

MOVIEMENT

PUBBLICAZIONE DI CULTURA CINEMATOGRAFICA

Direzione Editoriale

Costanzo Antermite
Gemma Lanzo

Redazione

Costanzo Antermite, Giuseppe Fanelli,
Gemma Lanzo,
Alberto Spadafora

Collaboratori

Jean-Micheal Durafour, Adrian Martin, Giorgio Piumatti,
Robert Sinnerbrink, Alberto Spadafora

Traduzioni a cura di

Gemma Lanzo
Stefania Lonoce

Progetto Grafico a cura di

Calgraph - Manduria (Ta)

Stampa

Cidue s.r.l. - Oria (Br)
Chiuso nel mese di marzo 2009

Si ringrazia per i testi:

Cadrage
Film-Philosophy
Rouge

Contatti:

Movement di Gemma Lanzo
Via per Maruggio, DN
74024 Manduria (Ta), Italy
P. IVA: 02739040737

www.movementmagazine.com
www.myspace.com/kinemazine

Per curiosità di ogni tipo
info@movementmagazine.com

Per pubblicità e acquisti
marketing@movementmagazine.com

Per proposte e collaborazioni
redazione@movementmagazine.com

Nota dell'editore:

I contenuti originali (articoli, immagini, informazioni) di questa pubblicazione sono di esclusiva proprietà dei singoli autori e sono resi in forma totalmente gratuita salvo accordi presi in precedenza tra l'editore e gli autori stessi. Tutte le foto presenti su questa pubblicazione, utilizzate esclusivamente per fini informativi e critici, sono di proprietà esclusiva dei rispettivi autori. Tali foto sono divulgate su siti internet in cui non si specifica chi detiene il copyright quindi sono state valutate di pubblico dominio.

© 2009 – Tutti i diritti sono riservati.

È vietata la riproduzione totale o parziale, in ogni genere e linguaggio, senza il consenso scritto dell'editore.

SOMMARIO

Terrence Malick, la Grande Forma del Cinema pag. 4

Insight

ADRIAN MARTIN

Cose viste dall'interno. Il cinema di Terrence Malick » 6

ALBERTO SPADAFORA

La sospensione narrativa in Malick » 18

ROBERT SINNERBRINK

Un cinema Heideggeriano? La sottile linea rossa » 26

GIORGIO PIUMATTI

Polifonia di voci, poema di suoni.

La musica e la voce nel cinema di Terrence Malick » 42

IAN RIJSDIJK

Il cinema di Terrence Malick: visioni poetiche dell'America » 50

Tree of Life: scheda film » 56

Film Analysis

JEAN-MICHEL DURAFOUR

Sguardo decentrato, inquadrature disconnesse. The New World » 58

Conversazioni

Intervista a cura di COSTANZO ANTERMITE e GEMMA LANZO a CITRULLO INTERNATIONAL ... » 72

