3

TERRENCE MALICK
IN ABSENTIA

La sottile linea fra la vita e la morte

Dedicato alla memoria di Bruno Ganz, Michael Nyqvist ed Ennio Morricone

di Anna Maria Pasetti

PROLOGO

CinemaMondo: La Coscienza del Tutto

"L'esistenza autentica
è un *Essere-per-la morte*"
(Martin Heidegger)

Universo cinesistenziale inconfondibile.
Il CinemaMondo di Terrence Malick può essere immaginato come un moto perpetuo che lentamente percorre la *sottile linea* del misterioso Passaggio dell'Essere vivente su questo pianeta. Nell'ambito di un viaggio fatto di audiovisioni superbe e sublimi, si assiste a una partecipazione totale col Creato in cui l'Essere umano persegue la sua eterna *Quest* sulle tracce di significati inaccessibili, nel tentativo di dare un Senso al Tutto, ovvero a se stesso. Tale ricerca parte dal Caos originario e arriva alla Coscienza, passando necessariamente per la Genesi (madre e padre), i legami di sangue (fratelli), l'Amore, e la Morte, dalla quale può ripartire una vita nuova, spirituale e riconciliata col Creato stesso.
La Morte è dunque punto di arrivo e di (ri)partenza del viaggio *malickiano*, così come è *conditio sine qua non* per la presa di coscienza dell'umanità rispetto alla propria finitezza terrena.
Il presente elaborato è uno fra i possibili tentativi di "attraversamento" del racconto della Morte nel cinema dell'artista statunitense. Il percorso tracciato è duplice: da una parte è cadenzato come cronologia delle opere più pertinenti[1] al tema trattato rispetto al cammino della Coscienza, dall'altra è organizzato come una mappa sincronica delle istanze che informano la narrazione del Passaggio, sia negli aspetti concettuali che in quelli estetico/linguistici. Il tutto è preceduto da alcuni cenni sulla *Weltanschauung* del cineasta, evidenziandone l'impostazione filosofico/mistica e la cifra estetico/linguistica di assoluta originalità.

PARTE PRIMA

L'Essenza nell'Assenza

"Vediamo quello che vediamo
per virtù della luce del sole.
Non partecipiamo alla luce,
ma attraverso di essa, alle cose della terra.
Da quando abbiamo dato la luce per scontata,
diventiamo consapevoli della sua (precedente)
presenza solo una volta che è assente"
(Terrence Malick)

Studioso di filosofia, teologia (sopratutto cristologica), specialista del pensiero di Martin Heidegger (di cui ha tradotto in inglese *L'essenza del fondamento*, 1929)[2], Kierkegaard e Wittgenstein, regista/*Auteur* "genio inaccessibile, integralista, isolato"[3] dall'eponimica "*Hidden Life* // vita nascosta" per antonomasia, Terrence Malick e la sua arte vivono "lontano dalla disperazione del cinema commerciale americano, muovendosi ai

[1] Le opere trattate nel seguente saggio sono: *Badlands* (*La rabbia giovane,* 1973), *Days of Heaven (I giorni del cielo,* 1978), *The Thin Red Line* (*La sottile linea rossa,* 1998), *The New World (The New World - Il nuovo mondo*, 2005), *The Tree of Life* (id, 2011), *The Knight of Cups (*id, 2015), *A Hidden Life (La vita nascosta - Hidden Life*, 2019). Per convenzione si è scelto di indicare i film solo con il loro titolo originale.

[2] Terrence Malick, *The Essence of Reasons*, Martin Heidegger, Evanston, Northwestern University, 1969.

[3] Lloyd Michaels, *Terrence Malick*, University of Illinois press, 2009, p.80.

ritmi di un tamburo diverso"[4]. Parallelamente, mentre il creatore si cela, il *suo* creato è esibito quale sintomo di un paradosso: di fronte alla solenne epica del visibile, dove anche i minimi "*physical details of existence*" producono incanto, ciò che conta - il *Logos*, o in termini *heideggeriani* "l'Esistenza autentica"[5] - è quanto ne rimane invisibile, "fuori campo", nell'eterna evocazione di un Altrove ove ricongiungersi con l'Essenza del creato, del Sé, di Dio. Dunque, dentro al cinema immaginifico e magniloquente di Malick, "più vediamo e ascoltiamo e meno comprendiamo"[6]. A metterci in guardia è lo stesso cineasta in una delle sue rarissime interviste: "*If you feel that you understand them perfectly, you have no respect for them* // Se pensate di averli capiti perfettamente, non avete rispetto per loro[7]". Quel "loro" è riferito ai due protagonisti di *Badlands*, ma è sufficiente allargare lo sguardo per dedurre che nel paradigma speculativo malickiano una vera (e possibile) comprensione del mondo riguardi solo in minima parte l'universo del sensibile: ad esso, che nel cinema si traduce nel audio/visibile, pertiene una proiezione *vuota* (o densa di *emptiness*) o meglio ancora *estatica* (nel senso etimologico dello *stare fuori*) dell'Essere che aspira all'*esperienza reale,* ancora una volta all'*Esistenza autentica.* A spiegare con chiarezza come nel cinema di Malick l'*Essenza stia nell'Assenza* sono le parole di Stanley Cavell: "*Their presence refers to their absence, their location in another place* // La loro presenza rimanda alla loro assenza, la loro posizione ad un altro luogo"[8]. In un contesto concettuale/poetico ed estetico sì argomentato, è naturale che un discorso sulla Morte in quanto *absentia corporis* per eccellenza diventi centrale ad ogni livello. Laddove la presenza dell'ingombro somatico chiude al determinismo e alla storicizzazione, l'*Assenza del corpo*, di cui Malick ha fatto la propria cifra personale, diviene al contrario l'apertura alla dimensione dello spirito, delle possibilità infinite, dell'Eternità.

Cosmogonie in progress // temi & contenuti

THE TREE OF LIFE
GUARDA IL VIDEO

Tutto è movimento (*in progress*) nel cinema di Malick. Come si è visto, questo gli deriva dall'influenza del pensiero esistenzialista (ma anche *trascendentalista* essendo il regista studioso ed estimatore di R.W. Emerson) cui pertiene l'aspirazione all'autenticità esistenziale raggiungibile attraverso l'ascolto della "voce della Coscien-

[4] Ron Mottram, All Things Shining: The Struggle for Wholeness, Redemption, and Transcendence in the Films of Terrence Malick" in *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. Ed. Hannah Patterson, London: Wallflower, 2003, pp.13-23.

[5] Per Heidegger il concetto di *esistenza autentica* si contrappone a quello di *esistenza anonima o inautentica*. Essa è richiamata dalla *voce della coscienza* e si identifica con l'*Essere-per-la-morte* inteso come l'annullamento di tutte le "possibilità" che portano l'Essere (l'Ente) a perdersi nell'anonimato, ovvero nei fatti insignificanti della vita terrena. Quando l'Essere comprende e accetta la propria finitezza (Morte) entra nell'esistenza autentica.

[6] Lloyd Michaels, *Terrence Malick*, University of Illinois press, 2009, p. 23.

[7] Intervista a Berverly Walker in *Sight and Sound*, 44:2, Primavera 1975, p. 82.

