

L'altra faccia della Nuova Hollywood: il cinema di Terrence Malick

Barbara Grespi

Benché abbia girato tre soli film in trent'anni e il suo nome non suoni familiare al grande pubblico, Terrence Malick rientra nella ristretta cerchia di registi che hanno fatto la storia della Nuova Hollywood.¹ La sua leggendaria riservatezza – due interviste in tutta la carriera, quasi nessuna foto e rarissime apparizioni pubbliche – lo ha trasformato in un regista di culto, epigono di una consolidata tradizione americana, quella dell'autore invisibile, che da J. D. Salinger si prolunga fino a Thomas Pynchon e a Stanley Kubrick. Rivisti oggi, i suoi tre film – *La rabbia giovane*, *I giorni del cielo* e *La sottile linea rossa* – sembrano costituire una terza via rimasta sommersa nel panorama neohollywoodiano, un'ipotesi di cinema a metà fra quella subito esaurita della *new wave* anni Settanta (Penn, Rafelson, Bogdanovich) e quella a lungo trionfante del *blockbuster* d'autore (da Coppola a Burton).²

Per età e formazione, Terrence Malick appartiene al gruppo dei cosiddetti *movie brats*, i registi che per primi studiano il cinema nelle università nazionali, e che a metà degli anni Settanta risollemano Hollywood dalla crisi di idee e di capitali cominciata nel secondo dopoguerra: come loro – cioè Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, George Lucas, Brian De Palma, Steven Spielberg e John Milius – è nato negli anni Quaranta (Waco, Texas, 1943) e si è formato in una *film school*, l'American Film Institute, ma diversamente dagli altri non è mai stato un cinefilo. Infatti, mentre Coppola e Scorsese si fanno le ossa alla *factory* di Roger Corman, lavorando ai film di serie B, Malick, da neolaureato di Harvard, prima insegna filosofia al MIT, poi scrive per "Life", "Newsweek" e il "New Yorker"; solo in seguito approda all'AFI, al tempo diretto da George Stevens jr., e tutto sommato ci arriva per caso.³

Alla scuola di cinema, Malick realizza un cortometraggio inedito di 15 minuti dal titolo *Lanton Mills* (1969) – storia di due cow-boy che lasciano l'Ovest, raggiungono a cavallo il mondo moderno e cercano di svaligiare una banca – dedicandosi per il resto alla sceneggiatura: firma lo script di un western picaresco, *Per*

* Barbara Grespi è ricercatore all'Università degli Studi di Bergamo, dove insegna Storia e critica del cinema. Ha pubblicato *Marchi d'autore*, Bergamo University Press, 2000 e una monografia su Howard Hawks, *Le Mani*, Genova 2004.

1. Uso l'espressione all'italiana 'Nuova Hollywood' (a indicare quella rinata a partire dalla metà degli anni Settanta), sorvolando sul problema di periodizzazione interna relativo

alla cosiddetta 'New Hollywood'. Cfr. Geoff King, *New Hollywood*, Tauris, London-New York 2002, pp. 1-10.

2. Tit. orig.: *Badlands*, 1973; *Days of Heaven*, 1978; *The Thin Red Line*, 1998.

3. Malick, allievo a Harvard di Stanley Cavell, ha tradotto uno scritto minore di Heidegger (*I principi della ragione*). Cfr. Michel Ciment, *Entretien avec Terrence Malick*, "Positif", 170 (Giugno 1975), pp. 30-33.

una manciata di soldi,⁴ stende la prima versione di *Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo!*⁵ e riscrive *Yellow 33*,⁶ l'esordio registico di Jack Nicholson (un film su un giocatore di basket al tempo delle rivolte nei campus). Sono storie in linea con la revisione critica dei generi classici inaugurata dalla *new wave*, l'ondata di rinnovamento, soprattutto tematico e ideologico, che scuote Hollywood fra il 1967 e il 1975,⁷ quando il cinema assorbe le istanze della contestazione. In fondo, tutta l'opera di Malick resta legata a quel clima, dal primo lungometraggio, che arriva quando i *movie brats* hanno già individuato un'altra strada (*La rabbia giovane*, 1973, esce un anno dopo il primo *blockbuster* di Coppola, *Il padrino*, e nello stesso anno del lucasiano *American Graffiti*, prototipo mercantile del film per giovani), fino al recente *La sottile linea rossa*, 1998, forse l'ultima "revisione" pacifista del genere bellico. Malick, dunque, riesce a tenere in vita il progetto della *new wave* e insieme a conciliarlo con un'idea coppoliana dello spettacolo filmico: totale, mai programmatica, aperta a indagare la moderna società americana e la sua storia da punti di vista personali.

Così personali, che anche l'esempio del nuovo cinema europeo, fondamentale per Penn (che si ispirava alle *nouvelles vagues*), come per Coppola (cresciuto con il mito dell'*auteur*), in Malick non è determinante. Proprio perché usa il cinema come mezzo di espressione totale, Malick non si sente un autore "posteuropeo" e trova piuttosto nella ricerca letteraria, pittorica e fotografica degli Stati Uniti i suoi modelli di partenza: come se sperimentasse una via squisitamente americana al moderno cinematografico. Una simile concezione ha costituito per Hollywood non solo una sfida estetica, ma anche una scommessa produttiva: Malick, del resto, ha attraversato un periodo chiave dell'industria cinematografica nordamericana e la sua difficile sopravvivenza nel mutato panorama economico è parte integrante del suo progetto culturale.

Il nome in piccolo

La parabola di Malick, dall'indipendenza al cuore di Hollywood, è solo apparentemente tipica: a differenza dei registi della sua generazione, Malick ha rifiutato la versione industriale della "politica dell'autore", cioè la trasformazione del nome del regista in uno degli ingredienti di un successo pianificato,⁸ e lo ha fatto rovesciando, consciamente o no, tutte le strategie a cui gli altri ricorrevano.

Nella contemporaneità, il regista-autore non si scontra più con il sistema dei generi, bensì con i vincoli di una produzione organizzata per formule di mercato,

4. *Pocket Money*, di Stuart Rosenberg, 1972.

5. *Dirty Harry*, Don Siegel, 1971. Malick ha lavorato alla sceneggiatura prima che la regia fosse sottratta a Irving Kershner e affidata a Don Siegel.