Filmografia » 78

Consigli In Movimento » 79

Terrence Malick, la Grande Forma del Cinema

Costanzo ANTERMITE e Gemma LANZO

Come avevamo anticipato (e promesso) nel precedente Editoriale questo numero di *Moviment* è dedicato a Terrence Malick, forse in assoluto il più grande regista vivente. È davvero singolare la parabola artistica di Malick, iniziata nella prima metà degli anni settanta in piena "New Hollywood" col folgorante *La rabbia giovane* (1973), già subito diventato oggetto di 'culto' per un'intera generazione, proseguita cinque anni dopo con *I giorni del cielo* (1978), un film attraversato da un grande respiro griffithiano e senza ombra di dubbio definito "one of the most cinematic achievements of the 1970s" (*Variety Movie Guide*). Poi una lunga, lunghissima pausa durata venti anni per riapparire, come la mitica "araba fenice", in una rinnovata e strabiliante dimensione filosofica ed estetica con *La sottile linea rossa* (1998). Infine, ed è storia di ieri, l'apoteosi con *The New World* (id., 2005) un capolavoro che mette, presumibilmente ed a dispetto degli scettici, il sigillo definitivo al genio cinematografico malickiano. Può questa smilza filmografia, con cadenze simil-dreyeriane, costituire un serio banco di prova per una plausibile categorizzazione storiografica oppure dobbiamo limitarci a collocare l'opera di Malick nel campo degli autori 'inclassificabili' e non ancora sufficientemente 'storizzabili'? Sono false questioni. Il cinema di Malick, al di là di una improponibile visione nei termini di una poetica di "lirica contemplazione", è sicuramente un cinema che si iscrive tra i poli della classicità e della modernità (Fornasiero, 2007) sulla scia luminosa di Griffith, Eizenstein, Welles, Kubrick. Come questi grandissimi cineasti Terrence Malick in ogni frammento anche minimo dei suoi film cerca di conquistare la Grande Forma del Cinema attraverso l'arte totale della regia. In attesa del suo ultimo 'lavoro' *Tree of Life* (in post-produzione), licenziamo questa monografia su Malick ringraziando quanti hanno collaborato alla sua realizzazione: gli amici australiani Adrian Martin e Robert Sinnerbrink, Jean Michel Dura-

four, Alberto Spadafora, Giorgio Piumatti, Ian Rijdsdijk e, *last but not least*, Carlo Hintermann, Luciano Barcaroli, Gerardo Panichi e Daniele Villa.

Il prossimo numero di *Movement* sarà dedicato al cinema eccentrico di Kira Muratova.

Riferimenti:

ANDRÉ GAUDREULT e PHILIPPE MARION, *Per un nuovo approccio alla periodizzazione nella storia del cinema*, in *Le età del cinema/The ages of cinema*, a cura di E. Biasin, R. Menarini, F. Zecca, Forum, Udine, 2008, pp.135-143.

Variety Movie Guide, a cura di Derek Elley, Hamlyn, UK.

The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America (2a ed.), Wallflower Press, London, 2007, a cura di Hannah Patterson.

ANDREA FORNASIERO, *Terrence Malick. Cinema tra classicità e modernità*, Le Mani, Recco (Ge), 2007.

Cose viste dall'interno

Il cinema di Terrence Malick*

Adrian MARTIN

Il mondo mi sembrava come un pianeta lontano sul quale non sarei mai più tornata e pensavo a quanto era bello, pieno di cose che danno piacere solo a guardarle.

Holly (Sissy Spacek) in *La rabbia giovane*.

Mentre gira un film Terrence Malick parla ai suoi collaboratori con immagini poetiche. A Martin Sheen in *La rabbia giovane* diceva "pensa alla pistola che hai in mano come ad una bacchetta magica". A chi lavorava alla post-produzione (montatori e mixatori del suono) nel film *La sottile linea rossa* consigliava "è come scendere giù per un fiume e il film dovrebbe seguire lo stesso tipo di corrente". A Jorg Widmer operatore di steadycam nel film *The New World-Il nuovo mondo* sussurrava "hai le ali della quaglia mentre spicca il volo". Che tipo d'indicazioni di regia sono da dare ai propri attori o tecnici? Malick non parla loro delle tipiche cose convenzionali quali lo stato emotivo o psicologico dei personaggi, i temi o le intenzioni della storia. Non parla neanche della composizione delle inquadrature o dà esempi di montaggio che vuole ottenere, piuttosto chiede a chi lavora con lui di immedesimarsi in uno stato d'animo, un umore, un sentimento provocato da una precisa immagine fisica: la bacchetta nella mano, un corso d'acqua, le ali di un uccello.

