

**CINEFILIA
CRITICA
E FESTIVAL
STUDIES** Tra ironia e torpore: appunti sul cinema di Terrence Malick.

Welsh il Matto [...] aveva finalmente conosciuto il torpore da combattimento – a Bula Bula – per la prima volta ed era sua fondata speranza e convinzione che, a lasciarsene invadere abbastanza a lungo e abbastanza spesso, forse sarebbe diventata una condizione permanente e misericordiosamente beata. Era tutto ciò che chiedeva.

(James Jones, *La sottile linea rossa*)

L'uscita italiana dell'ultimo film di Terrence Malick *To the Wonder* (da tradurre alla lettera "fino alla meraviglia") ha suscitato come al solito reazioni contrastanti, ma questa volta a prevalere sembra sia stata la meraviglia di trovarsi di fronte un'opera apparentemente troppo calligrafica e autoreferenziale. Lo dimostrano alcune recensioni della critica quotidianista:

Il nuovo *To the Wonder* tutto è, meno che una meraviglia. Somiglia a *Tree of Life* solo nello stile, ormai sempre più visivo, rarefatto e anti-narrativo. Anzi: i due film sembrano un unico, lunghissimo poema visivo sui temi dell'Amore e della Famiglia, ma con almeno due fondamentali differenze. Che *Tree of Life* era assai più ricco e complesso, presentando una varietà di ambienti e di linee tematiche che ne facevano una mirabolante riflessione sulla nascita della vita, dal Big Bang al concepimento del figlio di Brad Pitt; e che dal film emergeva un'idea "panica" della spiritualità che qui sfocia in un cattolicesimo quasi bigotto, sottolineato dalla figura del prete ispanico interpretato da Javier Bardem¹.

Malick, dopo averci abituato a una tensione figurativa, narrativa, morale, fuori dal comune, ha firmato questo ipotetico secondo capitolo di una trilogia sulle difficoltà dell'amore in tutte le sue forme, ma sempre in chiave "cosmica", come vuole quella che ormai è diventata un po' la cifra dell'autore.



To The Wonder

CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

Al tema centrale del film, ossia l'impossibilità per l'amore di conservare leggerezza ed entusiasmo iniziali, così come per la natura è impossibile conservare la sua originale bellezza di fronte all'invadenza dell'uomo, si aggiunge anche l'impossibilità per un prete in crisi di vocazione di avere risposte concrete ai suoi interrogativi sulla fede. Tutte questioni che, una volta esposte, restano fluttuanti sullo schermo come polveri sottili in sospensione. Ecco un altro esempio, se possibile ancora più *tranchant*, tratto dal più diffuso quotidiano nazionale:

Malick cancella letteralmente ogni snodo narrativo, ogni nesso causale, ogni forma di "razionalità". Già nei suoi film precedenti c'erano momenti lirici e immaginifici ma la forza (e il senso dei film) nasceva proprio dalla dialettica tra storia e immagini. Qui manca il primo termine e alla fine si rischia di confondere le flessuosità della Kurylenko per immagini di moda e i panorami dell'Oklahoma o di Mont Saint-Michel per un promo di National Geographic².

Di contro c'è chi, come Francesco Cattaneo, da sempre estimatore e attento studioso del cinema malickiano, assegna un valore e un significato affatto diversi al continuo movimento, fatto di corse, giravolte, piroette e saltelli, della protagonista del film:

[...] il movimento del corpo femminile è talmente pervasivo – non solo in *To the Wonder*, ma nell'intera produzione recente del regista – che esso si fa manifestamente voce di qualcosa di più ampio, che trascende la stessa femminilità, sebbene s'intuisca come esso intrattenga un'intima connessione, tutta da dispiegare e svolgere, con la differenza sessuale. La vivacità del corpo femminile è così importante da assecondare e riprendere ermeneuticamente perché, a ben vedere, costituisce uno dei principali elementi di discontinuità intervenuti nel cinema di Malick: rappresenta la nuova forma, forse ancora più incandescente e raccolta, dell'esperienza fondamentale alla base della sua ispirazione artistica³.

