

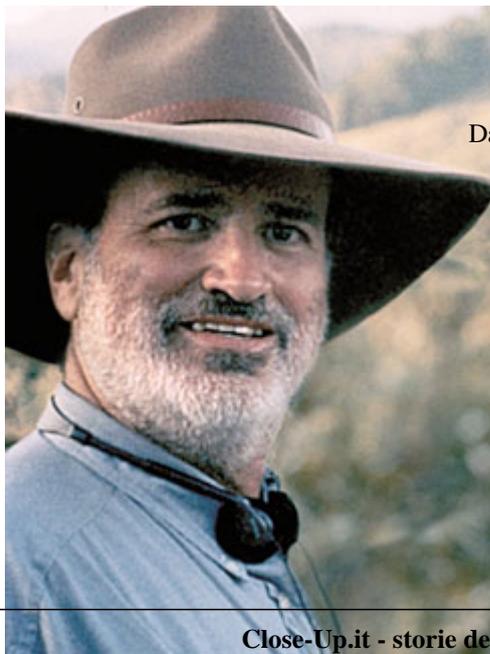


Extrait du Close-Up.it - storie della visione

<https://www.closeup-archivio.it/dissoluzioni-e-frammentazioni-il-linguaggio-filmico-di-terrence-malick,8743>

# Dissoluzioni e frammentazioni: il linguaggio filmico di Terrence Malick

- APPROFONDIMENTI - REVERSE ANGLE -



Date de mise en ligne : giovedì 11 luglio 2013

---

Close-Up.it - storie della visione

---

Quello di Malick sembra essere un percorso filmico che procede in maniera ininterrotta e progressiva, lentamente ma con decisione, verso la disgregazione dell' *oggetto-film*, che in questa prospettiva si scinde e si disintegra, si annebbia e si sfalda per diventare un caleidoscopio di immagini che splendono per la loro bellezza, ma hanno perso in parte o del tutto i nessi narrativi e spazio-temporali che le legano. La struttura dei film di Malick è spesso fluida, e sembra rispecchiare un'istanza creativa libera, poetica, spontanea, che di fatto rifiuta l'idea di ingabbiare le scene e le sequenze in un tutto rigidamente coerente e ordinato. Questo non vuol dire, tuttavia, che non ci siano "regole" sotto gli schemi compositivi del regista, ma semplicemente che la sua grammatica filmica e il suo stile sono frutto di una visione estremamente personale e soggettiva, che appare man mano sempre più distante dal cinema *tout-court*. L'esempio più macroscopico di questo approccio è certamente *The Tree of Life*, un punto di arrivo e un film cardine, per così dire, della cinematografia malickiana. Qui la visione, che spesso coincide con lo sguardo del protagonista bambino e rispecchia quindi la dimensione fugace e incerta del ricordo, viene messa in crisi e si fa parziale e smembrata, sia sul piano puramente figurativo (inquadrature rapide che danno un senso di precarietà, movimenti di macchina leggeri e nervosi come il volo di una farfalla) che su quello della struttura narrativa: i nessi di causa-effetto che legano gli eventi vengono meno, la cronologia delle azioni è annullata, dal punto di vista spaziale e temporale vengono giustapposti due mondi lontani e differenti (la storia di una famiglia americana negli anni Cinquanta e la nascita della vita sul pianeta Terra).

Se *The Tree of Life* è un apice e un punto di svolta, *To The Wonder* si configura come diretta emanazione del precedente film di cui rispecchia lo stile e l'impostazione, ma anche come un passo in avanti rispetto ad esso nella messa in discussione degli elementi fondanti dell' *oggetto-film*. A subire un processo drastico di sottrazione e dissoluzione sono qui infatti anche i personaggi, che invece in *The Tree of Life* restavano ancora solidi nelle loro differenze e peculiarità, associati a concetti opposti e simmetrici (*grazia e natura*, cioè amore, tenerezza e comprensione da una parte, durezza, ostinazione e severità dall'altra), sebbene fossero descritti in maniera quanto mai poetica e sfumata. Neil e Marina, gli amanti protagonisti di *To The Wonder*, sono invece soltanto i due termini di una relazione, le due rive opposte e speculari consumate dalla marea del sentimento amoroso, che ora sale e ora scende, rendendoli a fasi alterne entusiasti e felici oppure rabbiosi e amareggiati. Non sono più individuati nelle loro singolarità, e lo spettatore non è partecipe delle loro vite dall'interno, conosce poco della loro storia e del loro passato. I pensieri che vengono esplicitati dalle voci fuori campo sono universali, sono riflessioni sugli stati d'animo e sui mutamenti dell'amore, e non dipendono strettamente dalle identità dei personaggi cui appartengono, ma anzi le trascendono. Neil e Marina sono oramai sono dei segni, delle idee, delle tracce incerte.