[8] La citazione per estesa da Stanley Cavell, *The World Viewed.* Enlarged ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979, p. xvi: "*Objects projected on a screen are inherently reflexive, they occur as self-referential, reflecting upon their physical origins. Their presence refers to their absence" //* Gli oggetti proiettati su uno schermo sono di per sé riflessivi, essi accadono come auto-referenza, riflettendo sulla propria origine fisica. La loro presenza rimanda alla loro assenza".

Days of Heaven (1978)

za" che - inevitabilmente - richiama all'accettazione della finitezza fisica dell'uomo. Accanito sostenitore del "viaggio spirituale" in contraddizione a quello storicizzato degli eventi, il regista nato nell'Illinois nel 1943 ma cresciuto in Texas, ha sempre interpretato ogni accadimento narrativo del suo cinema nella sua dimensione più intimamente universale, benché necessariamente connotato ad un tempo/spazio preciso. In tal senso l'epica del *Mito/Sogno americano* - assai presente nella nella prima parte della filmografia - è già predisposta a superare l'*hic et nunc*, assurgendo all'*illusione di conquista* da parte dell'uomo che - inevitabilmente - lascia dietro di sé sentimenti di alienazione e sconfitta, ma anche di *Sehnsucht,* squisitamente intesa nel Romanticismo che colora i contorni del suo pensiero. Un Romanticismo che lo conduce allo struggimento al cospetto della Natura, nutrito da uno *Streben* di partecipazione panica. La Natura nello sguardo di Malick alterna il macro al microcosmo, è solennemente celebrata nei quattro elementi del Creato, e detiene/contiene il potere della Genesi del Tutto, del Sublime, causando Estasi e inducendo alla meditazione sul Trascendente. E questo perché di fondo la Natura è sostanza del Divino, è Eden. Per effetto del Peccato originale, l'uomo ha perduto il suo Paradiso smarrendosi nel conflitto universale tra l'apparenza e l'Essenza. Solo per effetto della Voce della Coscienza può attraversare la sua "sottile linea rossa" e riconquistare se stesso, il suo *Heaven*, mutando *heideggeriamente* dal piano "ontico" ad "ontologico"[9] oltre che imparare a relazionarsi col proprio simile secondo una convivenza reciprocamente autentica. Tutto il cinema di Malick, ad oggi, ha a che fare con i temi & contenuti appena riassunti.

Voices. Visions. // forma & linguaggio

Nella ricerca di un linguaggio cinematografico che meglio potesse tradurre una *Visione di mondo* profondamente articolata e concettualmente ambiziosa, Terrence Malick ha organizzato, fin dai suoi esordi, una forma narrativa e poetica immediatamente riconoscibile e originale. In un'attività notoriamente discontinua, ha firmato dieci opere in oltre 45 anni senza mai "accompagnare" mediaticamente alcuna di esse ad eccezione della prima del 1973, *Badlands*. La sua *absentia* è diventata leggendaria contribuendo a fare di ogni suo film un evento, mai deluso nelle aspettative quanto meno della netta divisione della critica, fra acclamazioni e cocenti stroncature. In effetti, lo sguardo di Malick non ammette mezze misure: entrare nel suo CinemaMondo implica un atto di fede cinematografica, un salto nel vuoto della ragione compensato da una totale estasi audio/visiva. Costruiti su trame classiche e drammaturgie lineari, i testi cinematografici del regista texano tendono a fuggire da traiettorie narrative sequenziali: il suo racconto esistenziale aderisce più alle regole della poesia come linguaggio metafisico che non della prosa romanzesca, il suo montaggio sincronico e dai ritmi irregolari risuona di epica post-modernista, di parabola ipertestuale, con interventi extratestuali ad alto valore metaforico e simbolico che talvolta rievocano il *montaggio delle attrazioni*. Perfezionista e ossessionato dalla magniloquenza di scenografie naturali da rappresentare private da artifici, così come dalla ricostruzione ma-

[9] Il piano "*ontico*" o "*esistentivo*" è quello di un'esistenza rimasta *anonima o inautentica*, quello "*ontologico*" o "*esistenziale*" è quello di un'esistenza divenuta *autentica*.

Song to Song (2017)

terica e "filologica" di ambienti del passato laddove raccontati, Malick è diventato il poeta del *monologo interiore cinematografico*, informato in onnipresenti *voiceover* quali espedienti narrativi e meccanismi di *distanziamento*[10], una scelta concettuale che, per quanto costante, è mutata nel tempo quanto il cammino della Coscienza dei personaggi in campo. Personaggi che, da parte loro, appaiono all'interno di un percorso evolutivo di film in film, avvalorando l'idea che la filmografia di Malick debba intendersi quale una grandiosa ed unica Opera distinta in vari episodi. Un'opera che respira in spazi prevalentemente esterni, cine-fotografati da geniali DoP in campi lunghissimi da ottiche dagli effetti innaturali, grandangoli estranianti e per questo destabilizzanti, almeno quanto le acrobatiche angolazioni adottate dalla mpd sui corpi dei protagonisti osservati nei loro incessanti movimenti dell'anima. Malick li de-psicologizza, li scorpora, spesso riducendoli a luoghi metafisici, a funzioni spettrali più sintomatiche che drammaturgiche.
Con un cinema sostanziato di *Visions* vertiginose e *Voices* oniriche, narrazioni magiche e decontestualizzate nello Spazio/Tempo tra *flashback e* monologhi in flussi di Coscienza e dialoghi sussurrati da cast corali di star hollywoodiane (ma deponteziate dell'aura glamour), inesauribili alternanze fra il Caos e il Silenzio, tra fantasmagorie cosmologiche e meditazioni mistiche, Terrence Malick ha creato un proprio genere.

[10] "*I hope that the voiceover and the cinematography create some distance without alienating the viewer so much //* Spero che la voiceover e la fotografia creino della distanza senza alienare troppo lo spettatore", Terrence Malick intervistato da Berverly Walker in *Sight and Sound*, 44:2, Primavera 1975, p. 82.

PARTE SECONDA

LA DIVINA COMMEDIA UMANA - CRONOLOGIA DEL PASSAGGIO

Prima della Coscienza // Il Paradiso ignorato (1973-1978)

Cos'è quel rumore ora?
Cosa sta facendo il vento?
Nulla ancora nulla.
(T.S. Eliot)

***Badlands - La rabbia giovane* (1973)**
L'epica *on the road* dei giovani *dropout* Kit e Holly segna l'esordio di Malick nel lungometraggio. Kit diventa un killer seriale senza rimorsi, l'adolescente Holly di cui lui ha ucciso il padre, lo segue impassibile in una fuga folle nella profonda provincia americana dai paesaggi infiniti e mozzafiato. I due si amano di un amore inconsapevole di cui la fredda *voiceover* affidata a Holly registra gioie e dolori senza mai comprenderli. Fotografati spesso con teleobiettivi che lasciano sfocati sfondi e contesti, i due protagonisti restano bidimensionali e "detached" (staccati) dalla realtà come da loro stessi, vivendo ancora in una fase pre-Coscienza.

