

ANGELO IERMANO

*Oltre il paesaggio: un dialogo sulla natura tra Leopardi, Thoreau e Malick*

In

*Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),  
a cura di A. Campana e F. Giunta,  
Roma, Adi editore, 2020  
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANGELO IERMANO

*Oltre il paesaggio: un dialogo sulla natura tra Leopardi, Thoreau e Malick*

*Le influenze letterarie nella poetica naturalista del regista Terrence Malick sono molteplici. Il simbolismo dei suoi paesaggi è sicuramente di matrice thoreauiana, un autore che gli è caro. Meno note, invece, sono le assonanze con Leopardi che si possono rintracciare nei suoi film. Questo saggio ne prende in analisi tre: La rabbia giovane (1973), La sottile linea rossa (1998) e The Tree of Life (2011) per mostrare come attraverso queste pellicole si possano scorgere non solo delle assonanze con le poetiche dei due scrittori, ma che si possa tracciare un nuovo fil rouge che le lega in un percorso poetico chiaro e risolto, fatto di interrogativi spirituali prima non riconosciuti, poi inevasi e finalmente esauditi.*

Questo intervento si concentra sulla rappresentazione e la concezione della natura all'interno della poetica del regista americano Terrence Malick, per mostrane le sintonie con quanto espresso da Henry Thoreau e Giacomo Leopardi nel loro rapporto con la natura.

L'influenza degli scrittori americani nella poetica del cineasta è ampia e sarebbe arduo fornirne una sintesi in questa sede. Pertanto mi atterrò necessariamente a un utilizzo circoscritto, puntuale ma preciso, delle opere di Thoreau e Leopardi, cosicché si possa tracciare una linea critica nuova all'interno della poetica naturalista del regista.

Il cinema, soprattutto negli ultimi anni, si sta distinguendo come *testing ground* concettuale per le meditazioni di filosofi e registi che provano a dare forma, anche grazie alle rinnovate potenzialità espressive del digitale, alle loro rappresentazioni/riflessioni filosofiche.<sup>1</sup> È difficile infatti scindere le due cose quando si ha a che fare con la cinematografia di Malick. La rappresentazione non è solo il luogo, lo spazio della riflessione, la cornice entro la quale essa si svolge, bensì la struttura fisica e portante del castello di significati, implicazioni filosofiche e istanze spirituali a cui i film del regista vogliono assolvere.

Il rapporto tra i personaggi e il paesaggio (e in generale tra l'uomo e la natura) è uno dei temi fondanti di tutto il cinema di Malick. In particolare, attraverso il confronto con Leopardi e Thoreau, si possono ravvisare tre tappe fondamentali all'interno dell'evoluzione poetica del regista, che possono essere individuate nei tre film presi qui in esame: *La rabbia giovane* (*Badlands*, 1973), *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, 1998) e *The Tree of Life* (2011).

Il primo film, ambientato nel Mid-West del 1959, racconta la storia di amore (e morte) di Kit (Martin Sheen) e Holly (Sissy Spacek), due adolescenti che, pur di vivere liberamente il loro sentimento, decidono di uccidere il padre di lei (Warren Oates) per poi darsi alla fuga. L'omicidio, eseguito dal ragazzo, è solo il primo di una lunga serie di morti che i due si lasceranno dietro durante la loro fuga attraverso le Badlands, la regione del Sud Dakota che dà il titolo al film. Omicidi che Kit perpetra con animo cinico e distaccato.

Una volta rotto l'equilibrio iniziale, il paesaggio diventa il vero protagonista del film. La rappresentazione naturalistica funge, in realtà, da mezzo simbolico e da specchio morale per tutta la vicenda. Malick infatti utilizza spesso campi lunghissimi, soprattutto per riprendere l'automobile sulla quale i due fuggono, che si perde lungo le strade desertiche delle Badlands i due risultano

