



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:  
Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea in Discipline delle Arti, della Musica e  
dello Spettacolo

Tesi di Laurea Triennale

*La rifondazione del genere western:  
il superamento allegorico in Badlands e Days of Heaven*

*Relatore:*

Prof. ALESSANDRO FACCIOLI

*Laureando:*

FILIPPO SGARABOTTO

*Correlatore:*

Prof. CARLO ALBERTO ZOTTI MINICI

*Matricola:*

1234861

ANNO ACCADEMICO 2022-2023

*“Il western è il solo genere cinematografico le cui origini si confondono quasi con quelle del cinema, che non abbia risentito il peso di circa 40 anni di ininterrotto successo. Ma più ancora forse della continuità storica di questo genere, ci meraviglia la sua universalità geografica.” (André Bazin, 1953).*

# INDICE

INDICE.....	3
INTRODUZIONE .....	4
CAPITOLO 1 IL WESTERN CHE NON C'É .....	6
1.1 L'origine del west: una formula perfetta .....	9
1.1.1 Il genere western dalle origini al periodo classico .....	14
1.1.2 La riformulazione del genere western: le badlands di una generazione ..	17
CAPITOLO 2 LA DISTORTA IRONIA DI BADLANDS .....	21
2.1 Passaggio di testimone: la figura del cappello .....	24
2.1.1 Una pittura manifesta .....	29
2.1.2 Il discorso mitopoietico .....	40
CAPITOLO 3 DAYS OF HEAVEN: UN PARADISO NASCOSTO .....	43
3.1 La Frontiera, una nuova giurisdizione .....	44
3.1.1 Ancora pittura: il realismo pittorico di Edward Hopper .....	45
3.1.2 La dialettica degli opposti .....	50
CONCLUSIONI .....	54
FONTI.....	56
1. Bibliografia .....	56
2. Sitografia.....	58
3. Filmografia.....	59
4. Opere d'arte .....	61

## INTRODUZIONE

Nelle pagine che seguono si cercherà di delineare un itinerario evolutivo del genere cinematografico *western*, in quanto parte essenziale del cinema americano per decenni, caratterizzato da storie di eroi maschili che combattono in nome della giustizia alla volta della conquista della frontiera.

Nel corso del Novecento, il genere subisce profondi cambiamenti, grazie soprattutto alla riformulazione del suo vocabolario cinematografico: dalla critica delle ideologie patriarcali alla messa in discussione delle narrazioni tradizionali.

Il nuovo *western* si avvale di una maggiore complessità narrativa, che spesso sfida le aspettative del pubblico. Le trame non seguono più il semplice schema del conflitto tra il bene e il male, ma si sviluppano attraverso intrecci più articolati, che mettono in luce la complessità della vita e delle relazioni umane. Con l'uscita di pellicole come *Mezzogiorno di fuoco* (1952) e *Il mucchio selvaggio* (1969), la rappresentazione del selvaggio West comincia a cambiare, e l'eterna figura del *cowboy* dimette il ruolo di eroe positivo, iniziando a esplorare le sue sfaccettature più oscure, evidenziando la violenza e l'immoralità di questo personaggio.

L'impatto che i film *western* hanno sulla cultura popolare, sulla letteratura e sull'immaginario collettivo è tale da protrarsi nel tempo, assistendo alla nascita di vari sottogeneri, come lo "spaghetti *western*" italiano, e il successivo "western revisionista", sorto in seguito al clima di contestazione giovanile instauratosi nel '68. Il punto di arrivo dei nostri studi è proprio questo: la controcultura degli anni Sessanta del Novecento permette a molti registi di rivoluzionare i canoni del genere nel decennio successivo, superando le convenzioni classiche per esplorare nuove strade narrative e linguistiche.

Al fine di studiare il prodotto di tale rinnovamento si analizzano due film di Terrence Malick: *La rabbia giovane* (*Badlands*, 1973) e *I giorni del cielo* (*Days of Heaven*, 1978). Lo scopo di questa ricerca è analizzare come questi due film, esempi significativi di questa nuova era del genere *western*, sovvertono il paradigma

tradizionale del genere, operando una destrutturazione e revisione del modello originale.

Entrambi i film, sebbene non siano classificati come *western* tradizionali, presentano alcuni elementi chiave del genere come: paesaggi rurali, viaggi in carrozza e la figura del bandito solitario, che permettono di superare l'allegoria tradizionale del genere *western*, andando oltre la semplice rappresentazione della conquista del West e la violenza dell'epoca. Attraverso un'analisi delle immagini, si esplorerà come Malick utilizzi il paesaggio non solo come sfondo degli avvenimenti, ma come un personaggio a sé stante, che si manifesta attraverso le sue forze naturali e le sue bellezze, germogliando all'oscuro delle vicende narrate. Infine, si indagherà come la relazione tra i personaggi sia più importante dell'azione in sé, e come i protagonisti non siano definiti solo dalla loro violenza, ma piuttosto dalla loro ricerca di significato e connessione emotiva. Malick costruisce un nuovo tipo di *western*, caratterizzato da una maggiore complessità morale e psicologica, ponendo l'accento sui conflitti interni dei personaggi e sulla loro ricerca di un senso di appartenenza in un mondo in cui il loro posto non è più garantito.

## Capitolo 1

# IL WESTERN CHE NON C'É

Il genere cinematografico del *western* e le sue narrazioni filmiche rappresentano un mondo, strettamente legato alla storia americana,<sup>1</sup> il cui contenuto è costruito su di una logica di opposizione. Esso è fondato, in altre parole, su un interno rapporto di contrasto o antitesi. È un mondo il cui cuore vivente è la dialettica aperta tra due diverse realtà. Nella logica idiosincratica di una tale antitesi, nel *western* si oppongono identità, visioni, azioni, pensieri, culture e sentimenti. È possibile affermare che lo stesso esemplare *tòpos* del *western*, cioè la frontiera, sia un luogo sospeso tra due dimensioni, una parte nota e una ignota, una parte familiare e una sconosciuta. Per l'eroe del *western*, l'avventura e la sfida nascono proprio da questa ambigua realtà e dalla sua consapevolezza. Si tratta di forzare il confine della frontiera, di oltrepassarne il *limes* per conoscere, per scoprire un altro mondo. Tra il noto e l'ignoto, oltretutto, nel *western* si gioca anche la partita della trasgressione, la fuga dalla realtà conosciuta (la città, la casa, una famiglia, una donna) per sfidare le forze più aliene di un mondo straniero.

Il momento per così dire geografico del film *western* permette di guardare a due elementi conseguenti l'uno all'altro, e in certo modo anche di cogliere due derivazioni. Come la frontiera, infatti, luogo tra due mondi in potenziale conflitto (il familiare e l'estraneo) anche la narrazione *western* è divisa, contrassegnata dalla dialettica tra l'uomo bianco e il pellerossa, tra il mondo della cosiddetta "civiltà" e quello della *Wilderness*. Da un lato, vi è dunque l'immagine di una società regolata, ordinata per l'appunto secondo i criteri della civiltà, dall'altra invece qualcosa che tradisce l'idea stessa di *nòmos*, di legge. In altri termini, è il dialogo e il conflitto tra *Kultur* e, in certo modo, *Zivilisation*. Nel *western* vi è la legge e vi è anche l'assenza

---

<sup>1</sup> «È molto facile sapere che chi dice film *western* dice film americano, ma è più profondo constatare che chi dice film americano dice essenzialmente film *western*». Lino L. Ghirardini, *Storia generale del cinema (1895 – 1959)*, Roma, Orsa Maggiore, 1987, p. 322.

di legge (vi è il fuorilegge, ad esempio), vi sono le sentinelle della giustizia e vi sono coloro che vivono al di fuori della legge, estranei a ogni forma di giustizia condivisa. In altre parole, nel *western* lo stato di anomia (in cui vivono i banditi) prioritariamente determina forme di infrazione, casi di sovvertimento, fatti di violenza. Troviamo infatti che «il tema centrale è quello del conflitto tra la legge e l'arbitrio, l'innocenza e la corruzione, tra le regole della convivenza civile [...] e l'universo del “senza legge” o “fuori legge”, un mondo selvaggio e primitivo [...]».<sup>2</sup>

Il «mondo selvaggio e primitivo» è un mondo da colonizzare, incivilire, e la dialettica tra i due mondi non è l'esito di uno sviluppo critico ma appare improntata a una visione acritica, nei fatti troppo irrazionale per costituire un modello di cultura concretamente storica, realistica. L'eroismo americano è fondato sulla conquista e la legge dell'invasore contrasta e sconfigge l'anomia, l'anarchia dell'invaso, del popolo autoctono. E la conquista riguarda sempre la terra. Tali sono gli elementi del mito. Proprio dalla costruzione del mito nasce la storia americana ed essa si rispecchia nel mito, in un continuo scambio di visione e di memoria, di realtà e di immaginario.

Nel solco del cinema *western* si inserisce parte dell'opera di Terrence Malick, in particolare *La rabbia giovane* (*Badlands*, 1973), ispirato a un fatto di cronaca,<sup>3</sup> e *I giorni del cielo* (*Days of Heaven*, 1978), cioè i due film scelti quale oggetto di studio nel nostro lavoro. Tuttavia, lo scopo e la finalità della ricerca riguardano un quadro di analisi in cui i due film, pur concepiti nell'alveo di un genere, che si è provato a codificare per temi, contenuti,<sup>4</sup> capisaldi culturali, com'è il *western*, in realtà ne sovvertono l'identità. Nei fatti, le due opere del regista americano rovesciano il paradigma tradizionale del genere. In altre parole, i film di Malick degli anni Settanta operano per una destrutturazione del genere *western* e ancora di più per una rivisitazione finalizzata alla reinterpretazione del modello tradizionale. Il cinema di Malick esaminato (prima della *Rabbia*, nel 1969, ha diretto il cortometraggio *Lanton Mills*, dopo *I giorni*, nel 1998, dirigerà *La sottile linea rossa*) consta di due film in

---

<sup>2</sup> Antonio Costa, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 1985, p. 91.

<sup>3</sup> Gian Piero Consoli, *Tra ironia e torpore: appunti sul cinema di Malick*, «Cinergie», n° 5. marzo 2014, p. 224.

<sup>4</sup> In generale, tra l'analisi tematica e l'analisi del contenuto, il riferimento teorico va a Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analisi del film*, trad. it. di L. Manzo, S. Ghislotti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 127-132.

cui il ripensamento del genere in realtà definisce il campo di una vera e propria ridefinizione delle coordinate di contenuto, di linguaggio e stile propri al *western*. Si tratta di un rinnovamento riflesso anche nel suo aspetto figurativo,<sup>5</sup> in Malick di grande impatto estetico, cioè di una reinterpretazione radicale del linguaggio filmico. È una diversa idea del paesaggio, nata da una forte caratterizzazione del personaggio, da una nuova tensione tra l'eroe o l'antieroe, nel nostro caso del «fuggitivo» Kit,<sup>6</sup> il protagonista di *La rabbia giovane*. Kit e Holly sono due personaggi “chiusi” ma tendono all'aperto:

le terre cattive degli stati attraversati dai due giovani – *Badlands* è appunto il titolo originale del film – possono aver contribuito alla loro esigenza di doversi liberare della noia vuota dell'immensa provincia perbenista addormentata su se stessa e sulle sue abitudini [...].<sup>7</sup>

Nel secondo film, *I giorni del cielo*, troviamo la storia dell'«autolesionista»<sup>8</sup> Bill e di Abby. Qui il discorso riguarda soprattutto gli ambienti esterni o l'ambiente sociale in cui agiscono i personaggi. Sotto tale profilo, le coordinate culturali e tradizionali del *western*, se da un lato permangono latenti nel cinema di Malick, dall'altro subiscono un ripensamento, e meglio si rigenerano in qualcosa di diverso e per molti aspetti di originale sia in confronto al genere sia in confronto ai suoi stilemi classici o tradizionali.

---

<sup>5</sup> Giulia Carluccio scrive che l'«immagine cinematografica di un contenuto o significato spaziale non è solo la rappresentazione di questo contenuto attraverso tratti significanti di per sé spaziali [...] ma è anche una rappresentazione fotografica (= letterale) di questo contenuto spaziale». Nel caso di Malick, come dei cineasti inclini a un'idea di riproduzione “pittorica” dell'inquadratura (Pasolini, Greenaway, ecc.) il discorso supera il fotografismo naturale dell'immagine cinematografica, proprio perché interviene la volontà di costruire, nell'inquadratura, un “dipinto” o come citazione oppure senza riferimento diretto, come mera composizione pittorica. Cfr. G. Carluccio, *Cinema e racconto. Lo spazio e il tempo*, Torino, Loescher, 1988, p. 27. Cfr. anche il “classico” A. Costa, *Cinema e pittura*, Torino, Loescher, 1991.

<sup>6</sup> Fabrizio Borin, *Spicchi d'arance amare e ruvide scorze kubrickiane: La rabbia giovane («Badlands») di Terrence Malick*, in *Singing' in the Brain*, a cura di F. Gregori, Torino, Lindau, 2004, p. 151.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 158.



## 1.1 L'origine del west: una formula perfetta

All'origine del *western* come genere cinematografico, e meglio ancora del *western* come proiezione cinematografica di una visione della realtà, troviamo un caposaldo culturale proprio degli Stati Uniti d'America. Parlare di «formula perfetta» in relazione all'«origine del west» consiste propriamente nel chiarimento storico-culturale di tale concetto. Con l'espressione *Manifest destiny*, centrale nel nostro discorso, si veicola una visione del mondo. Essa trova le sue «radici nella teologia calvinista»,<sup>9</sup> ed è propria però al XIX secolo americano. In altre parole, esso riflette una visione del destino americano, per così dire quasi una teleologia in cui gli Stati Uniti diventano i protagonisti sia come popolo sia come cultura, o meglio si fondano come civiltà e sviluppano una vera e propria missione:

L'immaginario western americano [...] affonda le sue radici in due testi «mitici» della storiografia americana di fine Ottocento: *The Winning of the West* di Theodore Roosevelt (1889-1896) e *The Significance of the Frontier in American History* di Frederick Jackson Turner (1894).

