

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

Arts and Artifacts in Movie

AAM · TAC

Technology, Aesthetics, Communication

AN INTERNATIONAL JOURNAL

8 · 2011

ESTRATTO



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXII

Rivista fondata da †GIOVANNI MORELLI

Direttore / *Editor*

FABRIZIO BORIN

Università Ca' Foscari, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*

CARMELO ALBERTI · Università Ca' Foscari, Venezia

FRANCESCO CASETTI · Università Cattolica, Milano

ROBERTO CICUTTO · Producer Mikado Film

ANTONIO COSTA · IUAV, Venezia

†FERNALDO DI GIAMMATTEO · Film critic
and Cinema historian

ROBERTO PERPIGNANI · Film Editor

BENJAMIN ROSS · Director, writer

GIORGIO TINAZZI · Università di Padova

RICCARDO ZIPOLI · Università Ca' Foscari, Venezia

Coordinatore editoriale / *Associate Editor*

GILBERTO PIZZAMIGLIO

Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla redazione ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume

FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Serra, 2009²
(ordini a: fse@libraweb.net).

Il capitolo «Norme redazionali», estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online*
alla pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

★

«AAM · TAC» is an International Peer-Reviewed Journal.

The eContent is Archived with *Clokss* and *Portico*.

LA TRILOGIA DELLA SOPRAVVIVENZA NEL PRIMO CINEMA DI TERRENCE MALICK

FABRIZIO BORIN

PRIMA di scrivere di un qualsiasi film occorrerebbe un periodo di decantazione tra la visione e l'azione critica, un lasso di tempo senza il quale la riflessione, l'immaginazione, la memoria visiva, le immagini mentali di quell'opera non riescono a produrre chiarimenti, nessi, dubbi, problematiche. Se, insomma, la dialettica tra immagine e senso non riesce ad agire in maniera adeguata, si rischia di improvvisare sulla base di impressioni estemporanee, mere suggestioni, come in una sorta di nuovo espressionismo filmico. E questo con il cinema capita sovente: uno spettatore che ha visto *una* volta un certo film *continua* ad averlo visto per decenni – o per «sempre» come anni fa ebbe a ricordare Guido Fink – senza mai più aver avuto modo di rivederlo, magari avendone confuso o dimenticato la vera trama, alcuni personaggi, sequenze con altre sequenze, intrecci, quando non operando suo malgrado un montaggio mentale di elementi eterogenei che appartengono a pellicole differenti.

Da un certo punto di vista, per i convinti sostenitori dell'idea che il testo di un film sia anche e soprattutto affidato al lavoro attivo dello spettatore, questa mescolanza, questa possibile confusione e distrazione della memoria che rilegge, contaminandolo, il già visto creando di fatto un nuovo testo, inesistente nella sua definizione ma fortemente presente nell'atlante dell'immaginario individuale è un bell'esempio di valutazione positiva della *tecnica del frammento*, cioè della costruzione del senso secondo le leggi del montaggio, in definitiva arrivando così alla natura del cinema stesso.

Da un altro angolo di osservazione, la 'veniale' indifferenza per l'ordine sequenziale strutturale, narrativo, estetico del film non si riferisce soltanto alla potenziale pratica dello spettatore-che-si-sbaglia, ma, è noto, coinvolge direttamente la coerenza e un analogo 'ordine' interno a ciascuna vicenda raccontata con immagini in movimento. Dai primi anni del secolo scorso, se il tempo e lo spazio del film abitano forme e linguaggi avulsi dalle leggi della realtà e del tutto convenzionalmente fissate tali che – non considerando ora le problematiche connesse alla sfera del *flashback* – il *prima* può stare plausibilmente in un altrove spazio-temporale simile al *dopo*, la ricerca e l'acquisizione del senso pieno dell'intelligibilità della 'striscia' filmica complessiva da parte dello spettatore assume caratteristiche interessanti, un po' simili a quelle che lo stesso spettatore (la sua funzione spettatoriale) svolgeva ancora utilmente fino a pochi lustri fa.

Non sono infatti passati moltissimi anni da quando le proiezioni nelle sale cinematografiche erano, per dir così, a ciclo continuo e non era infrequente che lo spettatore, entrando a film iniziato – da pochi istanti a frazioni qualsiasi del tempo della durata della pellicola – restasse in sala, non sino alla fine, ma sino alla *sua* fine, cioè al punto di riconoscibilità di immagini *già* viste, e viste al momento della sua entrata (non potendo peraltro esimersi dal vedere, nell'intervallo necessario a rimontare le 'pizze' del film, il cinegiornale, il documentario, i 'prossimamente' e la poca, pochissima pubblicità). Questo esercizio non impediva poi allo spettatore in questione di ricomporre comodamente la vicenda; anzi, operando la saldatura ideale tra le due parti ricomprese tra il *poi* ed il *prima*, conferiva al testo del film un'aggiunta di vitalità, di presentificazione della vicenda stessa (se poi aveva tempo o fuori pioveva forte, con lo stesso biglietto poteva rivedere l'intero film, stavolta dall'inizio alla fine).

Qualcosa di vagamente somigliante a questo effetto, è quanto avveniva anche nell'epoca del vhs prima che venisse soppiantato dal dvd, il Digital Versatile Disk, dove la versatilità, tra le altre applicazioni, è anche verificabile nell'artificiosa scansione dei 'capitoli' o 'scene'

attraverso le quali è oggi – e a partire indicativamente dalla fine degli ottanta – più rapido individuare le diverse sezioni di un filmato. Dunque, quando molto cinema si è trasferito dalla pellicola nel Video Home System, – nella lunga marcia di avvicinamento ricordiamo, per sintesi, nel 1975 il Betamax della Sony e l'anno successivo il vhs della JVC – nella sua rivoluzionaria fruizione dello spettacolo cinematografico, il nastro magnetico, mentre per molti aspetti ha determinato pure forme di visione individuale dello spettatore, ha anche fatto da testimone ad abitudini e comportamenti di quello stesso spettatore singolo.

Infatti, che si trattasse di un vhs acquistato, registrato da emittenti televisive o noleggiato – ed è quest'ultimo lo scenario che qui precisamente interessa – il nastro aveva, e ancora ha finché quella scatoletta rettangolare nera come una bara non esalerà l'ultimo fatale respiro, una testa ed una coda, esattamente come un film in pellicola.

Adesso, non lo si ricorda quasi più, ma nell'era del vhs il mondo avrebbe potuto, ironicamente, essere diviso tra quelli che diligentemente riavvolgevano il nastro alla fine della visione, quelli che lo lasciavano al momento del cartello «Fine» e coloro i quali, più svagati o persino incautamente 'pericolosi', riavvolgevano un po' il nastro, poi si stufavano di attendere 'tutto' il tempo consistente in pochissimi minuti e lo arrestavano ad un punto qualsiasi della vicenda. Poi lo restituivano al noleggiatore o a chi glielo aveva prestato.

Ecco, per chi scrive, la prima esperienza di questo terzo sciagurato caso – poi la difficoltà ha aguzzato l'ingegno e controllavo (controllo) sempre prima che il nastro sia in testa – si è concretizzata nella visione in vhs di *La rabbia giovane* (*Badlands*, 1973), il film d'esordio del cineasta texano Terrence Malick; e questo inconveniente, analogamente all'epoca dei film visti in sala non dall'inizio, ha però permesso l'incontro anomalo con un regista, certamente un erede di Stanley Kubrick, sul quale si redigono di seguito alcune note relative ai suoi primi tre film (e in specie ai primi due) che, sempre a chi scrive, piace indicare come una *trilogia della sopravvivenza*.

1. TERRE CATTIVE PER I GIOVANI

Nel cinema americano, a partire dagli anni settanta, può capitare di trovarsi davanti a storie che quando cominciano – e lo fanno senza logo della casa di distribuzione, di produzione o di qualsivoglia segnale in grado di certificare qualcosa di somigliante a dei titoli di testa – sono storie che danno l'idea di portarsi dietro la fine della storia precedente: danno cioè l'impressione che l'inizio, mentre è una *testa*, un cominciamento, sia *anche* la *coda* di un implicito, indistinto, inesistente ma riconoscibilissimo ancorché immaginario finale 'antecedente'. E, specialmente, nei *road movies* si tratta di attacchi con personaggi che si intuisce provenire da un passato più o meno recente con contesti *già* in atto o in corso di esaurimento; protagonisti che sono *lì* in quanto naufraghi, reduci, scampati, sopravvissuti, tipi nomadici, anime risparmiata dalla vita, che potranno in seguito raccontare; ovvero che sono di fatto in procinto di uscire da avventure nella metropoli ostile, tentacolare e drammatica se non catastrofica come una traversata oceanica in barca a vela. Personaggi che hanno riportato a casa la pelle da guerre, incursioni, missioni, azioni di polizia, *blitz* paramilitari o altro dello stesso ambito; che sono usciti malconci eppure vivi da operazioni di spionaggio malavitoso, industriale, politico, ecc., o che hanno avuto la fortuna o l'abilità di non soccombere ad attentati, liquidazioni collettive, vendette da *serial killer*, esecuzioni mafiose e via elencando.