---

<sup>1</sup> «I find that philosophers are therefore keen to use a 'contemplative cinema', such as Malick's, as a testing ground for the premise that films can enact uniquely cinematic forms of philosophical reflection. (Of course, this proposition is made all the more alluring by the great deal of mythologizing around the figure of 'Terrence Malick', and particularly his status as 'ex-philosopher'. This is evident from how other 'contemplative' filmmakers, the likes of Yasujiro Ozu, Andrei Tarkovsky, or Hou Hsiao-hsien, have not garnered the amount of attention from philosophers that Malick has.)», M. P. ROUSSOW, *There's something about Malick: film-philosophy, contemplative style, and ethics of transformation*, «New Review of Film and Television Studies», xv (2017), 3, 279-298: 283.

fisicamente piccoli e sperduti nell'ampiezza del paesaggio. La natura, nella sua poderosa vastità, è quindi uno strumento di rappresentazione simbolica dello spaesamento e della confusione che anima la fuga dei due piccoli (rispetto al paesaggio) protagonisti.

Kit e Holly si danno letteralmente alla macchia: trovano rifugio in una foresta, dove costruiscono una casa sull'albero e iniziano una nuova vita nei boschi. Questa sezione, che occupa il centro del film, è fondamentale per comprendere l'evoluzione interiore dei personaggi (e in particolare Holly), dal momento che la natura che li circonda ne fornisce dei chiari riflessi. Comincia, infatti, a percepirsi un distacco tra i due,<sup>2</sup> rimarcato dal fatto che oramai non si trovano quasi mai insieme nella stessa inquadratura (e se lo sono, rimangono sensibilmente a distanza, finanche quando ballano). Una lontananza che si instaura non solo tra loro stessi, ma anche tra loro e la natura che li circonda.

Una prima motivazione in tal senso è data dalla composizione stessa della loro abitazione selvatica. Sono presenti, infatti, tantissimi oggetti inutili alla vita nei boschi, come riviste, giradischi, radio e uno stereoscopio per la visione di diapositive. Un simile approccio è esattamente opposto a quanto operato da Thoreau nei suoi primi giorni a Walden. In questo periodo, infatti, cercò di approcciarsi allo stato di vita naturale partendo, innanzitutto, dall'eliminazione degli oggetti, deducendo per sottrazione quali fossero quelli primari e che non ostacolassero i suoi propositi di esperire la vita nella sua essenza. Anzi, nelle parole dello scrittore, qualsiasi oggetto che non si rivela utile nella sua essenzialità diventa principio del male.

Un giorno una signora mi offrì una piccola stuoia, ma siccome non avevo alcuna stanza in cui metterla, né tempo da perdere per sbatterla, non l'accettai, preferendo pulirmi i piedi sull'erba dinanzi alla porta. È sempre meglio evitare il male dal principio.<sup>3</sup>

Dalla futilità degli oggetti che abitano la foresta di Holly e Kit si insinua quello che Thoreau individua come il male, che egli intende come male spirituale, poiché gli oggetti inutili sono l'ostacolo alla vita naturale. È per questo che fra i due giovani criminali e la natura che li circonda è impossibile instaurare un dialogo o una connessione.

Holly, tuttavia, sembra almeno percepire il potere della foresta e intuisce, anche se in forma elementare e superficiale, l'energia spirituale che risiede nella natura.

Imparai ad amare la foresta: il tubare delle colombe e il ronzio dei calabroni nell'aria davano la sensazione di un mondo primitivo, in cui non esistessero esseri umani, quando le foglie frusciano sotto l'altare del vento, era come se gli spiriti sussurrassero i meravigliosi misteri della natura.

La ragazza sente il mistero che si cela dentro la foresta e ne coglie la suggestione mistica. Questo non può che evocare Thoreau, ma affinché la comunione con la natura sia completa e paragonabile a quella evocata dallo scrittore americano, è necessaria una condizione che, nel caso di Holly, non si esaudisce.

Qualche volta ho provato sulla mia pelle che la compagnia più incoraggiante, innocente, più dolce e tenera si può trovare in qualsiasi oggetto naturale, anche per il povero misantropo e l'uomo più malinconico. Non può esservi malinconia troppo profonda per chi vive in mezzo la

---

<sup>2</sup> Holly, che è la voce narrante del film, rammenta la vita difficile nei boschi: «Avevamo anche noi i nostri momenti critici: io alle volte mi auguravo che cadesse nel fiume e annegasse per starlo a guardare».