6. *Drive, He Said*, di Jack Nicholson 1971.

7. Franco La Polla ha definito la specificità del periodo in F. La Polla, *Il nuovo cinema americano*, Marsilio, Venezia 1978.

8. Ho sviluppato l'idea di una politica neohollywoodiana basata sul nome dell'autore (come marchio, evento e culto) in *Marchi d'autore*, cit.

due in particolare: i film ad altissimo budget, o *blockbusters*, eventi progettati a tavolino mettendo insieme tutti i probabili fattori del successo (dai divi, al best-seller di partenza), e gli *high-concept movies*, film che puntano tutto sulle qualità visive, oltre che sugli strumenti di promozione (pubblicità e merchandising).⁹ Queste formule sono il risultato di due grossi cambiamenti nella macchina hollywoodiana: la mutata identità delle Majors e la diversa concezione del pubblico cinematografico.

Quanto al primo punto, basti ricordare che gli studios sono stati travolti, nella seconda metà degli anni Sessanta e poi negli anni Ottanta e Novanta, da due ondate di fusioni che li hanno trasformati in società conglomerate (la Columbia, ad esempio, diventa prima parte della Coca Cola, poi si associa alla Tri-Star, quindi al network televisivo CBS e poi al servizio di trasmissione via cavo HBO, fino a venire inglobata dalla Sony).¹⁰ Ecco perché il film, improvvisamente, si trova a essere solo il primo di una catena di prodotti mediali, una specie di software da convertire in diversi formati (VHS, videogiochi, compact disk, gadget). Ed ecco perché l'autore, cioè il regista che da indipendente si è fatto un nome, diventa il fattore strategico di un'economia incentrata sull'unicità e l'eccezionalità più che sulla serie: nel caso del *blockbuster*, la firma prestigiosa costituisce uno degli ingredienti del successo (è la storia di Coppola); nel caso dell'*high-concept*, l'originalità stilistica è un fattore di differenziazione, soprattutto se associato a un uso sperimentale delle tecnologie (questo invece è il caso di Lucas).

Quanto al secondo punto, cioè la diversa concezione del pubblico cinematografico, tutto può essere ricondotto al processo di *juvenilization* iniziato negli anni Sessanta,¹¹ quando le sale cominciano a riempirsi di giovani con gusti molto diversi da quelli delle famiglie, peraltro già monopolizzate dalla televisione. Da allora i giovani diventano il target privilegiato della grossa produzione (negli anni Ottanta sembra che Hollywood parli solo a spettatori maschi fra i venti e i trent'anni), anche se fra i Settanta e gli Ottanta, con l'invecchiamento dei *baby boomers*, il profilo dell'audience cambia: i giovani cinefili contestatori si trasformano nei giovani *flâneur* dei centri commerciali, disimpegnati o genericamente conservatori.¹²

I grandi registi della Nuova Hollywood si ritrovano così in un contesto industriale che non gli è più ostile, ma che anzi è disposto a inglobarli, facendo di loro un ingranaggio fondamentale della catena produttiva. Ciascuno dei *movie brats* fa

9. Illuminante al proposito Justin Wyatt, *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin 1994, pp. 65-104.

10. Sulla prima ondata di fusioni si veda Janet Wasco, *Hollywood in the Information Age*, Polity Press, Cambridge 1994; sulla seconda David Croteau, William Hoynes, *The Business of Media: Corporate Media and the Public Interest*, Pine Forge Press, 2001. Oggi sei conglomerate dominano il mercato: la AOL Time Warner; la Disney; la Viacom (Paramount); la Sony (Co-

lumbia); la New Corporation (20th Century Fox); la Vivendi Universal.

11. Cfr. Yvonne Tasker, *Approaches to the New Hollywood*, in J. Curran, D. Morley, V. Walkerdine, a cura di, *Cultural Studies and Communication*, Arnold, London 1996.

12. A interpretare così l'evoluzione del pubblico è Thomas Schatz, *The New Hollywood*, in Jim Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins, a cura di, *Film Theory Goes to the Movies*, Routledge, New York/London 1993, pp. 8-36.

i conti con questa realtà, adottando tattiche diverse per preservare la libertà espressiva: alcuni accettano di fare film secondo le necessità delle conglomerate in cambio del diritto a realizzare progetti personali (la spaccatura interna all'opera di Scorsese, ad esempio, è chiarissima), altri di girare *blockbuster* quanto basta per accumulare capitale e fondare proprie case di produzione (con esiti diversi: il successo della Lucasfilm, tutta orientata al mercato, e il fallimento della coppoliana Zoetrope, che tenta di essere un vero laboratorio di ricerca). Altri, infine, si ritagliano uno spazio ristretto ma sicuro, individuando un pubblico d'élite attraverso compagnie di distribuzione semi-indipendenti, come la Miramax e la New Line (specializzate in prodotti di nicchia). Un esempio è Woody Allen, che anche prima di mettersi nelle mani della Miramax, ha sempre seguito questa strada, giocando tutto sulla sovrapposizione fra artista e personaggio e realizzando film in serie rivolti al limitato pubblico degli intellettuali (soprattutto europei). Ma anche Robert Altman, figura molto più complessa, negli anni Novanta è stato riabilitato a Hollywood dalla strategia di distribuzione della Fine Line (ramo *highbrow* della New Line), che ha cercato di sintonizzarlo con il pubblico dei cinefili, rilanciandolo come veterano "tornato alla forma" (il "veterano", comunque, si prende la sua rivincita, dato che il film del ritorno è *I protagonisti*, satira del nuovo cinismo hollywoodiano).¹³

Il caso di Terrence Malick, che sembra rovesciare a una a una queste tattiche, è ben più complesso. Niente di più alieno da lui che creare una mitologia autoriale semi-divistica, alla maniera di Allen, per 'fidelizzare' il proprio pubblico, ma altrettanto estranea gli è l'ipotesi scorsesiana (Malick si ostinerà a girare solo i film che vuole), così come quella titanica di Coppola (non ha l'anima del produttore, e anche quando tenta di fare da solo, con *La rabbia giovane*, non solo non ci guadagna, ma alla fine è costretto a cedere i diritti a uno studio). Ecco perché negli anni Ottanta e Novanta, quando nella maglie di Hollywood si infiltrano anche opere libere, seppure al prezzo di queste negoziazioni, il cinema di Malick non trova una via d'accesso.