Potrebbe capitarvi di credere di essere in sintonia con una di quelle storie se dovete trovarvi davanti a *La rabbia giovane* nel suo prefinale, pensando invece di essere al naturale inizio.¹ Sto parlando del punto d'avvio situato a 78' nel quale un giovane chiede la benzi-

¹ La scheda del film offre la seguente articolazione: Titolo originale: *Badlands*; Interpreti e personaggi: Martin Sheen (*Kit Carruthers*), Sissy Spacek (*Holly*), Warren Oates (*il padre di Holly*), Ramon Bieri (*Cato*), Alan Vint (*il deputato*), Gary Littlejohn (*lo sceriffo*), John Carter (*l'uomo ricco*), Bryan Montgomery (*il ragazzo in campagna*), Gail Threlkeld (*la fidanzata*), Charles Fitzpatrick (*l'impiegato*), Howard Ragsdale (*il capo*), John Womack Jr. (*il soldato*), Dona Baldwin (*la cameriera*), Ben Bravo (*il*

na al guardiano di piccolo gasdotto nel deserto. Al rifiuto dell'uomo il giovane rivela di essere Kit Carruthers, quello che ne ha «*finora* fatti fuori parecchi». Subito dopo Holly, la ragazza che sta con lui, prima di rifiutarsi di seguirlo ancora – «Sono stufa di *correre*» gli dice tranquillamente – segnala l'arrivo di un elicottero.¹ Kit non comprende le ragioni della giovane, ma non c'è tempo per discutere, la polizia gli sta piombando addosso dal cielo e allora ne accetta la decisione dandole un appuntamento, tanto preciso e stereotipato nella consueta raffigurazione delle separazioni delle *gangs* o delle coppie maledette braccate dagli sbirri, quanto romanticamente impossibile («Il primo dell'anno a mezzogiorno alla grande diga»).

Si lancia verso la propria auto, spara alla guardia scesa dall'elicottero ormai a terra, la uccide, sale e fugge via. Si ferma a un distributore per fare il pieno e mentre si sta liberando delle cose di Holly, viene intercettato dall'auto di due aiuto-sceriffi e inseguito.

A questo punto c'è una fuga-con-inseguimento, una sorta di prologo, si dovrebbe poter dire, in casi analoghi con funzione liberatoria d'una consecutiva dissolvenza: un annerimento dello schermo o il suo diventare bianco per consentire ai primi titoli di testa di mettere lo spettatore nella condizione consueta di informazione iniziale. Invece, a partire da questo punto – che sia un sottofinale però lo si scoprirà ovviamente solo più avanti, alla fine, cioè al potenziale 'secondo inizio' del film – che diviene dunque un momento risolutivo,² Malick fa compiere simmetricamente alla vicenda e allo stile che la sorregge, una brusca sterzata. Da drammatica, la pellicola si trasforma in una storia pure ironico-parodica.

Sia perché, come anticipato, intervenendo sul genere, ne riduce l'impatto negativo conclusivo,³ sia perché così può far assumere all'intera pellicola un'aura meno realistica di documento sociologico indiretto per ricondurre una vita alienata alle sue reali – nel senso di *vitali* – radici. È l'istantanea di un giovane che come tanti della sua generazione, è *così*, una variante del modello dell'*ingenuo perverso* alla Wajda⁴ senza demonizzazioni né pietismi ideologici;⁵ ovvero ad un tempo un semiromantico (ama la musica di Nat King Cole, l'aria

sorvegliante al gasdotto), Terrence Malick (*l'uomo alla porta della villa del ricco, non accreditato*); Regia, soggetto e sceneggiatura: Terrence Malick; Fotografia: Tak Fujimoto, Stevan Lerner, Brian Probyn; Scenografia: Jack Fisk; Montaggio: Robert Estrin; Musica originale: Gunild Keetman; James Taylor, George Tipton; Musica di repertorio: Carl Orff, Erik Satie; Produzione: Jill Jakes, Terrence Malick; Produttore esecutivo: Edward R. Pressman; Produttore associato: Louis A. Stroller; Origine: usa, 1973; Durata: 90'. Una parte di questo saggio, modificato in alcune sue parti e ampliato nel commento a *I giorni del cielo* e a *La sottile linea rossa*, è stata pubblicata in *Singin' in the Brain. Il mondo distopico di «A Clockwork Orange»*, a cura di F. Gregori, Torino, Lindau, 2005.

¹ L'avverbio «*finora*» sintetizza con evidenza l'idea di più di un'azione eseguita fino a questo momento in ognuna delle quali il giovane ne ha «fatti fuori parecchi», e si potrebbe tornare a ciascuna di esse, visualizzandone la narrazione (singola, *flashback*, alternata...). Parimenti, un'ineccepibile espressione dinamica risulta l'affermazione della ragazza che vuole fermarsi lì perché stanca di *correre*, e anche questa sintesi rimanda ad una lunga e tormentatissima fuga rispetto alla quale Malick opera, modificata, nel finale, una sorta di ripresa da *Gateway il rapinatore solitario – The Getaway*, 1972 di Sam Peckinpah per la sceneggiatura di Walter Hill – con Steve McQueen nel ruolo di Carter 'Doc' McCoy, il bandito che fugge e Ali MacGraw in quello della moglie Carol Ainsley che lo accompagna. È del 1994 un rifacimento, sempre con finale favorevole al duo di fuggiaschi che riescono a tenersi il controverso 'malloppo', diretto da Roger Donaldson che affida alla coppia Alec Baldwin e Kim Basinger i ruoli in oggetto (i corsivi delle citazioni nel testo sono miei).

² Risolutivo come la fine fortemente desiderata da Kit: è cosciente che quella intrapresa sarebbe stata l'unica strada accettabile. Difatti, poco prima, allorché Holly lo avverte del sopraggiungere dell'elicottero, il giovane, non prima di aver del tutto accidentalmente risparmiato la vita al sorvegliante, aveva detto: «Me lo sentivo che oggi era la giornata buona», a conferma che per lui la resa dei conti è proprio giunta.

³ Non siamo allo svuotamento e rifondazione, 'alla Kubrick', dei generi del cinema dal di dentro, ma ci siamo piuttosto vicini. E questo perché l'effetto simpatia per il delinquente assassino Kit, analogo a quello che Burgess-Kubrick riescono a far provare per il fuorilegge Alex in *Arancia meccanica*, resistente anche nei momenti più odiosi, non solo non si affievolisce, ma cresce in senso funzionale, anzi *funzionale*, cinematografico: come sovente succede, l'eroe maledetto, il negativo, attrae più del positivo.

⁴ Sulla dualità di una generazione di giovani polacchi successiva a quella che aveva fatto la guerra, sospesa tra il vento del comunismo e quello più potente della ribellione anarchico-esistenziale, *Ingenui perversi (Niewinni czarodziejce, 1960)* è il titolo del film diretto da Andrzej Wajda sulla sceneggiatura del ribelle Jerzy Skolimowski che, con Roman Polanski ed altri della cosiddetta terza generazione del cinema polacco, si colloca nello stesso scenario delle emblematiche inquietudini generazionali dei ventenni europei ed extracontinentali del periodo preparatorio alla lunga stagione della contestazione generale a partire dalla fine del decennio.

⁵ A proposito di *Arancia meccanica* viene qui fatto di pensare al personaggio di Alex post-'cura Ludovico' in balia delle manovre dell'intellettuale scrittore di sinistra ormai invalido in carrozzella.

buona e pulita della mattina presto) e un pluriassassino, come nel messaggio proposto anche dalla lezione kubrickiana circa l'inevitabile, contraddittoria convivenza di spinte verso il bene come verso il male nell'essere umano.

Dunque, se nella *Rabbia giovane* Martin Sheen è Kit, il bel giovane americano aitante, e delinquente, in fuga con gli sbirri alle calcagna, occorre arrivare al capolinea per vedere come va a finire, e Kit ha tutti i numeri per recitare fino in fondo il suo ruolo di fuggitivo. Difatti egli, blue-jeans e giubbetto della stessa stoffa sopra un t-shirt bianca aderente e stivali da cow-boy che incantano una ragazzina come Holly, può collocarsi a metà tra il Marlon Brando (il rude Kowalski) di *Un tram che si chiama Desiderio* (*A Streetcar Named Desire*, 1951 di Elia Kazan) e la figura di un James Dean – sul quale si tornerà tra poco – un po' meno *maudit* e corruscato dell'interprete de *La valle dell'Eden* (*East of Eden*, 1955 ancora di Kazan), condito con un pizzico del tipo Fonzarelli-Fonzie (Henry Winkler) della serie televisiva *Happy Days* (1978). Ma seguiamo da vicino i passaggi attraverso i quali Malick riesce, con grande maestria registica, a far mutare di segno il clima del film, *mentre* lo tiene sulla rotta drammatica conducendolo alla sua convincente evoluzione.

Pistola in pugno, Kit guida per lasciare la statale, accende la radio per avere la compagnia della musica ora che non può più contare su quella di Holly, corre per una strada sterrata alzando nuvole di polvere tra il sonnacchioso e assolato paesaggio-con-bestiami delle Badlands; con la mano sinistra spara – ad imitazione forse dell'aspirante fuggiasco Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) nel godardiano *Fino all'ultimo respiro* (*À bout de souffle*, 1960) – con la sinistra fuori dal finestrino alle sue spalle senza neanche voltarsi a controllare dove tira. Afferra con la destra lo specchietto retrovisore e lo sistema. Ma, attenzione, non per vedere meglio se l'auto inseguitrice ha per caso guadagnato terreno o se non siano nel frattempo diventate due o tre... No. Lo fa solo per meglio *inquadrarsi*, per potersi narcisisticamente guardare, per osservare e apprezzare compiaciuto quello che vi vede riflesso. Infatti lo specchietto, allungato come un'immagine in *cinemascope*, gli consente di darsi un paio di occhiate malandrine. Poi, a seguito di uno stacco, l'inquadratura lo mostra di profilo dal posto del passeggero,¹ intento ad aggiustarsi i capelli e fare un paio di mosse con la mascella e le spalle, come per *prepararsi*. Allo scontro definitivo che avrà per posta la sopravvivenza o la morte? Certamente no, dato che è già consapevole che l'ora della verità è per lui arrivata. No, sta creando le condizioni per essere pronto allo show conclusivo, come se *lui* fosse al ciak di un film che si confonde con l'esistenza reale. E, dunque, per essere altresì pronto a vivere davvero in senso spettacolare, per il poco tempo residuo della vita vera, un momento eroicamente forte, un esito che appunto, dato il contesto, diviene elemento parodico sdrammatizzante.