Le immagini che Malick fornisce sono tutte immagini effimere, di movimento, trasformazione e transitorietà: la bacchetta cambia forma alle cose (ed è a sua volta metamorfosi di una pistola), l'acqua non è mai un corpo fisso, l'uccello è fermo solo per un momento. Nell'ambizione poetica c'è un tocco di Stan Brakhage (che tra l'altro era un grande ammiratore di Malick): filmare le cose del mondo (la gente, gli animali, la flora e la fauna) prima che acquisiscano i propri nomi, prima che prendano delle forme definite e diventino oggetti, identità. Brakhage ha realizzato un film dal titolo *The Animals of Eden and After*,

La sospensione narrativa in Malick

Alberto SPADAFORA

Il cinema di Terrence Malick (*Waco – Texas*, 1943), tanto esiguo nel numero di titoli quanto eccellente nella resa artistica, è un cinema ‘sospeso’: sospeso nei tempi della realizzazione, sospeso negli spazi della rappresentazione, sospeso nello stile della messa in scena, sospeso nella costruzione della narrazione.

L’anomalia della non prolificità filmica del regista – si ricordi che Terrence Malick ha diretto fino a oggi quattro soli film in trentaquattro anni di carriera – spinge gli studiosi a credere che sia ancora presto per una (ri)considerazione autoriale¹. Eppure, ricordava Robert Silberman già nel 1998 all’epoca dell’uscita del terzo film di Malick, “just as three points define a plane in geometry, so three films may define a personal style in the cinema”². Ovvero, in altre parole, quattro soli titoli: *La rabbia giovane*, *I giorni del cielo*, *La sottile linea rossa*, *The New World – Il nuovo mondo*, bastano non solo a consacrare Terrence Malick come uno dei più preziosi registi della scena statunitense contemporanea, ma anche a decifrare e individuare il suo particolare apporto autoriale. Un “personal style” che vede proprio nella “sospensione” il suo paradigma privilegiato.

Per far luce sulle dinamiche della “sospensione” di cui è intessuta tutta l’opera di Malick, si è scelto di soffermarsi su due momenti narrativi che testimoniano una (ri)lettura del cinema di Malick originale, se non nuova.

Il primo esempio è tratto da *La rabbia giovane*, l’indimenticato capolavoro con cui nel 1973, all’età di ventinove anni, Malick esordisce dietro la macchina da presa³: di tale opera si prenderà in esame l’epilogo.

Dopo studi intrapresi in Belgio e nel Regno Unito, ALBERTO SPADAFORA si laurea in Comunicazione Multimediale e di Massa presso l’Università di Torino con una tesi dal titolo “Simmetrie in movimento. Opere a confronto di Terrence Malick e Steven Spielberg”. Critico, recensore e redattore, ha collaborato prima con il Museo Nazionale del Cinema di Torino e poi con la casa editrice Lindau. Supervisore artistico del lungometraggio d’esordio di Roberto Cuzzillo *Senza fine* (2008), attualmente collabora anche con la rivista inglese di settore *The Scenographer. International Journal of Production and Costume Design*.

¹ Al 2005 si contano le edizioni in lingua inglese di tre soli volumi monografici dedicati a Terrence Malick: HANNAH PATTERSON (edited by), *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Vision of America*, Wallflower Press, London – New York 2003; JAMES MORRISON – THOMAS SCHUR, *The Films of Terrence Malick*, Praeger, Westport (Connecticut) 2003; e ADRIAN MARTIN, *Terrence Malick*, British Film Institute, London 2005. Per quanto riguarda i contributi italiani segnaliamo: FRANCESCO CATTANEO, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, ETS, Pisa, 2006; GIORGIO PIUMATTI, *Soldati, campi di grano e James Dean. Gli sguardi e le voci nel cinema di Terrence Malick*, Prospettiva Editrice, Torino, 2006; ANDREA FORNASIERO, *Terrence Malick. Cinema tra classicità e modernità*, Le Mani, Recco (Ge), 2007.

² ROBERT SILBERMAN, *Terrence Malick, Landscape and “This War at the Heart of Nature”*, in HANNAH PATTERSON (edited by), *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Vision of America*, cit., p. 160.