Un film come *La rabbia giovane* poteva esistere solo nei primi anni Settanta, quando le pellicole a basso budget sembravano una soluzione alla crisi di Hollywood. Allora bastava una cooperativa di piccoli finanziatori, come quella che Malick riuscì a mettere insieme per il suo esordio (costato solo 350.000 dollari), anche se dovette rassegnarsi, appena terminate le riprese, a vendere il progetto alla Warner (a causa di un incendio sul set che distrusse tutto). Per fortuna i dirigenti della Warner, con cui peraltro Malick aveva precedenti conflittuali – erano gli stessi che lo avevano licenziato per il taglio anticonvenzionale dato allo script di *Ispettore Callaghan* – questa volta non avevano voce in capitolo.¹⁴ Il film esce come il regista l'ha voluto e la critica lo acclama (in particolare quella francese): una così precoce consacrazione, proprio come era accaduto ai *movie brats*, gli apre la strada delle Majors.

13. La storia delle due semi-indipendenti è in Justin Wyatt, *The Formation of the 'Major Independent': Miramax, New Line and the New Hollywood*, in Steve Neale, Murray Smith, a cura di, *Contemporary Hol-*

lywood Cinema, Routledge, London 1998, pp. 74-90.

14. Cfr. Claver Salizzato, *Terrence Malick Filmare con rabbia*, "Cinemasessanta", 32 (1979), pp. 7-13.

È a questo punto che Malick deve fare i conti con il ruolo industriale dell'auto-re: mentre Spielberg e Lucas sperimentano il *blockbuster* (*Lo squalo*, 1975, e *Guerre stellari*, 1977), e Coppola si avvia ad autoprodursi con *Apocalypse Now*, Malick, con *I giorni del cielo*, sembra lavorare per la Paramount a una specie di *high concept*. O almeno così vorrebbe lo studio, che investe circa venti volte la somma servita per *La rabbia giovane*. All'ultimo momento, però, forse accorgendosi della difficoltà di ottenere da Malick la versione "corporata" del film giovanile, i *producers* compiono una scelta decisiva, cioè spostano John Travolta, divo di una serie televisiva per i giovani, dal set di Malick a quello di John Badham, che su di lui avrebbe costruito un vero *high concept*, *La febbre del sabato sera* (1977). Al posto di Travolta impongono Richard Gere, al tempo il suo alter ego *highbrow*, rinunciando in questo modo a indirizzare il film specificatamente al pubblico giovanile.

I giorni del cielo, infatti, viene presentato come un melodramma storico dagli alti contenuti spettacolari, dove Gere è solo un debole richiamo per i giovani: nel trailer si vedono paesaggi dell'Ovest, fughe, scene romantiche, mentre la locandina esalta l'esperienza dello spettatore: "i vostri occhi ... le vostre orecchie ... i vostri sensi ... saranno sopraffatti".¹⁵ Ammesso che potesse essere fruito in questo modo, il secondo di Malick restava un film inattuale, cioè troppo colto, interiore e riflessivo, lontano anni luce da tutto ciò che stavano facendo i nomi chiave della Nuova Hollywood. Fu un completo flop, con l'Oscar per la fotografia e la Palma d'oro a sancire una spaccatura, al tempo insolita, fra pubblico e critica.

La cosa più sorprendente, a questo punto, è che le chance di Malick non si riducono, ma si moltiplicano: l'acclamazione critica di *I giorni del cielo* porta in primo piano il talento visivo del regista, che le Majors credono ancora di poter capitalizzare, soprattutto in un mercato, come quello dei primi anni Ottanta, in costante evoluzione. Ecco perché la Paramount si dice disponibile ad assumere anche il suo successivo progetto, di certo il più stravagante: un film sulla creazione dell'universo con un finanziamento di partenza di un milione di dollari. Dopo quattro anni, Malick invia ai produttori un lungo prologo che drammatizza le origini della vita, dal titolo "Q", allegando un girato sulle specie viventi di tutto il mondo, commentato da lunghe e minuziose descrizioni, quasi senza dialoghi.¹⁶ I dirigenti della Paramount, appena riavutisi dallo choc, cominciano a fare pressione perché il regista dia allo script una forma più semplice; Malick resiste, maturando una totale insofferenza nei confronti dello studio, finché abbandona il progetto. Nel 1983, annuncia il suo ritiro dal mondo del cinema.

A quanto pare, la scelta non implica isolamento e reclusione, sul modello di Kubrick, bensì uno stato di seminomadismo di quasi cinque anni (con base a Parigi, Malick viaggia dal Nepal alle Alpi, dal Sud della Francia alla Grecia),¹⁷ accompa-

15. Questa e le successive citazioni da trailer e locandine sono traduzioni dei testi americani. Sugli equivalenti italiani sono state apportate alcune variazioni, che qui ci è impossibile discutere.

16. Ne parla Colin MacCabe, *Bayonets in*

Paradise, "Sight and Sound", 9 (Febbraio 1999), pp. 10-14.

17. Le notizie più sicure in Michel Ciment, *L'absence de Malick*, "Positif", 446 (Aprile 1998), pp. 52-54.

gnato da una ferrea volontà di rifiuto dei media. Brevi soste nell'ufficio di Austin gli permettono di lavorare ad alcune sceneggiature (ma a vedere la luce sarà solo la prima versione di *Great Balls of Fire - Vampate di fuoco*,¹⁸ il film sul cantante Jerry Lee Lewis, poi girato da McBride), finché nel 1988, viene contattato da due produttori teatrali, Robert Geisler e John Roberdeau, che lo riportano al cinema.¹⁹

Hollywood, ancora una volta, è totalmente cambiata. Anzi: quando viene prodotta *La sottile linea rossa* è già sull'orlo di un'ulteriore svolta, un'ulteriore chiusura della quale vediamo oggi gli effetti (l'anno dopo esce *Matrix*, che segna l'inizio di una produzione definitivamente globalizzata). Come se Malick avesse fatto appena in tempo a inserirsi in un panorama relativamente complesso, in cui l'intermediazione di due produttori indipendenti (Geisler e Roberdeau) e di una piccola compagnia semi-indipendente (la Phoenix Pictures), avevano potuto indurre una conglomerata a finanziare un film fuori dagli schemi.