Andando a ritroso nella filmografia di Malick notiamo come la frammentazione della linea temporale di *The Tree of Life* e il generale senso di sfaldamento che segna gli ultimi due lungometraggi del regista siano preceduti da un progressivo allentarsi e dilatarsi tanto della struttura filmica quanto, più specificamente, della dimensione temporale. Il film d'esordio dell'autore, *Badlands*, ancora compatto nella costruzione, era già caratterizzato da un ritmo dilatato e a tratti straniante, e descriveva due protagonisti paurosamente segnati dal senso di distacco dalla realtà. Kit e Holly, un giovane assassino seriale e la sua fidanzata, vagano per gli sterminati e silenziosi deserti americani e Malick racconta la loro totale e definitiva perdita di orientamento, che è fisica quanto interiore ed emotiva.

Lo svuotamento dello spazio e la preminenza della Natura, maestosa e capace di inghiottire l'uomo nella sua desolata vastità, segna quindi il primo film di Malick - un esordio folgorante, che affascina e sorprende con le sue atmosfere sospese e quasi alienate - quanto la sua seconda opera. *I Giorni del Cielo*, che parzialmente inverte la tendenza allo sfaldamento poiché piuttosto chiaro e solido sul piano dell'azione, è di nuovo impostato visivamente all'insegna di un preponderanza del vuoto: i campi dorati sembrano non avere confini, i cieli sono immensi, la grande casa del fattore - uno dei personaggi principali - perde tutta la sua imponenza quando viene inquadrata nel desolato vuoto della campagna, che sgomenta e al contempo incanta. Il processo di sottrazione è quindi, in questo caso, tutto concentrato sul piano spaziale.

Fin qui però, nonostante la sensazione di rarefazione e la corposità dei silenzi, i film di Malick hanno ancora una certa solidità, che verrà drasticamente cancellata con il meraviglioso *La sottile linea rossa*. Giustamente considerato tra i suoi lavori più riusciti e complessi, questo film è una meditazione corale sugli orrori della guerra. Lo scarto tra questo lungometraggio e i precedenti è netto: le voci fuori campo dei soldati si alternano e si miscelano in tutto indistinto, la riflessione filosofica sulla sofferenza e sulla follia umana si fa esplicita, la traccia narrativa è ormai esile e vaga. L'indagine interiore sui e dei personaggi diventa più importante dell'azione, che si dilata e si confonde. Della guerra Malick restituisce immagini di grande potenza, spesso fortemente simboliche. Ma ciò che conta non è il

susseguirsi degli avvenimenti quanto il lirismo delle immagini che compongono un mosaico doloroso e tuttavia lucente sull'impossibilità umana di rinunciare all'odio e all'aggressività. Il successivo *The New World* - meno corposo e articolato del precedente film ma in ogni caso ricco di fascino dal punto di vista figurativo e intrigante nella riflessione che pone in atto - anticipa la relazione bipolare uomo-donna di *To The Wonder* e dilata ancor più vistosamente la dimensione temporale, sottraendo alla narrazione gli eventi cardine, indugiando sui cosiddetti "tempi morti" e esaltando il lirismo della rappresentazione. Quello di Malick è ormai un cinema che procede verso territori liminali facendo poche concessioni allo spettatore, al quale è richiesto un completo abbandono per immergersi in un universo essenzialmente poetico. Il film seguente, *The Tree of Life*, approda come già detto a risultati estremi e radicali, che tuttavia - come si intuisce da questa breve analisi - trovano le loro radici nell'approccio che caratterizza le precedenti opere, in maniera graduale ma sostanziale.

In sintesi, quello del regista americano appare come un percorso coerente e solido, e il suo ultimo film - pure criticato da molti per una certa ripetitività che in parte lo penalizza - si configura come l'inevitabile risultato di un'indagine che ha come oggetto non solo ciò che viene rappresentato (i temi prediletti di Malick: la Natura, il rapporto dell'uomo con lo spazio, l'introspezione e in un certo senso la filosofia) ma anche il *modo* della rappresentazione, cioè il linguaggio filmico in sé per sé, di cui il regista mette fecondamente in crisi gli elementi fondanti (narrazione, dimensione spazio-temporale, personaggi) per rinnovarne, attraverso la forma, l'essenza profonda.