Già *The Tree of Life* (Palma d'oro al Festival di Cannes del 2011) aveva sollevato reazioni contrastanti tra coloro che cercavano di sottolinearne il tema religioso e spirituale⁴ e chi al contrario ne voleva evidenziare i limiti dal punto di vista della costruzione del discorso filmico:

Two perspectives seem to divide the public of Terrence Malick's *The Tree of Life* (2011). The first perspective is that of the idealist. The idealist trusts in the power of great spiritual truths such as love, hope, or grace. He does not only believe in them but he also believes in the artist's ability to reveal them. For the idealist, watching *The Tree of Life* is an immediate and emotional revelation. Such a revelation is perfect and unique because the idealist finds that there is nothing more to add to it. [...] This is why the idealist might want to *feel* the film rather than *talk* about it [...] The second perspective is that of the analyst. For the analyst, a momentary access to infinity is a paradox. The analyst doesn't want to lose time thinking about things that can't be known or that are so subjective that they no longer apply to a reasonable majority. Instead of thinking about the meaning of things, the analyst thinks that it is a lot more useful to look at the way we perceive them (which is the analysts definition for meaning). In fact, the analyst does not believe that anything can last forever. [...] Being more of a social theorist than a spiritualist, the analyst can explain Malick's cosmic and metaphysical visions through images of fairytales, nature magazines, or documentary television⁵. (<http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/either-and-or-on-terrence-malicks-tree-of-life/>).

To the Wonder si stacca come una costola dal film precedente, conservandone alcune suggestioni, come una postilla su un discorso che si arricchisce di quesiti e problematiche. L'amore coniugale è la

CINEFILIA
CRITICA
E FESTIVAL
STUDIES

base delle intenzioni del regista: dall'innamoramento si passa all'idillio, dalla crisi alla separazione e poi daccapo, come un circolo vizioso dal quale uomini e donne non riescono a uscire. Il dialogo è negato: l'incomunicabilità degli uomini malickiani è praticamente impossibile da scalfire e costringe i protagonisti solo a ragionare tra sé e sé⁶. Il fatto che le lingue usate dagli interpreti nei loro "flussi di coscienza" siano francese, inglese, spagnolo e italiano (la fugace apparizione di Romina Mondello), non lascia spazio a dubbi: la Babele del mondo contemporaneo è al collasso.



The New World

To the Wonder, come *The Tree of Life* prima di lui, parla alla nostra facoltà di gioia e di stupefazione, al senso del mistero che circonda il nostro essere e la nostra vita, al senso della bellezza e a quello del dolore, raccontando di un perenne conflitto: lo scontro-incontro fra uomo e donna, madre e figlia, uomo e Dio. Se nell'America scoperta da Malick in *The New World*, John Smith cercava il paradiso perduto, Neil, Marina e Padre Quintana vagheggiano una quiete contro lo stato di guerra dell'esistenza. Costruiscono e demoliscono teorie, scartano idee, allestiscono vite, spostano sentimenti verso il cielo o verso la terra, consapevoli che l'amore è l'unica salvezza possibile per l'uomo. Un amore non sempre afferrato, accolto, accordato: «che cos'è quest'amore che ci ama?», dunque un amore che non controlliamo, non possiamo possedere, che ci eccede da ogni lato. È lo "sconfinato aperto" di cui partecipiamo estaticamente, a cui Marina (al pari della sua sorella elettiva Pocahontas) corrisponde con il gesto emblematico di allargare le braccia, quasi per accogliere l'infinita e poliedrica presenza di tutto ciò che è, e renderle grazie. Nient'altro che la genuina semplicità dello stupore (wonder) di fronte all'esistente. Dopo il cantico del creato dei suoi film precedenti, Malick contiene il gigantismo, non ha paura di rappresentare l'amore anche proponendo

CINEFILIA
CRITICA
E FESTIVAL
STUDIES

immagini da spot pubblicitario e non esita a camminare sulle sabbie mobili della baia di Mont Saint Michel, luogo ideale e geografico dove le maree come i sentimenti rinascono continuamente.