Geisler e Roberdeau contattano Malick per proporgli di portare sullo schermo *L'albergo bianco* di Donald M. Thomas (1981), ma il regista rilancia dicendosi interessato a una versione del romanzo bellico di James Jones, *La sottile linea rossa* (1962). I due produttori accettano: comprano i diritti del romanzo e finanziano il lavoro di Malick, con l'intenzione di assemblare il pacchetto sceneggiatura-regista e poi venderlo a qualche studio. A lavoro terminato (siamo già nel 1995), propongono il progetto alla Phoenix Pictures, una piccola compagnia fondata dall'ex agente di Malick, Mike Medavoy e diretta fra gli altri anche da George Stevens Jr., ex direttore dell'AFI.²⁰ Il giro però non finisce qui. Medavoy non investe, ma cerca di convincere una conglomerata (la Sony, con cui ha un accordo di distribuzione) a finanziare il film al posto suo (per 55 milioni). La Sony, prevedibilmente, rifiuta, e Medavoy ci riprova con la 20th Century Fox (dall'85 parte della News Corporation di Rupert Murdoch) che invece, a sorpresa, accetta: *La sottile linea rossa*, percepito e spesso definito "film indipendente", fu dunque co-prodotto da uno dei giganti dell'impero dei media.

L'intervento della Fox, stando alle notizie circolate sulla stampa (lunghi tempi di lavorazione, uso eccentrico del cast, enorme quantità di girato), non ha limitato la libertà espressiva di Malick. Ma il riassorbimento del suo film dentro le mitologie hollywoodiane ha avuto conseguenze ad altri livelli. L'opera di Malick è diventata un prodotto *arty*, cioè il film giusto per un pubblico che cerca la qualità certificata e insieme lo spettacolo.²¹ Negli anni Novanta l'età media dell'audience aumenta, e questo tipo di spettatore, che consuma solo film con la patente di artisticità, diventa un segmento economicamente interessante.

La sottile linea rossa aveva le carte in regola per essere proposta a un pubblico di questo tipo, anche se non si poteva contare sul "marketing dell'autore". Malick ave-

18. *Great Balls of Fire*, Jim McBride, 1989.

19. Michel Ciment, *Entretien avec Robert Michael Geisler e John Roberdeau*, "Positif", 446 (Aprile 1998), pp. 54 e segg.

20. La Phoenix fu fondata nel 1994 da Mike Medavoy, fra i fondatori della Orion e agente

di Woody Allen. Cfr. Michel Ciment e Hubert Niogret, *Entretien avec Mike Medavoy*, "Positif", 457 (Marzo 1999), pp. 14 e segg.

21. Sul concetto di *arty* vedi Justin Wyatt, "The formation of the Major Independent", cit.

va rifiutato di diventare regista-marchio e il suo nome, ormai pressoché sconosciuto, non reggeva la retorica del grande ritorno (quella usata l'anno dopo con Kubrick per *Eyes Wide Shut* e con Lucas per *Star Wars – Episode I*). Privo dei requisiti del film-evento, *La sottile linea rossa*, viene dunque venduto come un film da scoprire. La Fox lo fa uscire in punta di piedi, solo in cinque cinema, a New York e a Los Angeles, contando sul passaparola di audience selezionate, oltre che su proiezioni speciali del “più probabile Oscar dell'anno”.²² Parallelamente, mette in circolazione trailer e locandine in cui il nome di Malick è a stento leggibile (quello di Spielberg, nel manifesto del film concorrente, *Salvate il soldato Ryan*, campeggia con un possessivo sopra il titolo: “A Steven Spielberg Film”). Si vedono bene, invece, i molti divi del cast, garanzia di una certa forza narrativa, e, nel manifesto americano, sveltano candidature agli Oscar e citazioni della critica, in cui ricorre l'espressione “capolavoro”: “ogni inquadratura è un capolavoro, un'epica che abbaglia gli occhi, risveglia la mente e sconvolge l'anima”. Nei contesti di marketing l'idea di “capolavoro” si riferisce a film di grande forza visionaria e capacità evocativa: è dunque un concetto formale-esperienziale, che ignora il “senso” dell'opera. Non a caso, alla lettura che Malick dà della seconda guerra mondiale la locandina non accenna minimamente: “Ogni uomo combatte la sua guerra”, dice appunto lo slogan, subordinando lo sfondo storico al tema intimista.

La strategia non dà i risultati sperati (*Salvate il soldato Ryan* incassa 216 milioni di dollari solo negli Stati Uniti a fronte dei 36 milioni guadagnati dalla *Sottile linea rossa* nel mercato internazionale), ma tra tutti, il terzo film di Malick è certo il più popolare.

Molte voci, nessun io

Questo tentativo di incasellare e riassorbire all'interno di logiche industriali anche opere molto lontane dall'ideologia hollywoodiana è uno dei grandi paradossi della cultura contemporanea, non solo cinematografica. Forse, il modo in cui un film viene proposto al pubblico produce effetti sulla ricezione (disporsi a vedere un film come *arty* significa sganciarlo a priori dalla realtà? Significa mettere tra parentesi il suo valore critico?), cosa che renderebbe ancor più importante il ruolo della critica. Ecco perché un'analisi delle opere di Malick deve innanzitutto ricordarci che esse sono, prima che “capolavori”, film capaci di scardinare nel profondo uno dei presupposti culturali delle narrazioni di genere: l'individualismo e la conseguente concezione del personaggio/eroe.

