

dell'ABC e quella (conclusiva) della nobildonna intenta a compilare lettere e note di lettura (per quanto brevi, per quanto occasionali): uno scarto del quale il lavoro di von Tippelkirch intende dare, con puntualità, ragione.

Fiammetta Cirilli

\*\*\*\*\*

Dentro luminosi sconfinamenti. Arianna Pagliara, *Il sogno del minotauro. Il cinema di Terrence Malick*, Historica Edizioni, 2013, pp. 204.

Forse il dono più prezioso che il cinema di Terrence Malick tramanda ogni volta agli occhi – e non solo ad essi – di chi lo guarda (di chi – condizione invero indispensabile – è disposto anche solo minimamente, con cognizione o senza, ad accogliere quel dono) è il privilegio di potersi abbandonare al respiro delle sue immagini, al mistero che quei fotogrammi racchiudono, alle tracce che quel cinema sedimenta. Il privilegio di perdersi. È un qualcosa che (av)viene, misteriosamente, appunto, in una dimensione che sta *prima* di tutto. È qualcosa difficilmente ponderabile, qualcosa che il cinema concede di rado. Un dono che, nel caso dello spettatore esegeta – del critico, dello studioso – può rivelarsi ancora più fertile, stimolante, quanto al contempo rischioso in un certo senso, fino a tramutarsi addirittura, in alcuni casi, in una sorta di frustrazione, di complesso d'incapacità a comprendere l'intero di quel cinema che è invece, per sua natura, «continuamente sconfinante» (p. 6) e che comporta, necessariamente, «un lavoro, per così dire, interminabile» (*ibid.*), come scrive Bruno Torri nella Prefazione al libro di Arianna Pagliara, *Il sogno del minotauro. Il cinema di Terrence Malick* (Historica Edizioni, 2013, pp. 204). E l'aspetto più convincente di questo lavoro della giovane studiosa romana – che riesce a scansare, così, la deriva possibile del *cul-de-sac* interpretativo – risiede nell'aver applicato all'oggetto della sua analisi una chiave di approfondimento basata soprattutto sul tentativo (riuscito) di un dialogo fecondo,

intenso, problematico con quelle immagini. Senza la pretesa di “spiegare” tutto, ma di interrogare, piuttosto, le *aperture* di quel cinema e le sue zone più nascoste, le smarginature e le intersezioni, le costanti e le diramazioni di ciò che l'autrice definisce «tutta una serie di domande fondamentali sulla relazione tra uomo e mondo» (p. 11); evitando efficacemente, al contempo, la scorciatoia della sovrapposizione, il mero e freddo “commento sopra”, l'esercizio solipsistico, il sigillo definitivo. In altri termini, Pagliara non tira le somme né approda alla cristallizzazione, cerca invece, continuamente, lo sguardo cinematografico di Malick, per poi trovarlo, e distaccarsi, fino poi a tornare a cercarlo, senza mai, però, volerlo imbrigliare o fissare in categoria, procedendo piuttosto in un *racconto* mai chiuso in se stesso bensì permeabile. Alle intuizioni, al *sentire* personale (quello dell'autrice che *sente* quelle immagini, che ne viene *toccata*, ma riesce, insieme a mantenere la *giusta* distanza), all'acutezza e alla maturità dell'analisi. All'intendere il cinema, lo studio del cinema, come campo aperto, come oggetto mobile, che scorre, sussulta. Probabilmente, l'unico modo efficace per avvicinarsi alla gravidanza, al segreto del cinema del regista americano. Sono sei i lungometraggi realizzati in quarant'anni di attività (oltre ad aver collaborato come sceneggiatore, anche non accreditato o sotto pseudonimo, a film diretti da altri, come ad esempio Jack Nicholson, Stuart Rosenberg e Don Siegel), ha avuto fra le mani progetti rimasti poi irrealizzati, passati magari ad altri o trasformati in qualcosa d'altro; alcuni, forse, magari solo rimandati. E chissà cosa sarebbe stato, ad esempio, il *Che* di Malick, diventato invece nel 2008 un film di Steven Soderbergh, diviso in due parti, due film insomma, realizzato da un autore tra i più intelligenti e complessi dell'attuale panorama cinematografico mondiale ma profondamente diverso da Malick.