Difatti, al fine di permettere la sua stessa cattura, dopo il cappottamento dell'auto dello sceriffo, invece di continuare a fuggire, compie una serie di gesti chiarificatori dell'intenzione di porre fine all'avventura. Arresta bruscamente la macchina di traverso sulla strada, indossa un bianco cappello di paglia,² spara alla gomma anteriore sinistra – la foratura come 'prova' autofabbricata della fuga interrotta, una sorta di autoferimento ad un piede per non poter correre più – e, mentre in lontananza si ripresenta l'auto dello sceriffo, Kit prende delle pietre, le dispone, come afferma, «all'indiana» una sull'altra prima di alzare le mani in segno di resa, apostrofando le guardie intanto sopraggiunte con un cortesissimo «Buon giorno!». Poi si arrende ai due uomini armati in avvicinamento con le parole: «Avrei tenuto a bada un esercito se fossi arrivato in mezzo alle montagne».

Chissà che nelle intenzioni della sceneggiatura, Malick non abbia qui voluto omaggiare, citare o ricordare il personaggio di Earle (Humphrey Bogart), criminale braccato e poi ucciso dalla polizia in *Una pallottola per Roy* (*High Sierra*, 1941, di Raoul Walsh). C'è peraltro da tenere presente che, a livelli diversi, i film sulla ribellione giovanile – ma meglio sareb-

¹ Cinepresa come *la donna*-Holly che assiste l'eroe sfortunato sino alla fine?

² Si saprà solo dopo che si tratta di quello preso, con la giacca, al ricco della villa.

be dire sui 'ribelli dalla faccia d'angelo' – e sui *patterns* da questi suggeriti a volte con esiti impreveduti, non sono pochi e, a titolo d'esempio, non si possono non ricordare, fino al 1973 ovvero l'anno della *Rabbia giovane*, quelli ad impatto 'mitico' maggiore: *Il selvaggio* (*The Wild One*, 1954, di László Benedek, con Marlon Brando, Lee Marvin e Mary Murphy); *Gioventù bruciata* (*Rebel Without a Cause*, 1955, di Nicholas Ray, con Natalie Wood, Dennis Hopper e, naturalmente, James Dean); *Delitto nella strada* (*Crime in the Streets*, 1956, di Don Siegel, con Sal Mineo, John Cassavetes, Mark Rydell); *La lunga estate calda* (*The Long Hot Summer*, 1958, di Martin Ritt con Paul Newman e Orson Welles); *I giovani cannibali* (*All the Fine Young Cannibals*, 1960, di Michael Anderson, con Robert Wagner, George Hamilton e la 'specializzata' Natalie Wood); *Cincinnati Kid* (*The Cincinnati Kid*, 1965, di Norman Jewison, con Steve McQueen e Ann Margret); *Il laureato* (*The Graduate*, 1967, di Mike Nichols, con Dustin Hoffman e Katharine Ross); l'immane *Easy Rider* (1969, di Dennis Hopper con Peter Fonda, lo stesso Hopper, Jack Nicholson); *Panico a Needle Park* (*The Panic in Needle Park*, 1971, di Jerry Schatzberg, con Al Pacino e Kitty Winn); *Mean Streets* (1972, di Martin Scorsese, con Robert De Niro e Harvey Keitel).

Tornando a Kit, questi con enorme disinvoltura continua: «Purtroppo ho finito le munizioni. Ho fatto un piccolo monumento»,¹ e l'inquadratura dal basso, all'altezza del terreno, è già un convincente snodo per la seconda storia ipotizzata al suo imminente 'secondo' cominciamento. Poi completa l'operazione di fissazione delle manette ai propri polsi² e il *partner* dello sceriffo, più o meno coetaneo del giovane catturato, tornando all'auto cammina a sinistra impugnando la pistola e, ad imitazione del gesto di un pistolero da cinema western, spara un colpo a vuoto nel prato come per riconfermarsi nell'autorità armata di un Paese in cui, appena c'è l'occasione, si spara senza problemi e soprattutto per autoconfermarsi nell'identità di essere stato comunque 'attore' in un episodio di conflitto a fuoco. E questo, lo si ribadisce, sarebbe sufficiente a sottolineare l'intenzionalità socio-ironica del regista. Ma non basta poiché lo stesso agente fa quella mossa tipica dell'Americano che, cinturone e fondina alla vita, si debba mettere repentinamente in guardia (da un inesistente nemico), ovvero voglia far credere d'essere alla fine di una sparatoria cruenta, ricomponendosi e accompagnando la gestualità con il soffocato e tipico verso gutturale che sempre accompagna questi momenti, come se appunto stesse imitando qualche famoso modello hollywoodiano alla fine di una *performance*: quando al reale capita d'essere inferiore all'immaginazione, bisogna aiutarlo... E poi se Kit lo ha fatto davanti allo specchio-schermo del suo retrovisore, il giovane sceriffo ha potuto prodursi, vivacizzandola un pochino e in maniera innocua: una 'americanata' si sarebbe detto un tempo, in quella stessa, anche se meno avventurosa, realtà. Un esempio di immagini e *racconti di assenze*, di quelle ellissi foriere del concetto di sopravvivenza che determinano forme molto interessanti di fuori campo anomali, come avverrà nelle successive opere di Malick.

Qui intanto l'operazione di smontamento malickiano messa in essere si sposta sulla pista dell'aeroporto³ in attesa del velivolo che riporterà Kit e Holly nel South Dakota (non si di-

¹ La pila di sassi fatta in fretta e furia da Kit altro non è che la ripetizione d'un gesto simile, importante, infantile e teneramente romantico ad un tempo, compiuto dallo stesso agli inizi del film. Infatti, dopo che Holly, per la sua disincantata, fredda e intenzionalmente 'spoitizzante' prima volta, avrà fatto l'amore con lui, per ricordo del bel momento, Kit prende un sasso: addirittura ne sceglie uno assai pesante, ma sempre per bilanciare il peso di sentimenti sinceri con il cinismo generazionale, Malick gliene fa subito dopo prendere uno più piccolo e leggero, al pari del modo lieve ed antiretorico con cui liquida la questione della verginità e del sesso tra i giovani.

² Un po' come, in Kubrick, la recluta Palla-di-lardo (Vincent d'Onofrio) in addestramento per diventare un vero *marine*, aveva dovuto fare con la mano dell'implacabile istruttore Hartman autostringendosi alla gola, per punizione, nella prima parte di *Full Metal Jacket* (1987). In proposito non si può non pensare al finale di *Fino all'ultimo respiro* di Jean-Luc Godard quando Michel Poiccard *alias* Laslo Kovacs si abbassa ironicamente le palpebre da solo prima di sbuffare l'ultimo fumo di sigaretta e morire steso sul selciato.

³ Per il territorio di un aeroporto, così come per la vastità degli spazi deserti attraversati, vuoti e indifferenti al loro destino di fuggiaschi, s'intende chiara la specularità circa la rappresentazione, *visiva*, più che con eccessivi dialoghi, della alienante solitudine dei personaggi della *Rabbia giovane*. Allo stesso modo questa analogia – accresciuta negli effetti stranianti e di induzione di comportamenti e pensieri filtrati attraverso l'ambiente naturale che altro non è se non lo specchio del paesaggio

mentichi, uno degli Stati americani più armati). Prima però c'è lo scambio di battute in auto tra il giovane sceriffo e Kit che è utile riportare anche in riferimento al fatto che le stesse domande chiave, qui di seguito indicate in corsivo sottolineato, potranno essere prese come esemplificative anche per il personaggio di Bill ne *I giorni del cielo* (*Days of Heaven*, 1978), il secondo film di Malick, del soldato Witt nel terzo dal titolo *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, 1998), sempre che non le si voglia adattare, ex post, pure al *good bad boy* Alex di *Arancia meccanica*:

KIT:¹ Mi beccherò la scarica?

L'ALTRO AIUTO SCERIFFO (*alla guida*): Può darsi.

KIT (*girandosi di tre quarti verso sinistra*): Che tipo di fucile era quello con cui mi sparavi?

IL GIOVANE SCERIFFO: Un calibro dodici.

KIT: Ti era mai capitato uno scontro a fuoco così?

IL GIOVANE SCERIFFO (*deciso*): No!²

KIT: Devo dire che vi siete comportati come due eroi. Spargerò la voce appena arriveremo a destinazione. (*A questo punto il giovane agente, indispettito dal fatto che avrebbe potuto colpire o addirittura uccidere a fucilate un suo coetaneo tutto sommato simpatico, bruscamente gli afferra il cappello bianco che, lanciato fuori dal finestrino, rotola sull'asfalto perdendo la fodera interna*).³

[...]

IL GIOVANE SCERIFFO: Kit, non ho capito una cosa di te. Perché odi tutti...

KIT: Al contrario!

IL GIOVANE SCERIFFO: Allora perché l'hai fatto?

KIT: Non lo so. Forse ho sempre voluto essere un criminale, anche se non a questo livello. Al mondo c'è di tutto.

IL GIOVANE SCERIFFO (*rivolto al collega*): Sai questo farabutto a chi assomiglia? L'hai notato o no?

L'ALTRO: No!

IL GIOVANE SCERIFFO: Mi taglio la testa se non si atteggia a James Dean.

(*Kit, sempre inquadrato di tre quarti, non risponde e sorride*).