È chiaro nella *Rabbia giovane*, dove la volontà di affermazione di se stessi attraverso l'atto criminale si rivela solo una forma estrema del conformismo indotto dalla cultura di massa. Il film racconta la fuga di due giovani – Kit (Martin Sheen), un netturbino che coltiva la sua somiglianza con James Dean, e Holly (Sissy Spacek), un'adolescente orfana di madre – ricercati prima per l'omicidio del padre di lei, che si opponeva al loro flirt, poi per la carneficina, sempre immotivata, che Kit si lascia

22. Cfr. Colin McCabe, *Bayonets in Paradise*, cit.

alle spalle cercando di incarnare il ruolo dello sbandato. Ma contro gli schemi del genere (la cui parabola potrebbe essere riassunta in tre tappe: *Sono innocente*, Fritz Lang, 1937, *La donna del bandito*, Nicholas Ray, 1948, e *Gangster Story*, Arthur Penn, 1967), qui il gesto dei protagonisti non è espressione di un disagio, denuncia di uno squilibrio sociale, è al contrario conseguenza della volontà di integrazione in una società acriticamente accettata. Le sentenze che Kit incide nel registratore non lasciano dubbi ("rispettate le opinioni delle minoranze, ma cercate di allinearvi con quelle della maggioranza"), e il suo atteggiamento è altrettanto eloquente: ammira, anzi fraternizza con i poliziotti, e rispetta chi ha acquisito una posizione di dominio nella società (il miliardario, l'unico che risparmia). Nelle azioni di Kit non c'è insomma nessuna rabbia, come suggerirebbe il fuorviante titolo italiano, nessuna disperazione, semmai un aberrante progetto di costruzione del proprio Io, che lo porta a seminare tracce di sé, seppellire gli oggetti che gli sono appartenuti, cumulare pietre sul luogo della sua cattura.

Il protagonista dei *Giorni del cielo* è invece Bill (Richard Gere), operaio di una fonderia di Chicago che, dopo aver ferito – forse ucciso – il capo sfruttatore, scappa a Ovest con la sorella Linda e l'innamorata Abby (Brook Adams), arrivando fino al Texas, dove viene assunto come bracciante nei campi di grano della fattoria del giovane Chuck (Sam Shepard). A quel punto, amore, opportunismo e conflitto di classe legano Abby, Bill e Chuck in un triangolo ritagliato sullo schema del melodramma, nella variante rurale tipica del cinema muto (dal *Vento* di Sjoström, 1928, alle epopee newdealiste del "ritorno ai campi", come *Nostro pane quotidiano* di King Vidor, 1935, fino al Kazan della *Valle dell'Eden*, 1955). Come in questi melodrammi, il tema centrale è l'armonia fra uomo e natura, che nel caso di Malick però non nasce dall'accordo fra ordine sociale e ordine cosmico, ma dalla rottura di un ingiusto ordine sociale: l'uccisione del padrone, infatti, porta Bill la prima volta dalla fabbrica infernale alla campagna radiosa, la seconda volta dal fuoco sterminatore a un primordiale idillio campestre (ucciso anche Chuck, Bill fugge con Linda e Abby su una zattera, come Huckleberry Finn). Benché ingiustificabile (Malick impedisce la nostra identificazione con Bill), il suo delitto contiene un impulso vitale: rappresenta il necessario "movimento" di una classe sociale, la spinta al cambiamento che si perpetua attraverso Linda, a sua volta in fuga, nel finale, dalla solitudine e dall'emarginazione di un orfanotrofio.

A un superamento dell'ideologia dell'Io si punta anche nella *Sottile linea rossa*. Il film segue le vicende della Compagnia C durante lo sbarco a Guadalcanal del 1942, ma usa il tema della guerra per approfondire la dimensione morale dell'uomo, alla quale sacrifica molti spunti del romanzo di partenza (James Jones, 1962).²³ Jones, ad esempio, introduceva la questione ebraica anche all'interno dell'esercito americano – il greco Staros (Elias Koteas) era nel romanzo l'ebreo Stein, il che ridefiniva il suo conflitto con Tall (Nick Nolte), colonnello *wasp* –; invece Witt, idealista alla ricerca dell'immortalità, quasi un angelo custode che veglia sui soldati, era nel romanzo un razzista semianalfabeta del Kentucky. Infine, il prologo alle pa-

23. Dal romanzo era già stato tratto un film di Andrew Marton nel 1964.

radisiache isole Salomone e l'epilogo in cui i soldati sopravvissuti ripartono per una nuova destinazione sono un'aggiunta di Malick, che esplicita la sua lettura del romanzo: la guerra è un incomprensibile orrore antropologico nello splendore del cosmo.

Anche limitandosi a un'analisi del *war movie*, lo scarto appare immenso: Malick gira un film in cui non solo le battaglie e l'ambiente militare hanno scarso rilievo, ma gli stessi personaggi restano programmaticamente incompiuti. Nessuno di loro si sviluppa nel corso della storia, tutti perdono gradualmente centralità e individualità, fino a scomparire. Il soldato Edward B. Train (John Dee Smith), ad esempio, esiste solo nella prima e nell'ultima sequenza, cioè durante lo sbarco iniziale e la partenza finale dall'isola. Quando entra in scena, in preda al panico e alla riemersione dei traumi infantili, suscita nello spettatore una serie di interrogativi destinati a rimanere insoddisfatti (Train è il debole che imparerà a essere coraggioso? La vittima, il vigliacco, l'incolpevole rovina della Compagnia C...?); la sua esperienza ci rimarrà ignota, eppure a lui sarà affidato una specie di bilancio finale ("sono cresciuto, non sono certo vecchio, ma sono più maturo"). Del resto come Train, anche gli altri soldati restano per noi un mistero. Innanzitutto, perché sono indistinguibili gli uni dagli altri, e non solo per via delle uniformi, anche perché Malick li ha voluti tutti simili nella corporatura e nei lineamenti; la regia sottolinea l'effetto inquadrandoli molto spesso in gruppo, e interrompendo il campo medio con fugaci primi piani in carrellata, che rendono impossibile non solo collegare un volto a un nome, ma anche uno sguardo a un personaggio: in diverse scene di battaglia, infatti, le soggettive sono tagliate in modo da poter appartenere a molti occhi, cosicché lo sguardo sul nemico risulta indistinto, come nella sequenza in cui il soldato ferito allo stomaco è inquadrato dal punto di vista dei compagni appostati, di tutti ma di nessuno in particolare. Anche le contrapposizioni si elidono: Tall, il darwinista cinico che ha la meglio su Staros, l'umanista pietoso, esce di scena a metà film proprio come il rivale sconfitto, sicché la sua vittoria è vana, priva di una funzionalità narrativa. Si nega, insomma, l'idea della guerra come esperienza che costruisce la soggettività, e si nega qualunque forma di eroismo bellico, se non quello sacrificale di sapore cristologico (Witt che si immola per la compagnia C).