Badlands (1973)

Infatti il *nonsense* del loro agire non è dettato dall'età dell'Innocenza bensì dall'assenza di empatia. "*They don't communicate with the outside world. They don't understand what others feel* // Non comunicano con il mondo esterno. Non capiscono i sentimenti altrui" rivela lo stesso Malick[11]. L'agenda della coppia è limitata ai dettami della sopravvivenza, e la morte altrui è inclusa qualora fosse condizione per evitare la propria. Al cospetto degli omicidi a sangue freddo di Kit non seguono effetti emotivi, il rimosso sostituisce istantaneamente il rimorso, così come il grande incendio lascia solo le ceneri della casa paterna: i due ragazzi vivono allo stato *ontico* direbbe Heidegger, specie Kit che - atteggiandosi a novello James Dean - sembra desiderarne (e presagire) la stessa morte precoce cogliendo di questa solo le sue istanze superficiali. A tal proposito Malick aggiunge "*He is obsessed with his own death and wonders what the papers will say* // E' ossessionato dalla propria morte e si chiede come i giornali ne parleranno".

***Days of Heaven - I giorni del cielo* (1978)**
Opera di sconfinamenti, coloni/braccianti e praterie invase da venti e cavallette. La Bibbia nei suoi libri più normativi (Deuteronomio, da cui prende il titolo, 11:21) e itineranti (Esodo) accanto al Mito americano fanno da ispirazione al secondo lungo di Malick, tuttora considerato il più virtuoso dal punto di vista foto/cinematografico. Il triangolo amoroso fra Bill, Abby e il Farmer è la causa scatenante di una *tragedia mortifera* dai toni epici ed ancestrali. Il narratore del film è tuttavia esterno ai tre protagonisti (Linda, la sorella di Abby), osservatrice meno fredda di Holly ma altrettanto non giudicante i fatti raccontati. Il suo "resoconto", inoltre, legato al tempo passato, assume il registro della parabola, ammantandosi di quel sapore mitico già anticipato. La Coscienza giace all'ingresso delle vite dei personaggi, più "innocenti" che non "apatici" come i protagonisti di *Badlands*. Il loro "presentire" la morte si lega alla malattia (è il caso del Farmer), alla punizione divina per inganno (Bill) a un destino insito alla scelta di violenza opposta alla convivenza pacifica. Più dei personaggi, privati di psicologia a vantaggio della loro funzionalità metafisica, è l'elevato simbolismo degli elementi naturali e delle "piaghe bibliche" a intessere il sentimento di morte nel film, una Morte che per l'idealista Malick inizia a colpire il *modus operandi* (colposo e illusorio) con cui il Sogno americano viene rincorso.

Ai confini della Coscienza // Terra di mezzo (1998)

The Thin Red Line (1998)

***The Thin Red Line - La sottile linea rossa* (1998)**
A vent'anni da *Days of Heaven*, *The Thin Red Line* segna l'atteso ritorno di Malick dietro alla macchina da presa: è il suo terzo film e il suo primo grande *Requiem*. Travestito da *war movie*, *The Thin Red Line* registra l'ingresso della Voce della Coscienza nei personaggi *malickiani*, da cui discende l'aspirazione a un mondo opposto a quello che rappresenta il prevalente campo d'azione del film: la guerra. A separarli è, appunto, una linea sottile quanto la vita del singolo quando confrontata alla pluralità. Per questo il regista, che basa la sceneggiatura sull'omonimo romanzo di James Jones, compie una scelta radicale e moltiplica i monologhi interiori/*voiceover* che passano dalla singola dei precedenti film a diversi e sovrapposti. In tal senso sostanzia

[11] Intervista a Berverly Walker in *Sight and Sound*, 44:2, Primavera 1975, p. 82.

The Thin Red Line (1998)

il concetto di flusso di coscienza polifonico invocato dal trascendentalista Emerson "*One bis Soul that everyone's part of* // Una grande Anima di cui ciascuno è partecipe". Se il fronte bellico del Pacifico è il terreno del visibile in cui si consumano le giovani vite dei soldati americani e giapponesi, quello dell'invisibile - dell'*absentia* - è quello della Coscienza, informato a inizio e fine opera nel paradiso terrestre dei malesiani. Un vero Eden ritrovato ma ignorato quando non deturpato, di cui solo il soldato Witt (punto di vista prevalente e *voiceover* dotata di Coscienza matura) riesce a cogliere l'essenza autentica, ed è ad essa che dedica la propria morte per mano del nemico sul finale del film. È nel confronto tra la dimensione ontico/deterministica di chi perpetra la guerra e quella ontologica/idealistica di chi vive in armonia con la Natura salvifica che si sviluppa il vero conflitto, di cui la II Guerra Mondiale è solo una proiezione. La morte è impressa sulla retina di chi, atterrito, la sente arrivare su di sé (il sergente Keck) o sugli altri combattenti, compagni o rivali poco importa. La morte è argomento di conversazione perpetuato nei monologhi interiori ma anche nelle sentenze spiazzanti (o esorcizzanti?) di comandanti apatici come il Kit di *Badlands* ("se sei ucciso o meno dipende dal posto e dal momento giusto o sbagliato in cui ti trovi" e ancora "è tutta una bugia, ti vogliono morto". E morte (metaforica) è anche nel desiderio tutto *malickiano* di "cancellare" lo *star system* nello straordinario paradosso che pervade quest'opera premiata con l'Orso d'oro a Berlino: un trionfo di star tutte livellate all'anonimato di una divisa e un fucile, talvolta persino di un silente cameo.

La Coscienza del (Per)dono // Ritorno alla Genesi (2005-2015)

"Madre, ora so dove vivi"
(*The New World*)

***The New World* (2005)**

"*Prediligo i personaggi femminili*" dichiarava Terrence Malick nell'ormai più volte citata intervista a *Sight and Sound* del 1975. In *The New World*, sua opera quarta a sette anni dalla precedente, l'elemento femminile è infatti centrale, ed è l'incarnazione della *Madre* nel senso più ancestrale e sacro del termine. Quale racconto *ab origine* della sua terra per eccellenza - si tratta di un biopic sulla figura semi-leggendaria di Pocahontas - riformula le riflessioni di *The Red Thin Line* sul contrasto fra due mondi ma ne espande il respiro epico radicalizzando la necessità salvifica di tornare al mitico Eden di una sorta di "*American Adam*" ignaro del fallace *American Dream*, per assurgere all'Esistenza autentica e contrastare quella "corrotta", portatrice di morte. È alla purezza del corpo e dell'anima della giovane principessa indigena che Malick affida la Voce della Coscienza volta a una "possibile" armonia tra il Vecchio e il Nuovo Mondo, ovvero fra i conquistatori/coloni inglesi portatori dell'*Original Sin* e i Nativi americani che ancora ne sono esenti.