The Tree Of Life

A proposito di amore, verrebbe da chiedersi quanto Terrence Malick ami il suo pubblico o quanto invece si diverta a tormentarlo. Nei quasi quarant'anni in cui ha realizzato i suoi sei film, compresa l'incredibile accelerazione finale (due film in poco più di due anni), l'aspetto propriamente narrativo delle sue opere s'è andato sempre più rarefacendo, fino a diventare nell'ultima pellicola totalmente inesistente⁷. È come se il regista di Waco, oltre a sottrarre se stesso all'assalto e alla curiosità di cronisti e pubblico, abbia voluto sottrarre agli spettatori ciò che il mezzo cinematografico ha da sempre nel suo patrimonio genetico: la capacità di *fabula*, la possibilità di concatenare eventi in una sequenza logico-temporale, di raccontare storie, inventare nuovi mondi. In fondo Malick ci costringe a ragionare e a filosofare sulle umane vicende e sul creato *proprio* perché ci priva del piacere della storia, sottrae "l'osso" a noi spettatori voraci. Il cinema di Malick, a ben vedere, può essere anche riletto in chiave ironico-provocatoria. Proviamo a ripartire dall'inizio: Terrence Malick nasce il 30 novembre del 1943 a Waco, nello stato del Texas, da padre di origini libanesi (un geologo che lavora per la Philips Petroleum e il cui cognome in arabo significa "monarca") e madre di origini irlandesi. Cresce ad Austin dove frequenta la Episcopalian School. Nel 1961, dopo il diploma, intraprende studi filosofici ad Harvard sotto la guida di Stanley Cavell, filosofo e geniale autore di influenti saggi sul cinema. Grazie ad una borsa di studio ottenuta durante il dottorato si trasferisce a Oxford, ma interrompe anzitempo il soggiorno per tornarsene in America. Nel 1968 si dedica a tempo pieno all'insegnamento universitario al Mit. Nel 1969 pubblica, presso la Northwestern University Press, la traduzione del testo di Heidegger *Dell'essenza del fondamento*. Ma, nello stesso anno, abbandona ogni impegno accademico e si iscrive al American Film Institute di Los Angeles: suoi compagni di corso sono David Lynch e Paul Schrader. Dopo aver collaborato a diversi trattamenti per film altrui, realizza i primi due lungometraggi (*La rabbia giovane*, 1973, *I giorni del cielo*, 1978); segue un periodo di silenzio nel quale lavora prevalentemente come sceneggiatore non accreditato. Torna alla regia solo nel 1998 con *La sottile linea rossa*, a cui fa seguito *The New World*, 2005, per arrivare fino ad oggi attraverso *The Tree of Life*, 2011 e *To the Wonder*, 2012. Tra gli aspetti meno conosciuti della

CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

personalità di questo geniale regista americano, a ben spulciare la sua ricca biografia, si può trovare il filo di una sottile “ironia rossa”. Quando ha lavorato come sceneggiatore per altri, Malick ha sempre dimostrato una spiccata predisposizione per risvolti ironici e inaspettati. È il caso di *Per una manciata di soldi* (Pocket Money) distribuito nel 1972, un film del fortunato tandem regista/star Stuart Rosenberg - Paul Newman, (quelli di *Nick mano fredda*) che narra le picaresche avventure di una coppia di canaglie del far west. Due studiosi americani, Morrison e Schur, hanno svolto un’analisi dettagliata che dimostra come la comicità del film venga costruita attraverso le battute. L’aspetto più interessante ravvisato dai due studiosi è il mancato realismo dei dialoghi e anzi il loro farsi parodia delle convenzioni linguistiche e degli artifici della parlata tipica dei western, fino a rendere del tutto impossibile la comunicazione tra i personaggi. Questa “inefficienza” del dialogo appare quasi come l’anticamera a quell’uso del *voice-over* a cui Malick in seguito ci abituerà⁸. Più noto è invece il suo contributo di circa cinque settimane di lavoro alla stesura della prima sceneggiatura, insieme a John Milius, del film di Donald Siegel *Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo* (Dirty Harry, 1971). A conferma dell’ipotesi di Morrison e Schur, ecco l’esempio di un tipico dialogo “impossibile” tra l’ispettore e il suo capitano:

Capitano: Ha seguito quell’uomo?

Callaghan: Sì, l’ho pedinato ma quando ero fuori servizio, ed è evidente che non sono stato io a picchiarlo.

Capitano: Perché?

Callaghan: Perché gli è rimasta qualche parte di faccia sana.

Del resto in una delle sue rarissime e pubbliche apparizioni lo stesso Malick ha confessato una certa predilezione per il comico. Basta scorrere l’appassionato resoconto che Mario Sesti ha fatto dello storico incontro avvenuto con il regista e il pubblico nel 2007, nella sala Petrassi dell’Auditorium di Roma, per scoprire un Malick differente dallo stereotipo a cui eravamo abituati:

M. S.: Ciò che ci ha più sorpreso quando abbiamo conosciuto la scelta delle sequenze che intendeva mostrare durante questo incontro è il fatto che esse siano, in buona parte, tratte da commedie. Non si può dire che ci sia un grande spazio per la commedia nei suoi film e proprio per questo ci piacerebbe conoscere cosa l’attira, in generale, della commedia e cosa ama, in particolare, del cinema comico italiano del passato.

T. M.: [...] Nelle commedie di Germi e Fellini come in quelle di Buster Keaton o Benigni è presente questo tipo di ironia molto diversa da quella contemporanea, che punta al cinismo e non rispetta nulla, che è più fredda e distaccata. Quei film, invece, avevano l’effetto della luce del sole, erano una medicina. Penso anche che i film comici abbiano un potere, per certi versi superiore a quelli drammatici, di parlare di temi importanti senza per questo farne oggetto esplicito di un discorso⁹.

Sotto lo pseudonimo di David Witney, Malick firma la sceneggiatura di *I fratelli Dion* (The Gravy Train) del 1974 di Jack Starrett, storia di due fratelli che scelgono la strada del crimine per procurarsi i soldi e poter aprire un ristorante di pesce. E’ facile qui riconoscere quelle vena ironica, pop e surreale che poi troveremo nei dialoghi e nelle situazioni del suo primo lungometraggio *La rabbia giovane* (Badlands). La sceneggiatura di *Badlands* è un testo originale ispirato ad un fatto di cronaca che avvenne nel 1958: una serie di omicidi ad opera della coppia criminale formata da Charle R. Starkweather e Caril-Ann Fugate.

CINEFILIA
CRITICA
E FESTIVAL
STUDIES



Badlands

Il film segue in modo piuttosto fedele i fatti riportati dai media e Malick si avvale anche della testimonianza e della collaborazione della stessa Fugate. Il susseguirsi degli eventi è fedele alla cronaca, ma il film si discosta per una serie di dettagli e soprattutto per una vena di nero umorismo che lo rende una sorta di favola dark:

«Martin, sai devi pensare a quella pistola come a una bacchetta magica. Se qualcuno si mette sulla tua strada, puff..., sparisce»¹⁰

Le parole di Holly (Sissy Spacek), il voice-over che punteggia tutto il film, immergono il racconto in un'atmosfera fatata fino a dargli un fascino magico e surreale. Il romanticismo esagerato della voce fuoricampo, che sfocia spesso nell'assurdo e nel kitsch, insieme al tono blando della voce della ragazza, stride con gli eventi e con la materia narrativa in un contrasto sottilmente ma fortemente ironico, come se non volesse rendere gli spettatori troppo partecipi dei crimini della giovane coppia di assassini:

HOLLY (v.o.): Mia madre morì di polmonite quando ero ancora bambina. Mio padre ha tenuto la torta di nozze in frigo per dieci interi anni. Dopo il funerale la diede al giardiniere.