La concezione anti-individualista delle storie di Malick si traduce anche in un preciso stilema autoriale: l'uso della voce fuori campo, e in particolare della voce interiore. A narrare, infatti, è sempre qualcuno dall'identità marginale o indefinita (una giovane complice di un crimine, una bambina del ghetto, un'intera compagnia di soldati), il che rende complesso il punto di vista, si direbbe in continuità con una certa tradizione letteraria americana. Malick cerca i suoi riferimenti fuori da Hollywood (dove la voce narrante è sempre stata maschile e adulta),²⁴ ricordandosi dei monologhi sgrammaticati di Huck (citati dal regista stesso, che menziona anche le storie della piccola investigatrice Nancy Drew), delle sperimentazioni di Henry James (*Ciò che sapeva Maisie*) e naturalmente dei commenti del giovane Holden.

24. Cfr. Sarah Kozloff, *Invisible Storyteller: Voice Over Narration in American Fiction Film*, University of California Press, Berkeley 1988.

Quella di Holly nella *Rabbia giovane* è infatti la voce di un'esclusa, una delle tante donne (del sud) obbligate al ruolo storico di spettatrici: prima succubi di un padre tirannico, poi del compagno (Kit se la trascina dietro perché le sue gesta abbiano un pubblico). La sua passività diventa così scissione: la voce che narra da un futuro indeterminato si sovrappone a un corpo al presente che con essa non ha alcun rapporto. Peraltro, Holly si rivolge a noi spettatori, mai a Kit, adottando il linguaggio dei media o dei feuilleton, e infarcendo il discorso di informazioni fuori luogo (i posti da vedere se capitassimo da quelle parti...). Insomma, a parlare è qualcuno ancora privo di consapevolezza, che dunque non ci può spiegare, non può colmare il nostro desiderio di sapere e di capire.

Linda dei *Giorni del cielo* è più tradizionalmente vittima e bambina. La sua voce rauca, infantile ma non del tutto innocente, definisce un punto di vista ancor più marginale ed enigmatico: quello di un'oppressa capace però di ricavare dal suo stato di indigenza una precoce saggezza ("Certi hanno bisogno di più di quello che hanno", dice, "e altri hanno di più di quello che gli serve. Il problema è trovare una via di mezzo"). Anche Linda non comprende fino in fondo la realtà che la circonda, eppure ha una conoscenza magica delle cose, quasi profetica ("Una volta ho conosciuto un tizio. Si faceva chiamare Ding Dong. Diceva che tutta la terra un giorno andrà a fuoco"), come quella di un fantasma ("A volte mi sentivo molto vecchia, come se la vita mi stesse per finire, anzi, come se fossi già morta").

E infine *La sottile linea rossa* riparte da qui, da questa idea delle voci dall'oltretomba. Il film non ha un narratore, ma ne ha molti che si combinano secondo una logica appunto musicale. Si tratta di voci interiori, frammenti di pensieri, preghiere, lettere, che si mescolano in modo da non corrispondere quasi mai ai corpi sullo schermo, dandoci l'impressione che a parlare sia "un'unica grande anima" ("confitto dall'amore... sono il frutto di una sola mente, i tratti di un solo volto", dice la voce di Witt, che appunto gli è sopravvissuta). Malick evoca Emerson, peraltro richiamato anche dal brano musicale che commenta le sequenze più drammatiche: "The Unanswered Question" di Charles Ives (il musicista che si diceva ispirato dal Trascendentalismo). E del resto, il tema della guerra, degli uomini che strisciano fra le foglie d'erba pronunciando frasi mistico-poetiche non può non far pensare a Whitman, forse evocato anche dal nomignolo del protagonista.

Foto di gruppo

Come si è detto, la letteratura non è l'unica area di riferimento per Malick. Tentando di proporsi come sintesi di molte sperimentazioni artistiche americane, il suo cinema si riallaccia anche alla ricerca pittorica e fotografica.

La critica nota le radici pittoriche del cinema di Malick all'uscita dei *Giorni del cielo*, opera in cui la memoria di Edward Hopper, Andrew Wyeth e Grant Wood riemerge quasi in ogni fotogramma; ma già *La rabbia giovane*, con i suoi colori saturi e i suoi paesaggi western, sembrava un miscuglio di pop art e pittura naïf (tra l'altro, come in una dichiarazione di intenti, Malick crea un'inquadratura in cui le nuvolette disegnate su un cartellone pubblicitario non si distinguono da quelle vere del cielo circostante).

Il discorso si potrebbe approfondire, ma sul tema della pittura in Malick è già stato esauriente Jean-Loup Bourget,²⁵ e a lui rimandiamo. Ci interessa invece chiarire il ruolo della fotografia, forse ancor più rilevante e certo più sottovalutato.²⁶

La fotografia – autentica o falsificata – costituisce sia un ricorrente oggetto di scena, un amuleto che i protagonisti (o meglio *le* protagoniste) custodiscono e contemplano, sia una delle principali, e spesso misconosciute, fonti d'ispirazione del regista. Non è la fotografia in generale, ma quella particolare linea della fotografia documentaria americana che dalle inchieste sociali di Lewis Hine arriva fino ai reportages della rivista "Life": si direbbe che Malick cerchi in essa una morale dello sguardo, intesa sia come giusta posizione di fronte alle cose, sia come necessità di vedere ("le fotografie", scriveva la Sontag, "sono una grammatica, e ancora più importante, un'etica della visione").²⁷

Innanzitutto sono i personaggi a prendere coscienza attraverso le fotografie, a cogliere la verità della loro condizione. Accade a Holly, quando nella foresta si ferma a guardare con lo stereoscopio vecchie foto che dovrebbero ritrarla da bambina ("stentai a riconoscermi", dice la sua voce *over*, "in quell'insulsa ragazzina nata nel Texas, che abitava in una linda casetta e ora viveva con un ragazzo sugli alberi"); in realtà davanti ai nostri occhi si materializzano vedute cartolinesche di luoghi esotici (il canale di Mongue di Rio de Janeiro, la sfinge e le piramidi d'Egitto), un ritratto fotografico ottocentesco (madre con neonato), un dipinto raffigurante due donne al piano, e infine la foto di un soldato che dice addio alla sua bella nei campi.