The New World (2005)

Da mediatrice salvifica, la donna diventa Donna attraverso l'Amore totalizzante col capitano John Smith prima e l'amore grato e maturo con John Rolfe dopo, grazie al quale elabora e "fa elaborare" i reciproci lutti, concepisce e dà alla luce una nuova vita che le permette di rinascere nuovamente per ascendere - attraverso la propria morte prematura - a uno stato di grazia. La sua parabola esistenziale di donazione assoluta del Sé riflette taumaturgicamente quella della Vergine/Madre (ovvie le similitudini con la Vergine Maria), nel contatto sinergico con l'integrità della Natura (rigogliosamente celebrata nell'intera opera) da cui attinge e restituisce in un circolo virtuoso capace di mutare di segno perfino il Vecchio in Nuovo mondo (il suo viaggio in Inghilterra è portatore di Luce nell'impero delle tenebre e la fotografia di Emmanuel "Chivo" Lubezki, con cui Malick inizia la fruttuosa collaborazione ancora in corso, ne dà prova sublime). Il cineasta adotta per *The New World* tre *voiceover* della Coscienza quali altrettanti luoghi metafisici da affidare ai protagonisti, ancora una volta privi di psicologia e più *simulacri funzionali:* John Smith è il *Paradise Lost*, John Rolfe è il *Paradise Regained* mentre Pocahontas/Rebecca è la Madre che ne permette la rigenerazione.

***The Tree of Life* (2011)**

"*Se un ramo si spegne, l'albero non muore*" veniva sancito in un monologo interiore di *The New World* preludendo l'oggetto topico del film successivo, *l'Albero - the Tree*, simbolo della *βίος / bios* = vita fisiologica, il cui termine maiuscolo "*Life* / Vita" viene aggiunto al titolo nella sua valenza anche metafisica. Realizzato da Malick sei anni dopo il suo quarto lavoro, T*he Tree of Life* è ad oggi la sua opera concettualmente più ambiziosa, celebrazione del suo CinemaMondo, inno totale alla potenza della Natura in senso pieno (dalla cosmica alla microscopica, maestosa dei suoi quattro elementi) intesa come *Esistenza autentica* rivelata nella *Coscienza del Tutto*. Ma, nella sua ridondanza vitale, è paradossalmente il secondo grande *Requiem* del cineasta texano, perché fondato sull'*Absentia corporis* sostanziata in una tormentata elaborazione del lutto intesa come raggiungimento dell'unità dell'Essere VS la divisione post Eden. Ancora una volta a governare è la polarizzazione fra mondi, qui non più esibiti in paradisi esotici VS guerre o conquiste, bensì in luoghi metafisici, espressioni del conflitto interiore dell'uomo ferito dal Peccato originale che si perpetua di padre/madre in figlio. Come soluzione all'Angoscia per la morte di *heidegerriana* memoria, Malick propone la via del Perdono, *conditio sine qua non* per elaborare (guarire) il lutto per la perdita di un fratello (e figlio) prematuramente scomparso[12]. *The Tree of Life* è un film sulla Vita e sulla Morte, sulla Mente e sullo Spirito, sul fuoco e sull'acqueo; pur sembrando un testo che parla di religione parla anche quasi della sua totale assenza. La Terra si spegne assieme al Sole, muore un figlio prima dei propri genitori, un padre

The New World (2005)

[12] *The Tree of Life* è il racconto di una famiglia degli anni '50 composta dai genitori e tre figli piccoli. All'età di 19 anni il fratello di mezzo muore, il maggiore, Jack, non riesce a superare il lutto per la perdita anche da adulto, mescolando il suo rimorso a vari rimossi legati a una famiglia ai suoi occhi inadeguata, con una chiara contrapposizione a un padre autoritario. Nel film sono evidenti gli elementi autobiografici per la perdita prematura di due fratelli da parte di Malick.

non abbracciante ma respingente. Qualcosa va in cortocircuito"[13] si legge in una recensione di Eleonora Degrassi. E per "smascherare" tale cortocircuito, Malick decide di rendere *Visibile* l'*Invisibile* processo di ricomposizione dell'Essere, a partire dall'originaria collisione cosmica del "venire al mondo di ogni cosa" fino all'intimità dell'uomo, frammentato da una lotta agonica e "genetica" apparentemente insormontabile: "*Padre. Madre. Voi due siete in lotta dentro di me. E lo sarete sempre*" ammette Jack adulto, punto di vista principe del film, reduce da una "rabbia giovane" di contrapposizione al padre/padrone . Il linguaggio adottato dal regista, per quest'opera vincitore della Palma d'oro a Cannes, traduce una ricerca formale di altissima complessità, organizzata in una testualità totalmente priva di linearità narrativa, fondata sul Flashback come figura retorica, su altalenanze spazio/temporali, sulla pluralità di flussi di Coscienza in *voiceover* montate e mescolate, sulla *dimensione del rimosso* come recupero della sostanza ontologica, sull'inserzione (addirittura) di un documentario cosmogonico.
Una visionaria Cappella Sistina sulle cose ultime firmata Terrence Malick che ambisce a *tenere-tutto-dentro*.

***Knight of Cups* (2015)**
Contiguo a *The Tree of life* per la tematica della "perdita" attraverso dell'elaborazione del lutto e per il punto di vista maschile, *Knight of Cups* è il settimo lungometraggio di Malick. Ancora una volta il cineasta mette in scena il tormento del dolore fraterno, come si è visto di derivazione anche autobiografica, allargandolo a una critica sui meccanismi del successo terreno, essendo il protagonista Rick un personaggio ricco e famoso della Hollywood contemporanea. Egli è un parallelo al Jack adulto di *The Tree of Life*, ma questa volta il suo Caos interiore è aggravato dal *senso di colpa* per la scomparsa del fratello minore di cui si sente responsabile. Assolutamente derivativo rispetto all'opera del 2011, il film è originale per una costruzione a episodi titolati come le principali carte dei tarocchi attraverso i quali il Fante di Coppe/Rick rivive momenti significativi della propria esistenza, in un percorso di guarigione psicanalitico - e formalmente psichedelico e non lineare come da tradizione per l'ultima produzione malickiana - che parte dalle tenebre (il lato oscuro, il preCoscienza) e arriva alla luce del Perdono di Sé grazie alla riconciliazione metafisica con un padre che non è solo il genitore biologico a cui spetta una fondativa rivelazione: "*My son, I know you, I know you have a soul* // Figlio mio io ti conosco, io so che hai un'anima".

La Coscienza libera // Ecce Homo (2019 - in progress)

"Pregare è pensare al senso della vita"
(L. Wittgenstein)

A Hidden Life (2019)

***A Hidden Life - La vita nascosta* (2019)**
Basato sull'epistolario indirizzato alla moglie dal contadino obiettore di coscienza austriaco Franz Jägerstatter durante la II Guerra Mondia-

[13] *The Tree of Life: la spiegazione del film di Terrence Malick*, cinematographe.it, 24/01/2020.