L'opera in quattro volumi di Roosevelt e il saggio breve di Turner contribuiscono non solo alla costruzione del West americano come spazio di conquista anglo-sassone, come «terra vergine» da domare e sottomettere, ma alla formazione di una vera e propria «ideologia» western dove il *manifest destiny* dei primi coloni americani si incarnava nello spirito pionieristico della frontiera a scapito delle popolazioni native.<sup>10</sup>

Sotto tale profilo, infatti, l'espressione *Manifest destiny*, da un lato esprime l'idea di esportazione di valori centrali nella società americana, quali ad esempio la democrazia e l'idea di libertà, dall'altro implica una politica, anzi una proiezione geopolitica di tipo espansionistico verso il nord, verso il West, le terre a ovest del Mississippi, e verso sud-ovest, come nel caso della guerra degli Stati Uniti contro il Messico (1846-1848). A tale proposito, l'ideologia espansionistica americana, nel *Manifest destiny* trova la sua ragion d'essere più profonda. Essa veicola l'esigenza di

---

<sup>9</sup> Giuseppe Ciliberti, *Il "destino manifesto" di Roma*, Annali della Facoltà Giuridica dell'Università di Camerino, n. 2, 2013, p. 7.

<sup>10</sup> Paola Ferrero, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere nella cultura del Novecento* a cura di S. Rosso, «Enthymema», V, 2011, p. 294.

uno spazio vitale e con esso per la prima volta guarda alla frontiera come a un luogo da raggiungere e da superare in nome di una vera e propria ideologia. Entro tale quadro, la teleologia geopolitica americana, l'ideologia espansionistica, l'esportazione della democrazia e della libertà, nella loro sostanza culturale partecipano della costruzione di una mitologia nazionale. Nel nome di tale mitologia, attraverso la quale gli Stati Uniti scrivono contemporaneamente anche un'automitografia della loro comunità, i valori, le cognizioni, le idee del *Manifest destiny* contribuiscono a determinare, fissandola in una credenza collettiva, la cultura e la visione del mondo di un'intera società.

La storia e il ruolo di Buffalo Bill, l'esploratore di frontiera Kit Carson, la circense Annie Oakley, il nativo americano "sioux" Toro Seduto, la *dime novel*, il Wild West Show e altri modelli culturali del genere costituiscono alcuni tra i riferimenti culturali – tra le biografie dei protagonisti e la storia delle idee veicolata dai fenomeni del Wild West Show e della *dime novel* – del discorso mitologico ed automitografico americano. Si potrà guardare al West dal punto di vista di una colossale costruzione identitaria. Sotto tale profilo, il processo di demitizzazione e, se si vuole, di decostruzione del mito del West e della frontiera, può prendere le mosse proprio dai modelli della costruzione mitografica, costruiti per mezzo di azioni eroiche, della conquista di terre abitate da popolazioni autoctone, del loro sterminio, di tutto quanto è viaggio e conquista di luoghi sconosciuti. Ora, a tale produzione mitologica e culturale, da un lato va associata l'espansione a Ovest, dall'altro ciò che l'espansione genera in termini di formazione dell'opinione pubblica sul mito americano delle origini, cioè il fondamentale valore di formazione della coscienza e della cultura americana.

La celebrazione di principi morali attraverso le narrazioni eroiche entro uno schema antitetico di lotta tra il bene e il male (*dime novel*), così come i cicli dei romanzi western nel XIX secolo, con i suoi eroi-protagonisti (Buffalo Bill, Kit Carson) oppure il Wild West Show, con la superfetazione di stereotipi (il fuorilegge, il cowboy) esprimono, il più delle volte, una visione edulcorata, finalizzata a una consapevole comunicazione mitologica e a un contenuto spesso di tipo sensazionalistico. Sotto tale punto di vista, infatti, il cinema *western* costituisce l'essenza del cinema americano e, per il paese, uno dei massimi riferimenti per la

costruzione della mitologia delle origini. Esso contribuisce, inoltre, a sviluppare ed anzi a fissare l'ideologia della terra promessa, del West, della civilizzazione, dell'esportazione della vita civile e della legge.

All'origine del genere *western* per solito si indica un film americano del 1903, il celebre *The Great Train Robbery* (*La grande rapina al treno*) di Edwin S. Porter. È da considerare dunque che l'origine del *western*, o meglio il film che ne definisce per così dire il prototipo, nasce negli Stati Uniti a qualche anno di distanza dalla nascita del cinema, avvenuta nel 1895 in Francia, e si spiega, come in larga parte emerso dal discorso intorno al tema del West e della frontiera, nell'alveo culturale della rappresentazione della «vita americana».<sup>11</sup> *The Great Train Robbery*, che anche Sadoul indica come luogo di un'«atmosfera nuova», quella per l'appunto del «Western»,<sup>12</sup> attraverso la rappresentazione e il racconto di una rapina al treno, con l'assalto da parte di alcuni banditi e la successiva caccia da parte della legge, definisce il genere come modello di narrazione, di contenuto e azione. Il film di Porter esemplifica soprattutto un discorso più inerente alla comunicazione, al messaggio. Esso infatti si configura entro un quadro di oggettivazione cinematografica estrinsecata in una realtà concreta, possibile, niente affatto fantasiosa. D'altra parte, alla celebrità del film contribuisce la sequenza finale. Il capo della banda, Barnes, in primo piano, guarda e spara per sei volte verso il pubblico. Un tale *explicit* partecipa anch'esso della codificazione del genere *western* e del realismo rappresentativo dietro il quale si intravede la qualità artefatta, teatrale di un mondo non così reale come appare o è rappresentato. Infatti la banda dei quattro malviventi che rapina i viaggiatori del treno «921» identifica fin da subito la parte simbolica del male contro cui il bene vince senza neppure lottare. In un inseguimento breve ma intenso, i componenti della banda cadono uno dopo l'altro. La giustizia ripristina l'ordine al prezzo della vita dei fuorilegge.

La nozione di «vita americana» richiama al discorso un altro fondamentale elemento del *western*: il paesaggio. Già in Porter è presente una «visione» del paesaggio, sia pure acerba, nel quale comunque si svolge una grande parte del film:

---

<sup>11</sup> A. Costa, *Saper vedere il cinema*, cit. p. 47.

<sup>12</sup> Georges Sadoul, *Storia del cinema mondiale*, trad. it. di M. Mammalella, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 90.

la ferrovia, la mulattiera dell'inseguimento, la foresta dell'epilogo tragico. Tuttavia, nel film *In Old California* (1910) di David W. Griffith, «uno dei primi *western*, se non il primo firmato da Griffith»,<sup>13</sup> il genere si arricchisce per così dire della consapevolezza del paesaggio, ora non più solo esornativo. L'utilizzo griffithiano del campo totale (C.T.) secondo una logica dialettica di contrasto con il primo piano (P.P.)<sup>14</sup> dei protagonisti, guarda al tema “ambientale” (il film è ambientato in California) come a un fatto non puramente scenografico e neutrale. Il tema dell'avventura pertanto trova nel paesaggio un modo di esprimersi e in José Manuella, un avventuriero spagnolo giunto nel nuovo mondo, il mezzo per un'esistenza “espressiva” dell'ambiente naturale.

Un film più impegnativo come *The Last Drop of Water* (*L'ultima goccia d'acqua*, 1911), nella guerra tra i bianchi e i pellerossa (*tòpos* esemplare del *western*) esprime un carattere di maggiore monumentalità, soprattutto per i mezzi notevoli della produzione, il numero delle comparse e un certo barocchismo per quel che riguarda l'intera sequenza relativa alla terra promessa. L'altro grande *tòpos*, quello del mito americano, è infatti un luogo di approdo “armato” dopo aver attraversato il «great desert». Le armi annunciano la battaglia contro i pellerossa («Indians»), il paesaggio desertico diviene il teatro del conflitto in cui si consumano i sogni della «terra promessa» e si trova la morte, mentre la pace è una falsa conquista strappata ai pellerossa non senza perdite di vite umane.

Nell'altro film griffithiano *The Massacre* (1912), con l'assalto degli indiani a una carovana di pionieri il *western* assume un'identità più drammatica. Vi si introduce inoltre l'elemento della “suspence”, centrale come modello drammaturgico nella tradizione del genere. Questo film di Griffith narra, come il precedente, il viaggio verso il «new country», il «far west», con l'ennesima epopea di uno scontro, come anticipato, con i pellerossa. Il film in realtà presenta una tesi: lo scontro legittima una volontà degli invasori e si conclude con la loro vittoria. Il paesaggio desertico e polveroso è “drammatizzato”. Esso è identificato come un luogo «wilderness», proprio come l'umanità che lo popola e vi combatte con violenza.

---

<sup>13</sup> Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, Torino, Utet, 1988, p. 57.

<sup>14</sup> Rodolfo Tritapepe, *Linguaggio e tecnica cinematografica*, Milano, San Paolo, 1989, pp. 72 ss.

Nel corso degli anni Dieci, in particolare per opera di Thomas Harper Ince, il *western* si cristallizza intorno alla narrazione drammatica di uno o più personaggi sullo sfondo di un paesaggio “personificato”, l'Ovest. Il paesaggio appare dotato cioè di una sua intima natura in grado di determinare il destino del personaggio e di assumerlo su di sé. Il *western* dunque, nel corso del suo sviluppo si presenta con un carattere fortemente identitario, poiché riflette la tradizione storico-culturale americana e riguarda il “passato” di questa società, sebbene essa sia riferita alla cosiddetta “conquista del West”, il conflitto sanguinario e crudele con i pellerossa.

Con la supervisione di Ince (maestro di John Ford) e soprattutto con le interpretazioni di William Stryker Hart (di cui alcuni film sono diretti da Reginald Barker), il cinema *western* si cristallizza nell'immagine del bandito solitario, dell'eroe buono<sup>15</sup> come in *Hell's Hinges (Il vendicatore, 1916)* o vendicativo come in *The Aryan (Il bandito della miniera d'oro, 1916)*. Nel primo film, il viaggio nel «West» è vissuto come un sogno sotto la protezione di Dio. I *cliché* del *western* tradizionale sono presenti con il «saloon», popolato dai fuorilegge, e dallo spazio aperto esterno ad esso, luogo tipico della violenza. Ma l'eroe buono di *Hell's Hinges* costituisce il nucleo etico di una situazione complessa. La coppia che giunge nel West, i fratelli Bob, reverendo, e Faith Henley, frequentano il «Saloon» e faticano a evangelizzare la comunità. Pertanto l'eroe buono, Blaze Tracy, che prova a riportare ogni problema entro un apparente alveo di pacificazione, in realtà riesce soltanto a proteggere Faith. Il West è un luogo di corruzione, Bob perde la vita. Tuttavia, pur entro un quadro di perdizione fino all'epilogo tragico, epilogo niente affatto annunciato, la morte di Bob e l'esplosione di un conflitto senza quartiere creano le condizioni per una conclusione felice nel solo alluso amore tra Blaze Tracy e Faith. Il secondo film, *The Aryan*, nel personaggio di Steve Denton riflette una vicenda di conversione negativa. Il West diviene un luogo in cui tradire il valore dominante del lavoro, ciò perché Denton, a capo di un gruppo di messicani e indiani, da persona perbene si fa fuorilegge. Solo nell'episodio dell'aiuto ai contadini, Denton mostra di ravvedersi. Per il resto, dopo la

---

<sup>15</sup> Sul personaggio stereotipato, Ghirardini scrive che il «dominatore è un nuovo tipo di “eroe”: il *cow-boy*, alto, fiero, generoso, immancabilmente armato di una o due pistole, con la giubba a due bandoliere e l'inconfondibile cappello a fungo». L. L. Ghirardini, *Storia generale del cinema*, cit., p. 323.

morte della madre e dopo aver subito un furto di oro, sembra preferire la vita selvaggia del West.

I contenuti fondamentali del *western*, dalla frontiera al paesaggio, dal bandito all'eroe, dal West ai pellerossa, ai temi del coraggio, della violenza costituiscono alcuni tra i capisaldi del genere e identificano la rappresentazione cinematografica e mitica, anche se non sempre effetto di falsificazione della realtà,<sup>16</sup> della «vita americana».

### 1.1.1 Il genere western dalle origini al periodo classico

Tutti i contenuti e i temi, gli schemi linguistici e il linguaggio in genere,<sup>17</sup> la mitologia originaria del west, il conflitto con i pellerossa, l'intreccio amoroso, i cardini tradizionali di una tale cultura, tra il desiderio di avventura e la volontà di conquista - tra la violenza e il sogno - di una nuova terra, gli stilemi che si proiettano e fondano il *western* per così dire di contenuto “stereotipato” degli anni di Porter, Ince e Griffith, sia pure rivisitati per non dire ammodernati e talvolta traditi, confluiscono in varia misura e secondo diversi sviluppi nel cinema di John Ford. Dopo la crisi del 1929, con gli anni Trenta il cinema di Ford propone i modelli del coraggio e della lealtà del personaggio (in ruoli spesso interpretati da John Wayne) e l'idea prospettica del trionfo finale della giustizia. Con un linguaggio cinematografico semplice e lineare, Ford eredita i modelli di Ince e di Griffith, il cui linguaggio presenta diversi caratteri di complessità. Il *western* di Ford spazia tra varie tematiche. Il primo *western* del regista americano ha per tema dominante la costruzione della prima ferrovia, la “lincolniana” di *Il cavallo d'acciaio* (*The Iron Horse*, 1924). Con *Iron Horse* «giunge l'opera che doveva mutare radicalmente la

---

<sup>16</sup> Lo dimostra Richard Slotkin in *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier (1600-1860)* del 1973 e *Gun fighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, Athenaeum, New York, 1992.