Niente a che vedere con i ricordi personali di Holly: sono piuttosto le immagini di un generico passato del mondo, un tempo perduto in bianco e nero di cui lei sola conserva le tracce. E sono naturalmente anche un riferimento alle origini della fotografia, arte che ha il compito, si direbbe, di rivelare il lato universale delle nostre identità (per Holly, l'essere una donna americana). "Mi corse un brivido nella schiena", commenta, "e tanti pensieri mi s'affollarono nella mente: dove mi troverei in questo momento se non avessi conosciuto Kit o se l'avessi denunciato?". Forse l'ultima fotografia preconizza anche il futuro del suo personaggio, mettendo in scena una ragazza nella stessa situazione della protagonista dei *Giorni del cielo*: una bracciante che vive una storia d'amore nei campi alla vigilia di una guerra.

Nei *Giorni del cielo* però non è Abby il personaggio legato al motivo della fotografia, bensì Linda, inserita da un fotomontaggio nella venticinquesima e ultima foto della serie di scatti d'epoca che scorrono sui titoli di testa. Linda è seduta sul ciglio di una strada con lo sguardo fisso in macchina, e la sua solitudine, oltre che la sua espressione severa, fanno pensare che la fotografia non indichi l'inizio della storia, bensì la fine: forse questo è il punto in cui è arrivata, al termine della sua fuga lungo i binari, e il film che sta per iniziare non è che un lungo flashback. Linda però non ricorda solo il proprio passato, ma quello storico di una classe, e le foto d'epoca sono lì a dimostrarlo.

25. Cfr. Jean-Loup Bourget, *American Gothic*, "Positif", 218 (Maggio 1979), pp. 65-67.

26. Solo Michel Ciment ha avviato una riflessione sulla fotografia, limitata però alle 25 foto d'epoca che scorrono sotto i titoli di testa dei *Giorni del cielo*. Ciment nota come esse anticipino il clima del film, quell'effetto di "emo-

zione a distanza" che accompagnerà lo spettatore fino alla fine della storia. Cfr. M. Ciment, *Le jardin de Terrence Malick*, "Positif", 225 (Dicembre 1979), pp. 18-24.

27. Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978, p. 3.

Oltre alla famosa *Playground in Tenement Alley* (Lewis W. Hine, 1909), istantanea di un vicolo newyorkese in cui i bambini giocano a baseball sotto una malinconica sfilata di panni stesi, si riconoscono altre opere di Hine – il fotografo famoso per le sue inchieste sul lavoro minorile realizzate per conto del National Child Labor Committee –; esse trasformano il film di Malick in un tassello di quel grande affresco del proletariato urbano iniziato da Jacob Riis, il giornalista newyorkese di fine Ottocento che per primo ha fotografato la miseria di famiglie costrette a vivere nei quartieri poveri del basso East Side, e proseguito almeno fino alle ricerche dei fotografi della Farm Security Administration (FSA), che negli anni Trenta e Quaranta hanno documentato la vita nelle campagne degli stati del centro-sud (Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Arthur Rothstein). Di Hine, però, Malick non seleziona le famose foto sui bambini lavoratori, ma attinge a diverse raccolte per comporre un mosaico generale della *working class*: dall'inchiesta sui quartieri metropolitani trae *Lunchtime* (1910),²⁸ istantanea di un crocchio di ragazze sulle strade di New York, dalla serie degli emigranti di Ellis Island sceglie *Young Russian Jewess* (1905), appartenente al genere dei "documenti umani",²⁹ secondo la definizione del fotografo stesso (ragazza russa nel vuoto metafisico della banchina in ferro); e infine, dalla raccolta sugli operai, trae sia *Russian Steel Workers* (1908) – cinque uomini in divisa, in una posa di gruppo che li fa sembrare carcerati –, sia *Powerhouse Mechanic* (1920), nella quale lo stile di Hine sembra risentire maggiormente di influenze costruttiviste: le linee di una grande ruota meccanica si fondono con la curva della schiena dell'operaio, mentre un'illuminazione dai forti contrasti dà risalto ai volumi, facendo dei muscoli un prolungamento del ferro.

Solo raramente, tuttavia, le opere di Hine vengono ricreate attraverso il cinema; in questo senso, si nota di più l'influsso dei fotografi della FSA, già richiamato in una sequenza della *Rabbia giovane*, quando Holly medita sul fermento provocato dalla fuga di Kit e le sue parole vengono ironicamente illustrate da immagini della mobilitazione dei contadini: finte foto virate in seppia, in stile anni Quaranta, che si bloccano e si animano a turno.

Nei *Giorni del cielo*, poi, Malick ricostruisce la vita nelle campagne di inizio secolo secondo lo stile di quella tradizione fotografica (*Cradling Wheat*, 1936, assomiglia molto ad alcuni fotogrammi dei *Giorni del cielo*).

La coesistenza di congegni meccanici, braccianti e paesaggi naturali fa tornare in mente le opere di Dorothea Lange, che fotografando, tra l'altro, anche i campi di grano del *Panhandle* (proprio la pianura in cui si ambienta il film³⁰), dava un mesto rilievo al dilagare dell'agricoltura industriale: la raccolta delle fascine, le distese di terreno rigate dai solchi e i particolari delle trebbiatrici possiedono la stessa forza nel film di Malick (si confronti il campo arato nel film con la foto *Large-scale pea fields*,

28. Per il confronto mi sono servita del catalogo digitale della George Eastmann House in cui sono conservate le foto di Hine, visibili online al sito <http://www.geh.org/ar>.

29. Cfr. Beaumont Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984, pp. 327.

30. Quelli che si vedono nel film sono gli al-

tipiani di Alberta (Canada), dove sono state effettuate le riprese; essi rappresentano però le pianure del Panhandle, di cui Chuck, si dice, è il signore incontrastato. Il Panhandle texano è stato appunto uno dei soggetti fotografici della Lange.