³ *Badlands* chiude in modo entusiastico

Un cinema heideggeriano? La sottile linea rossa*

Robert SINNERBRINK

Nella prefazione di *The World Viewed* (Cavell, 1979), Stanley Cavell, commenta sulla curiosa relazione tra Heidegger e il cinema. Questa riflessione è ispirata da *I giorni del cielo* di Terrence Malick, un film che non solo presenta immagini di una bellezza trascendentale, ma riconosce inoltre il carattere autoreferenziale dell'immagine cinematografica. Per Cavell i film di Malick posseggono una radiosità formale tale da suggerire un riferimento al pensiero di Heidegger sulla relazione tra Essere ed essere, il radioso mostrarsi delle cose in una luminosa apparenza. *I giorni del cielo* possiede una visione metafisica del mondo "che fa percepire come la 'scena' dell'esistenza umana – chiamiamola arena tra terra (o giorni) e cielo - non sia mai stata realizzata in un film in questo modo"(id.). Come Cavell stesso osserva, la relazione tra la filosofia di Heidegger e i film di Malick, sembra mettere alla prova i filosofi quanto gli studiosi di cinema. Gli ultimi trovano difficoltà a riscontrare come la filosofia di Heidegger possa essere attinente al cinema, mentre i filosofi cercano di indagare il problema tra cinema ed estetica dato che il cinema, come ha già mostrato Walter Benjamin, interroga i concetti tradizionali dell'arte.

Di seguito accetto l'invito di Cavell e prendo in considerazione la relazione tra la filosofia di Heidegger e il cinema, esaminando il capolavoro di Malick del 1998, *La sottile linea rossa*. L'indagine che compirò è se si debba o no considerare *La sottile linea rossa*, come cinema heideggeriano. Nel percorso di analisi, discuterò due diversi approcci al film: un primo, heideggeriano, che legge il film esemplificando i temi heideggeriani, (Furstenau e McAvoy, 2003) e un secondo che vede il "film come filosofia" (Simon Critchley, 2005) e che sostiene che se il film è filosofico, ci dovremmo trattenere dal leggerlo in relazione a strutture filosofiche particolari. In conclusione, commenterò brevemente su come *La sottile linea*

Dopo aver studiato medicina, scrittura creativa, cinema e filosofia, ROBERT SINNERBRINK ha completato un dottorato di ricerca su *Hegel, Heidegger e la metafisica del moderno*, presso l'Università di Macquarie di Sydney, dove attualmente insegna. È inoltre membro della redazione di *Critical Horizons* e dell'*Australian Society for Continental Philosophy*, *The Sydney Society for Literature and Aesthetics*, *The International Association for Philosophy and Literature*.

Polifonia di voci, poema di suoni.

La musica e la voce nel cinema di Terrence Malick

Giorgio PIUMATTI

Acqua. Due figure nuotano leggere. Nasce la musica, da piano in crescendo. Arrivano delle navi, splendide nella loro passata armonia e la musica prende ritmo. Sottocoperta appare un uomo, la musica tutto avvolge, ricopre quasi all'apice dell'intensità. Prologo di un dramma musicale, poema polifonico di musica e voci. L'arrivo di un Wotan qualunque, re mancato, eroe colpevole.

Malick decide di iniziare il suo *The New World-Il nuovo mondo*, con il preludio dell'Oro del Reno. Quel pezzo che Wagner ha concepito sul mare italiano, davanti alla cittadina ligure La Spezia, proprio quel pezzo nascente dall'acqua che vuole portare la luce sull'origine del mondo. Un passo evocativo, dove poche note creano una situazione, emblema musicale dell'elementarità, dell'origine primitiva delle cose, con semplici spezzoni sonori dell'accordo di Mi bemolle maggiore che si protrae sublime, ondulazione larga, cadenzata, ritmica, che apre la visione dell'acqua, delle onde, del movimento alla vita.