<sup>17</sup> A tale riguardo, Casetti e di Chio scrivono che il «film esprime, significa, comunica, e lo fa con mezzi che sembrano ben soddisfare lo scopo; dunque esso rientra nella grande area dei linguaggi». Cfr. Francesco Casetti, Federico di Chio, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990, p. 55.

carriera del regista e raccogliere in un fascio solo tutti gli elementi che nei primi film agivano ancora in maniera disorganica».<sup>18</sup>

Il tema della ferrovia (già presente in Porter), attraverso il personaggio di Davy Brandon, per l'appunto il costruttore di ferrovie, costituisce un *tòpos* del West, poiché fissa la narrazione all'esterno e la veicola all'impresa dell'opera. Non si tratta più di guardare alla frontiera come a un luogo di conquista avventurosa, la ferrovia crea un collegamento e dunque fissa un itinerario “dentro” la frontiera. Lo sforzo richiesto al lavoro del gruppo, al di là dei conflitti e delle rappacificazioni, definisce una forma di autentica, concreta conquista del West. E ciò accade in nome di un'idea di progresso non fondata sul principio della scoperta di nuove terre, ma sulla persuasione che le terre del West entrano in un orizzonte di conoscenza se possono essere conquistate e vissute. Pertanto, la ferrovia è un simbolo di progresso tecnico, industriale e sociale: «il cinema di Ford è sempre pervaso da un senso fortissimo del passato americano, del tenue confine tra storia e mito, tra barbarie e civiltà. Un passato rievocato in chiave nostalgica [...]».<sup>19</sup>

Il conflitto di una famiglia di contadini con i pellerossa definisce il nucleo narrativo centrale di *Ombre rosse* (1939) in cui - come scrive Sadoul - «più di uno di questi personaggi restano indimenticabili».<sup>20</sup> La diligenza di *Ombre rosse* è popolata da un'umanità organica. Una prostituta, un dottore con problemi di alcolismo, una donna incinta, un sudista fallito, un banchiere spregiudicato e ladro, un rappresentante e il simbolo della legge, l'unico personaggio “normale”, lo sceriffo. L'attacco subito dalla diligenza da parte degli indiani, in *Ombre rosse* connota una logica di sconfinamento territoriale. Gli indiani, sconfitti infine dall'intervento della Cavalleria, simbolicamente sono i testimoni lesi della trasgressione, e in realtà trovano nell'azione stessa della Cavalleria la legittimazione della loro infrazione. Viaggiare verso la frontiera, nel West, ammette a uno sconfinamento geografico, al rischio di un pericolo, non è certo un'utopia. Anzi, l'intervento della Cavalleria ne legittima la possibilità proprio perché la terra attraversata è sentita come la terra di tutti, soprattutto dai viaggiatori in diligenza. Il finale di *Ombre rosse* in realtà

---

<sup>18</sup> Franco Ferrini, *John Ford*, Milano, Il Castoro, 1995, p. 28.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 28-9.

<sup>20</sup> G. Sadoul, *Storia del cinema mondiale*, cit., p. 337.

suggerisce una lettura della frontiera come spazio aperto o quantomeno passibile di apertura nonostante sia un'“altra” e ignota terra.

In *Sfida infernale* (1946) troviamo espressa un'idea di giustizia e di pace nel viaggio dei fratelli Earp verso la California. L'avventura tutt'altro che benevola (l'assassinio di James, uno dei fratelli, e il furto della mandria) innesca un conflitto maturato tra il saloon e il Corral, un recinto di cavalli, con i fuorilegge, proprio coloro che si sono macchiati dell'assassinio e del furto: la famiglia Clanton. Alla fine, la famiglia Clanton è trucidata. Un altro tema del *western* di Ford è l'eroismo negativo, in questo caso del colonnello di *Il massacro di Fort Apache* (1948). Nella dialettica tra l'uomo bianco e i pellerossa, il film rappresenta la sconfitta del colonizzatore. Il colonnello Owen Thursday si avventura in una terra nemica, e contrariamente all'esito felice di *Ombre rosse*, subisce un letale agguato da parte degli indiani. Al tema dei pionieri è legato *La carovana dei Mormoni* (1950). Qui la narrazione è incentrata sul grande e menzionato tema della «Terra Promessa»,<sup>21</sup> e sul difficile viaggio dei Mormoni costretti allo scontro sia dagli indiani sia dai banditi che infestano il territorio. Per quel che riguarda invece l'eroismo positivo, il protagonista di *Sentieri selvaggi* (1956), Ethan Edwards, di ritorno dalla guerra di Secessione, è conosciuto per il suo odio nei confronti dei pellerossa. L'occasione per scagliarsi contro i Comanche, creduti responsabili di una razzia di bestiame, scatena il conflitto. I Comanche uccidono tutti i componenti della famiglia di Edwards, il quale si lancia in una lunga e per molti aspetti infruttuosa caccia all'indiano. Un ultimo film di Ford, *L'uomo che uccise Liberty Valance* (1962), pone al centro della narrazione il bandito Liberty Valance. Stoddard, un senatore ferito proprio da Liberty Valance, assume un ruolo fondamentale nel film, poiché compie il tentativo di riportare la legge in un West in cui l'unica legge è quella della violenza, oltre che intestarsi l'assassinio del pericoloso fuorilegge rivestendo così un modello positivo.

Dopo Ford, il *western* si trasforma lentamente allo scopo di intercettare l'ormai vario gusto del pubblico di massa. Permane una sostanziale qualità e originalità (il

---

<sup>21</sup> F. Ferrini, *John Ford*, cit., p. 65.



cinema di Sergio Leone) unitamente a una frammentazione del genere-madre in diversi sottogeneri minori, gangster, film di guerra, ecc.<sup>22</sup>

### 1.1.2 La riformulazione del genere western: le *badlands* di una generazione

Nel corso degli anni Sessanta dello scorso secolo, il fenomeno della controcultura, nella sua nuova, diromponente, complessa identità appare sulla scena postmoderna.<sup>23</sup> Il suo carattere essenziale consta di una tendenza critica e in particolare oppositiva nei confronti della cultura dominante. Negli anni della contestazione giovanile, dapprima negli Stati Uniti, in seguito in Europa, tale sentimento controculturale si pone come contraltare alle visioni “culturali” dominanti del mondo. Ad esse è infatti opposta una radicale quanto agguerrita alternativa sia dal punto di vista dei modelli convenzionali sia dal punto di vista dei modelli egemonici più strettamente culturali. Con la controcultura, tuttavia, è propriamente la cifra “culturale” a essere prioritariamente interessata dal discorso, in quanto il carattere di opposizione, di critica, talvolta di rifiuto di ogni imposizione di potere da parte di una «stretta minoranza di giovani»<sup>24</sup> si esprime attraverso la disobbedienza, la negazione, la critica radicale al sistema.

Con la *Beat Generation* e i *beatniks*, nel corso degli anni Cinquanta del Novecento, il poeta Allen Ginsberg, e gli scrittori Jack Kerouac, autore di *Sulla strada*, e William S. Burroughs, costituiscono il nucleo originario di un discorso “alternativo” o se si vuole ribelle con la nascita di un fenomeno già controculturale. Esso poi si sviluppa negli Stati Uniti e nel corso degli anni Sessanta influenza anche le giovani generazioni europee (in Francia, con il movimento giovanile, con il Situazionismo ecc.), in tale maniera determinando la crisi del *mainstream* con una proposta innovativa fondata per l'appunto sulla critica, sulla ribellione,

---

<sup>22</sup> Gian Piero Brunetta, *Il Western*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. II. Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, p. 788.

<sup>23</sup> Sul postmoderno, cfr. David Harvey, *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

<sup>24</sup> Theodore Roszak, *La nascita di una controcultura. Riflessioni sulla società tecnocratica e sulla opposizione giovanile*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 8 ss.

sull'opposizione, sulla novità di modelli alternativi, sulla diversità della visione del mondo e della società.

Dalla nuova stagione anticonformista, la tendenza contro culturale riguarda anche il cinema. Negli Stati Uniti, i luoghi in cui principalmente si manifestano l'insofferenza e dunque la necessità di ridefinire sia il cinema in senso lato (produzione, distribuzione ecc.) sia il cinema in senso linguistico, sono due città: San Francisco e New York. L'egemonia culturale in campo cinematografico è detenuta da Hollywood. Proprio contro le logiche industriali della civiltà cinematografica hollywoodiana si schierano alcuni giovani registi, che rifiutano sia i criteri sia i mezzi per creare cinema.

Contro il “modello” Hollywood nasce dunque il *New American Cinema*, un cinema amatoriale e non economicamente attrezzato com'è quello hollywoodiano. Tuttavia, esso si presenta subito in opposizione al cinema dello *star system* mettendo in campo una collettiva volontà sperimentale soprattutto per quel che riguarda i mezzi cinematografici. È proprio lo sperimentalismo linguistico di questo nuovo cinema a definire l'identità *underground*, l'identità di un cinema neoavanguardista. L'idea di un cinema “sotterraneo”, nei promotori americani di questa nuova “realtà” artistica riguarda sia il carattere per così dire clandestino, anzi forzatamente clandestino del cinema, impossibilitato a entrare nei normali canali delle produzioni convenzionali e dunque della grande distribuzione, sia il carattere estetico e contenutistico. Esso infatti esprime un nuovo linguaggio cinematografico e introduce una nuova maniera, non solo di raccontare, ma anche di scegliere temi, questioni e problemi quasi tutti originali. Al nome di Jonas Mekas e della sua rivista «Film Culture»<sup>25</sup> si deve la nascita del *New American Cinema Group*, dichiaratamente anti-hollywoodiano, e che trova nel citato Mekas, in Stan Brakhage, in Andy Warhol, in Peter Emanuel Goldman ed altri i nomi più importanti della nuova idea di cinema:

[...] è tutto un fermento di rivolta che scuote l'arte e la cultura americana e si manifesta nelle arti figurative e nella letteratura, nel teatro e nella musica, con risultati differenti, ma a comunabili

---

<sup>25</sup> La rivista di Mekas, nel 1960, attribuisce un importante riconoscimento, cioè di miglior film indipendente, a *Pull My Daisy*, opera alla quale hanno diversamente collaborato sia Kerouac sia Ginsberg.

nel tentativo coscientemente perseguito di portare avanti una rivolta totale contro le strutture repressive della società americana, nelle sue molteplici manifestazioni di oppressione della personalità e dell'individualità dell'uomo, verso il progressivo affrancamento dell'umanità dall'ideologia e dalla morale borghese.<sup>26</sup>

Tra gli autori più importanti del *New American Cinema*, oltre al menzionato Mekas (*Notes on the Circus*, 1966, *Diaries, Notes & Sketches* (Walden), 1964-1968, *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1971-1972), un nome di grande rilievo è per l'appunto quello di Stan Brakhage. Tra i suoi film più importanti, tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, troviamo *Anticipation of the Night* (1958), il ciclo dei *Songs* (1964-1969), *Scenes from Under-childhood* (1967-1970) e il più noto *Art of Vision* (1965). Il nome di John Cassavetes è legato invece a film come *Faces* (1968), *Mariti* (1970) e altre opere di notevole interesse quali *Minnie e Moskovitz* (1971) e *Una moglie* (1974). L'autore che più ogni altro può essere considerato il nome di rilievo del cinema *underground*, nonché la vera icona della *pop art* americana, è Andy Warhol. Tra i suoi film, *Tarzan and Jane Regained... Sort of e Sleep* (1963), *Empire, Harlot e Couch* (1964), *Vinyl, Kitchen e My Hustler* (1965) e *The Chelsea Girls* (1966) fino a *Blue Movie* del 1969.

In parte decentrato in confronto alla vibrante sperimentazione prodotta dagli “autori” del *New American Cinema*, il cinema di Terrence Malick, per così dire più legato alla «rinascita americana»<sup>27</sup> dopo la “crisi” dovuta proprio all'emergere del *New American Cinema*, si pone in un territorio di confine, in cui il cinema degli anni Settanta, per l'appunto *La rabbia giovane* (1973) e *I giorni del cielo* (1978) - la materia del nostro studio nei seguenti capitoli - costituiscono al contempo un compromesso tra sperimentazione e tradizione. Temi, questioni e argomenti di un cinema originale, formalmente compiuto, sospeso per l'appunto tra la tradizione “tradita” e una sperimentazione contenuta, calcolata, misurata ma di grande originalità: «Terrence Malick, nato nel 1945, autore di *La rabbia giovane* (*Badlands*, 1973), un violento film sui giovani, e di *I giorni del cielo* (1978), una attenta e

---

<sup>26</sup> G. Rondolino, *Storia del cinema*, cit. p. 623.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 667.

partecipe rievocazione della società contadina americana nei primi anni del secolo scorso».<sup>28</sup>

Nei due film di Malick, la rigenerazione del *western* - un altro aspetto dei seguenti capitoli - potrà essere circoscritto, con riferimento a *La rabbia giovane*, alla relazione tra la violenza e la terra, o meglio la violenza espressa attraverso la terra. È evidente qui il *tòpos* del viaggio verso la “frontiera” sia come desiderio di salvezza sia come realtà della perdizione. La fuga spaesata e alienata di Kit<sup>29</sup> idealmente può essere intesa come una volontà di essere per la morte,<sup>30</sup> lui stesso una sorta di angelo della morte, è la fuga di un «*outlaw hero*»<sup>31</sup> in un paesaggio nemico:

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 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.<sup>32</sup>

Nel caso de *I giorni del cielo*, la terra come campo, come luogo di lavoro tra speranza, amore e tragedia circoscrive un'epoca, i primi del Novecento, in cui il *tòpos* ambientale e sentimentale del West è ricostruito non in maniera calligrafica, ma appare esaltato da una ricerca drammatizzante sia nell'ambiente sia nei personaggi, pertanto l'ambiente malickiano non è neutrale, abulico, perché – utilizzando una categoria di Chatman – proprio in questo caso l'«ambiente “ambienta il personaggio”».<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 674.

<sup>29</sup> Cfr. Marco Bolsi, *La rabbia giovane di Terrence Malick*, «<https://www.sentieriselvaggi.it/la-rabbia-giovane-di-terrence-malick/>», 15 ottobre 2021.

<sup>30</sup> Vale ovviamente la categoria heideggeriana. Cfr. Martin Heidegger, *Essere e tempo*.

<sup>31</sup> F. Casetti, F. di Chio, *Analisi del film*, cit. p. 174.

<sup>32</sup> Aangelo Iermano, *Oltre il paesaggio: un dialogo sulla natura tra Leopardi, Thoreau e Malick*, *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, pp. 1-2.

<sup>33</sup> Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di E. Graziosi, Parma, Pratiche, 1981, p. 144.