<sup>3</sup> H. D. THOREAU, *Walden, ovvero Vita nei boschi*, Torino, Einaudi, 2015, 61.

natura e ha i sensi in pace. Non c'è mai stato un uragano che non abbia risuonato come musica di Eolo all'orecchio innocente e puro.<sup>4</sup>

Thoreau stesso ci fornisce la ragione di questa distanza: ai giovani criminali in fuga manca l'innocenza, e Holly, che comunque avverte qualcosa nel bosco, non può accedere al segreto divino che esso custodisce. I due sembrano voler ricostruire una vita primordiale all'interno della foresta, quasi fossero dei novelli Adamo ed Eva, e proprio come loro finiranno per essere cacciati dalla grazia della selva edenica per il male che hanno commesso. Il legame con la *Genesi* non è casuale: Holly e Kit si sono resi colpevoli di peccati capitali (primo fra tutti, 'Onora il padre') e il male che è in loro è evocato dall'iconica mela che Kit morde mentre legge. La tragica cacciata dall'eden è, dunque, inevitabile ed è inequivocabilmente preannunciata da segnali naturali nefasti, come la morte della gallina e l'assenza di pesci nel ruscello.

Proprio nella scena in cui Kit mangia la mela, Holly pronuncia un monologo sulla sua condizione nella foresta.

Un giorno guardando certe vecchie foto con lo stereoscopio di mio padre, stentai a riconoscermi in quell'insulsa ragazzina nata nel Texas che abitava in una linda casetta e che ora viveva con un ragazzo sugli alberi. Mi corse un brivido nella schiena e tanti pensieri mi si affollarono nella mente: dove mi troverei in *questo momento* [*this very moment*] se non avessi conosciuto Kit o se l'avessi denunciato? Quante incognite. Se mamma non avesse conosciuto papà, se non fosse ancora morta, e come sarà l'uomo che sposerò un giorno, che cosa starà facendo in questo momento, starà pensando a me per una qualche strana coincidenza? Anche se in realtà non mi conosci, come farò a incontrarlo? Per giorni vissi nel terrore di queste incertezze.

È sorprendente come Holly, con il tono freddo che ha per tutto il film, inizia a pensare ad altro, ad altri tempi, altri spazi. Pensa all'altrove, fantastica addirittura su un altro uomo, che sposerà, pur di fuggire, almeno mentalmente. È nella foresta che per la prima volta la ragazzina si arresta a riflettere, su di sé, sul suo passato, sul suo futuro. La natura stessa sembra suggerirle l'esigenza di questi interrogativi più adolescenziali che esistenziali. Per cui, nonostante l'impossibilità di stabilire una connessione con il paesaggio, la ragazzina finisce comunque per sentire superficialmente l'influsso spirituale che le detta queste domande di fuggire e non entrare in comunione con la natura.

La natura ostile e respingente delle Badlands trova sicuramente eco nelle considerazioni sulla natura di Leopardi, poiché i processi naturali rivelano aspetti negativi e meccanici assolutamente estranei e ostili all'uomo. La natura, pertanto, diventa responsabile dell'infelicità umana e della dolorosa accettazione del *vero* (come suggerisce la scena *this very moment*).

Le violenze nel film sono commesse in uno stato di tale freddezza e apatia che le fanno sembrare anch'esse degli accadimenti meccanicistici che la natura non asseconda, ma ne è inerme spettatrice. Nella rabbia giovane gli eventi accadono in una natura inerme, nella quale l'indifferenza, inospitalità, la cattiveria fisica e morale di quei territori (non a caso chiamati *Bad-lands*) rende possibile l'accadere della violenza, non giustificando (e nemmeno condannando), ma semplicemente ammettendo la violenza. La natura è accondiscendente nei confronti di un male che «è casuale, asessuale e vuoto».<sup>5</sup> I protagonisti non hanno cognizione del male che compiono, e così sembra

<sup>4</sup> Ivi, 120.