Perché è soprattutto una *tensione* il cinema di Malick, lo è il suo pensare il cinema, concepire le immagini, il movimento. Ed è un aspetto, questo, che le pagine del volume riflettono in maniera costante, consapevole, pulsante. Non inganni a tal proposito, se così

si può dire, l'architettura "tradizionale" del testo di Pagliara: un capitolo/panoramica sui caratteri principali della produzione malickiana e poi sei capitoli dedicati, uno per uno, agli altrettanti lungometraggi realizzati finora, ossia *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* (Id., 2005), *The Tree of Life* (Id., 2011) e *To The Wonder* (Id., 2012). Ragionare sulle sue opere (rin)tracciando una linearità, insomma, non è sufficiente, per quanto per certi versi necessario, significativo, stante il *progredire* di quel cinema lungo linee tanto precise quanto portate allo sfilacciamento, a farsi liquide, a slabbrare il discorso, ad allargarlo, a partire soprattutto dal suo terzo film, vent'anni dopo *I giorni del cielo*, *La sottile linea rossa* («opera [che] rappresenta una svolta cruciale nel percorso dell'autore. È qui infatti che la sua impostazione specificatamente speculativa si fa aperta e coraggiosa, si libera finalmente e dilaga, fondendosi magnificamente nella materia rappresentata», p. 120) proseguendo, in modo particolare attraverso *The Tree of Life* e *To The Wonder*. Ed ecco che allora l'autrice opera di scavo, nelle faglie, all'interno di un percorso apparentemente definito, chiaro, dove la scrittura, l'osservazione e l'indagine riescono felicemente ad incontrarsi, in un intreccio fatto di rimandi e ulteriori sviluppi, pause e nuovi approdi. Ecco, se c'è una domanda, la più impellente, sottotraccia, che l'autrice in questo suo lavoro sembra porre costantemente, prima di tutto a se stessa, è la seguente: cos'è il cinema per (non *di*, ma *per*) Malick? E probabilmente già il titolo del libro – che fa riferimento a quello che, sin dagli anni Settanta, il regista «con il progetto intitolato *Q* stava elaborando [*come*] un film sulla nascita dell'universo, sognato da un minotauro addormentato nell'acqua» (p. 12), idea poi confluita in *The Tree of Life*, spiega ancora Pagliara – apre, di per sé, alla possibilità (dolcemente, straordinariamente illusoria) di una risposta. Per Malick, forse, il cinema, la creazione, pare suggerire l'autrice, è proprio il sogno acquatico di quella figura mitologica. È quel mistero, è quell'istante insondabile, inafferrabile, sospeso. Come a dire che il cinema, per Malick, è o può essere soltanto la piena fiducia nel cinema, la fiducia

cieca di un autore della luce. Perché solo una fiducia incondizionata nel cinema permette di andare *oltre* il cinema, di volerlo superare, di mettere in crisi quella fiducia, scalfendo le sue stimmate linguistiche, come in *The Tree of Life*, dove il cinema «approda a territori fluidi e dimensioni liquide, in cui i confini tra le arti perdono di senso di fronte a un'urgenza espressiva il cui frutto (non più semplicemente un "film") trova ragion d'essere non tanto nell'appartenenza a un genere o a una categoria data, ma piuttosto nella propria unicità» (p. 170). Malick, sì, appartiene davvero al novero ristretto di quelli che Torri, nella Prefazione, definisce «"registi geniali" [...] in grado di ampliare il campo del dicibile cinematografico e, insieme, di segnare momenti di rottura, svolte essenziali, nel divenire storico del cinema, proprio perché più votati a uscire dalle regole, quindi a sperimentare e ad aprirsi al nuovo» (p. 5).

Malick, il cineasta appartato, quasi "invisibile", lontano da tutti, parco il numero delle interviste concesse, delle dichiarazioni, delle presenze pubbliche. Nato a Waco, in Texas, nel 1943, primo di tre figli. Irlandesi le origini di sua madre, libanesi quelle del padre direttore di una società petrolifera. L'infanzia e l'adolescenza fra Texas e Oklahoma, l'università ad Harvard, con Stanley Cavell suo professore, filosofo e critico cinematografico, e una tesi su *Essere e Tempo* di Martin Heidegger. Fra le altre cose, brevi esperienze di insegnante (di filosofia) e di giornalista, poi la scuola di cinema, l'American Film Institute di Los Angeles. Malick, il cineasta-filosofo, due termini da tenere uniti, un *refrain* della critica. Tanto Heidegger nel suo cinema, secondo molti; per Pagliara, invece, soprattutto echi di Ralph Waldo Emerson (già fra gli interessi maggiori di Cavell), Emerson «che fonde nel suo trascendentalismo l'idealismo e una chiara tendenza panteistica», (p. 18). Ma rapportarsi alle opere di Malick, unicamente da una particolare prospettiva, avverte Pagliara, rischia di "sacrificare" il resto: «Bisogna, senza dubbio, inscrivere anche la filosofia nel cinema di Malick ma non si può tuttavia inscrivere l'intero cinema di Malick nella filosofia» (p. 16). Certamente, insomma, si