Con queste parole ha inizio *Badlands*. Del resto anche i pochi e scarni dialoghi tra i due protagonisti rivelano una certa umoristica distanza dell'autore nei confronti delle sue creature. Spesso il laconico si sposa con l'ironico, altre volte lo scambio di battute risulta assurdo in rapporto alla situazione, come quando la coppia sta per lasciare la casa del ricco signore e Kit parla con l'uomo che tiene prigioniero e che teme per la sua vita:

KIT: Ehi, che sta facendo?

CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

RICCO SIGNORE: Pensando

KIT: Un buon modo come un altro per ammazzare il tempo...Ah, ci prendiamo la Cadillac per un po', come le andrebbe?

RICCO SIGNORE: D'accordo

KIT: Stia tranquillo, Holly non guida.

Risulta difficile fare un preciso inventario di tutti i luoghi ironici contenuti nel film, poiché si tratta di un particolare tipo di humour di cui tutta l'opera è imbevuta:

Il film osserva i suoi protagonisti come nei romanzi di Flaubert, da grande distanza, apparendo per tanto freddo e distaccato. Allo stesso tempo il soggetto stesso è vuoto, è un film sul nulla, da qui il suo peculiare humour corrosivo. In *Badlands*, proprio come in *Madame Bovary* non si può inventariare lo humour o l'ironia. Tutto in *Badlands*, qualsiasi cosa possa essere, è anche divertente¹¹.

Le scelte musicali contribuiscono ad astrarre il racconto dalla crudezza di una violenza quasi asfissiante e ad immergerlo invece in un clima fatato, di fiaba. Il leitmotiv del film, scandito dalle note di uno xilofono, ricorda un carillon infantile ed è infatti parte della produzione per bambini realizzata da Carl Orff e la sua allieva Gunild Keetman. Il componimento costruito sull'interazione di poche note costituisce il tema del film sin dai titoli di testa e lo restituisce come fiaba nera soprattutto nella sequenza dell'incendio e della foresta, dove alla musica si mescola una filastrocca di parole sussurrate, che si fa via via senza senso fino a diventare onomatopeica¹².

Anche il rapporto che i due protagonisti hanno con la natura assume una dimensione fiabesca o comunque distorta ed è sempre mediato da banali letture come il *National Geographic* o il *Kon-Tiki* di Heyrdal. Gli animali, cani, pesci, mucche, galline, sono disseminati nel film come inquietanti segnali, presenze divinatorie, testimonianze simboliche.

Ma se il pesce malato che Holly abbandona nell'erba a boccheggiare o la gallina prataiola che si portano nella foresta hanno una loro logica, totalmente illogica e fuori luogo è la presenza di un lama nel bosco dove si rifugiano i due protagonisti. Bisogna rivedere più volte la sequenza in cui Holly scruta gli alberi col binocolo per rendersi conto che l'animale che compare nello schermo è proprio un lama, creatura che certo sarebbe più appropriato incontrare sulle Ande che nel South Dakota. Supremo sberleffo del regista o esca per catturare critici, come quella raffigurata nel cartellone pubblicitario che il padre di Holly restaura all'inizio del film?

Questa ironia sotto traccia la possiamo ritrovare anche nei film successivi trasformata in una sorta di "sadismo autoriale", non più solo sottesa alle situazioni e ai personaggi ma anche nei mezzi espressivi, nell'uso dei mezzi tecnici o della voce fuori campo.