<sup>5</sup> J. ORR, *Terrence Malick and Arthur Penn: The Western Re-Myth*, in *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, a cura di H. Patterson, New York, Columbia University Press, 2007, 63-76:72.

essere per la natura stessa che li circonda, lasciando così il sospetto (fondato) che l'uno sia il rispecchiamento dell'altro.

Leopardi, dal suo canto, vedendo come la natura lascia essere il male come accadimento e constatando come la violenza sia semplicemente un accadimento tra gli accadimenti stessi, giudica la natura come matrigna. In questa visione meccanicistica del male che è nella natura possono rientrare anche Kit e Holly che, guidati dalla loro immorale apatia, vivono la vita semplicemente lasciandosi accadere, senza giudicare la natura (che pure gli è ostile) come cattiva. Quindi diventano essi stessi, per l'infantile indifferenza che determina le loro azioni, degli elementi naturali in senso meccanicistico.

D'altronde la natura, sostiene Leopardi, non si preoccupa della felicità degli uomini:

La natura non ci ha solamente dato il desiderio della felicità, ma il bisogno; vero bisogno, come quel di cibarsi. Perché chi non possiede la felicità, è infelice, come chi non ha di che cibarsi, patisce di fame. Or questo bisogno ella ci ha dato senza la possibilità di soddisfarlo, senza nemmeno aver posto la felicità nel mondo. Gli animali non han più di noi, se non il patir meno; così i selvaggi: ma la felicità nessuno.<sup>6</sup>

Gli animali<sup>7</sup> e i selvaggi sono proprio gli elementi del mondo puro e naturale che fa da sfondo a *La sottile linea rossa*, film di guerra anticonvenzionale che mette in scena la conquista americana dell'isola di Guadalcanal nel dicembre del 1942.

Nel cinema americano ci sono stati altri film di guerra dall'approccio filosofico, tanto da poter riconoscere che Malick «incorona una tradizione».<sup>8</sup> D'altronde, una nuova sensibilità sul paesaggio stava toccando il cinema americano di quegli anni.

Non è raro di questi tempi vedere manifestare questa presunta classicità in atto, come rinnovamento di quel sentimento "pastorale" che da sempre è elemento fondante dell'identità americana. La strategia di questi film è, da questo punto di vista, abbastanza chiara. Si tratta in buona sostanza, almeno in linea teorica, di regredire a uno stato precedente la costituzione delle forme di rappresentazione, a una condizione edenica anteriore alla stessa formazione della civiltà. Lo sforzo, in una sorta di corrispettivo delle tendenze *new age* degli ultimi tempi, è cioè quello di immergersi in un rapporto di continuità e identità con la natura, l'animale. Gli esempi possibili possono essere film come il già citato *Ritorno a Cold Mountain* [Anthony Minghella, 2003] o *L'uomo che sussurrava ai cavalli* (1998) di Robert Redford, o ancora di più i bei momenti panici contenuti in *La sottile linea rossa* (1998) di Terrence Malick, oppure una pellicola pluripremiata come *Balla coi lupi* (1990) di Kevin Costner.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> G. LEOPARDI, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, VII, 1898, 454.

<sup>7</sup> Gli animali hanno una funzione ben precisa anche in *La rabbia giovane*: «Kit seems to be possessed with singular a power of movement at such moments, as though he is fully embodied, like a wild animal able to abruptly acquire ferocious speed when in attack mode. In contrast to Malick's later films, the animals in *Badlands* form part of an atmosphere of immobilization and decay, in which most of the animals die during the film, are already dead, or are entrapped. Kit's speed and physical agility come to replace the absence left by this world of dead animals», J. MCELHANEY, *Terrence Malick: Moving Beyond the Threshold*, «La furia umana», X (2012), (<http://www.lafuriaumana.it>).

<sup>8</sup> J. L. BOURGET, *I generi hollywoodiani: morte e trasformazione*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di G. P. Brunetta, Torino, Einaudi, 2000, II, 2, 1535-1567: 1549.