## Capitolo 2

### LA DISTORTA IRONIA DI BADLANDS

Con *La rabbia giovane* di Malick si è dinanzi a un *road movie*. Una tale definizione genera una serie di considerazioni critiche. La prima, di ordine generale, e che riguarda il *road movie* come genere cinematografico, richiama la relazione tra il personaggio o i personaggi e lo spazio del vissuto.<sup>34</sup> Infatti, il primo elemento del *road movie* che richiama poi un *Leitmotiv* del *western* classico risiede propriamente nella relazione tra l'azione del personaggio o dei personaggi e il suo, il loro movimento nello scenario geografico. I personaggi di *La rabbia giovane*, al di là delle loro caratteristiche identitarie, di cui si tratterà più avanti, nella loro fuga percorrono uno spazio libero, all'apparenza privo di ostacoli, e illimitato: lo spostamento nel deserto delle Badlands non produce alcuna svolta. Kit continua a ripetere le sue modalità di “abitazione”, che si spingono esplicitamente fino alla contraddizione (ormai) *sostenibile* di abitare il vuoto.<sup>35</sup>

Una tale illimitatezza, un tale «vuoto», costituisce un primo elemento di interesse critico. Infatti, lo spazio, cioè il “cammino” messo in scena da Malick, non possiede un confine, o meglio prevede una meta ma essa appare generica e sembra del tutto evidente non verrà mai raggiunta. Certamente la prerogativa della fuga esprime un fine, e il fine sta nella generica meta del viaggio, da parte dei protagonisti, verso il Montana. Tale meta però non basta a mutare il senso profondo dello spazio. I personaggi infatti non si muovono nello spazio, lo percorrono, è vero, ma la meta resta sempre lontana da venire. In realtà, sono soggiogati dallo spazio, che grava su di loro e infine diventa un loro «correlativo soggettivo».<sup>36</sup> Quella di Kit e Holly è sì

---

<sup>34</sup> Una lettura più aperta all'allegoria nel *road movie* vede il «segno, l'emblema, per quanto *inconsapevole* nel caso di Kit, di una differenza ed estraneità rispetto al conformismo più soffocante». F. Cattaneo, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, Pisa, ETS, 2006, p. 41.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>36</sup> M. Bolsi, *La rabbia giovane di Terrence Malick*, cit.

una fuga orientata e motivata ma lo spazio opera su di loro una forma di sopravvento, poiché la stessa fuga non riesce, neanche alla fine, a colmare l'immensità senza orizzonte delle terre, la sterminata lunghezza delle strade, l'impossibilità stessa di orientarsi nel mondo.

Spostarsi dal sud Dakota in direzione del Montana, per i due fuggitivi significa ambire a superare il confine, il limite che separa due stati. E al contempo, il limite della disperata corsa in avanti, è limite che contraddistingue un altro confine, il loro passato recente, la serie di omicidi, e una promessa di futuro senza futuro. Una siffatta realtà del confine non casualmente è identificata alla maniera di una “terra promessa” benché illusoria.<sup>37</sup> Lo spazio allora diventa il luogo stesso dell'impercorribilità, cioè appare come una dimensione, se si vuole, allegorica. In altre parole, lo spazio è la proiezione esterna, spaziale per l'appunto, di una duplice, chiusa realtà interiore, quella dei protagonisti, insondabile come la terra da percorrere. Si tratta di uno spazio sempre aperto ma sempre più privo di coordinate d'orientamento. Sotto tale profilo, è in questa relazione tra i personaggi e lo spazio senza confine che si può cogliere un'analogia con gli stilemi spaziali del *western*, sebbene ne *La rabbia giovane* i segni del genere *western* classico appaiono cancellati e sostituiti da altri emblemi.

È inoltre utile, accanto al discorso sullo spazio e i personaggi, introdurre due categorie supplementari per l'analisi di *La rabbia giovane*. Lo spazio del film è anche un ambiente, mentre i personaggi sono due figure dotate di precise, puntuali identità e caratteri. In altre parole, lo spazio generico diviene un ambiente significativo, il personaggio un'identità, un esistente.<sup>38</sup> In questo caso, pertanto, non si tratta più di un personaggio *sui generis* che percorre lo spazio, ma è un personaggio reale, appunto significativo, anzi due personaggi reali in interazione con l'ambiente circostante. Su tale falsariga di discorso, mentre lo spazio è aperto e sconfinato, l'ambiente presente

---

<sup>37</sup> Certamente la conquista della “Terra promessa” è un *tòpos*, tuttavia nel destino e Kit e Holly è assente l'orizzonte civilizzatore, conquistatore e colonizzatore del *western*, o meglio è presente ma come modello subito dai personaggi. Con l'arresto, i due sono ricondotti dalla giustizia entro un rango di legalità, propriamente dentro a un “confine”.

<sup>38</sup> «Definiamo lo *spazio della storia* come la dimensione degli esistenti (personaggi e ambienti) mostrata (raccontata) esplicitamente o implicitamente dal racconto». G. Carluccio, *Cinema e racconto*, cit., p. 9.

in questo spazio è chiuso, pericoloso, difficile.<sup>39</sup> E mentre il personaggio, in generale, nel *road movie* o nel *western* percorre uno spazio senza confine o a meta certa, nel puro segno dell'avventura o della conquista, Kit e Holly subiscono l'ambiente in cui vivono la loro peripezia, poiché l'intero arco, sia pure differenziato, della società in cui si svolge la narrazione filmica, cioè l'ambiente sociale in cui mettono in scena la loro disavventura, si definisce come punto di arresto e ripartenza ma verso un altro arresto. In un'occasione si manifesta una difficoltà, in un'altra troviamo un impedimento, in un'altra ancora un imprevisto, insomma si determinano sospensioni della fuga. Rispetto a esse l'assassinio costituisce una soluzione praticabile anche se non redditizia, proprio perché lo stato di fuga obbliga a percorrere lo spazio, che resta realmente infinito, così come l'ambiente che si chiude sempre di più fino all'epilogo dell'arresto finale.<sup>40</sup>

Due personaggi in fuga, la violenza come mezzo e giustificazione della fuga, l'ambiente, cioè principalmente le forze dell'ordine, e dunque la messa in scena di uno schema del *western* classico in cui l'«*outlaw hero*»<sup>41</sup> braccato dalla polizia restituisce la dialettica tra il male e il bene, tra la violenza e la giustizia. Tutto ciò non va però inteso come effetto di una coppia di personaggi parimenti in azione. In realtà, Kit è un personaggio dominante, mentre Holly non sembra esercitare alcun potere, se non quello di prendere una decisione irrevocabile, non seguire più Kit:

Holly da parte sua rimane discosta, è sì in cerca d'identità, ma all'ombra di Kit, quasi avesse sostituito suo padre con lui e avesse trovato qualcun altro cui obbedire. Ma le cose non sono così pacifiche. Se sin dall'inizio Holly mostra una certa resistenza (non vuole che Kit la chiami «Red»), cammin facendo la sua insoddisfazione comincia a mutarsi nella coscienza precisa di non voler mai più stare con uno «sciagurato» come Kit.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Ciò che fornisce allo spazio la dimensione infinita è la sua «durata». Si intende infatti sottolineare che il tempo del film non presenta grandi ellissi, pertanto lo spazio è unitario, compatto, nonostante il film sia *on the road*. Cfr. la nozione di ellissi in N. Burch, *Prassi del cinema*, a cura di e trad. it. di C. Bragaglia, Parma, Pratiche, 1980, p. 13.

<sup>40</sup> Per quel che riguarda l'ambiente «chiuso» basti pensare a *Intrigo internazionale* (1959) di Alfred Hitchcock in cui Roger Tornhill si reca in una zona deserta per incontrare Kaplan. Lo spazio qui è sterminato, tuttavia appare come uno spazio «chiuso» al punto che Roger non trova vie di fuga e così subisce l'attacco dell'aeroplano.

<sup>41</sup> F. Casetti, F. di Chio, *Analisi del film*, cit., p. 174.

<sup>42</sup> F. Cattaneo, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, cit., p. 89.

In ultimo, per concludere questa prima parte generale e introduttiva all'analisi del film, troviamo un'altra forma di reinterpretazione dei *tòpoi* del *western* classico: l'automobile, o meglio le automobili. La riattualizzazione, o meglio la rivisitazione malickiana del *western* classico, nell'ambientazione degli anni Cinquanta di *La rabbia giovane* (Fort Dupree, 1959), sostituisce al cavallo l'automobile senza intaccare le logiche narrative tra inseguitore e ricercato o inseguito. Pertanto, quale struttura generale narrativa del film, da un lato troviamo due personaggi, Kit e Holly, contraddistinti da una reazione nei confronti dell'ambiente originario (lavoro per Kit, famiglia per Holly), dal proposito di fuga con una generica meta. Tra la reazione e la fuga, nel disegno malickiano si innesta la riconsiderazione “post-western” di un personaggio, Kit, che entra nello spazio-ambiente senza fine, non più a cavallo ma al volante, lo abita con violenza, e in questa maniera lo interpreta come attraversamento verso il nulla.

## 2.1 Passaggio di testimone: la figura del cappello

In *La rabbia giovane*, nell'abbigliamento di Kit un elemento di rilievo è il cappello.<sup>43</sup> Ora, è del tutto evidente che il cappello per solito sia associato al personaggio del *cowboy* nel *western* classico. Per così dire, il cappello in un film di John Ford costituisce una parte integrante del personaggio. Non si potrebbe infatti pensare un personaggio del *western* classico privo di cappello. Nel caso di *La rabbia giovane*, l'accessorio esemplare e altamente identificativo del *western* perde la sua caratteristica peculiare per divenire un oggetto inizialmente non associato a Kit né a lui associato, appena Kit se ne dota, fino alla fine del film. Se consideriamo che in *La rabbia giovane* esiste un momento dell'apparizione e un momento della sparizione

---

<sup>43</sup> A dire il vero, anche il padre di Holly porta il cappello, anche se non con continuità. Il conflitto tra il padre della ragazza e Kit, culminato con la morte dell'uomo e l'incendio della sua casa, assume il carattere di un vero e proprio duello (non relativo solo al momento dell'uccisione) idealmente svoltosi in uno spazio *western*, dove il restauratore lavora a un pannello gigante. Il cappello è anche proprio di coloro che arrestano Kit nel finale del film, e come nel caso del padre di Holly, anche se diversamente, è ugualmente un simbolo di potere.



del cappello,<sup>44</sup> ciò che comprendiamo è che esso non è esemplare, tipico, connotato al personaggio di Kit. Non è un *cliché*. L'oggetto pertanto è parte del personaggio per gran parte del film, tuttavia la sua comparsa è per così dire “casuale” e così anche la sua scomparsa. Il cappello infatti è requisito da Kit in occasione della sosta di «due ore» nella villa dell'uomo facoltoso e in seguito è letteralmente sottratto a Kit, appena arrestato dopo l'ultima fuga, da una guardia. Esso è poi gettato fuori dal finestrino dell'automobile della polizia, lasciato in balia della strada. È vero che dopo averlo usato la prima volta, Kit terrà con sé il cappello prima di esserne privato. Tuttavia esso appare, a un primo livello di analisi, e nell'economia della sua presenza e assenza, uno stilema formale del *western* da Malick utilizzato, reinventato come allusione, quasi come una distratta citazione o un omaggio esemplare al *genere* sia pure nella rivisitazione, o meglio nella reinvenzione di *La rabbia giovane*, calato com'è negli anni Cinquanta:

Gli anni '50 che fanno da sfondo ammiccano languidi come réclame e degli emblemi del loro appeal Kit Carruthers si riveste incantato. Cappelli, stivali e naturalmente James Dean non sono per Kit delle semplici icone. Sono strumento di un'identità, di un atto concreto di composizione. Kit costruisce il proprio mito [...].<sup>45</sup>

Il cappello di Kit, apparendo per caso e sparendo con altrettanta casualità, non è però un elemento secondario del film né un oggetto esornativo. Prima di possederlo, Kit non è ancora entrato nel suo ruolo di *gangster* postmoderno, così come l'abbandono del cappello, in coincidenza dell'arresto, segna la sua fine nel ruolo di criminale. Nel corso del film, il cappello è dunque più di un'allusione, è un simbolo. Da un lato rinvia al *western* classico, dall'altro contribuisce a identificare Kit nel quadro di un modello iconografico e di “ruolo”, in parte legato all'icona di James Dean. Prima di possedere il cappello e dopo averlo posseduto, Kit non è, non sente di essere il mito che intende essere nella lunga fase in cui possiede l'accessorio.

---

<sup>44</sup> Si intende il cappello chiaro con le bande azzurre, poiché il cappello, integralmente bianco, comunque fa la sua apparizione nel breve lavoro di Kit in un *range*.

<sup>45</sup> L. Cecconi, *Sogni di gloria*, «mediacritica.it/2012/04/05/la-rabbia-giovane/», 5 aprile 2012.

Il cappello è un simbolo ma anche un oggetto della realtà profilmica, un oggetto centrale nella «messa in quadro».<sup>46</sup> Esso tuttavia non è il solo oggetto ad assumere un significato simbolico, o meglio a proiettare un riferimento al genere *western* classico. Infatti, se al cappello di Kit è legato un frangente, sia pure molto esteso del film, un altro oggetto, gli stivali, costituiscono l'esemplare riferimento di un discorso che rafforza e legittima quantomeno l'idea, da parte di Malick, di operare per una finalità citazionistica direttamente riferita al genere del *western*. Più sopra si è menzionato il profilmico. È dunque a livello profilmico che la “realtà” di Kit acquisisce un'identità oggettiva attraverso il cappello e gli stivali. D'altra parte, il modello di riferimento manifesto, cioè l'icona James Dean e il mito personale, a più riprese è richiamata dall'abbigliamento di Kit (la maglietta bianca) o da una particolare posa (il fucile sulle spalle trattenuto dalle mani aggrappate al calcio e alla canna, alle due estremità dell'arma). A questo punto, in termini più strettamente semiologici, è possibile parlare di “costruzione” del personaggio attraverso alcuni particolari, o meglio attraverso il sagace e ragionato utilizzo di «cinèmi»:

Possiamo chiamare tutti gli oggetti, forme o atti della realtà permanenti dentro l'immagine cinematografica, col nome di “cinèmi”, per analogia appunto a “fonemi”. [...] I cinèmi hanno questa caratteristica di obbligatorietà: non possiamo che scegliere che i cinèmi che ci sono, ossia gli oggetti, le forme e gli atti della realtà che noi cogliamo coi sensi.<sup>47</sup>

Kit appare dunque caratterizzato esemplarmente dall'utilizzo di una serie di «cinèmi», di cui il cappello e gli stivali costituiscono le indicazioni principali relativamente a un certo modo di rappresentare il personaggio da parte di Malick entro il quadro simbolico del “ruolo”. Tra i «segni» del film, Casetti indica proprio il simbolo:

---

<sup>46</sup> Cfr. F. Casetti, F. di Chio, *Analisi del film*, cit., p. 122 ss. Anche il padre di Holly, nella sequenza del lavoro al pannello gigante, porta un cappello.

<sup>47</sup> P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 202-03.