Lange, 1939).³¹ Ma anche i paesaggi della *Rabbia giovane*, costruiti in modo da mettere in relazione la terra e il cielo, gli elementi industriali e quelli naturali, gli oggetti e il paesaggio, tengono conto di questa tradizione fotografica: lo scenario in cui viene catturato Kit a un passo dal confine con il Montana, dove una pompa petrolifera si inserisce in un lembo di cielo naïf, richiama uno scorcio di deserto nel quale le cisterne di petrolio all'orizzonte sembrano riflettersi nelle forme delle nuvole (*Oil tank farm near Odessa*, 1937).³²

Infine, quel tipo di fotografia viene rievocato anche nella messa in scena dei corpi. Tutti i personaggi sono ripresi dal basso, soprattutto se in primo piano: è lo schema visivo secondo cui siamo abituati a vedere il pioniere (a cavallo, ad esempio), che sopravvive anche nelle foto di Lange, i cui contadini – a differenza di quelli di Shahn e di Rothstein – sono volti proiettati contro il cielo, corpi in *contreplongée* fusi con il paesaggio. I protagonisti dei tre film, Kit, Bill e Witt, sono inquadrati in questo modo, e se per Kit conta la frizione fra l'inquadratura eroica e l'immoralità del personaggio, il contadino Bill è semplicemente un nuovo tassello di quel repertorio fotografico.

Il caso della *Sottile linea rossa*, dove pure il soldato Witt è un primo piano inquadrato dal basso contro il cielo, merita qualche precisazione in più. Il film si ispira nel complesso a un'altra linea documentaria, che può essere considerata una 'naturale' evoluzione della linea realista. Non tanto alle fotografie sulla seconda guerra mondiale (Robert Capa, ad esempio), lontanissime dallo sguardo di Malick, quanto piuttosto all'iconografia della guerra del Vietnam. Basta sfogliare le copertine di "Life" dedicate alla *dirty war* (e Malick, come si è visto, aveva lavorato per la rivista) per notare la somiglianza fra il film e le fotografie: nei fotogrammi di Malick c'è lo stesso dinamismo, lo stesso senso dell'azione colta sul vivo, gli stessi colori brillanti.³³

Del resto, la scelta di rappresentare la seconda guerra mondiale dalla sponda del Pacifico dimostra come Malick cercasse un punto di contatto con l'immaginario bellico del Vietnam (i giapponesi somigliano ai vietnamiti e le battaglie nell'erba alta e nel paesaggio tropicale sono associate dagli anni Sessanta solo alla *dirty war*). Attraverso il richiamo a quell'iconografia, Malick incrina così l'idea del secondo conflitto mondiale come "guerra giusta" (che *Salvate il soldato Ryan* sta in quel momento rafforzando), riconducendo anche quella guerra, qualunque guerra, all'orrore primario.

31. Nella pagina "American Memory", della Library of the Congress, sono consultabili online 160.000 fotografie dell'FSA-OWI (1935-1945): <http://memory.loc.gov/ammem/fsowhome.html>.

32. In realtà, Malick, e con lui naturalmente Nestor Almendros, il celebre direttore della fotografia, lavora sull'immagine anche in un'altra direzione: inquadrando le mille, astratte variazioni del cielo delle Badlands, in cui nuvole e tramonti si riducono a forme e linee luminose, sembra ricordarsi delle opere di Alfred Stieglitz, come *Sky* (1931). Inoltre, fra i 25 scatti d'e-

poca dei *Giorni del cielo*, Malick inserisce anche le foto tardottocentesche di H.H. Bennett, come *Leaping Stand Rock* e *Out of Boat Cave*, come in un saggio sulla storia della fotografia americana e sul suo contributo al mito dell'Ovest.

33. Nel sito www.life.com sono archiviate le copertine relative alla guerra del Vietnam e le più famose foto di Larry Burrows per "Life" (www.life.com/Life/burrows/c4.html); da qui sono state tratte le foto comparate ai fotogrammi di Malick (cfr. Larry Burrows, *Near Dong Ha*, South Vietnam, 1966).



Ultima cartolina nello stereoscopio (*La rabbia giovane*)



Finta foto d'epoca (*La rabbia giovane*)

Dalla sequenza iniziale di *I giorni del cielo*:



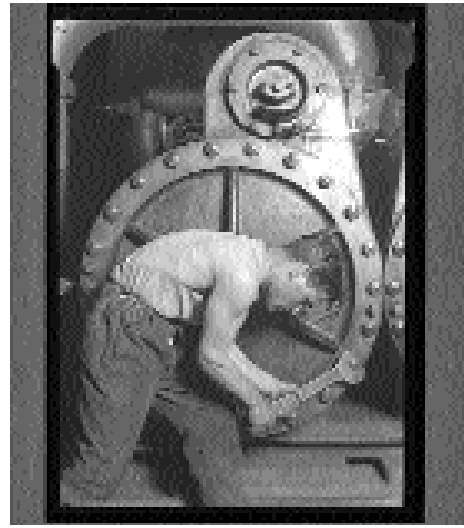
Playground in tenement alley (Lewis Hine, 1909)



Russians steel workers (Lewis Hine, 1908)



Young Russian Jewess (Lewis Hine, 1905)



Powerhouse mechanic (Lewis Hine, 1920)



West Texas Family Farm (Dorothea Lange, 1937)



La fattoria di Cato (*La rabbia giovane*)



Kit in fuga (*La rabbia giovane*)



Cotton picker (Dorothea Lange, 1936)



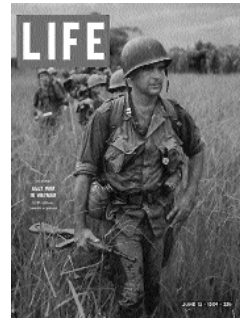
Cradling Wheat (Dorothea Lange, 1937)



Il lavoro nei campi di Chuck (*I giorni del cielo*)



Lo sbarco a Guadalcanal (*La sottile linea rossa*)

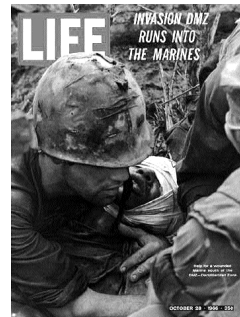


Copertina di "Life", 12 giugno 1964

Patrol in Vietnam (Larry Burrows, 1964)



La morte di Keck (*La sottile linea rossa*)



Copertina di "Life", 20 ottobre 1966

Wounded marine (L. Burrows, 1966)