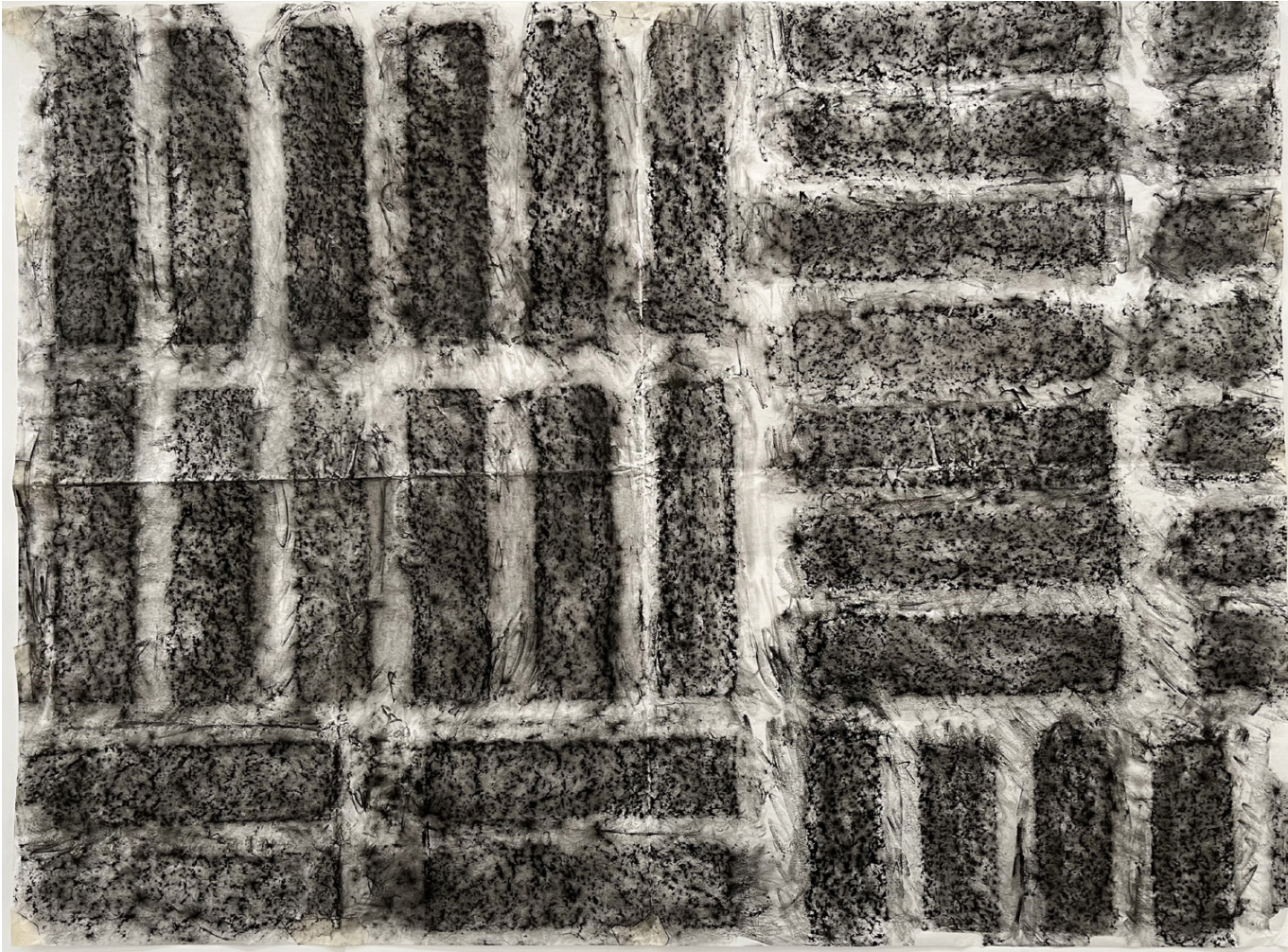


Fig. 1. The Black box, by Carl Theodor Dreyer, 1932. The Black box is a film set designed by Carl Theodor Dreyer for his 1932 film *Ordet*. The set is a simple, dark, rectangular room with a high ceiling and a floor made of dark wood. The walls are also dark, and the lighting is very dramatic, with strong shadows and highlights. The set is designed to create a sense of mystery and tension, and it is a classic example of Dreyer's minimalist style.