*Il simbolo* è un segno convenzionale, e che perciò sta per qualcosa d'altro in base a una corrispondenza codificata, in base a una “legge”. In questo caso, non si dice nulla dell'esistenza, né della qualità dell'oggetto: semplicemente lo si designa sulla base di una norma.<sup>48</sup>

Il fuorilegge Kit è caratterizzato attraverso una costruzione simbolica, tipologica. Pertanto se il simbolo colloca il personaggio in relazione a un modello, il *cowboy* o *gangster* del *western* classico oppure il modello rappresentato da James Dean partecipa anche al proprio “straniamento”. Ciò perché Kit vive in una realtà che non è quella tipica del *western* ma la realtà, tutto sommato anonima, di un giovane uomo disoccupato, che vive nel sud Dakota alla fine degli anni Cinquanta, e che uccide inopinatamente chiunque capiti a tiro.

Una sequenza centrale di *La rabbia giovane* riguarda l'approdo a un Eden terrestre, nel caso una foresta, nella quale Kit e Holly, se si considera il lavoro compiuto per costruire una casa sugli alberi, intendono restare a lungo. È un luogo di approdo, in effetti, un'esigenza di compimento, per quanto bizzarra e fragile, annunciata oltretutto dal clima favolistico emerso dalle parole del narratore omodiegetico Holly.<sup>49</sup> L'Eden di *La rabbia giovane* è senza dubbio un'illusione. Qui non è in gioco un “illuministico” ritorno alla natura né un'esigenza culturalmente razionale. Kit e Holly riparano nella foresta, giungono cioè in un luogo che valida simbolicamente il loro violento retroterra. Due criminali, braccati dalla polizia e dai cacciatori di taglie, entrano nella foresta, si nascondono come bestie e come tali provano a difendersi appena scoperti. Il loro appare come un tentativo di occultare la loro presenza, negarsi, sparendo, al mondo:

Il trasferimento nella foresta obbedisce a questa logica: lo confermano inequivocabilmente il resoconto “favolistico” di Holly e la presenza della stampa di Parrish. Quest'ultima rimarca una continuità negli ideali e nelle aspirazioni di Kit e Holly: il loro orizzonte continua a essere quello che concepisce la natura come un rifugio [...].<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> F. Casetti, F. di Chio, *Analisi del film*, cit., p. 59 ss.

<sup>49</sup> Si tratta della *voce over* di Holly. Il suo punto di vista appare disincantato, o meglio è l'esito di uno sguardo infantile, poiché Holly è una minorenne, segue uno sconosciuto con cui vive una storia d'amore, ma non si emancipa mai da un carattere tutto sommato avulso, non empatico con la realtà. Sulla *voce over*, cfr. F. Casetti, F. di Chio, *Analisi del film*, cit., pp. 92-3.

<sup>50</sup> F. Cattaneo, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, cit., p. 74.

Entro tale quadro esistenziale, i fuggitivi approdano, è vero, nella foresta, ma non perdono nulla della loro natura di coatti viandanti senza meta. Troviamo per la prima volta, e forse in maniera più opprimente, la presenza della legge, o meglio le possibilità della legge espresse nei tre cacciatori di taglie. La loro presenza nella foresta è anzitutto motivata, non tanto dalla giustizia, ma dal denaro. E l'Eden illusorio si conferma tale, poiché non di Eden si tratta, ma di un inferno mascherato da paradiso. In verità, è più utile parlare di una giungla in cui Kit si nasconde come una creatura animale prima di sparare ai tre cacciatori, mentre Holly, non diversamente da una bestia, cerca un covo di fortuna, lo trova, vi si accuccia dietro per non essere scovata.

### 2.1.1 Una pittura manifesta

La pittura o ciò che si riferisce, nei suoi vari aspetti espressivi, al figurativo, nel film costituisce, come peraltro altri oggetti, un espediente simbolico. La presenza del figurativo è costante in *La rabbia giovane*. La sua prima evidenza riguarda il padre di Holly impegnato a restaurare vecchi o rovinati cartelloni o pannelli pubblicitari. La pittura per così dire “pubblicitaria”, nella pittura americana presente, ad esempio, nell'opera di Charles Demuth, anzitutto funge da scenografia dell'epoca. Colloca, attraverso il profilmico, la realtà e la società in cui è ambientato *La rabbia giovane*. Questo e non solo questo riguarda la presenza pittorica nel film.<sup>51</sup> L'evidenza pittorica pubblicitaria fornisce altre chiavi di lettura. La prima sequenza in cui compare il padre di Holly, l'uomo regge un barattolo di vernice gialla. La scena presenta sullo sfondo alcuni cartelloni pubblicitari di varie forme, tutti all'apparenza da restaurare (*Figura 1*).



*Figura 1*

<sup>51</sup> Ad esempio, «i naturalisti Winslow Homer e Thomas Eakins, Norman Rockwell, Maxfield Parrish, gli artisti della “American Scene” come Grant Wood, John Stewart Curry e Thomas Hart Benton, per arrivare a Charles Burchfield, Edward Hopper ed Andrew Wyeth». *Ivi*, p. 56.

Il primo reca la scritta, in parte celata ma ricostruibile, «ROFIT WITH», un altro «J. R. Simplot Company» su fondo giallo. Troviamo inoltre un rombo rosso al centro con la scritta «Simplot triple». Un altro ancora, a tre bande orizzontali, di cui si distinguono la superiore e la centrale di colore bianco («So pure! Hoison's») e giallo («Grade»), quella inferiore oscurata da un cartellone rosso senza scritte. Infine, il cartellone sul quale l'uomo lavora in quel momento, quadrangolare, smussato agli angoli: su fondo giallo compare l'immagine di un cervo. La vernice gialla occorre proprio per restaurare parte del colore eroso dalla ruggine. Sull'estrema sinistra dell'inquadratura, la scultura di un pesce in metallo argentato. Sul lato in evidenza la scritta «BAIT» (Figura 2).



Figura 2

La sequenza identifica, nel lavoro di restauratore del padre di Holly,<sup>52</sup> un primo livello dell'estetica pittorica di *La rabbia giovane*. Essa è quella che si potrebbe identificare come livello letterale espresso nel lavoro del personaggio. D'altra parte, la prima occasione in cui Kit e il padre di Holly parlano di Holly, l'uomo è al lavoro

---

<sup>52</sup> Anche in una singola inquadratura, tra la gita di Kit e Holly in riva al lago e il loro ritorno, il padre della ragazza lavora, si suppone, a un restauro. Stringe un pennello tra le labbra e con uno strumento lenticolare osserva un'immagine fuori campo allo scopo di riprodurla.

su una riproduzione.<sup>53</sup> Lavora a un pannello pubblicitario gigantesco, stavolta però non sembra un restauro ma una vera e propria creazione (Figura 3).



Figura 3

Sulla sinistra si distingue una figura di giovane uomo su un prato, qualche gallina, pulcini, e uno stagno con pesci, mentre sullo sfondo, sulla parte sinistra del pannello, una collina su cui pascolano alcuni animali, mentre, sulla parte destra, un caseggiato a due piani e una figura femminile intenta a innaffiare.<sup>54</sup> Diversi sono i particolari che individuano la funzione del padre di Holly in relazione alla pittura. La principale, ovviamente, riguarda il lavoro artigianale di restauratore, di riproduttore letterale, nondimeno, in quest'ultimo caso, la scarsa qualità del lavoro quando diviene un lavoro creativo. Se si osserva il caseggiato o lo stagno oppure i pesci, è del tutto assente la prospettiva e inoltre le figure vi sono dipinte a due dimensioni come in un dipinto di Rousseau, prive come sono di profilatura e rotondità. Nel lavoro del padre di Holly si potrà intravedere un termine di contrasto creato da Malick, e posto *nel* film, un termine da porre in relazione o in opposizione, alla bellezza delle inquadrature pittoriche *del* film. L'attività del padre di Holly, se non costituisce una

<sup>53</sup> Si desume dalla presenza del modello, lievemente differente, alla base, ma sulla destra, della finestra.

<sup>54</sup> Lo si comprende dal pannello-finestra staccato. Lì si intravede un innaffiatoio retto da una mano.

parodia dell'artigiano del restauro, nel nostro caso di lavori in pittura, definisce certamente la creazione di un modello negativo, quantomeno il riferimento di un'arte dal vero che *La rabbia giovane* utilizza in antitesi simbolica alle inquadrature pittoriche, alle criptocitazioni e alle allusioni figurative. Bisogna infatti considerare che Malick fa uso di criptocitazioni pittoriche, e in questo non ricrea nell'inquadratura il dipinto di riferimento, ad esempio tramite un *tableau vivant* come nel caso della *Ricotta* (1963) di Pasolini, ma opera, appunto nel quadro di una criptocitazione, cioè di una messa in quadro non tanto del dipinto, che pure, come vedremo, è presente in *La rabbia giovane*, quanto del senso che il dipinto è chiamato a rivelare.

Pensando alla sequenza iniziale di Holly nella propria camera, sola sul letto (*Figura 4*), e pensando allo stato di profonda solitudine della donna, orfana di madre e figlia unica di un padre taciturno e burbero, è difficile non guardare a certe figure femminili di Edward Hopper, solitarie come Holly, sul letto di una camera. Un dipinto come *Sole di mattina* (1952) è evocativo (*Figura 5*), ma non è una citazione diretta, letterale, della sequenza di Holly nella propria camera, sola, sul letto.<sup>55</sup> Nel momento in cui Kit è abbandonato da Holly e giunge al distributore di gasolio (*Figura 6*), soprattutto nell'inquadratura successiva all'iniziale (carrellata da destra a sinistra), si ha l'impressione che Malick abbia criptocitato, ma rovesciandola, *Benzina* (1940) ancora di Hopper (*Figura 7*). Oltretutto, il distributore, tanto in Hopper quanto in Malick, è inserito in un contenuto desolato, in cui l'unico elemento antropico è il lavorante ma separato da tutto, avulso da ogni relazione.

La sequenza al lago con il ponte di ferro, sul quale in seguito giunge anche il padre di Holly per abbandonare alle acque il cane che ha appena ucciso (*Figura 8*), fornisce una serie di stilemi, il ponte anzitutto, il lago tranquillo, le sponde erbose, le cui suggestioni potrebbero provenire a Malick da un dipinto di Ernest Lawson, *Mattina di primavera* (1913) in cui il punto di vista, con il ponte sullo sfondo, è analogo a un'inquadratura della sequenza (*Figura 9*). Troviamo inoltre in Malick un'idea di paesaggio, soprattutto nelle sequenze finali del film (*Figura 10-12-14*), del

---

<sup>55</sup> Cfr. *La pittura americana*, a cura di F. Castria Marchetti, Milano, Electa, 2006, pp. 204 ss.



tutto estranea alla presenza antropica, un paesaggio silenzioso e sconfinato, un paesaggio “piatto”, evocazione di una tendenza appartenente al menzionato Maxfield Parrish<sup>56</sup> di *Little Sugar River at Noon* (1922-1924) oppure al Charles Burchfield di *Road with Telephone Poles* (1917) (*Figura 11-13*). Tra Parrish e Burchfield, ma il discorso vale anche per F. E. Church con *Crepuscolo nelle terre selvagge* (1860) (*Figura 15*), il paesaggio è una *tabula rasa*,<sup>57</sup> esprime il vuoto e il silenzio, proprio il vuoto e il silenzio che ingloba Kit nella sua folle fuga verso la fine senza donargli risposta circa la desiderata e mai trovata «relazione tra uomo e mondo».<sup>58</sup>

---

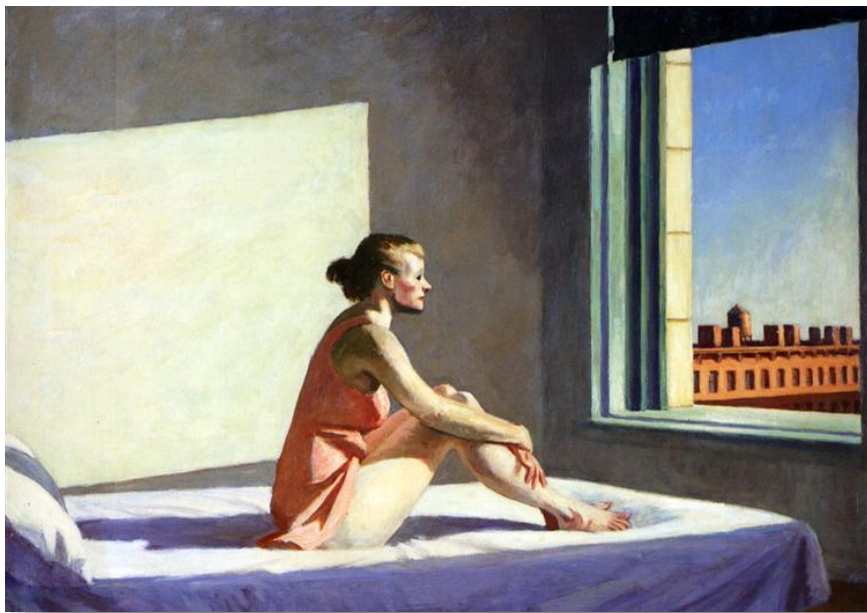
<sup>56</sup> Parrish è presente nella stampa in casa di Holly. Sulla parete tra le scale e la cucina compare *Daybreak* (1922). La stampa, con il suo paesaggio, autentica la sequenza della gita al lago (e molti aspetti della natura in *La rabbia giovane*), sebbene la scenografia neoclassica e l'orografia non siano presenti nella sequenza di riferimento del film.

<sup>57</sup> *La pittura americana*, a cura di F. Castria Marchetti, cit., pp. 54-5.

<sup>58</sup> A. Pagliara, *Il sogno del minotauro. Il cinema di Terrence Malick*, Cesena, Historica, 2013, p. 11.