Durante la lavorazione de *La sottile linea rossa*, forse il film più complesso e riuscito del regista di Waco, è diventata quasi una leggenda l'uso "contro natura" che Malick ha fatto della gru Akela, un particolare e costosissimo strumento in grado di fare riprese dall'alto fino a quaranta metri, fatto venire apposta dagli Stati Uniti con tanto di équipe tecnica. Fin dall'inizio delle riprese Malick aveva deciso di eliminare dolly e carrelli per concentrarsi invece sulla steadycam e sulla camera a mano. Nella celebre sequenza dell'attacco alla collina, un momento che ha tutte le carte in regola per rimanere nella storia del cinema e certamente il più alto del film¹³, Malick è riuscito a piegare, letteralmente, la gru Akela fino a farne un sostituto della steadycam nei terreni ove risultasse difficile o impossibile affidarsi ad un operatore. Il risultato è stato che questa altissima gru fu usata al massimo a cinquanta centimetri dall'erba, con esorbitanti costi di personale tecnico: come adoperare un aeroplano a guisa di automobile.

CINEFILIA
CRITICA
E FESTIVAL
STUDIES



La sottile linea rossa

Questo tipo di perfezionismo maniacale, al confine tra leggero sadismo e (in)consapevole ironia, lo ritroviamo anche nell'uso della voce fuori campo, vero tratto distintivo delle opere del regista. Nel cinema di Malick la sfera del "dicibile" è sin dall'inizio caratterizzata dall'uso del voice-over, ma mentre nei primi film la voce fuori campo manteneva comunque degli aspetti diegetici, raccontava, anticipava o commentava l'azione (si pensi alla voce di Holly in *La rabbia giovane* o di Linda ne *I giorni del cielo*) man mano che si va avanti il voice-over si allontana dal racconto. Se nei primi film, il regista texano assegna il ruolo di narratore ad una ragazzina, perfettamente identificabile, già ne *La sottile linea rossa* le voci si moltiplicano, diventano addirittura nove e in questo caso l'attribuzione delle voci ai personaggi è talmente ostica, impenetrabile che alcuni studiosi si sono cimentati nel tentativo di disegnarne una mappa il più possibile definita e dettagliata¹⁴. Le molte voci del film sono spesso immediatamente riconoscibili, perché parlano di atti che stanno avvenendo in quel momento, ma in particolare c'è ne una che si fa sentire ciclicamente e che non è plausibile attribuire a nessun personaggio, una sorta di flusso di coscienza collettivo totalmente slegato dalla narrazione, come se fosse la voce di una "grande anima" comune. La confusione che inevitabilmente si genera nell'ascolto era certamente nelle intenzioni del regista. Durante le due ore e cinquanta di proiezione ascoltiamo nell'ordine: il voice-over del soldato Witt, del sergente Welsh, del soldato Bell e quello di sua moglie, del capitano Staros, del colonnello Tall, del soldato Doll, del soldato Dale e del caporale Fife. Ma, durante il prologo, nel finale e disseminati qui e là nell'arco del racconto, la voce che ascoltiamo non appartiene a nessuno di questi personaggi. Mentre legioni di critici si chiedono perplessi a quale dei protagonisti attribuire i cinque interventi che non sono riconoscibili, sembra di scorgere la faccia sorniona di Malick che se la ride sotto il suo cappellone a larghe tese. Se ne *La sottile linea rossa* i flussi di coscienza, le diverse voice-over sono nove o anche più, nel film successivo, *Il nuovo mondo*, le voci degli uccelli, vera e propria colonna sonora del film, saranno più di cento. Il canto degli uccelli si configura come una presenza quasi ossessiva all'interno del disegno sonoro del film: Erik Aadahl, montatore del suono, racconta in un'intervista che nelle scene romantiche Malick preferiva uccelli dal canto antifonico, ovvero coppie che cantano rispondendosi l'un l'altro, come gli scriccioli, le cince e i cardinali, prediligendo tra tutti il richiamo del tordo americano¹⁵. Addirittura, grazie alle nuove tecnologie digitali, Malick fece ricostruire in studio la voce di una particolare

CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

razza di pappagallini della Virginia, estinti da più di un secolo, ma che sembra popolassero con i loro canti acuti lo spazio sonoro dei luoghi ove sbarcò John Smith nel Seicento. Del resto se nel film precedente un soldato giapponese morto e semisepolto nella terra può far sentire a Witt la sua voce¹⁶, perché un pappagallino estinto non potrebbe riprendere a cantare?