In seguito, legato con le catenelle di sicurezza, Kit ha un breve colloquio con Holly prima di essere messo sull'aereo, dove il giovane se ne esce con un'ultima frase, rivelatrice della tranquilla spigliatezza, indifferenza morale e mancanza di senso di colpa con cui affronta la situazione vivendo il suo stato di prigioniero speciale sorvegliato a vista: senza drammi, come fosse un'operazione di *routine*, meglio come se in qualche misura, avendola intensamente immaginata, ne può adesso financo organizzare una specie di regia di secondo livello.

Sicché, sentendosi orfano del cappello che tutti indossano, o magari solo perché lo sguardo gli cade su uno dei simboli della divisa del poliziotto seduto al suo fianco, Kit chiede notizie sul suo copricapo, un cappello da cow-boy bianco tipo Stetson, non ravvisando alcuna contraddizione nel vagheggiare, all'improvviso, persino l'allucinante possibilità di entrare a far parte della polizia – ma solo in quanto attratto dal fascino del 'cappellone' – per poi lasciare spazio alla voce fuori campo di Holly tra immagini di bianche nuvole.⁴

mentale – sarà forma di equivalenza per la definizione della cifra espressiva di Malick anche negli altri suoi film compresi quelli successivi a *I giorni del cielo* e alla *Sottile linea rossa* vale a dire soprattutto *The New World - Il nuovo mondo* (*The New World*, 2005) e *L'albero della vita* (*The Tree of Life*, 2011). Nei primi due, Natura e Paesaggio, elementi amicali ma anche ostili – per tutti e rispettivamente: i sontuosi, lirici tramonti estivi a contrasto con l'invasione di cavallette e l'incendio oppure la giungla pulita, chiara, acquatica del villaggio dei nativi in opposizione mortifera a quella malsana della guerra ed il fascino misterioso della Creazione – sono elementi che, assumendo il ruolo di coprotagonisti, consentono al regista di riflettere sul rapporto Uomo/Natura/Cultura. Come si vede la lezione kubrickiana è più che mai viva.

¹ Il giovane è seduto in auto accanto alla guardia meno giovane, alla guida, mentre sul sedile posteriore c'è il quasi coetaneo di Kit, il 'pistolero innocuo'.

² Come se, appunto, si fosse trattato di uno scontro a fuoco epico e non invece di un rapido scambio, senza nessuna conseguenza o ferimento, di alcuni colpi di pistola e di una fucilata sparati dalle auto in corsa nella polvere.

³ Attraverso questo gesto, la diversità delle figure torna a ristabilire i ruoli e il futuro: i due agenti continuano a indossare il loro chiaro cappellone della divisa, al contrario di Kit, a capo scoperto, come nudo e disarmato al cospetto della legge.

⁴ Per rimanere sull'asse Kubrick-Malick e dunque non toccando l'aspetto dialettico-clinico delle applicazioni socio-psicanalitiche della violenza delinquenziale a fronte di quella istituzionalizzata nelle sue radicali motivazioni, la figura del delinquente-poliziotto è un' 'icona' che può risultare incongrua solo a chi non dovesse tenere presente che, ad es., in *Arancia meccanica* gli amici *droogs* di Alex, da teppisti violenti, proprio questo diventano: *poliziotti*. Naturalmente, poliziotti violenti, in grado di

A questo punto il film *finisce*, pur dando la sensazione di un *primo inizio*.¹ Non resta a questo punto che ricondurre la trama al suo intenzionale, organizzato e sequenziale svolgimento cronologico.

Kit, un giovane senza arte né parte di cui non si conosce nulla circa il suo passato, fa il raccoglitore di rifiuti e poi, licenziato, passa a fare il cow-boy in una cittadina del Sud Dakota. Conosce la quindicenne Holly, che va regolarmente a scuola e vive con il padre, pittore di cartellonistica pubblicitaria. Questi è contrario al fatto che i due si frequentino perché, a suo modo di vedere, l'ex spazzino Kit è soltanto un perdigiorno vagabondo e senza radici. Il giovane però vuole rivedere Holly e così i due iniziano a incontrarsi di nascosto, stanno insieme e fanno l'amore (per Holly è la prima volta). Anche dopo un colloquio nel quale l'uomo lo diffida a farsi vedere vicino alla casa, Kit continua a gironzolare lì intorno. Il padre allora punisce la figlia uccidendole sotto gli occhi, a bruciapelo, il cane perché lei gli aveva nascosto di incontrarsi con il giovane.

Un giorno, mentre Holly e il padre sono fuori, Kit entra nell'abitazione, sale al primo piano e inizia a riempire una valigia con le cose della ragazza, evidentemente intenzionato a portarla via con sé. I due arrivano, il padre va di sopra, lo scopre e gli intima di andarsene. Kit ha una pistola e quando l'uomo scende per andare a telefonare alla polizia, gli spara uccidendolo sul colpo.

In tal modo per i due giovani inizia una lunga fuga fino al Montana durante la quale seminano sulla loro strada altri cinque morti, ma forse sono sette: tre uomini armati che gli danno la caccia nella foresta; il suo ex collega di lavoro sul camion dei rifiuti; forse due giovani, il figlio del proprietario del podere e la sua fidanzata, colpevoli solo di essere arrivati nel momento sbagliato; infine il poliziotto dell'elicottero.

In seguito i due ragazzi vengono separatamente arrestati e condotti in prigione: Kit per essere giustiziato, sei mesi dopo, sulla sedia elettrica, mentre la minorenni Holly esce dal processo con una leggera condanna e la condizionale e finirà per sposare il figlio del suo avvocato difensore.

Con il che il cerchio di questo film, lineare nel suo svolgimento, finalmente può chiudersi. E, a questo punto, viene in mente lo slogan che nel 1973 accompagnò il lancio della pellicola ambientata alla fine degli anni cinquanta: «*In 1959 a lot of people were killing time, Kit and Holly were killing people*». Che sia perché le *terre cattive* degli Stati attraversati dai due giovani – *Baldlands*, lo si ricorda, è il titolo originale del film – possono aver contribuito alla loro esigenza di doversi *liberare* della vuota noia avvolgente l'immensa provincia perbenista addormentata su se stessa e sulle sue abitudini. O anche che, dal punto di vista della narrazione cinematografica, nulla toglie che per 'ammazzare' il tempo si può anche decidere di *ammazzare* la gente; oppure che sia, assai più plausibilmente, la sequenza fotografica d'un episodio, di un fatto di cronaca già accaduto, che poteva e potrà capitare di nuovo. Insomma, che si tratti di questo o d'altro, resta senza dubbio l'impostazione del regista che racconta in maniera esemplare una vicenda oggettivamente negativa e scabrosa, mai compiaciuto né appassionato cronachista da volerla documentare, morbosamente, con le immagini del cinema.

Sarebbe fin troppo scontato dire che Malick gira *La rabbia giovane* con uno stile che potremmo definire 'a sangue freddo' – come peraltro Kubrick filma le imprese di *Arancia meccanica* – se non fosse che davvero *A sangue freddo* (*In Cold Blood*, 1967) è il titolo del film di

canalizzare quella stessa carica violenta salvando, per un verso, l'amico dalle ire dei vecchi vagabondi (quando l'Alex del dopo trattamento clinico viene riconosciuto come il capo del gruppo che all'inizio del film aveva picchiato uno di loro) e per altro verso brutalizzandolo fin quasi a soffocarlo dentro la vasca d'acqua nella campagna deserta. Per lui l'elemento liquido non è mai rigenerazione: anche se nella pioggia 'canta', l'acqua è strumento di punizione perché, già *annegato* nel mare terapeutico della violenza cinematografica forzata, deve provare persino il panico del *soffocamento* per causa d'acqua sporca.

¹ A confermare che spesso la realtà si ripete, amplificata, nelle coincidenze erranee più curiose, si ricorda, per inciso, che nei giorni 8 e 9 giugno 2011 la stampa quotidiana nazionale ha riportato la notizia che per più di una settimana al Cinema Lumière di Bologna *L'albero della vita* è stato per sbaglio proiettato a rulli invertiti, ovvero mostrando al pubblico – che non ha peraltro avvertito l'anomalia a conferma, se ce ne fosse bisogno, del carattere arbitrario del montaggio cinematografico – prima il secondo tempo e poi il primo.

Richard Brooks tratto dal romanzo omonimo di Truman Capote di dieci anni prima, in cui la cruda e violenta cronaca,¹ unitamente alla totale assenza di autogratificazione per il possibile effetto di morbosità misto ad intolleranza da parte del pubblico, trovano un saggio bilanciamento, al pari di quanto succede al *rabbioso* film d'esordio di Malick. Per il quale gioca da subito anche un interessante interscambio tra cinema e realtà, cosa che, insieme ad altri elementi oltre al motivo della violenza giovanile, rievoca una volta di più la cifra tematico-stilistica kubrickiana.

Forse, anzi sicuramente, al tempo de *La rabbia giovane* non è possibile indicare Terrence Malick quale legittimo erede di Stanley Kubrick. Occorreranno le altre prove ricomprese tra *I giorni del cielo* e *L'albero della vita* per rendere questa eredità ben riconoscibile, pur nella sua forte specifica autonomia autoriale. Se è vero che dal frutto cine-letterario dell'arancia meccanica di Burgess-Kubrick si possono aprire grossi e appariscenti spicchi del cui succo agrodolce si nutrirà non poco dell'amaro, talvolta amarissimo, cinema dei due decenni a venire compreso quello di Malick, è però altrettanto vero che il nerbo del Cinema, la scorza del Regista, indipendentemente da tutto, o c'è o non c'è: e in Terrence Malick, la ruvida scorza (kubrickiana) è decisamente presente.