tratta di un *sentire*, di un *interrogarsi*, di una cultura che i film del regista accolgono, possiedono, elaborano. Ecco allora che Pagliara imbastisce il discorso, dentro una visione più larga, rigorosa ma meno vincolante o recintata, situando questo sentire filosofico, le domande di Malick («sui grandi temi del pensiero di ogni tempo: la vita e il nascere, il senso del male, il rapportarsi all'altro», la natura, la guerra e la morte», p. 11) dentro pregevoli connessioni fra una serie di nuclei tematici e, soprattutto, le loro declinazioni in senso figurativo e stilistico nelle opere del regista: la presenza ritornante e via via più «complessa», piena di senso (ad esempio la «polifonia» di voci ne *La sottile linea rossa*) della voce fuori campo; la Natura e la sua rappresentazione cangiante di opera in opera, attraverso la relazione fra personaggi e spazio, nonché il progressivo sfaldamento della narrazione tradizionale, dei rapporti di causa-effetto fra la sospensione temporale e la dilatazione dello spazio; l'agire al contempo *interno* e *laterale* di Malick rispetto ai generi cinematografici che «vengono spesso svuotati, oltrepassati e ibridati» (p. 37). Un'analisi che lascia entrare l'*acusma* di Michel Chion e il Gilles Deleuze della *crisi dell'immagine-azione* e della *immagine ottico-sonora pura*, che legge (anche) il cinema del regista attraverso la fotografia e, soprattutto, la pittura (Edward Hopper, in particolare, o ancora Andrew Wyeth e Grant Wood, fino, indietro, a Jean-François Millet e George de la Tour), attraverso la musica. E che fa scorrere ai margini la New Hollywood, Werner Herzog, Lars Von Trier, Andrej Tarkovskij...

La fuga di Martin Sheen e Sissy Spacek ne *La rabbia giovane*; Bill, Abby e Linda in un'America di inizio Novecento in *I giorni del cielo*; un gruppo di soldati americani del secondo conflitto mondiale sull'isola di Guadalcanal, contro i giapponesi, ne *La sottile linea rossa*; il marinaio John Smith e la nativa americana Pocahontas di *The New World* nella Virginia del Seicento, la famiglia americana degli anni Cinquanta in *The Tree of Life*, l'amore che scivola via in *To the Wonder*. Tracce permanenti di un cinema che, soprattutto oggi (con gli ultimi due film), appare ancora più indomabile,

maggiormente, coraggiosamente proteso andare *oltre* (non per forza *in avanti*), tanto da portare frange della critica (e non solo di quella più prevenuta) a non comprenderlo o a rifiutarlo, persino a irriderlo. Un cinema che sfugge. È qui che Pagliara cerca il contatto, il contrasto. E lo fa, mantenendo sempre intatta un'ammirabile chiarezza espositiva, un'argomentazione vivace e fertile di direzioni, un'attenta aderenza alla materia. Mantenendo, soprattutto, uno sguardo personale. A cercare, sempre, un altro sguardo.

Leonardo Gregorio

\*\*\*\*\*

Chiara Bottici, *Imaginal Politics. Images Beyond Imagination and the Imaginary*. New York: Columbia University Press, 2014, pp. 272.

*Imaginal Politics* di Chiara Bottici parte dalla constatazione di un paradosso: nella società attuale si assiste a una crescente spettacolarizzazione della vita politica, accompagnata dal ricorso incessante alle immagini come medium di contenuti e legittimazione dell'esercizio del potere. A questa saturazione esponenziale dello spazio immaginativo corrisponde tuttavia, nell'analisi, un esercizio sempre più debole di immaginazione politica radicale, intesa come la capacità di immaginare le cose in modo diverso da come esse sono date e dare origine ad azioni e progetti politici innovativi: l'autrice rileva quella stessa apatia politica descritta da Finley nel suo classico lavoro sulla democrazia antica e moderna. A questa posizione del problema Chiara Bottici intende rispondere elaborando un apparato concettuale che, frutto della ricognizione di un gran numero di teorie filosofiche, si ponga come strumento adeguato per l'analisi critica del presente. Alla questione del rapporto tra forme immaginative e vita politica l'autrice aveva già dedicato alcune sue precedenti ricerche inerenti alla questione specifica del mito politico, che ora trovano la loro