<sup>9</sup> M. FADDA, *Hollywood fin de siècle: sogno e realtà americana nell'era della globalizzazione*, in *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, a cura di F. La Polla, Milano, Il Castoro, 2004, 345-375: 363-364.

Il film principia con «una visione paradisiaca, alla Melville»<sup>10</sup> e un monologo sulla natura e le società primitive. La voce fuori campo è quella di Witt (Jim Caviezel), il barelliere disertore che ha trovato rifugio presso una tribù di indigeni in un'isola del Pacifico.

Il disertore Witt ha trovato la pace in quella vita sull'isola, ma viene recuperato dall'esercito americano e riammesso nei ranghi. Il soldato si sente inseguito dal male e il suo reintegro nelle forze armate suona come una cacciata dall'eden. È lui stesso a sottolinearlo e a parlare come se venisse da un altro mondo durante l'interrogatorio immediatamente successivo alla sua cattura. Il sergente Edward Welsh (Sean Penn), sembra comprenderlo, nonostante una iniziale diffidenza comprensibilmente legata al suo essere un uomo di guerra.

*Welsh:* In questo mondo un uomo da solo non è niente.

*Witt:* Si sbaglia, io un altro mondo l'ho visto. A volte penso di averlo solo immaginato.

*Welsh:* Hai visto cose che non vedrò mai. Viviamo in un mondo che si sta spostando verso l'inferno il più velocemente possibile. In una situazione del genere l'uomo può solo badare a se stesso.

L'inferno evocato dall'ufficiale è ovviamente quello della guerra che sta imponendo il male su quella paradisiaca natura testimoniata da Witt (che condivide la radice del nome di *witness*, testimone, per cui il nome stesso suggerisce che egli abbia questa funzione).

L'elogio della civiltà primitiva è presente in chiunque possieda una filosofia di tipo naturalista, ed è ovviamente utile fino a un certo punto sottolineare quanto questo elemento accomuni Malick e Leopardi. È interessante notare più che altro affinità di linguaggio tra loro, come si evince da questo passaggio del poeta.

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. Il dolce mele non si fabbrica dalle industrie, pazienti, buone, virtuose api senza indicibili tormenti di quelle fibre delicatissime, senza strage spietata di teneri fiorellini. Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; [...], e se questi esseri sentono, o vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere.<sup>11</sup>

Leopardi vede solo la sofferenza della natura: non scorge immediatamente l'armonia del creato, ma soffermandosi sui dettagli, ne scopre la sofferenza. Thoreau è invece di segno opposto, percepisce il tutto armonizzante della natura: in entrambi le immagini evocate dai due hanno un che di cinematografico dal momento che Leopardi si concentra sui dettagli, mentre Thoreau sul tutto: idealmente il primo osserva la natura con primissimi piani versus campi totali, il secondo con campi lunghi che amplificano la maestosità della natura.<sup>12</sup> In Malick è presente un linguaggio analogo: nella *Sottile linea rossa* vediamo moltissimi dettagli della natura che, a differenza di quelli leopardiani, ce ne mostrano la meravigliosa indifferenza nei confronti degli uomini, e non la sofferenza invisibile interna alla vita naturale. È nel dettaglio che, in Leopardi, si svela *il male* della natura; è nel dettaglio che in Malick si svela *il bene nonostante il male* della natura, in cui si vede la sua alterità rispetto alle disgrazie umane.

<sup>10</sup> J. L. BOURGET, *I generi hollywoodiani...*, 1548.

<sup>11</sup> G. LEOPARDI, *Pensieri di varia filosofia...*, 106-107.

<sup>12</sup> In *The tree of life*, come vedremo, Malick preferirà questo tipo di ripresa.

I dettagli di Malick sono quelli che descrivono la vita della natura durante la battaglia per la conquista della collina. Nonostante la presa dell'isola di Guadalcanal fu un'impresa importantissima, fin dall'inizio del film la battaglia centrale per la conquista appare come un'impresa poco epica, se non addirittura inutile. All'inutilità del sacrificio corrisponde, poi, la lontananza della natura dalle sofferenze umane.