le, *A Hidden Life* è l'opera più recente di Terrence Malick e quella in cui il respiro filosofico/spirituale si arricchisce di un esplicito sentimento religioso, dichiaratamente cristiano/cristologico. Al centro, tuttavia, non è la Fede come dono ultimo e sovrano della Coscienza, bensì il libero arbitrio che pone l'Essere nella delicata condizione della scelta. E, ancora una volta, la tessitura ontologico/metafisica del cineasta-filosofo è costruita sulla "sottile linea" di separazione fra l'*Esistenza autentica* e quella *anonima*, invocando la solida guida di Heidegger che sul valore della libertà è illuminante: "L'uomo pertanto deve rendersi libero per la verità, concepita come svelamento dell'essere. E con ciò libertà e verità si identificano"[14]. Franz, uomo di cultura semplice ma di Coscienza elevata, distingue spontaneamente ed emotivamente il Bene dal Male ("*I have this feeling inside me that I can't do what I believe it's wrong* // Ho questo sentimento dentro di me per il quale non posso fare ciò che ritengo sia sbagliato") e pre-suppone la propria morte come sacrificio necessario dell'agire in libertà, ovvero per la Verità. Opera sul valore dell'anti-eroismo da parte di un martire della Resilienza nascosta, *A Hidden Life* è anche eponimica sull'*Absentia* perpetrata da Malick a partire dal 1973 in poi, ma è anche un ritorno (probabilmente temporaneo) alla narrazione (para)sequenziale, seppur con prevedibili intermezzi di flashback, in un racconto visivamente esaltato dall'alternanza drastica luce/ombra e Natura aperta / Prigione chiusa, di chiara valenza simbolica. Il destino di morte diviene il *leitmotiv* del film ma è liberato dall'angoscia: la fine, intesa cristologicamente come condizione per la rinascita di una nuova vita nello spirito, risponde anche a quell'*Essere-per-la morte* identificato dal filosofo che (paradossalmente) aderì inizialmente al nazismo, come l'*Esistenza autentica*. La trattazione di *A Hidden Life* e del suo relazionarsi "oltre la vita terrena" continua e si completa nei capitoli finali di questo saggio.

[14] Martin Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia* (1937).

PARTE TERZA

ATTRAVERSARE LE TENEBRE - TOPOGRAFIA DEL PASSAGGIO

Foto 1

"È questa la fine del mondo?
La morte della luce?"
(*A Hidden Life*)

La morte giovane

L'immagine della giovane madre nella bara di cristallo che riposa nel cuore di un bosco (foto1) è una visione onirica del piccolo Jack in *The Tree of Life*. L'iconografia rimanda all'universo fiabesco con l'evidenza dello sguardo infantile sulla morte. Uno sguardo emblematico per il Malick-pensiero rispetto all'inevitabile Passaggio, sia perché rivela la rappacificazione mistica, e dunque ideale, con il *post mortem*, sia perché sottolinea quanto la problematicizzazione di un discorso sulla morte nel cinema del regista texano insista spesso sulla dipartita prematura, tanto di figure morenti quanto già defunte. Ciò trova ragione anche nell'autobiografia del cineasta che ha visto scomparire giovani ben due fratelli: Chris, deceduto in un incidente stradale e Larry - il fratello minore - suicidatosi da ragazzo nel 1968. La ricorrenza narrativa e concettuale della "morte giovane" - eco all'edizione italiana di *Badlands* (*La rabbia giovane*) - rintraccia i protagonisti quasi sempre nel f*uori campo*: in tal senso l'*absentia* persiste come significante paradigmatico nel cinema di Malick. Difficilmente

si ravvisano inquadrature del morente "nell'atto" di morire, accade solo nel caso del Farmer in *Days of Heaven* e in un paio di situazioni in *The Thin Red Line*. Al limite, come Franz Jägerstatter in *Hidden Life*, questi è presente nell'emblematico ruolo di osservatore del proprio patibolo, allestito come un teatro macabro dal tendone nero che metaforicamente, ma anche tecnicamente, divide la Vita dalla Morte (foto 2).

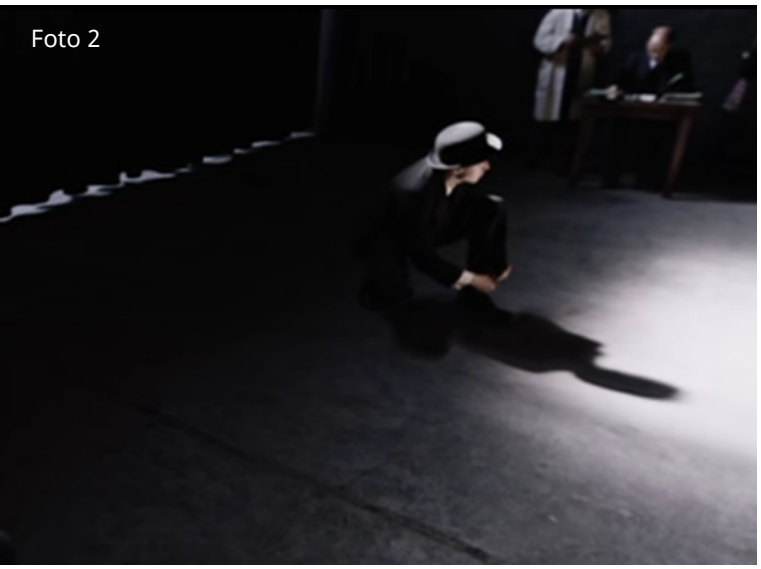


Foto 2

In campo, invece, è spesso contemplato lo spegnersi di personaggi di corollario/funzionali, specie nei morti ammazzati di *Badlands* così come nel *war movie* del 1998. In quest'ultimo è anche interessante come nella seconda parte del film il cineasta scelga di mostrare la morte attraverso lo sguardo di chi la osserva e questo per enfatizzare l'effetto contraddittorio scatenato dal riflesso dell'altrui dipartita: da una parte l'*indifferenza* ("*You'll see many dead people, they aren't different from dead dogs* // Vedrete molti uomini morti, non sono diversi da cani morti" - ed anche - "*I don't feel nothing even with these dying kids* // Non provo nulla neppure vedendo questi ragazzi morire") e dall'altra la *pietas* ("*You are my sons, my dear sons, I'll carry you wherever I go* // Voi siete i miei figli, i miei cari figli, vi porterò con me ovunque andrò").
Morte giovane è naturalmente anche metafora del decadente se non già frantumato *American Dream,* realtà scolpita sulla superficie del cinema di Malick dai giovanissimi *dropouts* di *Badlands* alla borghesia fallimentare dei '50s di *The Tree of Life*, dai braccianti agricoli delle piantagioni del Midwest di *Days of Heaven* tornando alla genesi di tale Sogno quando, invadendo il *New World,* i coloni britannici vi introdussero il Peccato originale.

Il presagio

Il senso di morte sotteso nell'epica cinematografica di Malick è spesso reso palpabile dall'espediente narrativo del *presagio*, un segno distintivo della *parabola esistenziale/esistenzialista*, genere con cui si può ragionevolmente far dialogare l'opera dell'autore texano. "*Kit knew the end was coming* // Kit sapeva che la fine stava arrivando" annuncia la *voiceover* di Holly in *Badlands* benchè la sua "proto-coscienza" giovanile non aggiunga valutazioni morali a tale affermazione. Diversa è la premonizione sillabata da Linda rispetto alla consapevolezza del Farmer ("*He knew he would die within the year* // sapeva sarebbe dovuto morire entro l'anno") di *Days of Heaven*, perché affetto da malattia. Senza l'ausilio di frasi pronunciate, il presagio della morte del figlio in *The Tree of Life* è informato nell'incidente fatale a un bimbo che annega nel lago: è il primo approccio con l'evento del Passaggio avvertito da Jack bambino ancora ignaro che di lì a pochi anni perderà il fratello minore. Quasi fosse uno zombie o un alieno, il capitano John Smith di *The New World* torna alla colonia inglese dopo aver soggiornato nella terra dei Nativi, "*You look as if you are back from the land of the dead* // sembri tornato dal mondo dei morti" gli viene fatto notare con ironia da un connazionale. In questo caso, il presagio funge al contrario, perché sarà la colonia il luogo a mutare in mortifero, colto da pestilenza, carestia e freddo. Al di là delle diverse rappresentazioni nei casi specifici, Malick tende a disseminare indici premonitori di morte reiterando i medesimi oggetti o elementi naturali; fra questi il *fuoco* che il cineasta usa con abbondanza, specie in ognuna delle sue quattro prime opere.