*Figura 4*



*Figura 5*



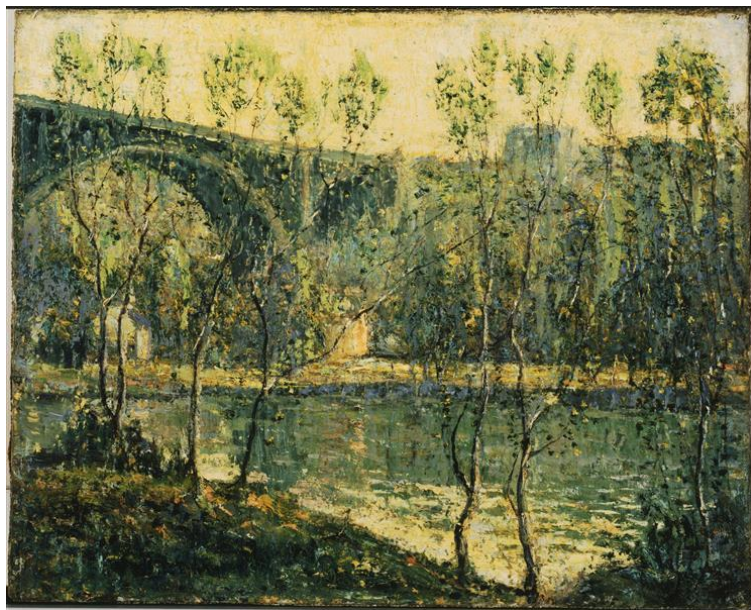
*Figura 6*



*Figura 7*



*Figura 8*



*Figura 9*



*Figura 10*



*Figura 11*



*Figura 12*



*Figura 13*



*Figura 14*



*Figura 15*

### 2.1.2 Il discorso mitopoietico

*La rabbia giovane* compie un discorso mitopoietico. In particolare, un elemento di rilievo, che nei fatti costituisce un'altra forma del caleidoscopio di rivisitazioni del *western* attuato da Malick, riguarda la sequenza dell'inseguimento di Kit da parte della polizia. Più sopra si è fatto solo un cenno, con riferimento specifico a *La rabbia giovane*, sul ruolo dell'automobile come variante postmoderna di uno stilema del *western* classico, il cavallo. L'inseguimento poliziesco cui Kit cerca di sfuggire, nel film si attua con il fuggitivo e la sua impresa solitaria. L'«*outlaw hero*»,<sup>59</sup> di cui si è parlato nel presente studio, ora è più «*outlaw*» e meno «*hero*». Tuttavia, il modulo dell'inseguimento proprio al genere *western* classico è riproposto. Da un lato, esso è calato nella realtà americana della fine degli anni Cinquanta, dall'altro veicola lo stereotipo del montaggio alternato.<sup>60</sup> In ogni caso esso costituisce una forma di *riattualizzazione* dell'inseguimento e insieme ripropone il *pàthos* caratteristico tra l'inseguitore e l'inseguito.

La sequenza dell'inseguimento vede Kit solitario e fuggiasco. A un distributore di benzina chiede al benzinaio qualche proiettile, non ne ottiene, si libera di alcuni vestiti di Holly, e in quel momento sopraggiunge la polizia. Così inizia la fuga di Kit e si innesca l'inseguimento. Il primo elemento di rilievo, nel quadro di un montaggio alternato, è che Kit è ovviamente armato ma soprattutto compie un atto, quello di abbandonare la strada asfaltata per avventurarsi lungo una mulattiera. Una tale scelta demitizza la fuga *on the road* demitizzando al contempo il “contemporaneo”. Pertanto, la sequenza recupera, sembra volontariamente, un ambiente *western*, fatto non di asfalto, ma di terra e polvere. Proprio in tale ottica, sia il rischio di scontro con alcuni buoi al pascolo, almeno in due occasioni, sia la scelta di Kit di svoltare con l'automobile fuori strada, in campo aperto, sposta l'inseguimento nell'ambiente tipico del *western*.

---

<sup>59</sup> F. Casetti, F. di Chio, *Analisi del film*, cit., p. 174.

<sup>60</sup> Ovviamente, ogni sequenza cinematografica attraverso il montaggio acquisisce un «senso» (la «funzione del montaggio nella produzione del senso»), proprio come si legge in J. Aumont, M. Marie, *L'analisi del film*, cit., p. 177.



Permane la differenza, di non poca importanza, che a essere inseguita è un'automobile da parte di un'altra automobile, non di un cavallo da un altro. Ciò tuttavia non cancella lo stilema proprio al *western*, che però Malick reinventa nella trasformazione dello stereotipo in qualcosa d'altro, cioè nella spettacolare corsa di due automobili lanciate nella radura tra il sud Dakota e il Montana. Il montaggio alternato, temporalmente serrato, genera uno stato di *suspence*. Non è chiaro, infatti, chi prevarrà, se l'inseguitore o l'inseguito. Quel che è certo è che l'ampia scia di polvere sollevata dalle due automobili, il conflitto a fuoco tra i due mezzi, lo stesso contatto tra le automobili, nella loro economia simbolica, al tempo stesso recuperano e tradiscono una convenzione del *western* tradizionale. Quando l'automobile dello sceriffo sbanda e capotta favorendo la fuga di Kit, la dialettica tra il male e il bene sembra prevalere dal lato del male. Infatti, l'inquadratura immediatamente successiva all'incidente dell'automobile della polizia è un C.L.L. (campo lunghissimo)<sup>61</sup> di una strada sterrata che taglia in due parti un paesaggio immenso. In fondo si intravede un orizzonte estremamente lontano.

La sequenza della fuga solitaria presenta due caratteristiche. Nell'atto di calarsi Kit il cappello in testa, Malick riafferma esplicitamente un reinvestimento di identità. Il fuorilegge richiama l'ambientazione *western* e riprende la sua folle corsa alla ricerca della libertà. La seconda caratteristica è la voce *over* di Holly. Infatti, nella considerazione di Holly su Kit due sono le parole esemplari per definire, non solo il senso della vita di Kit, ma soprattutto il significato dell'azione in compimento. Holly si chiede se Kit «temeva la cattura» oppure se in quella fuga insensata bisognasse leggere il segno, in verità tangibile, della «disperazione». Quando infine lo sceriffo ritorna sulle tracce di Kit, quello che è avvenuto spiega probabilmente il senso profondo dell'atto. Kit ha deciso di arrestare la corsa, di sospendere la fuga. Con un colpo di pistola fora un pneumatico e dunque si consegna alla polizia. È una scelta ponderata, Kit sa che ha davanti a sé una prospettiva chiara, l'arresto e la carcerazione. Tuttavia, è proprio in tale direzione che intende andare nel finale della sequenza. Kit cioè ha lucidamente, e bisognerebbe dire follemente, deciso di generare da sé l'inseguimento, e altrettanto lucidamente scelto di arrestare la corsa e

---

<sup>61</sup> R. Tritapepe, *Linguaggio e tecnica cinematografica*, cit., p. 73 ss.

farsi catturare. Infatti, nell'atto di Kit bisogna leggere la costruzione del mito, o meglio il tentativo di scrivere una pagina auto-mitografica con la recondita finalità di imporsi come “mito”.

### Capitolo 3

## DAYS OF HEAVEN: UN PARADISO NASCOSTO

Con *La rabbia giovane*, nella riconfigurazione del genere *western* e nella riscrittura in chiave contemporanea di miti, simboli e riti (la frontiera, il fuorilegge, la violenza, l'avventura *on the road*), Malick reiventia il genere più profondamente “americano”. Con *I giorni del cielo*, sebbene l'ambientazione del film non sia paragonabile a *La rabbia giovane*, il discorso del regista ripropone alcuni *Leitmotive* e nondimeno diversi stilemi del genere *western*. Quello di *I giorni del cielo* appare a tutta prima un mondo cristallizzato, quasi astorico, qualcosa che temporalmente viene dopo l'epoca della frontiera e che insieme precede l'ambientazione di riferimento di *La rabbia giovane*. Malick fotografa un mondo sopravvivate, qualcosa che è destinato a scomparire per il sopravvento della modernità. D'altra parte, non si può negare che la modernità caratterizzi diversi *topoi* del film, di cui lo studio esporrà le caratteristiche salienti, sebbene il “mondo” di *I giorni del cielo* appaia ancora un paradiso, anche se debole, o meglio indebolito da elementi di corruzione della sua identità originaria. Proprio per ciò è un film in cui è presente «la capacità di *fabula*, la possibilità di concatenare eventi in una sequenza logico-temporale, di raccontare storie, inventare nuovi mondi».<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> G. P. Consoli, *Tra ironia e torpore: appunti sul cinema di Malick*, cit., p. 223.

### 3.1 La Frontiera, una nuova giurisdizione

Se è vero che *I giorni del cielo* appare, nella sua ambientazione, come un intervallo tra un mondo che non c'è più (il West) e un mondo che non c'è ancora (la modernità), una tale posizione, che più sopra si è definita storica, ricostruita *ad hoc*, in realtà è fortemente intrisa di elementi che richiamano più la modernità e meno sia il west sia il *western*. Da tale punto di vista, la modernità declinata in *I giorni del cielo* è anzitutto tecnologia, macchina, concezione della società, lavoro, sfruttamento. Il rapporto con la natura non è da interpretare come un “ritorno alla natura”, ma come il suo sfruttamento (terra e uomini), qualcosa che già allude ai processi industriali, al mercato. Eppure, la linea di fuga dal west in *I giorni del cielo* non è radicale. La modernità inizia ad affermarsi entro un quadro ambientale *western* che resiste, che vuole conservarsi. Quindi il film pone in campo due forze antagoniste, la prima di spinta in avanti, di progresso, di assunzione dei meccanismi di sfruttamento propri all'ideologia del mercato e del capitalismo, dall'altro tutto ciò avviene restando come sospesi nel mondo di ieri, nella tradizione della terra, del cavallo, delle armi, della casa isolata.

Come in *La rabbia giovane*, anche *I giorni del cielo* esprime la dimensione del viaggio. La voce *over* (Linda) parla apertamente di «avventura», tuttavia questa non è un'avventura criminale (lo diverrà involontariamente), è il cammino appunto avventuroso di chi cerca un lavoro: Bill, la sorella Linda, e la fidanzata di lui Abby. La voce *over* vi appare come un narratore fedele, quasi che Holly prima e Linda adesso abbiano solamente in cura di adempiere la funzione di didascalia orale, di guida esterna che si adopera per far compiere allo spettatore un corretto percorso all'interno del film:

Nel cinema di Malick la sfera del “dicibile” è sin dall'inizio caratterizzata dall'uso del voice-over, ma mentre nei primi film la voce fuori campo manteneva comunque degli aspetti diegetici, raccontava, anticipava o commentava l'azione (si pensi alla voce di Holly in *La rabbia giovane* o di Linda ne *I giorni del cielo*) man mano che si va avanti il

voice-over si allontana dal racconto.<sup>63</sup>

Come *La rabbia giovane*, anche *I giorni del cielo* ambienta la narrazione tra due mondi, quello originario, Chicago, e quello di arrivo, il Texas. Malick abbandona l'epoca degli anni Cinquanta e regredisce a un'ambientazione ai primi del Novecento: il 1916. La frontiera, pertanto, si attraversa in treno e al di là della stessa non vi è la promessa di una concreta realtà, ma l'oggetto di una disperata sfida, quella di cercare un mondo capace di accogliere. In fondo, la fuga di Bill non è differente dalla fuga di Kit. Entrambi uccidono un uomo e sono costretti ad abbandonare il luogo nel quale vivono. Sia Kit sia Bill appaiono allora come due esempi di autolesionismo.<sup>64</sup> Raggiungere la frontiera, nel film non definisce un momento di evidenza. È esplicitato dall'approdo nelle terre di Chuck e quindi la frontiera si manifesta come luogo "raggiunto". In altre parole, la frontiera qui non è un'immagine metafisica, è invece un luogo reale, il limite oltre il quale chi fugge e cerca lavoro si salva perché inizia a lavorare. Inoltre, la frontiera, soprattutto dopo il matrimonio tra Chuck e Abby, si configura come un luogo di approdo definitivo, costituisce un confine interpretato non come violazione (il caso di Kit e Holly), ma come conquista, esperienza finalmente stanziale. Infatti, la frontiera di *I giorni del cielo* è un luogo di compimento e il compimento, fino all'esplosione della tragedia finale, definisce la sola prospettiva dell'arricchimento, una prospettiva che arresta, per sua natura, sia il ritorno a casa sia la continuazione del viaggio.

### 3.1.1 Ancora pittura: il realismo pittorico di Edward Hopper

Già nel precedente capitolo si è identificata la matrice pittorica del cinema di Malick, il suo «talento visivo».<sup>65</sup> Ora tale matrice è presente anche in *I giorni del*

---

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 227.

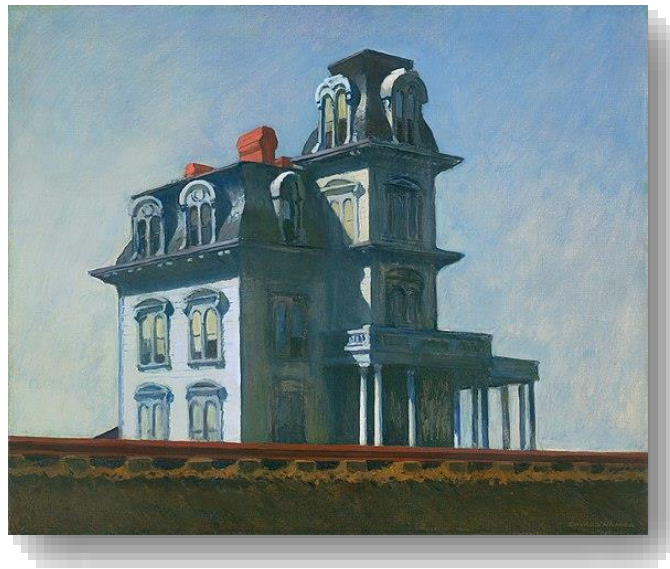
<sup>64</sup> F. Borin, *Spicchi d'arance amare e ruvide scorze kubrickiane: La rabbia giovane («Badlands») di Terrence Malick*, in *Singing' in the Brain*, cit. p. 158.

<sup>65</sup> Barbara Grespi, *L'altra faccia della nuova Hollywood. Il cinema di Terrence Malick*, <https://www.acoma.it/sites/default/files/pdf-articoli/14%20Grespi.pdf>, p. 203.

*cielo*, in particolare per quel che riguarda l'abitazione di Chuck nel Texas (*Figura 16*). Infatti, l'abitazione di Chuck è concepita, almeno a stare alla sua forma, a partire dal modello pittorico di *La casa sulla ferrovia* (1925) di Edward Hopper (*Figura 17*).<sup>66</sup>



*Figura 16*



*Figura 17*

<sup>66</sup> Ivo Kranzfelder, *Edward Hopper. 1882-1967. Visione della realtà*, Taschen, Colonia, 2006, p. 76.