La scena, infatti, alterna immagini di combattimento e dettagli naturalistici: un pulcino che nasce, una serpe che esce dalla tana, un fagiano che vola, un insetto dalle sembianze di foglia che si apre e chiude. Il promontorio sembra godere di una vita propria che, pur sconvolta dalla guerra, scorre parallela e indifferente alla vita umana e alla morte infernale che essa ha portato in quelle isole paradisiache.

In questo film, a differenza del precedente, la natura viene consapevolmente interrogata circa la sua ambiguità e la sua indifferenza. I soldati sono presi da dubbi spirituali e percepiscono la presenza divina che abita quel mondo da cui si sentono ironicamente esclusi. Il barelliere Witt, in particolare, sente il bisogno di avere spiegazioni e si rivolge così al divino che si cela oltre la natura:

Questo male da dove viene? Da quale seme radice si è sviluppato? Chi è l'artefice di tutto questo? Chi ci sta uccidendo? Chi ci sta derubando della vita e della luce? Prendendosi beffa di noi mostrandoci quello che avremmo potuto conoscere? La nostra rovina è di sollievo alla terra? Aiuta l'erba a crescere, il sole a splendere? Questa ombra oscura anche te? Tu hai mai attraversato questo buio?

Nel film si percepisce una presenza divina nella natura, tanto in elementi fondamentali (come fuoco e acqua) quanto in quelli astrali (sole e luna). In tal senso il film corre proprio lungo i binari di un dualismo continuo: americani-giapponesi, luce-ombra, uomo-natura, amore-morte, acqua-fuoco.

Vi è una doppia valenza simbolica nel fuoco, che a volte indica la luce e quindi la presenza divina nel fuoco: «Tu sei la mia luce, la mia guida» dice il capitano greco Staros (Elias Koteas) guardando la luce di una candela mentre prega prima della battaglia decisiva. Tuttavia, il fuoco presente o evocato nel film, che sia il *fuoco* dei proiettili nemici o quello del lanciafiamme, ha prevalentemente una funzione distruttiva e mortifera. L'acqua dei fiumi e dell'oceano diviene, per contrasto, la forza creatrice e generatrice: è l'amore in tutte le sue forme.

Particolarmente indicativo in tal senso sono le parole che il soldato Bell (Ben Chaplin) rivolge alla moglie lontana: esprime il desiderio di «scorrere insieme [a te] come l'acqua. Io ti bevo», ma allo stesso tempo si chiede: «L'amore da dove proviene? Chi ha acceso questa fiamma in noi? Nessuna guerra può spegnerla, conquistarla. Ero prigioniero. Mi hai liberato».

Similmente, il capitano Gaff (John Cusack) si mostra preoccupato per la cronica mancanza d'acqua per le truppe e teme che i soldati «potrebbero morire di sete». Al che il colonnello Tall (Nick Nolte), severissimo comandante della spedizione, risponde: «Potrebbero anche morire per il fuoco nemico».

La tentazione di definire la giungla della *Sottile linea rossa* come la selva dantesca c'è, ma più che accostarla all'Inferno andrebbe accostata al Purgatorio. «La natura è crudele» dice il colonnello Tall, ma a ben vedere sono gli uomini a portare la crudeltà nella giungla, e non viceversa. Anzi, essa continua la sua vita, resiste, nonostante la morte a cui è costretta ad assistere. È una tipologia diversa di indifferenza: è imperturbabilità, è una natura che continua a vivere nonostante la morte e il male. È per questo che qui, a differenza di *La rabbia giovane*, la natura finisce per ammantarsi di ottimismo, di una speranza quasi ribelle proprio per il suo leopardiano essere indifferente al male degli uomini. Proprio a causa dell'immissione del male in quel mondo, gli uomini sono condannati

alla perdita del senso edenico di comunione con il creato e al divorzio spirituale con la natura,<sup>13</sup> simboleggiato dai continui appelli allo spirito di famiglia del capitano Bosche (George Clooney) e dalla lettera di separazione che il soldato Bell riceve da sua moglie.