La vicenda della principessa Pocahontas, che il film racconta con abbondanza di particolari storici, viene così riconsegnata al mito, si sposta progressivamente verso una pura condizione di natura. In fondo, tutte le vicende dei personaggi dei film di Malick si collocano in un orizzonte temporale che si sposta sempre più a ritroso nel tempo: *Badlands* è ambientato negli anni Cinquanta, *I giorni del cielo* nei primi decenni del Novecento, *La sottile linea rossa*, benché racconti un episodio della seconda guerra mondiale, è ambientato in una giungla tropicale che raffigura una natura quasi primordiale, fino a *Il nuovo mondo* in cui la Virginia appare quasi come un giardino dell'Eden, per arrivare poi a *The tree of life* in cui addirittura il regista ci mostra il momento del Big-Bang, l'atto stesso della creazione da cui tutta la catena evolutiva ebbe origine.

Tutto il cinema di Malick è espressione di una tensione irriducibile, invincibile tra due poli, tra due tempi, il mito e la storia, tra due stati dell'essere e l'impossibilità di veder trionfare l'uno o l'altro, ma prima o poi si è costretti a prendere una strada:

Le suore ci hanno insegnato che ci sono due vie per affrontare la vita: la via della natura e la via della grazia, tu devi scegliere quale delle due seguire. La grazia non mira a compiacere se stessa. Accetta di essere disprezzata, dimenticata, sgradita. Accetta insulti e oltraggi...¹⁷.

Così, di fronte al cinema del regista americano, si può scegliere la via dell'*analysis* o la via dell'*idealism*, ma tra gli scettici del rigore storico-critico e gli integralisti della visione estetico-estatica, è forse possibile tracciare una terza via, che passa attraverso un progressivo abbandono della nostra vigile coscienza di spettatori.

Nel romanzo *The thin red line*, di James Jones, da cui Malick ha tratto il film omonimo, c'è un concetto chiave: la *numbness*, una sorta di stato intermedio tra lucidità e follia, un invincibile torpore ove è tracciata la sottile linea rossa che divide il sano dal pazzo, un ovattato stato di coscienza che proprio per questo acuisce le nostre capacità sensitive. Il cinema con cui siamo cresciuti, a cui siamo stati abituati, racconta personaggi, sviluppa storie, intreccia dinamiche, conflitti e incontri, tiene attiva quella "curiosa" parte del cervello che continuamente si chiede: "ma come andrà a finire?". Al contrario, il cinema di Malick è prima di tutto anti-narrativo, è "stupefacente", induce uno stato di alterazione della coscienza in chi guarda, una sorta di non-coscienza che molto ricorda il torpore dei soldati americani immersi nella giungla tropicale:

Chi scrive si è lasciato andare ed è rimasto lì, completamente rapito, qua e là senza fiato, sospeso tra una carezza e un filo di vento. Tornato al cinema per capire se era tutto vero, mi sono perso di nuovo, felicemente abbandonato tra le immagini più 'vuote', fregandomene beatamente delle incongruenze sintattiche, dei *topoi* malikiani, degli estetismi, di tutte quelle cose che andrebbero notate guardando da fuori, ma che nuotandoci dentro sono solo meraviglie, stupori, languori, rivelazioni¹⁸.

E anche nell'ultima "meraviglia" del regista americano sembra di nuotare tra le immagini, tra stupori e languori quasi come in un'atmosfera priva di gravità.