Ma in tale caso non siamo nel campo della criptocitazione, al contrario ci troviamo dinanzi alla dichiarata volontà registica di ispirarsi al dipinto del pittore americano, dinanzi a un dialogo tra Malick ed Hopper

che trova il suo asse portante nella celeberrima tela di Hopper intitolata *La casa sulla ferrovia* (1925, New York, The Museum of Modern Art). Essa rappresenta una grossa casa padronale che svetta di fronte ai binari del treno. All'immagine di questa casa Malick si è ispirato (con la mediazione dello scenografo Jack Fisk) per costruire l'abitazione del *farmer*, che la riproduce con rigore pressoché filologico. Nel quadro di Hopper la casa, realizzata in stile vittoriano, sorge accanto al terrapieno su cui passa la strada ferrata. Quest'ultimo, posto in primo piano, copre le fondamenta della casa stessa, per cui essa, svettando su quel surrogato di orizzonte tracciato dalla rotaia anteriore, sembra sospesa in aria, quasi sradicata dal suolo.<sup>67</sup>

Tale ispirazione figurativa ha un significato mimetico. Malick cita, edifica, costruisce in scala tridimensionale un'immagine bidimensionale. Ed essa non occupa uno spazio laterale o secondario, ma costituisce il centro della narrazione, il centro dell'ambiente, il luogo in cui si svolge una grande parte de *I giorni del cielo*. Dopo il viaggio in treno (a dire il vero, “sul” treno), Bill, Abby e Linda giungono in Texas. Cooptati per il raccolto del grano, giungono all'isolata casa di Chuck. L'ispirazione hopperiana riguarda la forma e il colore. Parlare di ispirazione, come in parte si è fatto nella *Rabbia giovane* sottolineando alcune rivisitazioni pittoriche, con *I giorni del cielo* significa rendere evidente che il regista cita con finalità di tipo mimetico e reinterpreta il proprio oggetto pittorico appunto come riproduzione. La casa di Chuck è una citazione mimetica e appare anche come un'allusione, un simbolo di ricchezza. La scelta di Malick fa pensare a una visione personale, soggettiva che però non vuole rinunciare né rischiare il riferimento diretto. La forma, il colore e infine anche il punto di vista del dipinto transitano nel film. Infatti, l'angolazione con cui Malick inquadra la casa replica il dipinto di Hopper e unitamente replica anche la distanza cinematografica,<sup>68</sup> cioè la distanza tra la posizione della m.d.p. e l'oggetto

---

<sup>67</sup> F. Cattaneo, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, cit., p. 102.

<sup>68</sup> R. Tritapepe, *Linguaggio e tecnica cinematografica*, cit., p. 69 ss.

dell'inquadratura. La casa-dipinto, infatti, per tutta la prima parte del film appare un "esterno", appunto la ricostruzione a due dimensioni del dipinto di Hopper.

Pertanto, ogni volta che cade nell'inquadratura, la casa si ripropone come citazione letterale. Oltretutto, come nel dipinto di Hopper, la casa di Chuck è collocata, solitaria, in terre sterminate in cui si intravede solo un orizzonte lontanissimo, null'altro. Anche nelle inquadrature all'imbrunire, quando ormai il raccolto è completato, il punto di vista di Malick sulla casa di Chuck resta invariato. A ogni occasione, la citazione si rinnova senza mai mutare, anche nel momento in cui, dopo la partenza dei lavoranti, la casa diviene l'abitazione di Abby, che ha deciso di restare con Chuck, e dei suoi "fratelli" Bill (il suo fidanzato, come detto) e Linda. La casa diviene dunque lo spazio di coabitazione di quattro personaggi, e se si esclude Linda, che ne è l'osservatrice, Chuck, Abby e Bill costituiscono il punto di riferimento del risvolto tragico:

Il triangolo amoroso fra Bill, Abby e il Farmer è la causa scatenante di una *tragedia mortifera* dai toni epici e ancestrali. Il narratore del film è tuttavia esterno ai tre protagonisti (Linda, la sorella di Abby), osservatrice meno fredda di Holly ma altrettanto giudicante i fatti raccontati.<sup>69</sup>

La soluzione di citare ripetutamente il dipinto di Hopper trova conferma nella sequenza successiva alla battuta di caccia. Bill e Chuck spennano i fagiani morti mentre sullo sfondo la casa riproduce sia per quel che riguarda il punto di vista, o meglio l'angolazione, sia per quel che riguarda la relazione con il contesto, nuovamente il dipinto di Hopper. La casa allora è figura (dipinto), simbolo (ricchezza) e allegoria, luogo in cui nasce e si sviluppa la tragedia.

La ferrovia e il viaggio in *I giorni del cielo* definiscono un tema di certa centralità. Proprio a inizio del film, dopo l'omicidio involontario sul luogo di lavoro, Bill si mette in fuga con Linda e Abby. Viaggiano "sul" treno, poiché il loro è un viaggio di fortuna (Bill è un omicida come Kit) e il treno costituisce, oltre che il

---

<sup>69</sup> Anna Maria Pasetti, *Terrence Malick. In absentia. La sottile linea fra la vita e la morte*, [https://www.saledellacomunita.it/wp-content/uploads/2020/08/Saggi\\_OltreLaNotte\\_PASETTI\\_3.pdf](https://www.saledellacomunita.it/wp-content/uploads/2020/08/Saggi_OltreLaNotte_PASETTI_3.pdf), p. 29.



mezzo tramite il quale si viaggia da Chicago verso il Texas, anche il tramite per cogliere una forma di salvezza personale e collettiva. Il treno è rappresentato come un mezzo di trasporto di persone alla ricerca del lavoro. Definisce un simbolo, qualcosa a cui è legata la stessa sussistenza di coloro che viaggiano verso la frontiera in caccia di maggiore fortuna.

In *I giorni del cielo* i treni sono accessibili per tutta la durata del film. Ma essi, rispetto al mito dell'Ovest, segnano anche un deciso scarto. Infatti il loro sostituirsi al cavallo non è indolore: ora essi divengono il veicolo degli spostamenti delle masse di braccianti che vanno a lavorare temporaneamente nei possedimenti dei latifondisti delle Grandi Pianure.<sup>70</sup>

Dopo il raccolto del grano, con la decisione di restare da parte di Abby e dei suoi “fratelli”, il treno torna a occupare un posto centrale nella rappresentazione filmica. In questo caso, non è più il mezzo che avanza verso la frontiera, ma percorre il cammino contrario, rovescia la frontiera in direzione del ritorno a casa. Il treno dunque porta verso la frontiera e dalla frontiera porta indietro. C'è però un episodio importante legato al treno. Il presidente degli Stati Uniti, Wilson, visita le terre di Panhandle. Il treno è ancora il mezzo per giungervi. E nell'occasione Chuck, Abby, Bill e Linda sono nei pressi della ferrovia quando il treno presidenziale passa per il suo viaggio. Ma la sequenza in cui il treno riporta i braccianti alla fattoria, nell'occasione del nuovo raccolto, si ripropone il modello iniziale, l'occasione del primo arrivo. Famiglie povere giungono per lavorare, ma il viaggio è vano, dapprima le cavallette, dopo l'incendio pregiudicano il lavoro. E dopo l'atto tragico del conflitto tra Chuck e Bill, la fuga dei “fratelli” e la morte di Bill, Abby sale su un treno senza destinazione, mentre Linda, fuggita dall'orfanotrofio nel quale è stata portata proprio da Abby, «in fuga, nel finale, dalla solitudine e dall'emarginazione»,<sup>71</sup> si ritrova a camminare su una ferrovia, anche lei non si sa verso dove.

---

<sup>70</sup> F. Cattaneo, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, cit., p. 94.

<sup>71</sup> B. Grespi, *L'altra faccia della nuova Hollywood. Il cinema di Terrence Malick*, <https://www.acoma.it/sites/default/files/pdf-articoli/14%20Grespi.pdf>, p. 206.

### 3.1.2 La dialettica degli opposti

*La rabbia giovane* è un film organizzato intorno alla nozione di tensione, attorno cioè all'idea di polarità. Una tensione che è lotta di potere, scontro di potere, dialogo tra legge e anomia, assenza di legge, vita e morte, personaggi positivi e negativi. Lo schema della dialettica degli opposti è riproposto da Malick nella drammaturgia di *I giorni del cielo*. Esso riguarda i personaggi con i loro caratteri e i ruoli, gli ambienti, con la presenza di un centro e di una “periferia”. La dialettica sta anche nelle volontà generali, negli orientamenti del sentimento, nel lavoro, nella passione, nel destino:

Tutto il cinema di Malick è espressione di una tensione irriducibile, invincibile tra due poli, tra due tempi, il mito e la storia, tra due stati dell'essere e l'impossibilità di veder trionfare l'uno o l'altro [...].<sup>72</sup>

Si potrebbe pensare a *I giorni del cielo* come a una vera e propria struttura binaria, dialettica per l'appunto, in cui vige un clima di permanente opposizione, anzi di calcolato conflitto tra questo elemento e quest'altro, tra questa e quella situazione. Ma il momento originario in cui si determina l'opposizione riguarda l'arrivo dei “fratelli” in Texas. Qui l'identità di operaio di Bill autentica il suo destino. Tra le terre desolate del paesaggio texano si ricercano «braccianti». Ciò implica che esiste un mondo di “padroni” e un mondo appunto di braccianti, chi detiene il potere e chi lo subisce, per di più alimentandolo con la propria fatica. La dialettica degli opposti, nel film si configura, almeno per quel che riguarda le due grandi aree sociali rilevate, i padroni e i braccianti, come una opposizione o divisione di classe.<sup>73</sup> Sotto tale profilo, la struttura così delineata si caratterizza nel quadro di una tensione tra le parti. In particolare, nell'episodio della contestazione di «tre dollari». È la paga di Abby: nel suo lavoro è indietro di «tre covoni». Inoltre, il conflitto si manifesta all'interno di forme sempre più evidenti di promiscuità.

---

<sup>72</sup> G. P. Consoli, *Tra ironia e torpore: appunti sul cinema di Malick*, cit., p. 228.

<sup>73</sup> La dialettica «rappresenta il necessario “movimento” di una classe sociale». B. Grespi, *L'altra faccia della nuova Hollywood. Il cinema di Terrence Malick*, <https://www.acoma.it/sites/default/files/pdf-articoli/14%20Grespi.pdf>, p. 206.

Il conflitto tra le parti, se esso è inteso come fatto generale nella piccola società di padroni e lavoratori, è sempre un conflitto di classe. Per la prima volta, Bill legge la situazione come un trattamento da «bestie» che vivono una «vita da cani». Al contrario, la promiscuità sociale presenta promiscuità anche nei destini. Si evidenzia un contrasto nettissimo tra la salute (di tutti) e la malattia (di Chuck), la quale replica il contrasto tra la povertà di chi possiede la salute e la malattia di chi possiede la ricchezza materiale. Un'opposizione resa ancora più caratterizzata dal fatto che tra la casa di Chuck e il resto delle terre è fissato un confine invisibile e invalicabile, la distanza esistente tra le classi.

Abby dubita di essersi «avvicinata troppo», ma Chuck replica di non preoccuparsi. È l'inizio della loro storia d'amore, un simbolo del superamento del conflitto di classe e, nell'amore, del vero e proprio salto di classe compiuto da Abby dopo aver sposato il «padrone». A dire il vero, però, appena dopo i primi segnali tra Abby e Chuck, è Bill a lasciare intendere che la circostanza è una grande opportunità per cambiare vita, per emanciparsi dalla condizione di braccianti. Il film assume una diversa fisionomia: «a quel punto, amore, opportunismo e conflitto di classe legano Abby, Bill e Chuck in un triangolo ritagliato sullo schema del melodramma, nella variante rurale tipica del cinema muto [...]».<sup>74</sup>

Sostare ancora o abbandonare il luogo, all'inizio dell'interesse di Chuck per Abby, è un problema della massima rilevanza. La dialettica degli opposti convive potenzialmente con il suo annullamento. Tuttavia, chi ancora non si è emancipato è persuaso che la vita nella polvere sia vita da «animali». La dialettica degli opposti allora si configura entro un quadro di tirannia destinale, da un lato la ricchezza e l'agio, ma la crisi del rapporto amoroso tra Abby e Bill, dall'altro la sua conservazione con la conseguente rinuncia dell'arricchimento. Al di là di tale discorso, Bill e Abby sono lucidamente consapevoli della loro condizione di classe, tanto che i due confessano a Chuck le loro ambizioni. Bill ha la coscienza di essere «meno di niente», Abby sogna di diventare una «ballerina».

La relazione tra la malattia di Chuck e la promessa di ereditarne i «soldi» costituisce l'inizio di una vita migliore per Abby e Bill. Il matrimonio tra Abby e

---

<sup>74</sup> *Ibidem.*

Chuck annulla l'opposizione di classe generando, almeno all'apparenza, un livellamento tra le differenze il cui effetto più reale è la coabitazione nella medesima casa padronale. Il narratore, personificato in Linda e nella sua voce *over*, prende coscienza che i “fratelli” sono diventati «ricchi» e che ormai la loro vita è paragonabile a quella di un «re». Le parole alimentano un'illusione e appaiono ingenua, forse perché innocenti: «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” [...]».<sup>75</sup>

La dialettica degli opposti tende a ricomporsi nel momento in cui Chuck scopre che Bill ed Abby, in realtà, non sono “fratelli”. È in questa dolorosa consapevolezza che il film ricompone il suo schema originario tra il ricco Chuck e i poveri Abby e Bill. Ma la riconversione negli opposti non è istantanea, è un processo nel quale è raccontata per intero la tragedia del tradimento di Chuck da parte di Abby (che pure sembra innamorata del marito) ed il suo conflitto con Bill, che nel frattempo lascia la fattoria. Il processo di ricomposizione della dialettica oppositiva, con il ritorno di Bill alla fattoria, in realtà matura in un conflitto. L'invasione delle locuste, presentando una matrice apocalittica, acuisce la peripezia tragica:

Malick costruisce una scena dalla rara potenza visiva. Le locuste irrompono proprio nel momento di massima tensione, dopo un primo piano del volto sconvolto del proprietario, di cui si sente tenuemente il battito cardiaco accelerato.<sup>76</sup>

Il pericolo derivatone per il raccolto, in Chuck assume un significato particolare. Infatti, il capro espiatorio, sia per quel che riguarda il danno al grano sia per quel che riguarda il rapporto tra Bill ed Abby, scatenano la violenza fino a quel momento latente.<sup>77</sup> L'opposizione ora è conflitto e il conflitto si trasforma in violenza. La violenza dell'incendio che distrugge il campo di grano invaso dalle locuste, di Chuck

---

<sup>75</sup> A. M. Pasetti, *Terrence Malick. In absentia. La sottile linea fra la vita e la morte*, [https://www.saledellacomunita.it/wp-content/uploads/2020/08/Saggi\\_OltreLaNotte\\_PASETTI\\_3.pdf](https://www.saledellacomunita.it/wp-content/uploads/2020/08/Saggi_OltreLaNotte_PASETTI_3.pdf), p. 29.