⁴ J. Fosse, *Qualcuno verrà*, cit., p.25-26

⁵ «La storia dei fatti sacri [...] s’investe del lampo abrupto della luce rivelante tra gli strappi inconoscibili dell’ombra». «Nel Caravaggio è la realtà stessa a venir sopraggiunta dal lume (o dall’ombra) per «incidenza» R. Longhi, *Caravaggio*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 65 e p. 71.

⁶ L. e M. Morandini, *Il Morandini 2000. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 1999.

⁷ Carl Theodor Dreyer (Copenhagen, 1889-1968), tra i maggiori registi della storia del cinema. Egli affronta, con uno stile ascetico fortemente espressivo, i temi assoluti dell’uomo, la fede, il tempo, l’amore, la morte. È autore di cinque film-capolavoro: *La Passione di Giovanna d’Arco* (1928), *Vampyr* (1932), *Dies Irae* (1943), *Ordet* (1955), *Gertrud* (1964). I suoi scritti sono raccolti in C. T. Dreyer, *Cinque film*, Einaudi, Torino 1967.

⁸ C. T. Dreyer, *Cinque film*, cit. pp. 417-419.

⁹ *Ivi*, p.409.

¹⁰ *Ivi*, p.269. Sono le parole della sceneggiatura, scritta dallo stesso regista, del film *Ordet*.

¹¹ C. T. Dreyer, *Cinque film*, cit., p.389.

¹² Vilhelm Hammershoi (Copenhagen, 1864-1916), pittore danese post-impressionista, tra gli artisti più noti in Scandinavia. È famoso per gli interni, dipinti nelle sue case a Copenhagen, Strandgade, 30 e Strandgade, 25. I suoi dipinti esprimono uno spazio calmo e pieno di tensione e mistero.

¹³ Si segnala una analogia con la descrizione che Caruso St. John ha fatto della «Via delle Sette Fonti» nel Cimitero di Stoccolma. «[...] un lungo sentiero rettilineo taglia il fitto bosco di pini, come un sottile raggio di luce fende l’oscurità». C. St. John, *Sigurd Lewerentz. Edifici e luoghi sacri*, in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione (a cura di), *Sigurd Lewerentz 1885-1875*, Electa, Milano 2001, pp.11-37.

¹⁴ Klas Anshelm ospitò Lewerentz in una casa di sua proprietà a Lund, Kävlingevägen 26, dal 1970 al 1974. In particolare fu costruito uno studio, una stanza con pannelli di fibra di legno impregnato di asfalto e rivestito all’interno con cartone di alluminio. Il pavimento in assi di abete rosso. Tre lucernai quadrati e ruotati illuminavano la stanza senza finestre.

¹⁵ Non si tratta, perciò, di una ‘luce nera’, com’è stata descritta la qualità luminosa della chiesa di Klippan; un concetto che potrebbe significare un progressivo trascinamento delle cose nel buio, cioè verso il nulla. Un concetto con una accezione negativa, opposta alla interpretazione che qui si offre.

¹⁶ J. Fosse, *Qualcuno verrà*, cit. pp. 63-64.

¹⁷ C. T. Dreyer, *Cinque film*, cit., p.393.

¹⁸ *Ivi*, p.392.

painter, among the best-known artists in Scandinavia. He is famous for his interiors, which he painted in his houses in Copenhagen, Strandgade, 30, and Strandgade, 25. His paintings express a calm space full of tension and mystery.

¹³ An analogy is noted with Caruso St. Jonh’s description of the “Path of Seven Wells” in Stockholm Cemetery. “[...] a long straight path cuts through the dense pine forest, as a thin ray of light cuts through the darkness.” Caruso St. John, *Sigurd Lewerentz. Edifici e luoghi sacri*, pp.11-37, in: N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione (ed.) *Sigurd Lewerentz 1885-1875*, Electa, Milan, 2001.

¹⁴ Klas Anshelm hosted Lewerentz in a house he owned in Lund, Kävlingevägen 26, from 1970 to 1974. In particular, a studio was realized for him: a room with asphalt-impregnated wood fiberboard, lined with aluminum cardboard inside. The floor was made of spruce planks. Three square, rotated skylights illuminated the windowless room.

¹⁵ Therefore, it is not a matter of a “black light,” as the luminous quality of the Klippan church has been described; this concept could mean a gradual engulfment of things into darkness, that is, into nothingness. A concept with a negative meaning, opposite to the interpretation offered here.

¹⁶ Jon Fosse, cit. p.63-64

¹⁷ Carl Th. Dreyer, cit, p.393

¹⁸ *Ibid.*, p.392