Per godere appieno del cinema di Malick, come per andare all'assalto di un bunker pieno di giapponesi, occorre affondare in questo torpore, immergersi in esso, salvo essere bruscamente risvegliati dall'inspiegabile presenza di un lama nella foresta.

Gian Piero Consoli

CINEFILIA **Note**
CRITICA
E FESTIVAL
STUDIES

1. Alberto Crespi, *L'Unità*, 3 settembre 2012.
2. Paolo Mereghetti, *Corriere della Sera*, 3 settembre 2012.
3. Francesco Cattaneo, *La danza panica dell'entusiasta*, su *Cineforum*, n. 527, p. 11.
4. Per un'approfondita disamina sulla presenza di elementi religiosi nel film, cfr. A. Ardovino, *L'albero prima di Cristo, The tree of life di Terrence Malick*, in "Paradoxa", Luglio-Settembre 2011, pp. 11-29.
5. Moritz Pfeifer, *Either and Or*, in *Sense of cinema.com*, Feature Articles, Issue 60, 7 October 2011, <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/either-and-or-on-terrence-malicks-tree-of-life/>.
6. Ms. Kurylenko said that Mr. Malick often instructed the actors to discard the dialogue, telling them: «Throw away the words, don't speak them, think them.» She added: «I think he's psychic.»; D. Lim, *To the wonder*, *The New York Times*, 13 Marzo 2013.
7. Tra i tanti studiosi che si sono occupati di Malick, ne citiamo alcuni che l'hanno fatto in modo assai completo e intelligente: Andrea Fornasiero, *Terrence Malick. Cinema tra classicità e modernità*, Le Mani, Recco 2007; Francesco Cattaneo, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, ETS, Pisa 2006; Giorgio Piumatti, *Soldati, campi di grano e James Dean. Gli sguardi e le voci nel cinema di Terrence Malick*, Prospettiva, Roma 2006; Thomas.Diane. Tucker/Stuart. Rendall (eds.), *Terrence Malick: Film and Philosophy*, Continuum, New York 2011.
8. Cfr. James Morrison., Thomas Schur., *The films of Terrence Malick*, Praeger Publishers, West Port, USA 2003.
9. Mario Sesti, a cura di, *Il regista senza volto, intervista a Malick*, *Micro Mega*, Giugno 2010, p. 92.
10. Terrence.Malick a Martin.Sheen in *Rosy Fingere Down: un film su Terrence Malick-*, di Luciano Banacroli, Carlo Hintermann, Gerardo Panchini, Daniele Viklla; Citrullo International, Italia 2002.
11. Brian Henderson, *Exploring Badlands*, *Wide Angle - A film quarterly of theory, criticism and practice*, vol.5, n.4, 1983 - p. 39.
12. La stessa melodia la ritroviamo nella colonna sonora del film *Una vita al massimo (True Romance 1993)* di Tony Scott e Quentin Tarantino, regista e sceneggiatore.
13. Cfr. Franco La Polla, *Soldati e filosofi*, su *Cineforum* n.2, marzo 1999, pp. 9-11.
14. Cfr. Andrea Fornasiero, *Terrence Malick. Cinema tra classicità e modernità*, Genova, Le Mani, 2007; in particolare il capitolo: *I personaggi de La sottile linea rossa. Una mappa nel flusso di coscienza collettivo*, pp. 395-399.
15. Cfr. Thomas Kenny, *The natural sound of New world* dal sito internet "MIX-Professional Audio and Music Production", 1 febbraio 2005.
16. SOLDATO GIAPPONESE MORTO (voice-over): "Sei retto? Gentile? La tua fiducia si basa su questo? Sei amato da tutti? Lo sai che lo sono stato anche io? Credi che le tue sofferenze saranno minori perché amavi il bene? La verità?"
17. Voice-over di *The tree of life* in una delle prime sequenze del film.
18. Fabrizio Tassi, *Dio, probabilmente*, "Cineforum" n.452 Marzo 2006 p.11.