Il personaggio di Kit (e poi Bill, quello de *I giorni del cielo* e quasi tutti i soldati de *La sottile linea rossa*) vive una storia dura di quella che in *Arancia meccanica* è chiamata «sana ultravio- lenza» come se fosse davvero lui quello dalla scorza dura. Ma lo è davvero oppure siamo alla 'solita' maschera giovanile dei già ricordati ingenui perversi? Di sicuro Kit – come Alex e gli altri (compreso il Jack de *L'albero della vita* dove la violenza è diversa, intimistica, familiare, implorsa) – esprime una condizione che affronta e nel contempo risolve, nel suo ampio indotto intellettuale e psichico, molte delle questioni poste da *Arancia meccanica*. Vale a dire il fatto che quei giovani più che essere *immorali* sono *a-morali*, esprimono un'abnorme 'ingenuità' congenita che non può essere chiamata candore perché mortifera e solo in ragione del fatto che questa condizione esprime, usualmente, una componente non di sincero pudore – gli sfortunati giovani malickiani potrebbero anche avercelo – ma una sfera poetica di cui sono invece privi.

E allora, cercare di leggere le mentalità e i comportamenti di questi 'tipi psicologici' (junghiani) in chiave moralistica può risultare esercizio astratto e persino sterile, qui certamente lacunoso nelle sue molteplici sfaccettature e implicazioni. Meglio, molto meglio, restare sulla sorprendente immagine allo specchio di Kubrick, ossia di Terrence Malick.

Per certo, questi possiede la tempra del grande cineasta, è provvisto di quello scudo di cui si diceva poco sopra,² nei temi, nell'utilizzazione di alcuni parametri narrativi, nell'impiego delle figure retoriche più tipicamente kubrickiane. Penso, ad es., all'uso della voce fuori campo, ad un certo distacco narrativo da parte dei personaggi principali e, più di tutto, al procedimento dell'anticipazione, dell'informazione anticipata.

¹ Due giovani in libertà vigilata uccidono, senza ragione apparente, un'intera famiglia. Come per il romanzo, un *non-fiction novel* che prende le mosse da un fatto di cronaca nera accaduto nel Kansas, lo sterminio senza motivo della famiglia Clutter, anche Malick per la sceneggiatura de *La rabbia giovane* trae ispirazione dal caso Starkweather-Fugate.

² Una protezione che trova, nella qualità condivisa dai due di essere registi tematicamente complessi, artisticamente parsimoniosi e più che altro, come è noto, 'invisibili'. Gli argomenti sono quelli impegnativi della violenza e del disadattamento nel mondo giovanile, dei sentimenti interagenti con il senso della vita e della morte, del male, della guerra, della sfiducia nel progresso e nella scienza così come nella storia tecnologica dell'uomo, ecc. La parsimonia professionale è testimoniata, per Kubrick dagli intervalli crescenti di tempo che intercorre tra un film e l'altro e la stessa cosa si può dire per Malick, uno che è riuscito a farsi considerare un grande regista del cinema contemporaneo americano con tre film, soltanto con *tre film* realizzati nel '73, '78 e, vent'anni dopo, nel 1998 (si ricorda che, al momento, le realizzazioni delle altre sue due date sono il 2001 e il 2011). Il carattere della loro non visibilità è infine un dato che supera il mero aspetto del costume e della moda che pretende dalla gente della società dello spettacolo una ipervisibilità ostentata indispensabile anche a certificare, per consuetudine, l'esistenza professionale di attori e autori. Kubrick non solo non si è dato al periodico e sin troppo convenzionale pasto rituale mediatico – ed il timido e riservatissimo Malick in questo è un regista kubrickianamente *incombente* perché parimenti ha sempre negato e continua a negare la propria visibilità pubblica – eppure entrambi sono riusciti ad ottenere l'interesse sul valore *espositivo* della loro qualità registica praticando, per dirla con Benjamin, il solo valore «culturale».

Ben evidenziata da Kubrick in *Rapina a mano armata* (*The Killing*, 1956) o *Barry Lyndon* (1975), questa particolarità si evidenzia in Malick fin dalle prime battute de *La rabbia giovane* – la morte del cane di Holly (speculare al cane morto trovato tra i rifiuti alle primissime battute del film – e poi troverà sviluppo puntuale nelle pellicole successive. Un sistema, quello dell'anticipo, non certo appannaggio esclusivo kubrickiano. Basti pensare, tanto per fare un nome, ad Hitchcock e al suo azzeramento della *surprise* teso all'esaltazione della *suspense* con lo spettatore informato degli avvenimenti e dei pericoli a differenza di quanto accade agli ignari personaggi sospettati, colpevoli o pseudo-tali. E però in Kubrick e in Malick c'è la componente della figura del regista che *pre-vede* e di conseguenza dice e mostra *prima* quanto farà vedere *poi*. Superando con abilità l'implicita trappola narrativa della ripetizione potenziale – perché dare allo spettatore la *visione* di ciò che è stato suggerito o s'è già *sentito*? – i due autori (ovvero Malick sulle orme del maestro scomparso), sottopongono se stessi e lo spettatore a una sorta di verifica duplice, scombinando la prassi e rimodellando sonoro e visivo senza aver paura di fornire alle regole del racconto nuove occasioni di accrescimento del senso.¹

È come se il loro comune e tenace pessimismo li inducesse a *dover mostrare* qualcosa che però ha scarsissime possibilità di modificare realmente le cose, e ciononostante lo si deve fare, fino in fondo e senza ripensamenti, magari con paura e diffidenza sociale, ma in definitiva con una piccola luce che forse guida gli individui, i singoli, non certo i gruppi ed i nuclei organizzati come la Coppia, la Famiglia, la Scuola, la Società, gli Eserciti, il Potere, gli Stati, ecc. Questa luce, questo percorso originale, passa per le esperienze delle singole persone, degli uomini e dei giovani uomini kubrickiani e malickiani – le donne sono sempre in posizione tendenzialmente meno esposta e rilevante – i quali cercano, per dirla in breve, soprattutto di sopravvivere. E di sopravvivere in un mondo che è per loro sempre difficile, violento, ostile, e questo istinto di sopravvivenza può anche essere cercato e trovato attraverso l'esasperazione di componenti impediti, negative, mortali.

Così come la ricerca del sacro può manifestarsi per vie extrareligiose o persino per il tramite del peccato, anche la scomposta ricerca delle possibilità di rimanere vivi in una società di follia, di guerra, di soprusi, di ingiustizia e spersonalizzazione, una società dove se si è svantaggiati in partenza, tali si resta e si è costretti ad accontentarsi (oppure ci si ribella scompostamente e suicidariamente), è una forma di difesa mascherata da attacco che si propone in Malick nelle figure dei suoi eroi amorali, come appunto il modello dell'assassino *disinteressato*: Kit per *La rabbia giovane*, l'arrivista cinico ma inerme rappresentato dall'autolesionista Bill ne *I giorni del cielo*; ma, anche, l'impronta del kubrickiano soldato Joker di *Full Metal Jacket* trasposta nel soldato Witt della *Sottile linea rossa*.

Se la violenza della guerra distrugge brutalmente i sentimenti profondi dell'animo spingendo le menti nelle profondità insondabili dell'odio, in fondo all'abisso della paura e dell'orrore della morte inimmaginabile, sembra non rimanere altro che scavarsi una nicchia interiore, un dominio personale di reazione alla tragedia di cui si è testimoni-attori passivi, involontari e impotenti.

Dunque, la sopravvivenza, la resistenza da parte dell'Uomo Solo di fronte al Grande Male – e allora il *male* dei giovani da Alex in poi non è così irreversibilmente malvagio come a tutta prima appare con forte evidenza² – è il vessillo di una rivendicazione, un urlo che si attesta sulla lotta antagonista dell'individuo *rigido* che si ribella alla impositiva richiesta di *elasticità* pretesa dalla immoralità di una autoritaria società sedicente sana in continua e

¹ In questo contesto trova interesse anche il procedimento ophulsiano del carrello (libero indiretto) a procedere – anche e soprattutto a *pre-cedere* – di Kubrick, da *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1957) per la trincea, a *Shining* (1980) per l'hotel ed il labirinto, a *Eyes Wide Shut* (1999), ad es., per la festa mascherata, solo per ricordare alcuni titoli.

² Per alcune narrazioni relative a questo aspetto, e più in generale alle tematiche in oggetto, si vedano i saggi contenuti in *Solo i giovani hanno di questi momenti. Racconti di cinema*, a cura di Francesca Bisutti e Fabrizio Borin, Venezia, Cafoscarina, 2009.

putrefatta marcescenza.¹ Se, come dice il sergente Welsh (Sean Penn) ne *La sottile linea rossa*, «in questo mondo che va verso l'inferno un uomo solo non è niente» e che pertanto dovrà sapersi creare «un'isola attorno», la risposta del pessimista Malick potrebbe anche orientarsi non più solo verso l'esterno con la Violenza e la Morte profusa agli altri ma, con una sorta di catarsi, di purificazione – un po' laica e un po' animistica – verso una presa di distanza dalla propria quotidiana esistenza.

È questo, in definitiva, che fanno gli Alex, i Kit, i Bill e gli altri: non potendo vivacchiare sopravvivendo, sfidano se stessi e il mondo scegliendo i tempi e le modalità della loro condanna a morte, secondo qualcosa di simile ad un sacrificio di segno negativo. Decidono, con coraggio misto a incoscienza, di arrivare ad offrire la propria vita se non possono avere quella irraggiungibile felicità che vogliono o che credono di volere, se non ottengono di poter essere e vivere secondo le loro istintuali intenzioni, confuse o chiare che siano.