Badlands (1973)

Il divampare delle fiamme di case, foreste, villeggi incendiati così come una singola candela hanno sempre a che fare con la morte, spesso con la distruzione *hic et nunc* di chi ne è vittima, o più simbolicamente per il film che "da quel momento" cambia di segno; anche la Storia è presagita, come nel caso dei forni accesi che bruciano il carbone per il funzionamento dei in *A Hidden Life:* l'allusione all'Olocausto è chiara, benché di questo siano assenti espliciti riferimenti.

Nonsense // Emptiness // Evil

Per quanto nella visione *heideggeriana* abbracciata da Malick la morte sia la condizione che permette all'Essere di ascoltare la "voce della Coscienza" nel richiamo ad una *Esistenza autentica,* accade non di rado che nell'opera del regista/filosofo la dipartita avvenga dentro alla *non-Coscienza*, ovvero nel *non-Senso*. Questo non significa che la morte in sé perda di Senso, bensì che il suo *Grund* (causa, ragione, motivo, fondamento) sia attribuibile al Vuoto. Tale per cui nasce il Dubbio rispetto alla (in)giustizia del disegno divino fino ad arrivare al Male ("*God created Evil too* // Dio ha creato anche il Male", qualcuno afferma in *A Hidden Life*), al Peccato originale, laddove esso è invocato/evocato, specie a partire da *The Thin Red Line*. Prima, in effetti, è l'*Emptiness* a riempire ossimoricamente il *nonsense* fatale, cioè letteralmente voluto dal fato. In *Badlands*, l'omicidio compiuto da Kit ai danni dell'amico Cato è giustificato "*with no reason* // senza ragione" così come un altro della corposa catena assassina messa in atto dal giovane. "*Why did you do it*? // Perché l'hai fatto?" Gli chiede Holly. "*I don't know, I wanted to be a criminal, but not so big* // Non lo so, volevo essere un criminale ma non così grande" è la reazione di Kit. Anche l'assassinio del Farmer per mano gelosa di Bill in *Days of Heaven* avviene senza ragione, giacché l'uomo "sarebbe comunque morto" gli ricorda Abby. Entrambi i killer animati da *pre-consciousness* saranno comunque puniti dalla morte. Diverso è il non-Senso messo in scena dal trapassare dei soldati in guerra, più legato alla necessità di *apathos* dettata dagli obblighi militari che dal reale disinteresse. Si differenzia, tra tutti, il principale punto di vista della storia, il soldato Witt, individuo già "illuminato" dalla Coscienza. A lui, come del resto al Franz di *A Hidden Life*, viene ossessivamente ripetuta l'inutilità della sua eventuale dipartita, quasi ne fosse egli stesso il colpevole: "*If you die, it's gonna be for nothing* // Se muori, sarà invano" è l'osservazione tagliente del sergente Welsh in *The Thin Red Line* che fa eco alle parole ai limiti del paradosso del prete confessore di Jägerstatter: "*Your sacrifice will benefit no one* // Il tuo sacrificio non beneficerà nessuno". È chiaro non sia così nel Malick-pensiero, ma tale è il punto di vista dell'antagonista drammaturgicamente utile a evidenziare l'eroismo sacrificale dei portatori di Coscienza. Più radicale ancora, se vogliamo, è l'enunciazione del Dubbio, di frequente messa in scena nelle *voiceover* che si interrogano sul senso del Male. E, come si diceva, è proprio nel film-cesura *The Thin Red Line* che Malick inizia ad articolare audio-visivamente l'indagine sulla natura del Male ("*This great Evil, where does it come from? What seed, what root, who's doing this? Who is killing us?* // Questo grande male, da dove viene, dove è la sua radice? Chi lo provoca? Chi ci sta uccidendo?"), un Male che, a prescindere da dove venga generato, appare disperante e disperato, travolgente e annientante. Un *Evil* che non distingue i volti e i corpi, colpisce nel Vecchio come i nativi o i coloni del Nuovo mondo, e peggiora laddove ad esserne vittime sono gli innocenti. Nulla sappiamo delle ragioni della morte del figlio minore dei coniugi O'Brien di *The Tree of Life* ma molto apprendiamo del peso avuto sull'esistenza dei propri cari. Così come probabilmente è accaduto alla *Visione di mondo* maturata nel tempo da Terrence Mali-

ck stesso a seguito della morte dei suoi fratelli. A interrogarsi è anche la voce del pastore, portatore "sano" del Dubbio: "*Is there some fraud in the scheme of the Universe?* // C'è per caso un qualche inganno nello schema dell'Universo?"

Amore e Morte

Se per alcuni studiosi certi personaggi maschili creati da Malick sono "*in love with Death* // innamorati della morte"[15], non serve evocare il macabro per riscontrare la centralità del classico binomio *Eros/Thanatos* nella narrazione della morte presente nel suo cinema. Quando il cineasta americano parla di amore intende sempre *Amore salvifico* a vari livelli, a partire dal suo linguaggio che non pertiene alla ragione bensì ai sentimenti, e quindi si assimila a quello della Poesia, specie nella forma che Heidegger nella sua *Introduzione alla metafisica* (1956) definisce "aurorale" la cui "*parola ha un carattere sacrale: la Poesia, lingua originaria, dà nome alle cose e fonda l'Essere*". Persino in *Badlands*, dove regna il sentimento acerbo e opportunista, il connubio è già evidente: "*He wanted to die with me, and I dreamed of being lost forever in his arms* // Voleva morire con me, e io sognavo di perdermi nelle sue braccia per sempre" proclama la *voiceover* di Holly.

E Amore salvifico, sempre seguendo le tracce indicate dal filosofo tedesco tradotto da Malick, significa anche *Cura*. Lo è nei termini di protezione nella figura del Farmer verso Abby in *Days of Heaven* così come John Rolfe nei confronti di Pocahontas/Rebecca in *The New World* (foto 3) ma anche nella forma più magicamente taumaturgica da parte della stessa principessa di Jamestown nei riguardi del fratello morente ("*While I was dying she jumped on me* // Mentre stavo per morire lei si gettò su di me"). Nè la ragazza né suo fratello scamperanno, ma sapranno di essere stati amati. Soprattutto nel caso di Pocahontas l'esperienza amorosa assume un duplice volto: se quello con Rolfe è quasi "sacrale" (sono uniti anche davanti a Dio essendo sposati) quello con John Smith si nutre della pienezza totalizzante del romanticismo *malickiano*, ovvero poetico/filosofico. Alla divisione si sostituisce l'Unità, la sinfonia esistenziale risuona all'unisono: "*Two no more. One I am*" // Non più due, io sono unità (foto 4).