A differenza di *La rabbia giovane*, qui ci si interroga sul male che avviene appellandosi spesso a un divino lontano e silente. Proprio per questo continuo appellarsi, per questa perenne esigenza di espiazione e pentimento per il male che si è appena compiuto, si potrebbe associare la posizione dei soldati del film alle anime del Purgatorio, e la suggestione è avvalorata anche dal fatto che buona parte del film è incentrata sulla conquista di una collina: d'altronde, come le anime del Purgatorio, anche loro sono intenti in un percorso di ascesa verso la cima di un promontorio, e al termine di questo viaggio non può che esservi la luce.

*Welsb*: Credi ancora in quella bellissima luce. Come fai a crederci? Sei un mago per me.

*Witt*: Vedo ancora una scintilla in lei.

Il film termina con la suggestiva morte del 'mago' Witt, simbolicamente rappresentato da un ritorno all'acqua: mentre nuota con i bambini indigeni possiamo sentire il suo ultimo appello al divino: «Buio dalla luce, conflitto dalla amore, sono il frutto di una sola mente, i tratti di un solo volto? Oh anima mia, fa' che io sia in te adesso, guarda attraverso i tuoi occhi, guarda le cose che hai creato, tutto risplende».

Il raggiungimento della luce è il simbolo della riconciliazione finale con sé stessi e con il creato. L'ultimo stadio di questa illuminazione è l'oggetto dell'ultimo film preso in analisi, *The Tree of Life*. L'opera è complessa e articolata, e si configura come un saggio visivo sull'esistenza umana piuttosto che come un film tradizionale. I labili fili del racconto che si dipanano tra le dense immagini simboliche riferiscono la storia di Jack (Sean Penn), un uomo di mezza età in crisi spirituale che tenta di risanare le ferite del passato, le cui radici affondano nel difficile rapporto con il severo padre (Brad Pitt) e nella perdita improvvisa e non ancora superata del fratello minore (Laramie Eppler).

Il protagonista, infatti, chiarifica fin da subito il bivio spirituale davanti al quale si trova con un monologo che dà inizio al film:

Sono stati loro a condurmi alla tua porta. Le suore ci hanno insegnato che ci sono due vite per affrontare la vita. La via della natura e la via della grazia. Tu devi scegliere quali delle due seguire. La grazia non mira a compiacere sé stessa, accetta di essere disprezzata dimenticata sbiadita, accetta insulti e oltraggi. La natura vuole solo compiacere sé stessa e spinge gli altri a compiacerla le piace dominare, le piace fare a modo suo. Trova ragioni di infelicità quando tutto il mondo risplende intorno a lei e l'amore sorride in ogni cosa. Ci hanno insegnato che chi ama la via della grazia non ha ragione di temere. Io ti sarò fedele, qualsiasi cosa accada.

Jack si rivolge a uno spirito divino che crede assente e davanti alla cui porta si trova a dover scegliere quale via seguire. La via della natura è quella della forza creatrice e dominatrice, indifferente alle sofferenze altrui e che trova in sé stessa le finalità della sua esistenza. La via della grazia è, invece, la forza dell'obbedienza, della sopportazione e del sacrificio. La complementarità di queste forze, necessaria tanto alla crescita quanto all'equilibrio dell'individuo, è ben sintetizzata dalla scena in cui il piccolo Jack muove i suoi primi passi guidato dal padre e la madre (Jessica

---

<sup>13</sup> Un altro monologo del soldato Witt: «Eravamo una famiglia. Doveva perdersi, separarsi, ora siamo l'uno contro l'altro, ognuno fa ombra all'altro. Come abbiamo fatto a perdere il bene che ci era stato donato, a lasciarcelo sfuggire, a disperderlo sconsideratamente?».

Chastain), successivamente, provvede a medicarli e accudirli. I genitori, di fatto, sono incarnazioni viventi delle due vie davanti alle quali Jack è costretto a scegliere.