Difatti, se si considerano le tre violente tipologie malickiane si vede che dall'istintiva ribellione generazionale di Kit nei confronti del (suo) mondo, nell'impossibile sogno di ricchezza e felicità di Bill (insieme alla sorellina e all'amata Abby) si passa ad una introversione della contestazione, perché ormai già finalizzata alla consapevolezza della necessità di sopravvivere, non più solo alle esibizioni della componente autodistruttiva postadolescenziale. S'intende, anche Bill uccide e sarà ucciso, ma il silenzioso e fintamente furbo atteggiamento di persona *sempre e comunque contro* chiunque gli appaia o sia estraneo al suo ristretto ed esclusivistico nucleo di affetti, in certo modo è più 'maturo', meno improvvisato, immediato, casuale e maggiormente studiato, calcolato. E, anche se le sue azioni lo porteranno allo scacco finale, è come se avesse posto in essere una specie di ribaltamento, sbucciando un altro spicchio dell'*arancia giovanile* della sopravvivenza di cui s'è detto. Non più dunque *le ragioni della violenza* esibite oggettivamente ne *La rabbia giovane*, ma *la violenza della ragione* affidata ai *Giorni del cielo*.

2. INVIDIA E CAVALLETTE

Sui titoli di testa scorrono delle istantanee in bianco e nero ottocentesche o primo novecentesche ad un tempo espressione del lavoro e delle condizioni di vita dell'epoca.² Le fotografie, in numero di ventiquattro, come il numero di fotogrammi/sec per la velocità di scorrimento di proiezione della pellicola, alternano intensi primi piani di bambini, adolescenti maschi e femmine fissati nei poveri vicoli con tanti panni stesi ad asciugare o davanti alle loro miserrime abitazioni fatiscenti, con immagini di uomini intenti alle loro occupazioni o in coda per un posto di lavoro o gruppi di operai immigrati. Il procedimento malickiano di

¹ In chiave drammatica è un po' quello che capita, secondo la nota analisi di Henri Bergson sul riso, nella sfera del comico: l'effetto in ogni caso è strutturalmente simile dal momento che, al pari di quanto avviene per il 'mostro' nella sfera del fantastico, si produce la rottura di un equilibrio socio-naturale ordinario a causa dell'intrusione improvvisa di un elemento o di un evento straordinario, e il comico è una sorta di mutazione, appunto 'mostruosa', grottesca e paradossale del reale.

² La scheda fornisce preziose indicazioni per quanto concerne le competenze tecnico-artistiche e professionali coinvolte in questo secondo film di Malick. Ad es., spicca il nome di Nestor Almendros, importante direttore della fotografia che ha collaborato con diversi autori del cinema europeo ed internazionale come Eric Rohmer, Barbet Schroeder, François Truffaut, Mike Nichols, Alan J. Pakula, Martin Scorsese ed altri, che fornisce qui una qualità decisamente espressiva dell'immagine nei suoi cambiamenti narrativi. E insieme a lui si fanno notare Ennio Morricone quale autore delle musiche e Richard Gere nel ruolo del protagonista maschile alla sua quarta prova nel cinema maggiore.

Titolo originale: *Days of Heaven*; Interpreti e personaggi: Richard Gere (*Bill*), Brooke Adams (*Abby*), Sam Shepard (*Chuck*, il padrone), Linda Manz (*Linda*, sorella di *Abby*), Robert Wilkie (*il fattore*), Jackie Shultis (*Jackie*, amica di *Linda*), Stuart Margolin (*Mill Foreman*, l'amministratore), Timothy Scott (*un contadino*), Gene Bell (*danzatore*), Doug Kershaw (*violinista*), Richard Libertini (*direttore d'orchestra vaudeville*), Frenchies Lemon (*lottatore vaudeville*), Sahbra Markus (*danzatrice vaudeville*), Bob Wilson (*contabile*), Muriel Jolliffe (*governante*), John Wilkinson (*predicatore*), Nat 'King' Cole (*altro contadino*); Casting: Dianne Crittenden; Regia, soggetto e sceneggiatura: Terrence Malick; Fotografia: Nestor Almendros; Operatore: John Bailey; Sceneggiatura: Jack Fisk; Montaggio: Bill Weber; Musica originale: Ennio Morricone (il brano *The Aquarium* è tratto dal *Carnevale degli animali* di CAMILLE SAINT-SAËNS; Costumi: Patricia Norris; Arredamenti: Robert Gould; Trucco e acconciature: Jamie Brown, Bertine Taylor; Effetti speciali: Mel Merrells, John Thomas; Produzione (Paramount Pictures): Bert Schneider, Harold Schneider; Produttore esecutivo: Jacob Brackman; Origine: USA, 1979; Durata: 94'; Premi: Academy Award (Oscar) alla migliore fotografia, Premio per la migliore regia al Festival di Cannes, David di Donatello, 1979.

voler conferire dinamismo alle immagini individuali è precisamente quello ripreso nell'uso dello *zoom in* alternato a quello *out* impiegato da Kubrick in *Barry Lyndon* (solo quattro anni prima) al fine di stringere oppure ampliare il campo di presa. Il risultato è che così l'inquadratura può sottolineare rispettivamente l'attenzione per un particolare o un dettaglio rilevante ovvero contestualizzare i personaggi all'interno di uno scenario progressivamente più largo.

E questo, appunto, è ben evidente nell'intenzione del regista de *I giorni del cielo* di rappresentare un mondo dentro al quale si svilupperà, a seguire, la vicenda del film. Cosa che infatti accade a partire dall'ultima fotografia che, diversamente dalle precedenti ventitré foto d'epoca di volti anonimi, raffigura quella che si saprà ben presto essere la giovane Linda, sorella del protagonista; a sottolineare, introducendola, l'epoca d'ambientazione della storia. Uno scontro, in definitiva, tra la cultura americana dell'Est e quella dell'Ovest, tra gli effetti dello scontro tra civiltà urbana e civiltà rurale successiva alla guerra civile.

Prima di procedere nella vicenda, sono da segnalare anche tre foto un po' fuori dal tono realistico-documentario delle altre. Si tratta, nell'ordine di apparizione, di una giovane donna elegante, colta di profilo in un mezzo campo lungo che, seduta su uno scoglio e rivolta verso l'orizzonte sembra esprimere un momento sereno, forse d'attesa, ma di suggestione d'un sentimento d'amore. La seconda è la fotografia di due uomini ben vestiti che, in una barchetta, cercano di infilarsi in uno stretto passaggio dalle alte pareti rocciose molto irregolari che sembrano incombere su di loro. La terza infine coglie al volo un giovane sospeso tra due enormi rocce nel momento del salto da quella posta a destra verso il lato opposto. L'effetto di queste tre immagini è quello di suggerire, insieme alle difficoltà dell'esistenza e alle differenze di classe sociale degli 'attori' presentati, una situazione di incertezza, di disequilibrio, alla ricerca della libertà e soprattutto della felicità unita ad una forte ed indomita spinta alla (impossibile) ribellione verso un destino di sfortuna già segnato. Che però non sono altro che ineliminabili tensioni alla vita, alla sopravvivenza: esattamente ciò che racconta il film.

Bill è il giovane operaio di un'acciaieria nella Chicago degli inizi del Novecento. Il lavoro è pesante, duro, massacrante a contatto con il calore della fornace. Una discussione di protesta con il capo reparto si trasforma subito in lite violenta; i due vengono alle mani ed il rabbioso Bill spinge a terra l'uomo che, battendo la testa, resta sul terreno morto. Allora fugge via. A questo punto la sua sorellina Linda, inizia a raccontare in *voice over*, la storia e ricorda come erano le cose tra loro solo poco tempo prima.

Bill aiuta Abby, la sua ragazza, ad arrotolarsi una sigaretta mentre dice che per loro le cose dovranno cambiare perché la loro cattiva fortuna non può durare.

Tutti e tre prendono in corsa un treno diretto verso il Texas Panhandle nei campi del Midwest e si ritrovano con molti altri passeggeri – tutti lavoratori stagionali in cerca di un'occupazione – sul tetto del vagone merci. Durante il viaggio Linda si dice certa che prima o poi incontrerà qualcuno che le dirà che un giorno il mondo andrà a fuoco e che la gente perbene si salverà mentre non sarà lo stesso per i cattivi.

Quando tutti scendono, Bill, spacciandosi per raccoglitore di mais, pur di avere un lavoro, si accorda per una paga di 3 dollari al giorno per la raccolta del grano e tutti e tre faticano molte ore nei campi dell'immensa proprietà. Linda fa amicizia con Jackie. Intanto Chuck, il padrone, un giovane schivo e solitario, saggia qualità e stato di maturazione del grano per il raccolto, per il quale si recitano anche delle preghiere con canti e balli di buon auspicio.

Il racconto di Linda prosegue. Chuck gira intorno ad Abby dalla quale appare attratto. Bill, intanto, ha detto a tutti che Abby è sua sorella e arriva a fare a pugni con un bracciante che pensa non sia vero. Bill e Abby condividono un momento di intimità mentre Linda cerca di catturare un fagiano.

Seguono diverse sequenze delle fasi del raccolto; nel frattempo il padrone cerca di sapere qualcosa di più a proposito di Abby, sotto lo sguardo sospettoso del fattore. Poi accade che Abby si ferisce ad una mano e Bill, nel rubare i medicinali dall'auto del dottore giunto per visitare il padrone, intercetta casualmente le parole dello stesso quando afferma che Chuck avrà sì e no solo un anno di vita a causa di un male incurabile.

Dal canto suo il padrone, che vive nella grande casa posta sulla sommità di una piccola collinetta, conscio di dover morire, finalmente si decide a parlare con Abby, mentre Bill, intravedendo la possibilità di enormi vantaggi dalla situazione, sollecita la giovane ad acconsentire alla proposta di matrimonio di Chuck. La stagione del raccolto è finita e Bill e Linda si vanno a stabilire nella casa del padrone: finalmente per loro, e anche per Abby, sono arrivate le giornate della serenità e della ricchezza.