Foto 3

Foto 4

Tale *filosofia dell'amore* che, dissodandone le radici profonde, contrasta la paura della morte sia del corpo che dello spirito ("*Why should I fear death? I belong to you* // Perché dovrei temere la morte?" Appartengo a te, scrive nella sua lettera/testamento interiore alla moglie il soldato morente di *The this red line*) è sublimata nel rapporto di amore assoluto tra Franz Jägerstatter e la sua sposa Fani. La scelta del contadino cristiano di non giurare fedeltà a Hitler, e dunque al Male da questi perpetrato, lo condannerà a morte. La consapevolezza di entrambi è sostenuta da un sentimento sublime, inclusivo di quella Fiducia alla base dell'autenticità di ogni Fede religiosa, di ogni pensiero che trascenda la vita terrena.

A Hidden Life (2019)

[15] Michaels, cit, p.16.

Lo sguardo verso Dio. Via Crucis // Martirio // Redenzione

L'amore sopra descritto tra Franz e Fani eleva la riflessione *malickiana* sul senso della morte a una dimensione mistica. Che dunque supera quella esistenzialista del filosofo a favore di quella trascendentale del teologo/credente, o in ogni caso di persona che riflette su istanze specificamente cristologiche. Il sentimento che pervade *A Hidden Life*, infatti, rispecchia l'amore di Dio Padre che sacrifica il Cristo per la salvezza dell'umanità, e quindi identifica la morte/Martirio come *conditio sine qua non* per la redenzione finale. Lo sguardo del contadino austriaco è focalizzato su Dio, e da esso deriva il superamento delle sofferenze fisiche e psicologiche di cui è vittima volontaria. "*There is a difference between the sufferings we can't avoid and that we choose* // C'è una differenza tra le sofferenze che non possiamo evitare e quelle che scegliamo" è l'avvertimento di un capo delle SS al quale Franz è sottoposto a colloquio. Ma l'uomo è convinto sia "*Better to suffer injustice than to do it* // Meglio soffrire le ingiustizie che compierle" e, sostenuto dall'amore della moglie ma soprattutto da una Fede incrollabile, è consapevole che solo "arrivando a conoscere il segreto della morte"[16] potrà partecipare alla pienezza della Vita vera, riconquistando il Paradiso perduto. Un concetto sostenuto anche dal sacerdote a cui si confida il Cavaliere di Coppe nel suo tormentato percorso di guarigione dal senso di colpa: *"God sends you his love through sufferings to keep you there, awake. To find what lies beyond* // Dio ti manda il suo amore attraverso le sofferenze, che ti tengono là, sveglio. A scoprire cosa c'è oltre" (foto 5). Esaltando la propria fragilità per partecipare a quella altrui ("*Your own weakness so that you understand the weakness of others* // La tua stessa debolezza per capire la debolezza degli altri") il Franz di *A Hidden Life* si sottopone a una vera Via della Croce, a partire dal memorabile dialogo con il giudice militare, un Ponzio Pilato con la svastica ma dal volto segnato e straordinario di Bruno Ganz, qui alla sua ultima interpretazione. Il sacrificio martirizzante di Franz Jägerstatter, dichiarato beato dalla Chiesa nel 2007, ne ha consegnato memoria ed esempio ai posteri, mentre il suo spirito riposa nelle mani di Dio, esattamente come il figlio innocente degli O'Brian nonché fratello minore di Jack, capace di pronunciare "*He is in God's hands now* // Ora egli è nelle mani di Dio" solo dopo aver attraversato il deserto della solitudine alla ricerca del perdono di se stesso.

[16] Andrea Fornasiero, *Terrence Malick: il cinema tra classicità e modernità*, Le Mani, 2007, Appendice II.

Foto 5

Post mortem

Prima di dedicarsi al cinema, Terrence Malick ha lavorato anche come giornalista per alcune eminenti testate. Per *The New Yorker* ha scritto alcuni necrologi d'eccellenza fra cui quello a Martin Luther King e Robert Kennedy: entrambi gli articoli sono considerati "*excellent pieces of writing*[17] // eccellenti esempi di scrittura". Seppur nell'impossibilità di godere della lettura di tali testi, è facile immaginare contengano elementi in nuce di quanto diventerà il Malick-pensiero in materia di *Post mortem:* il valore dell'Eredità, di preservazione della Memoria e di complessiva elaborazione del lutto. Un processo al quale, si diceva, il cineasta ha dovuto personalmente sottoporsi. Dal punto di vista ontologico e metafisico, per Malick tale percorso ha a che fare con la maturazione della Coscienza e del senso del sacro, qualcosa che nella sua *Weltanschauung* parte, anzitutto, dalla riconciliazione con l'elemento naturale. "Avvici-