In *The Tree of Life*, the baby Jack takes his own first steps, and on dry land. But it is the father who teaches his first son how to walk, while the mother is later shown putting medicine on the baby's foot. These two different functions of the foot, one for the father and another for the mother, are central to the films struggle to reconcile the states that the two parents embody: the mother connected not simply to healing but also to a full-scale embracing of the world; whereas the father comes to represent the world as a site of obstacles which the individual must aggressively surmount. But both of these states are flawed, insufficient, and it is the furious attempt to bring them together that is at the heart of the film's handling of the mobile human figure. If this is a cinema of birth and of passage it is also (as in Murnau) a cinema of an agonized desire for fusion: of one body with another; of the body with the natural world; and of the physical body with the metaphysical world.<sup>14</sup>

Quando, alla fine del film, i percorsi si riconciliano, Jack si trova su una spiaggia bianca e sterminata, inondata di luce. Su questo lido, per certi versi simile alle coste edeniche di *La sottile linea rossa*, gli è possibile incontrarsi con gli spiriti del passato, questa volta senza produrre nessun conflitto, e armonizzarsi con tutto il creato. Le immagini spaziali che inframezzano questa scena, infatti, suggeriscono che la riconciliazione sia totale, non solo tra Jack e i suoi spiriti, ma addirittura tra Jack e l'intero cosmo, pervenendo a una beatitudine che è al contempo interiore e universale. La risposta al dubbio iniziale viene finalmente data: la maestosità del creato viene mostrata, come Dio ha fatto con Giobbe. L'uomo comprende che è inserito in questa vastità di cose meravigliose che è la creazione. Pertanto, relativizza la sua condizione, realizzando di avere problemi piccoli rispetto al creato. D'altro canto, tutto fa parte di questa meraviglia, anche il dolore, che rientra nel magnifico, grande piano della creazione.

L'utilizzo degli elementi naturali come strumento di rappresentazione simbolica dello spirito prima ancora che del divino, nonché come mezzo di contatto con esso, costituisce la cifra poetica della cinematografia di Malick, e anche in questo film l'impiego di alberi sintetizza questa doppia tensione presente nei paesaggi del regista. Gli altissimi alberi secolari vengono ripresi dal basso, perpendicolari al tronco, cosicché sembrino dei ponti che si slanciano tra noi e il cielo, dei simboli di vita di cui avvalersi come base di decollo per riconcilianti voli verso il divino.

Pertanto, mentre nella *Sottile linea rossa* si può parlare di panteismo, poiché si fa un continuo richiamo a un Dio che è nella natura; in *The Tree of Life* si può parlare, invece, di panenteismo, e cioè di un Dio che si rivela attraverso la natura, per cui gli stessi elementi naturali si configurano come mezzi per arrivare a esso.

In conclusione, i tre film presi in analisi offrono concezioni della natura che rivelano affinità con le tre tappe del viaggio dantesco. Nella *Rabbia giovane* la natura è una forza meccanicista e respingente che, nella sua indifferenza, punisce i due giovani protagonisti. Nella *Sottile linea rossa* la natura è un'entità che, con il suo ironico ribadire la vita nonostante la morte portata dalla guerra, è riluttante di fronte alle domande dei soldati, condannandoli a un lento percorso purgatoriale di ascesa ed espiazione. Infine, in *The Tree of Life* gli interrogativi lasciati in sospeso trovano risposta: attraverso le vaste e poderose immagini di paesaggi naturali e cosmici, viene concessa la definitiva pace spirituale e la congiunzione, sotto un'unica accecante luce, con i misteri del creato, finalmente squadernati.

---

<sup>14</sup> J. MCELHANEY, *Terrence Malick: Moving...*

In conclusione, si può sicuramente affermare che la poetica del paesaggio di Malick ha dei forti punti di contatto con quella di Thoreau e Leopardi, e che dal confronto tra esse è potuta emergere un nuovo *fil rouge* critico che individua nei tre film analizzati le tappe più emblematiche della ricerca espressiva del regista. Malick, proprio come i due scrittori, vuole insegnarci a guardare alla natura con un altro sguardo, evitando di cadere nella trappola del meccanicismo, per scrutare, attraverso gli elementi naturali, il mistero della vita.