Ma la situazione non è destinata a rimanere armoniosa a lungo: Bill percepisce che Abby si sta facendo coinvolgere da un imprevisto amore per il marito; allora, dapprima cerca in tutti i modi di riconquistarla alla sua attenzione, poi decide di lasciare libero il campo al rivale, abbandona la casa e parte. Ma non potendo stare senza di lei, torna e si comporta in maniera da suscitare il forte sospetto di Chuck circa il fatto che Bill sia davvero il fratello.

Intanto la piantagione subisce una biblica invasione di cavallette e allora Chuck, in collera anche per la sua condizione di marito tradito, decide di dar fuoco ai campi nel tentativo di salvarli dall'attacco dei voracissimi insetti. Poi lega Abby per impedirle di scappare, va in cerca di Bill e all'alba lo trova. I due si fronteggiano e Chuck resta morto sul campo arso dalle fiamme.

Per Linda, Abby e Bill è nuovamente arrivato il tempo della fuga e trovano rifugio nella foresta vicino ad un fiume dove ricreano condizioni di vita allo stato di natura. Vengono però scovati dal fattore fedele al padrone e anche dalla polizia a cavallo che si era messa sulle loro tracce. Cercando una fuga impossibile, braccato dagli agenti, Bill viene raggiunto da un colpo di fucile e muore.

La piccola Linda, colei che ha messo in fila gli avvenimenti così come sono stati raccontati, viene messa da Abby in un istituto dal quale però scappa calandosi dalla finestra e, con una sua coetanea della quale si sente amica, cammina a piedi lungo la linea ferroviaria, mentre la giovane donna sale al volo su un treno che porta i soldati a combattere (l'epoca del film è quella appena precedente l'intervento americano nella guerra '14-'18).

In oscillazione iperrealista tra gli eventi che conducono alla scoperta dei segreti della vita agiata se confrontati con la impari condizione sociale di partenza, *I giorni del cielo*, è un racconto dai toni melodrammatici che unisce all'attenzione per la forma l'espressione delle tematiche come la violenza, la disattenzione per la vita degli altri, il cinismo, il preteso ed egoistico diritto alla felicità ad ogni costo già incontrate nel precedente film di Malick. Una specie di ballata invasa da una luce calda, solare, sovente sin troppo calda e troppo solare, sulle gesta dei tre giovani alla ricerca scomposta del proprio crudele destino;¹ e, come è stato rilevato, «riesce a combinare la sacra ritualità del lavoro campestre con l'intimo disagio di una nevrosi osservata sotto un doppio profilo individuale e sociale».²

Per quanto riguarda il profilo sociale si assiste ad un *crescendo* quasi musicale delle condizioni di vita e di lavoro nell'America di quel periodo (come rilevato poco sopra, le fotografie d'apertura hanno esattamente il compito di fissarle in maniera sinteticamente efficace

¹ La caratteristica cromatica di questo film, fotografato, come già ricordato, da Almendros – che lascia poi il set, in accordo con la produzione, perché impegnato con Truffaut per *La camera verde* (*La chambre verte*, 1978), e sarà sostituito – è che molto spesso le riprese sono realizzate con la luce alle spalle e soprattutto di sera o all'alba e ancor più in giornate nuvolose. Questo al fine di evitare colori troppo intensi e stereotipati, con una forte preferenza del regista per la nota *magic hour*, quella che anticipa il calare del sole, ribattezzata «tragic hour» proprio da Almendros perché, a suo dire, durava troppo poco tanto da fargli coniare l'espressione relativa ai «magic fifteen minutes», l'arco garantito di luce accettabile.

² TULLIO KEZICH, *I giorni del cielo*, in *Il nuovissimo millefilm. Cinque anni al cinema 1977-1982*, Milano, Mondadori, 1983, p. 179.

nella sottolineatura, anche, delle differenti classi in cui era articolata la società). Ci sono le sequenze dell'arrivo dei braccianti nella grande fattoria che diventano macrosequenze quando descrivono l'inizio, all'alba, di gruppi di lavoratori a giornata e di intere famiglie che lasciano le loro povere baracche per avviarsi al duro lavoro dei campi nel caldo afoso dell'estate e sotto il sole martellante, senza pause, fino al tramonto: per 3 dollari. E Malick, attentissimo a leggere sempre in maniera concreta la realtà, non sottraendosi nel contempo alla più ampia dialettica del rapporto Uomo/Natura, insieme alle ombre di questi corpi maschili e femminili, quasi informi nei profili dei loro goffi vestiti, rende con le luci azzurine del giorno che non è ancora spuntato, e poi con il colore giallo diffuso e molto forte che invade le grandi distese di grano biondo sotto i raggi del sole, la stanchezza che si potrà leggere sui volti di quelle povere figure mute e rassegnate.

Ancora di largo respiro sono le macrosequenze delle fasi della mietitura nelle quali il ritmo delle braccia si deve adeguare a quello delle macchine, prima di poter giungere, a sera, a pochi e brevi momenti di vita individuale. E poi arriva la sequenza più lunga di tutte, quella drammatica delle cavallette e della loro terribile invasione. Episodio nel quale la macchina da presa alterna piani ravvicinati degli animali della piantagione a dettagli altrettanto intensi dei voracissimi insetti. L'impari battaglia che dura parte del giorno e tutta la notte si concluderà solo dopo che il fuoco dell'enorme incendio voluto dal padrone, avrà bruciato, insieme ai nugoli di cavallette, anche buona parte del raccolto.

In seguito, quando il lavoro alla fattoria sarà finito, la malinconia prende i braccianti pendolari e neanche un po' di musica notturna riuscirà davvero a rasserenare quegli animi in continua lotta esistenziale con la miseria; riscossa la povera paga si avvieranno al prossimo treno per una successiva tappa di sfruttatissimo lavoro.

La lunga sezione del film dedicata alle cavallette se è certamente simbolica, è però anche il momento a partire dal quale i rapporti tra i personaggi si incrinano prima di precipitare nel drammatico finale. È pertanto in questo scenario che prende sviluppo e spessore il secondo tipo di profilo, quello individuale.

Emblematiche qui non sono le frasi, i discorsi e la stessa narrazione esterna della sorellina di Bill, ma le ellissi, sia di tipo frontale, sia parallattico – applicazione-visualizzazione del principio del fuori campo quale entità non visibile ma insistente sull'inquadratura di riferimento (precedente o successiva a quella oggettivizzata) – ellissi disseminate da Malick nel comportamento dei singoli personaggi, protagonisti o figure 'minori' che siano.

Chuck, il padrone della piantagione (nell'interpretazione convincente del drammaturgo Sam Shepard), pur sviluppando una parabola lineare nella sua sfortuna per aver conosciuto due guastatori di equilibri esistenziali del calibro di Bill e Abby – sono una specie di variante in sedicesimo dell'attacco delle cavallette – è tratteggiato con pochi tocchi essenziali, appena accennati, dimessamente posti negli snodi decisivi. Dapprima osservatore esterno, guarda con distacco i nuovi braccianti, conduce una vita isolata e solitaria nella sua grande casa irraggiungibile dai lavoratori, quasi fosse un vecchio castello gotico dal quale esercitare il potere controllando a distanza e dall'alto per prevenire possibili minacce incombenti. È però una persona buona e soprattutto indifesa. Quando si accorge di Abby e si innamora di lei, non si chiede se lo ami o se davvero Bill e la ragazza siano fratelli, ma si renderà conto della fatale verità troppo tardi. Pur dall'alto della sua posizione privilegiata, anche lui, come tutti gli altri, deve combattere per sopravvivere: sia alla malattia, creduta erroneamente mortale quasi a voler confermare il perenne tratto di *causalità organizzata* della Natura e dell'Uomo nella conflittuale lotta malickiana per l'esistenza; sia, appunto, alla felicità affettiva trovata, al suo stesso matrimonio avversato dall'anziano fedelissimo fattore, alla proprietà terriera lasciategli dai genitori e da quelli vissuti prima di lui. Ma contro la violenza rabbiosa di Bill non c'è sopravvivenza possibile: alla stregua dell'eroe tragico che deve andare avanti fino al compimento del proprio destino, lo stesso Bill assume il ruolo dell'agente attivo della violentissima, cruda, muta ed improvvisa (anche se implicitamente sempre temuta) aggres-

sione nella quale Chuck perde la vita. Pur di riavere Abby ma non potendo prendere il posto dell'uomo nella piantagione e nella società, illudendosi di poter continuare a sopravvivere da irregolare della vita, non esita ad uccidere l'invidiato rivale per poi darsi precipitosamente alla fuga continuando dunque a scappare. E nel far questo non potrà che portarsi con sé le due anime femminili della sua esistenza disequilibrata prima di rifugiarsi, come già aveva fatto Kit e come sarà per i soldati a venire (*La sottile linea rossa*), nel grembo, ad un tempo ospitale ed indifferente, della Natura.

Ma anche questa forma primitiva di sopravvivenza si rivelerà del tutto provvisoria e fallace perché l'antipatia che Bill aveva dimostrato nei confronti del fattore della piantagione gli si ritorce contro. L'uomo lo denuncia e, con i lavoranti della piantagione, partecipa alla caccia all'uomo posta in essere dalla squadra di poliziotti, già sulle sue tracce per il delitto iniziale della fonderia.

E qui, di nuovo e in conclusione, come per *La rabbia giovane*, la *fuga* serve solo a determinare la fine del *viaggio*: braccato tra alberi, acqua e terra, non sfuggirà alla morte violenta, condizione che tuttavia permetterà ad Abby e a Linda di sopravvivere costringendole a continuare il loro viaggio nomadico. La prima a prendere al volo un treno di soldati in partenza, la piccola Linda ad avviarsi, in compagnia di una poco probabile amica, lungo i binari deserti della ferrovia in cerca di un futuro imprevedibile.