Come il Wagner musicista ha dotato di un linguaggio tutto ciò che nella natura non aveva mai tentato di parlare, così Malick con le sue immagini si muove e si immerge in ogni dove: nell'aurora, nella foresta, nella nebbia, nella pioggia, fino a percepirvi segreti, estasi, rivelazione.

Nel corso del film la partitura sonora non accompagna solo e semplicemente gli stati d'animo ma esplora i luoghi diventando ricca di contrappunti. Alle volte è pura musica che svela l'amore attraverso un romantico piano d'adagio mozartiano, o ancora musica che diventa danza accompagnando il movimento di Pocahontas, altre volte suono di natura vitale, oppure voci: tre narratori, tre anime che si alternano e svelano le loro avventure, non come susseguirsi d'eventi narrativi ma come nuovi avventi di crescente consapevolezza.

GIORGIO PIUMATTI, è laureato in Storia e critica del cinema presso L'Università per gli studi di Torino. Ha conseguito un master in editing e scrittura creativa ed ha studiato sceneggiatura, musica e recitazione. Attualmente insegna linguaggio e progettazione audiovisiva in una scuola superiore, si occupa di sviluppo progetti per il cinema, la tv e il documentario in qualità di autore e story editor. Oltre a *Soldati, campi di grano* e *James Dean. Gli sguardi e le voci nel cinema di Terrence Malick*, (Prospettiva Editrice, 2006), ha scritto diversi articoli per giornali e riviste. Sta per uscire il suo primo romanzo.

Il cinema di Terrence Malick: visioni poetiche dell'America*

Ian-Malcolm RIJSDIJK

Quando nel 2003 uscì la prima edizione di questa collezione di saggi, si pensava che Terrence Malick fosse rientrato da un lungo periodo sabbatico. In *Film Handbook* (Longman, 1989) di Dudley Andrew, la voce su Malick inizia con il seguente preambolo: "nonostante abbia diretto solo due film" e continua dicendo "si può discutere se filmerà di nuovo" (1989:184). Infine Andrew sensatamente suggerisce "si spera che possa essere persuaso a non ritirarsi poiché per quanto i detrattori possano trovare i suoi film freddi, distaccati o ricercati, Malick è un regista di rara intelligenza e originalità" (1989:185). Nonostante la sua assenza dalla regia, Andrew considera chiaramente Malick abbastanza importante da nominarlo nel suo dizionario e ci ricorda il suo talento (per timore che ce ne possiamo dimenticare), tralasciando la possibilità che possa ulteriormente evolversi.

Con *La sottile linea rossa* dopo aver ricevuto, negli anni '80 e '90, una serie di articoli, Malick fu nuovamente omaggiato da un autorevole assenso. In ogni modo mentre il film indubbiamente rinnovò (per alcuni) e diede inizio (per altri) a un interesse per Malick come regista, non rese certamente più semplice lo scrivere su di lui. Ad esempio nella prima edizione, Robert Silberman basa la propria analisi sul modo in cui Malick rappresenta i paesaggi, e dichiara: "così come tre punti definiscono un piano in geometria, così tre film possono definire uno stile personale nel cinema" (2003:106). Questo rappresenta in modo succinto una delle debolezze di quella specifica collezione di saggi: la tendenza a identificare un'unità tematica dei primi tre film. Con l'uscita di *The New World-Il nuovo mondo* i film recenti di Malick, mostrando alcune ovvie continuità, rivelano però di essere molto diversi da *La rabbia giovane* e *I giorni del cielo*.

Questa nuova raccolta non solo aggiunge una sezio-

IAN-MALCOLM RIJSDIJK è laureato alla University of Cape Town dove insegna *Film e Media Studies*. La sua tesi di dottorato esamina la storia e il mito nei film di Terrence Malick. Insegna in diversi corsi di cinema tra cui Storia del cinema, Cinema e ambiente e Cinema africano.