<sup>76</sup> F. Cattaneo, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, cit., p. 119.

<sup>77</sup> Cfr. *Terrence Malick* in <https://www.spietati.it/terrence-malick/> in cui è preso in esame il tema della violenza in relazione a *La rabbia giovane*.

sulla «puttana» Abby e quella sul suo “fratello” - amante Bill. Gli opposti e il loro sogno di partecipazione paritaria al benessere si chiude con l'assassinio di Chuck per mano di Bill.

[...] l'uccisione del padrone, infatti, porta Bill la prima volta dalla fabbrica infernale alla campagna radiosa, la seconda volta dal fuoco sterminatore a un primordiale idillio campestre [...].<sup>78</sup>

L'espiazione finale di Bill, Abby e Linda e la loro fuga dalla frontiera senza più meta somiglia, nel suo sviluppo, alla fuga di Kit e Holly. È forse in questo parallelismo, quando i “fratelli” sono ritornati alla loro originaria condizione, che *I giorni del cielo* conclude la sua narrazione circolare. «Non sapevamo dove andavamo né cosa avremmo fatto» recita la voce *over* di Linda, e nel frattempo la barca con i fuggitivi ripete, mutato l'ambiente, del viaggio di Kit e Holly anche l'idea di andare verso l'ignoto. La natura accoglie tre destini e sembra volerli elaborare, cioè sembra volerli inserire in tre nuove prospettive scrivendo sulla loro pelle il loro stesso futuro:

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 [...].<sup>79</sup>

Una fuga non priva del pericolo, come per Kit, di essere riacciuffati. Infatti, il finale del film replica, anche nelle forme del montaggio alternato, la relazione tra le guardie che inseguono e Bill, Abby e Linda che fuggono fino alla cattura finale, in un epilogo in cui la promessa iniziale della vita porta ora solo alla certezza della morte.<sup>80</sup> La morte di Bill determina la separazione tra Abby e Linda, a loro modo “morte” anch'esse nella loro misteriosa e solitaria vita senza Bill.

---

<sup>78</sup> B. Grespi, *L'altra faccia della nuova Hollywood. Il cinema di Terrence Malick*, <https://www.acoma.it/sites/default/files/pdf-articoli/14%20Grespi.pdf>, p. 206.

<sup>79</sup> A. Iermano, *Oltre il paesaggio: un dialogo sulla natura tra Leopardi, Thoreau e Malick*, *Natura Società Letteratura*, cit., p. 8.

<sup>80</sup> Giacomo Calzoni, *I giorni del cielo di Terrence Malick*, <https://www.sentieriselvaggi.it/film-in-tv-i-giorni-del-cielo-di-terrence-malick/>, 3 novembre 2014.

## CONCLUSIONI

Grazie al lavoro svolto in questa tesi, è possibile determinare la compatibilità dei primi prodotti cinematografici di Malick con il genere *western*. Nonostante i film presi in esame si discostino dal filone principale, è stato possibile individuare una certa iconografia di riferimento attraverso un'attenta analisi.

Considerando l'intera filmografia di Malick, definita dal suo sperimentalismo radicale, *Badlands* è facilmente individuabile come il suo lavoro più convenzionale. Il genere *western* e il *road movie* sono due tipologie di cinema americano che, in apparenza, sembrano molto lontane tra loro. Tuttavia, il regista Terrence Malick ha saputo rivendicare la loro affinità: la stessa attitudine all'azione all'interno di *Badlands* pone il nostro sguardo verso la scelta registica di inseguire immagini di genere piacevoli al pubblico.

*Badlands*, e in seguito *Days of Heaven*, anche se caratterizzati da un'idea di tempo circolare e da un relativismo morale dei personaggi, riescono comunque a risaltare all'intero dell'operato di Malick in maniera forte, adottando uno stile sontuoso e maestoso che spesso invoca l'aura di un mito americano senza tempo. Malick reinventa il genere *western* e ne riscrive miti, simboli e riti, creando un mondo che mescola elementi del passato e della modernità, rievocando il falso mito della frontiera, e mostrando la fragilità degli esseri umani e la loro incapacità di vivere in armonia con la natura.

La predisposizione itinerante dei protagonisti e l'importanza dei mezzi di trasporto hanno un forte impatto ai fini della trama. Infatti, la dimensione del viaggio risulta essere il fulcro dei film, guidata da una voce narrante che diventa sempre meno diegetica e si allontana dal racconto. Malick attinge proprio al modello del silenzio filmico (pochi dialoghi), sfruttando il potere della luce naturale come agente attivo nella sua narrazione visiva. La propensione a girare durante il bagliore dorato della *magic hour* è uno degli aspetti più visibili della sua estetica artistica, e una costante presente nel contesto del più ampio *corpus* di opere di Malick.

Dopo l'uscita del suo secondo lungometraggio nel 1978, Malick si ritirò dagli schermi per i successivi 20 anni, e con il suo lungo silenzio coltivò lentamente intorno a sé un'aria di mistero che alla fine assunse lo stesso tipo di tono mitico che contraddistingue i suoi film. Fino al suo ritorno, *Badlands* e *Days of Heaven* sarebbero stati gli unici artefatti dell'anima di un creatore enigmatico, rivelando gradualmente più di sé stessi ad ogni visione, mentre inseguivano intuizioni sempre più sfuggenti, appena oltre la nostra portata.

## FONTI

### 1. Bibliografia

#### Testi generali

- J. Aumont, M. Marie, *L'analisi del film*, trad. it. di L. Manzo, S. Ghislotti, Roma, Bulzoni, 1996;
- R. Bernabei, F. C. Marchetti, S. Zuffi, *La pittura americana*, Milano, Mondadori Electa, 2002;
- G. P. Brunetta, a cura di, *Storia del cinema mondiale. II. Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, 2001;
- N. Burch, *Prassi del cinema*, a cura di C. Bragaglia, Parma, Pratiche, 1980;
- G. Carluccio, *Cinema e racconto. Lo spazio e il tempo*, Torino, Loescher, 1988;
- F. Casetti, F. di Chio, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990;
- F. Cattaneo, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, Edizioni ETS, Pisa, 2006;
- S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di E. Graziosi, Parma, Pratiche, 1981;
- A. Costa, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 1985;
- A. Costa, *Cinema e pittura*, Torino, Loescher, 1991;
- P. Ferrero, *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere nella cultura del Novecento* a cura di S. Rosso, «Enthymema», V, 2011;
- F. Ferrini, *John Ford*, Milano, Il Castoro, 1995;
- L. L. Ghirardini, *Storia generale del cinema (1895 – 1959)*, Roma, Orsa Maggiore, 1987;
- D. Harvey, *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 2015;
- M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. it. di A. Marini, Mondadori, 2021;



- I. Kranzfelder, *Edward Hopper. 1882-1967. Visione della realtà*, Taschen, Colonia, 2006;
- A. Pagliara, *Il sogno del minotauro. Il cinema di Terrence Malick*, Cesena, Historica, 2013;
- P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1991;
- G. Rondolino, *Storia del cinema*, Torino, Utet, 1988;
- T. Roszak, *La nascita di una controcultura. Riflessioni sulla società tecnocratica e sulla opposizione giovanile*, Milano, Feltrinelli, 1971;
- G. Sadoul, *Storia del cinema mondiale*, trad. it. di M. Mammalella, Milano, Feltrinelli, 1964;
- R. Slotkin, *Regeneration Through Violence. The Mithology of the American Frontier (1600-1860)*, Athenaeum, New York, 1973;
- R. Slotkin, *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth - Century America*, Athenaeum, New York, 1992;
- R. Tritapepe, *Linguaggio e tecnica cinematografica*, Milano, San Paolo, 1989.

#### Saggi e numeri speciali

- F. Borin, *Spicchi d'arance amare e ruvide scorze kubrickiane: La rabbia giovane di Terrence Malick, Singin' in the Brain*, a cura di F. Gregori, Torino, Lindau, 2004;
- G. Ciliberti, *Il "destino manifesto" di Roma*, Annali della Facoltà Giuridica dell'Università di Camerino, n. 2, 2013;
- G. P. Consoli, *Tra ironia e torpore: appunti sul cinema di Malick*, «Cinergie», n° 5. marzo 2014;
- A. Iermano, *Oltre il paesaggio: un dialogo sulla natura tra Leopardi, Thoreau e Malick*, *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.

## 2. Sitografia

- M. Bolsi, *La rabbia giovane di Terrence Malick*,  
«<https://www.sentieriselvaggi.it/la-rabbia-giovane-di-terrence-malick/>», 15 ottobre 2021;
- G. Calzoni, *I giorni del cielo di Terrence Malick*,  
<https://www.sentieriselvaggi.it/film-in-tv-i-giorni-del-cielo-di-terrence-malick/>, 3 novembre 2014;
- L. Cecconi, *Sogni di gloria*, «[mediacritica.it/2012/04/05/la-rabbia-giovane/](http://mediacritica.it/2012/04/05/la-rabbia-giovane/)», 5 aprile 2012;
- B. Grespi, *L'altra faccia della nuova Hollywood. Il cinema di Terrence Malick*, <https://www.acoma.it/sites/default/files/pdf-articoli/14%20Grespi.pdf>, p. 203;
- A. M. Pasetti, *Terrence Malick. In absentia. La sottile linea fra la vita e la morte*, [https://www.saledellacomunita.it/wp-content/uploads/2020/08/Saggi\\_OltreLaNotte\\_PASETTI\\_3.pdf](https://www.saledellacomunita.it/wp-content/uploads/2020/08/Saggi_OltreLaNotte_PASETTI_3.pdf), p. 29;
- *Terrence Malick* in <https://www.spietati.it/terrence-malick/> in cui è preso in esame il tema della violenza in relazione a *La rabbia giovane*.

### 3. Filmografia

#### Filmografia Terrence Malick

- *Badlands (La Rabbia Giovane)*  
Anno: 1973, Usa – Regia: Terrence Malick  
Genere: drammatico/storico – Durata: 95'  
Produzione: Edward R. Pressman – Distribuzione: Warner Bros  
Sceneggiatura: Terrence Malick  
Fotografia: Brian Probyn, Tak Fujimoto, Stevan Lerner  
Montaggio: Robert Estrin, Billy Weber  
Musica: George Aliceson Tipton  
Musica non originale: Carl Orff, Gunild Keetman, Erik Satie, James Taylor,  
Nat “King” Cole, Mickey and Sylvia  
Scenografia: Jack Fisk  
Interpreti principali: Warren Oates, Martin Sheen, Sissy Spacek, Ramon Bieri
  
- *Days of Heaven (I Giorni del Cielo)*  
Anno: 1978, Usa – Regia: Terrence Malick  
Genere: drammatico/sentimentale – Durata: 94'  
Produzione: Bert Schneider, Harold Schneider – Distribuzione: Paramount  
Produttore esecutivo: Jacob Brackman  
Sceneggiatura: Terrence Malick  
Fotografia: Nestor Almendros, Alex Wexler  
Montaggio: Billy Weber  
Musica: Ennio Morricone  
Musica non originale: Camille Saint-Saëns, Doug Kershaw, Leo Kottke  
Scenografia: Jack Fisk  
Interpreti principali: Richard Gere, Brooke Adams, Sam Shepard, Linda  
Manz, Robert J. Wilke, Jackie Shultis

## Filmografia generale

- *The Great Train Robbery (La grande rapina al treno, 1903)* di Edwin S. Porter
- *Old California* (1910) di David W. Griffith
- *The Last Drop of Water (L'ultima goccia d'acqua, 1911)* di David W. Griffith
- *The Massacre* (1912) di David W. Griffith
- *Hell's Hinges (Il vendicatore, 1916)* di Charles Swickard, William S. Hart, Clifford Smith
- *The Aryan (Il bandito della miniera d'oro, 1916)* di Clifford Smith, Reginald Barker, William S. Hart
- *Il cavallo d'acciaio (The Iron Horse, 1924)* di John Ford
- *Ombre rosse (Stagecoach, 1939)* di John Ford
- *Sfida infernale (My Darling Clementine, 1946)* di John Ford
- *Il massacro di Fort Apache (Fort Apache, 1948)* di John Ford
- *La carovana dei Mormoni (Wagon Master, 1950)* di John Ford
- *Mezzogiorno di fuoco (High Noon, 1952)* di Fred Zinnemann
- *Sentieri selvaggi (The Searchers, 1956)* di John Ford
- *Anticipation of the Nighth* (1958) di Stan Brakhage
- *Pull My Daisy* (1959) di Alfred Leslie, Robert Frank
- *Intrigo internazionale (North by Northwest, 1959)* di Alfred Hitchcock
- *L'uomo che uccise Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962)* di John Ford
- *La Ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini
- *Tarzan and Jane Regained... Sort of* (1964) di Andy Warhol
- *Sleep* (1964) di Andy Warhol
- *Couch* (1964) di Andy Warhol
- *Songs* (1964-1969) di Andy Warhol
- *Empire* (1965) di Andy Warhol
- *Harlot* (1965) di Andy Warhol

- *Vinyl* (1965) di Andy Warhol
- *Kitchen* (1965) di Andy Warhol
- *My Hustler* (1965) di Andy Warhol
- *Art of Vision* (1965) di Stan Brakhage
- *Chelsea Girls* (1966) di Andy Warhol, Paul Morrissey
- *Scenes from Under-childhood* (1967-1970) di Stan Brakhage
- *Faces* (Volti, 1968) di John Cassavetes
- *Lanton Mills* (1969) di Terrence Malick
- *Il mucchio selvaggio* (*The Wild Bunch*, 1969) di Sam Peckinpah
- *Blue Movie* (1969) di Andy Warhol
- *Mariti* (*Husbands*, 1970) di John Cassavetes
- *Minnie e Moskovitz* (1971) di John Cassavetes
- *Una moglie* (*A Woman Under the Influence*, 1974) di John Cassavetes
- *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, 1998) di Terrence Malick

#### 4. Opere d'arte

- *Crepuscolo nelle terre selvagge* (1860) di F. E. Church
- *Mattina di primavera* (1913) di Ernest Lawson
- *Road with Telephone Poles* (1917) di Charles E. Burchfield
- *Daybreak* (1922) di Maxfield Parrish
- *Little Sugar River at Noon* (1922-1924) di Maxfield Parrish
- *La casa sulla ferrovia* (1925) di Edward Hopper
- *Benzina* (1940) di Edward Hopper
- *Sole di mattina* (1952) di Edward Hopper