3. CORPI E ANIME IN DELIRIO

Nel film conclusivo di questa *trilogy of survival* si arriva ai soldati della compagnia in guerra, prima nella Melanesia del novembre 1942 e poi impegnati nella riconquista di Guadalcanal, la più grande delle isole Salomone. Devono vivere, cercando di non lasciarci la pelle, sul confine di questa sottile linea rossa che divide tante, troppe cose: il bene dal male, il senso di umanità dal suo contrario, il disordine dall'equilibrio, l'attimo di odio cieco scaturito dal senso dell'immortalità, il significato della guerra, la 'logica' della presenza dell'essere umano sulla terra, le motivazioni dello scatenamento della Violenza (da combattere solo con la Sopravvivenza), la follia della mente che ha paura della lucida follia del 'gioco' dei comandanti militari, il nevrotico appagamento effimero dei 'vincitori' dall'angoscia vista negli occhi dei 'vinti', l'utilità sacrificale della propria morte dall'irrilevanza della vita altrui. Rispetto a tutte queste riflessioni filosofico-etiche, non si può non riandare col pensiero alle tematiche kubrickiane di *Orizzonti di gloria* dove l'abuso di potere da parte di un superiore vanesio solo innamorato della propria posizione gerarchica e mosso dal desiderio di salire nella carriera, non esita a mandare al massacro i soldati suoi sottoposti nell'impossibile azione di occupazione del «Formicaio», una postazione prossima alle linee nemiche e addirittura a spedirne tre alla corte marziale con l'ingiusta accusa di diserzione.

Nel cinema di Malick, e non potrebbe essere altrimenti, il tempo cinematografico – montaggio, ritmo del racconto, scansione di sequenze – si manifesta come originale materializzazione applicata di alcune visioni del tempo kubrickiano (chiamiamolo *Tempo K.*) e di una personale concezione di questo tempo (*Tempo M.*) nell'inquadratura. Un Tempo Interiore fuso sempre con quello cromatico del Paesaggio Naturale, anch'esso rivestito e circondato dalla ruvida scorza protettiva di indeterminabili umori poetici. Concezione che può trovare spiegazione emblematica in una frase che viene detta all'inizio de *La sottile linea rossa*, poche parole – come spesso nel cinema di Malick – ma pesanti come pietre che sollecitano partecipazione e riflessione da parte dello spettatore. Quando il soldato Witt pensa e lo si vede pronunciare la frase: «Ore come mesi, giorni come anni», il regista americano riesce a conferire all'inquadratura un senso di pressione e di respiro, di dinamismo e insieme di ponderatezza che la fa avvicinare, da una parte ai tempi e agli spazi cosiddetti morti di Antonioni e, dall'altra, al lento ed implacabile fluire di un tempo filmico esasperatamente lungo, quasi tarkovskiano.

In tutti e due i tipi scatta una superlativa contraddizione, e non sembri una esagerazione

linguistica, di *movimento* ottenuto per *stasi*; di prosecuzione dell'azione per mezzo della fisicità. In definitiva, sulla base della 'vecchia' eizenstejniana aspirazione alla visione del pensiero, il racconto del periodico accendersi, esplodere e del successivo ingannevole e transitorio acquietamento della Violenza, è una narrazione bellica che si ottiene non per accumulazione di dinamismo, con attacchi, marce, agguati, sparatorie, ripiegamenti, ecc., tutte fasi che pure ci sono – per dire, si spara solo dopo ben 40' – ma per la forza della compressione dello spazio-tempo (il *tempo K.* insieme al *tempo M.*) dentro una tempesta di sentimenti inespressi, sensazioni, paure, terrori primordiali, desiderio e nostalgia di armonia e di amore. Insomma, ancora e sempre la forza della *sopravvivenza*.

«Senza corpo l'anima si vergogna» recita il verso di una poesia di Arsenij Tarkovskij, padre del regista di *Andrej Rublëv* e di *Sacrificio*. E se il cinema del misantropo e mistico Malick, e specialmente *La sottile linea rossa*, mette fino in fondo l'anima a nudo, lo fa anche perché, in maniera contraddittoria, ha una visione a suo modo orante, d'implorazione contro la negatività, contro la possibilità che la struttura di un gruppo umano sia mai in grado di opporsi alla crudeltà indifferente della Natura e al crollo dei principi di umanità e di inevitabile 'egoismo' dell'individuo teso alla felicità e alla sopravvivenza.

Per converso, si dimostra strenuamente sostenitore del fatto che proprio in una sola persona possa prendere vita una forma oppositiva ai crudeli *patterns* sociali. In fin dei conti, non è poi questo che si determina nella vicenda di *Arancia meccanica*? E non sono infatti paradossalmente inconfutabili battaglie individuali quelle intraprese da Alex contro le violentissime cellule di solidarietà e di distruzione con le quali viene a contatto: famiglia, assistente sociale e di sorveglianza, banda rivale, amici *droogs*, scuola (presente pur se non visualizzata), carcere, governo, clinica della 'cura Ludovico', clan di intellettuali progressisti, proiezione obbligata di raduni nazisti, gruppo di barboni vendicativi, ex compagni passati alla legge e all'ordine, cure ospedaliere, *media*, pubblico abbigliato 'alla settecentesca' che osserva l'ennesimo stupro? Non traendo dalla sua vicenda altra lezione se non la vita, Alex in ultima analisi riflette qualcosa che non si riduce ad altro che a questo: una casuale commistione e scontro di coppie di oppositività che ciclicamente e alternatamente prendono il sopravvento nel nome dell'*istinto di sopravvivenza* per poi soccombere prima di riprendere vigore. Analogamente alle ondate immotivate della vita dentro le quali va a sbattere il predestinato Kit de *La rabbia giovane* e, come ricordato più volte, il Bill de *I giorni del cielo*, il Witt de *La sottile linea rossa*, il Jack (bambino) de *L'albero delle vita*.

Se le cose si presentano in questi termini, sia il succo di arance amarissime di Kubrick, sia il solipsistico doppio concentrato di violenza (giovanile, ma non solo) in Terrence Malick non rischiano di continuare a proporre il conosciuto? Beh ... nei tempi magri della confusione generalizzata non è poi così facile continuare a ricordare, con un grande cinema, queste cose alla gente che vede i film. La quale, in genere, tende da sempre a preferire un ambiguo e ipertecnologico zucchero cinematografico a pellicole di cineasti che non hanno timore di mostrarsi controtendenza, stabilmente fuori dalle mode – dunque di grande modernità – o addirittura vagamente impopolari. Sarebbe troppo facile, ipocritamente scontato, schierarsi contro tutte le violenze senza indagare e puntare il dito contro vere cause e perverse ramificazioni (come, ad es., la differenza radicale tra la violenza istintiva di Alex e quella istituzionale del governo, quella di Kit e Bill a fronte delle loro esistenze di partenza, per non dire della violenza della guerra e della paura dei soldati quando fanno la guerra lungo l'ambigua e sottile linea rossa della morte). Insomma, registi completi, artisti 'al maschile' che, con la loro granitica scorza umana, di carattere ed espressività, mentre non permettono che vada annacquata la memoria delle cose fondamentali della vita dell'uomo di ogni tempo, consentono a chi voglia continuare a bere quello straordinario succo di pellicola d'autore, di poterlo fare con grande passione e indomita volontà di rifiuto degli schemi, con spirito di ribellione.

In tal modo il dramma della sopravvivenza, se, una volta di più trova enormi difficoltà

a ridimensionarsi ma pure – si perdoni il facile gioco di parole – a ‘sopravvivere’, continua però, anche oltre la trilogia iniziale malickiana, a cercare di osteggiare le eterne paure ed i dubbi dell’uomo in oscillazione tra fiducia nella Vita e avversione enigmatica della Natura, tra potenza divina della Grazia e paura angosciosa degli effetti della Creazione, come sarà nel recente e non pienamente risolto *Albero della vita*. Ma questa riflessione tragico-filosofica fa parte dell’ultimo film del regista, un mondo d’immagini della disperazione e dell’angoscia non privo di un esaltante senso della bellezza e dell’amore.

Rivista annuale / *A yearly Journal*

FABRIZIO SERRA EDITORE

Casella postale n. 1, Succursale n. 8 · I 56123 Pisa

Tel. +39 050 542332 · fax +39 050 574888

fse@libraweb.net · www.libraweb.net

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28 · I 56127 Pisa

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48 · I 00185 Roma

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's website www.libraweb.net.

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 25 del 15 settembre 2004

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc. senza la preventiva autorizzazione della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · *All rights reserved*

© Copyright 2012 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

ISSN 1824-6184

ISSN ELETTRONICO 1825-1501

*

La pubblicazione si avvale della collaborazione del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali della Università Ca' Foscari di Venezia.

SOMMARIO

PER GIOVANNI 9

PRIMO TEMPO: SEQUENZE

CLELIA SEDDA, <i>Come vedere il non osservabile: l'occhio fisico del cinematografo</i>	13
GINO M. PISTILLI, <i>L'avventura della parola. Autorialità esibita nel cinema prebellico di Sacha Guitry</i>	41
CLAUDIO BONDÌ, <i>Roberto Rossellini, l'ultimo film</i>	65
SIMONETTA SALVESTRONI, <i>Invincibile di Werner Herzog</i>	77

SECONDO TEMPO: MACROSEQUENZE

FABRIZIO BORIN, <i>La trilogia della sopravvivenza nel primo cinema di Terrence Malick</i>	95
NICOLA CECILIAN, <i>Piccole apocalissi quotidiane. Il cinema di Cipri e Maresco</i>	111
ANDREA ZENNARO, <i>Transilvania International Film Festival e la new wave romena</i>	135