* Recensione/saggio del volume: *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America* (seconda edizione), ed. Hannah Patterson. London: Wallflower Press, 2007.
Traduzione a cura di Gemma Lanzo.

Tree of life

Regia	Terrence Malick
Prodotto da	Sarah Green - Grant Hill
Scritto da	Terrence Malick
Interpreti	Brad Pitt Sean Penn Fiona Shaw Jessica Chastain
Direttore della fotografia	Emmanuel Lubezki
Scenografia	Jack Fisk
Paese	Stati Uniti
Lingua	Inglese
Data di uscita	2009

In un mondo mistico di folklore diversi individui cercano l'albero della vita che si dice dare immortalità, fertilità ed altri poteri soprannaturali. E' un film ambientato negli anni Cinquanta ed è incentrato su tre ragazzi. I figli dei due personaggi principali (Pitt e Chastain) testimoniano la perdita di innocenza. *Tree of Life* viene descritto come un dramma complesso, metaforico, che abbraccia tutte le epoche parlando della genesi della terra e dell'umanità.

L'idea di *Tree of Life* nasce da un progetto su cui Malick aveva lavorato negli anni '70 che si sarebbe dovuto chiamare Q e che non fu mai portato a termine. La storia multi-characters ambientata in Medio Oriente, combinava gli eventi della II Guerra Mondiale a sequenze di un minotauro che dormendo nell'acqua sogna l'evoluzione dell'universo, dal Big Bang ai giorni nostri. Il progetto non si realizzò a causa di un mancato accordo tra Malick e la Paramount nel 1979, anno in cui Malick partì per la Francia dove vi restò per 20 anni.

Nell'Agosto del 2005 dopo la post-produzione di *The New World*, Terrence Malick entrò in trattative con Percept Pictures Co. per scrivere e dirigere *Tree of Life*. Originariamente l'attore Colin Farrel, come il direttore della fotografia Emmanuel Lubezki, avrebbe dovuto prendere parte al progetto, ma dato che questo non comin-

Tr

O

Sguardo decentrato, inquadrature disconnesse. The New World*

Jean-Michel DURAFOUR

"Ho sentito che cercavate una chiave capace di risolvere questo enigma, il Nuovo Mondo".

(WALT WHITMAN)

Diversi osservatori hanno spesso sottolineato l'influenza del trascendentalismo di Thoreau ed Emerson nel cinema di Terrence Malick. Questa influenza si nota soprattutto nella maniera in cui il regista vede la natura come destinazione spirituale dell'uomo e l'unione dell'uomo con la natura come un "tutto perfetto"¹. In un certo senso, Malick non dimostra molta originalità e persegue, in particolare in *The New World*, il cammino che era già stato quello del paleo-western o, all'occorrenza, bisognerebbe dire del paleo-eastern; ciò che Howard Hawks, per conto suo, chiamava il primo genere di western: quello dell'appropriazione di un territorio, mentre al secondo genere si associa invece la sua conservazione ed organizzazione (la sostituzione della legge alla forza anarchica). Il pioniere è il campione dell'uno, lo sceriffo, dell'altro.

Alla base di quest'impresa cinematografica c'è l'antagonismo, così manifesto sin da *La rabbia giovane*, tra la natura, imperturbabile, immutabile (vedi la ripresa dal basso che chiude *The New World* o i pappagalli multicolore durante l'avanzata dei soldati in *La sottile linea rossa*) da una parte e, dall'altra, la tecnica moderna - tra i campi e la fonderia (*I giorni del cielo*), la giungla ed i combattimenti, la semplicità adamitica e la civiltà raffinata (*The New World*)². L'occupazione degli uomini che trascurano, anzi, violentano il mondo, non intacca in niente lo splendore dell'universo. E Malick sembra spesso voler affidare il suo film alla natura; nel disfarsi, qua e là, dei riferimenti umani che solitamente strutturano la narrazione antropomorfa - improvviso abbandono dell'alternanza campo-controcampo, identificazione caotica - al fine di