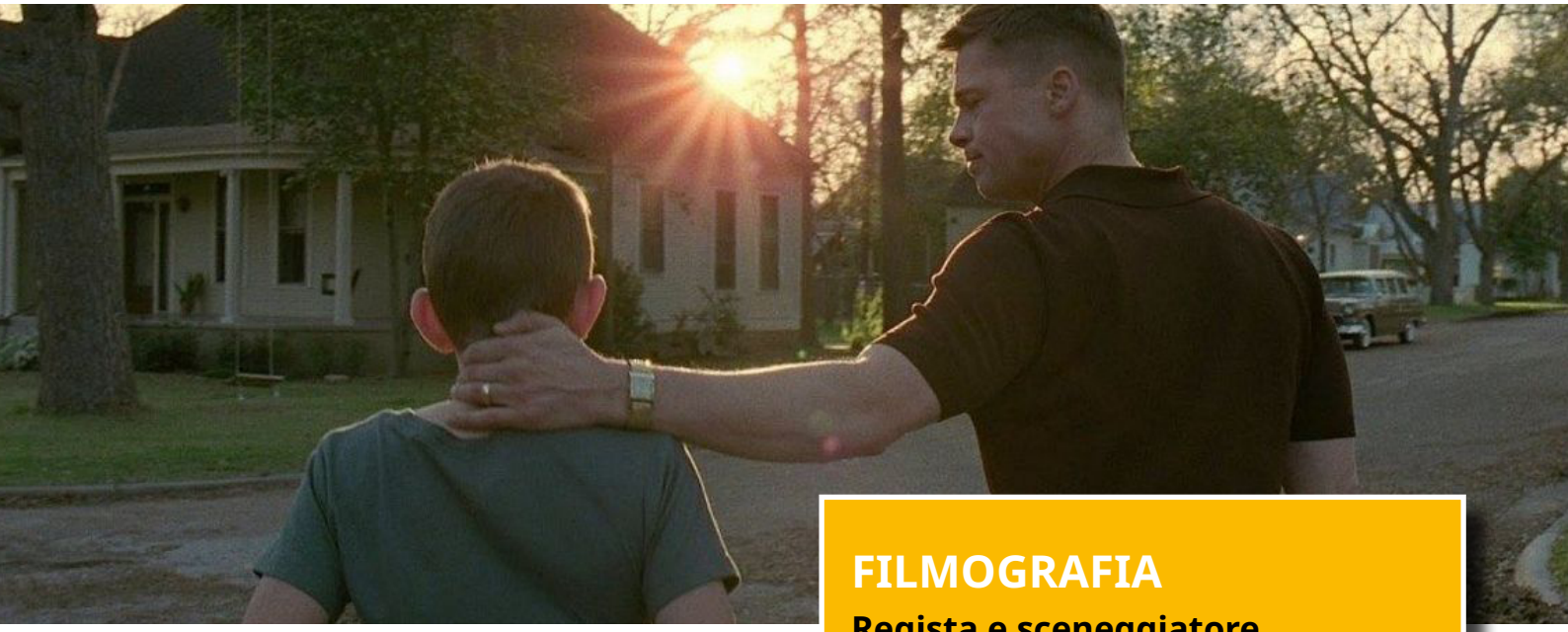
[17] Dagli archivi di *The New Yorker.*

narsi al sacro per Malick è limitare l'indifferenza della natura e creare una sorta di alleanza con la natura/dio" ravvisa lo psichiatra e psicoterapeuta Alberto Sibilla[18]. E questo perché la Natura precede, contiene e prosegue il cammino umano sulla Terra. Come si è già visto, infatti, ogni rappresentazione/riflessione/meditazione macro e microscopica sullo Spazio, il Tempo, e il Creato visibile in generale riguarda l'infinita *Quest* dell'uomo sulle tracce dei propri origine, essenza, destino. L'accettazione del Passaggio da questo all'Altro mondo è alla base del raggiungimento della cosiddetta *Esistenza autentica* di Heidegger, e dunque anche per il cineasta americano. È il cammino della Coscienza a trasformare, ad esempio, il *rimosso* dei personaggi di Kit & Holly di *Badlands* dei propri crimini nel *rimorso* di John Smith per aver abbandonato Pocahontas, peraltro fingendosi morto. Ed è sempre la Voce ascoltata della Coscienza a far percepire al soldato Witt di *The Thin Red Line* la necessità della Memoria dopo il trapasso ("Mi chiedo come sarà quando sarò morto") a cui fa da magnifica eco la preghiera laica del sergente Welsh dopo la sua "mutazione morale": "*If I may not see you, let me feel the lack* // Se non ti rivedrò più, fammi sentire la tua mancanza".
Ma il cuore dell'elaborazione del lutto nell'opera di Terrence Malick è - come si è visto - essenzialmente racchiuso nell'agonico e magniloquente *The Tree of Life* con una significativa appendice in *Knight of Cups*. Qui si consumano e si contrastano i sentimenti legati alla morte di un proprio caro, figlio e/o fratello (rimorso, colpa, rimpianto, disperazione, alienazione..) seguiti dai gesti necessari all'accettazione della stessa (silenzio, ascolto, riconciliazione con la natura e i propri simili, riconciliazione col proprio passato e famiglia, fino all'indispensabile Perdono di se stessi e, magari, allo sguardo verso il trascendente).
"*How did I lose you?* // Come ti ho perso?" Si chiede Jack adulto alludendo al fratello scomparso facendo eco con la *voiceover* della madre "*My*

Knight of Cups (2015)

Child, I search for you // Figlio mio, sono alla tua ricerca". Ad entrambi la *voiceover* del ragazzo defunto risponde "*Find me!* // Trovami!" e a quel punto entrambi - ma con un percorso diverso - comprendono che "*It was you always calling me* // Sei stato tu a chiamarmi incessantemente".
Padri, Madri, Fratelli, Figli, Congiunti. Se stessi. Una "catena umana" attraverso il perdono della quale Terrence Malick fa sostanziare non solo la guarigione dal dolore della morte, ma il superamento di quella che il "maestro" Heidegger denomina esistenza *anonima* a favore di una *autentica*. In essa scompare l'angoscia ancestrale, rinasce il sapore della *vita-per-gli-altri,* fiorisce l'Amore salvifico della *Cura*.
E' interessante che il cineasta texano abbia utilizzato i volti/corpi luminosi di due star assolute come Sean Penn e Christian Bale per affidare loro quattro ruoli emblematici della propria opera: il sergente Welsh di *The Thin Red Line* e Jack adulto di *The Tree of Life* per il primo e John Rolfe di *The New World* e Rick, protagonista assoluto di *Knight of Cups*, per il secondo. Essi, superlativi come sempre, attraverso i corpi fragili e falsificati dal successo terreno hanno fornito il simulacro testimoniale del Post mortem, laddove - seppur declinato in forme e situazioni differenti - si esemplifica l'esigenza di proseguire il cammino della vita, assorbendo la "purificazione benedicente" dell'eredità spirituale e della memoria di coloro della cui morte sono stati accompagnatori, nell'ordine: il soldato Witt, il fratello minore, la sposa Pocahontas/Rebecca, il fratello minore.

[18] Alberto Sibilla, *Terrence Malick, The Tree of Life: il lutto e l'empatia*, 02/10/2012 http://www.psychiatryonline.it/.



FILMOGRAFIA

Regista e sceneggiatore

- *La rabbia giovane* (Badlands, 1973)
- *I giorni del cielo* (*Days of Heaven*, 1978)
- *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, 1998)
- *The New World* - *Il nuovo mondo* (*The New World*, 2005)
- *The Tree of Life* (2011)
- *To the Wonder* (2012)
- *Knight of Cups* (2015)
- *Voyage of Time* (2016)
- *Song to Song* (2017)
- *La vita nascosta* - *Hidden Life* (*A Hidden Life*, 2019)

EPILOGO

Nel nome del Padre

THE TREE OF LIFE
GUARDA IL VIDEO

Una delle scene topiche di *The Tree of Life* (Vedi video) e certamente fra le più simboliche dell'intera filmografia di Malick, può aprire la strada all'annunciata nuova opera del regista, forse la sua ultima, probabilmente la sua più spirituale ed "essenzialmente cristologica", *The Last Planet*, prevista per il prossimo anno. La scena è quella che vede Jack adulto camminare su una pianura terracquea: si tratta dell'Aldilà in cui si ritrova affiancato da individui (ormai) residenti nel mondo invisibile dell'A*bsentia*, dove il Tutto trova il suo senso. Qui incontra la sua famiglia composta dal fratello morto, i genitori (forse anche loro scomparsi), l'altro fratello e se stesso. L'episodio, rievocato parzialmente ma in solitudine sul finale di *Knight of Cups*, celebra la riconciliazione dell'uomo con il proprio passato, presente e dunque futuro, ma soprattutto con il padre/Padre, con cui configgeva benché ne avesse ereditato carattere e inclinazioni. È la stessa figura genitoriale a cui il Cavaliere di Coppe Rick invoca il soccorso nel deserto dell'anima, "*Father give me the courage, the strength* // Padre dammi il coraggio, la forza", e a cui il contadino obiettore di coscienza Franz volge la toccante preghiera "*Father you are my shepherd.. the never failing light* // Padre tu sei il mio pastore.. la luce che non svanisce mai". E il Padre, chiudendo l'epica spirituale *malickiana* fin qui percorsa, sembra ascoltarli rispondendo "*I give you my Son //* Vi dono mio Figlio", quel Cristo che nel mondo visibile sarebbe stato ucciso innocente per restituire all'umanità un nuovo Paradiso.