

## Il Pesce Volante

In copertina: un'immagine tratta da *A Clockwork Orange* (*Arancia meccanica*, 1971), di Stanley Kubrick.

© 2004 Lindau s.r.l.

Via Bernardino Galliani 15 bis - 10125 Torino

tel. 011/669.39.10 - fax 011/669.39.29

<http://www.lindau.it>

e-mail: [lindau@lindau.it](mailto:lindau@lindau.it)

Prima edizione: giugno 2004

ISBN 88-7180-506-2

# SINGIN' IN THE BRAIN

*Il mondo distopico di «A Clockwork Orange»*

a cura di Flavio Gregori

*Atti del Convegno  
svolto presso il Dipartimento di Studi linguistici e letterari europei e postcoloniali  
dell'Università Ca' Foscari di Venezia  
e l'Ufficio Attività cinematografiche del Comune di Venezia*





Spicchi d'arance amare e ruvide scorze kubrickiane:  
«La rabbia giovane» («Badlands») di Terrence Malick

*Fabrizio Borin*

Nel cinema americano, a partire dagli anni Settanta in avanti, può capitare di trovarsi davanti a storie che quando cominciano, e lo fanno senza logo della casa di distribuzione, di produzione o di qualsivoglia segnale in grado di certificare qualcosa di somigliante a dei titoli di testa, si portano dietro la fine della storia precedente: danno cioè l'impressione che l'inizio, mentre è un cominciamento, sia *anche* la coda di un implicito, indistinto ma riconoscibilissimo finale «antecedente». E, specialmente nei *road movies*, sono attacchi con personaggi che si intuisce provenire da un passato più o meno recente con contesti *già* in atto o in corso di esaurimento; protagonisti che sono *lì*, in quanto naufraghi, reduci, scampati, sopravvissuti, risparmiati dalla vita che potranno poi raccontare, ossia che sono di fatto in procinto di uscire da avventure nella metropoli ostile, tentacolare se non catastrofica come una traversata oceanica in barca a vela. Personaggi che hanno riportato a casa la pelle da guerre, incursioni, missioni, azioni di polizia privata, blitz paramilitari o altro; che sono usciti malconci ma vivi da operazioni di spionaggio malavitoso, industriale, politico ecc., o che hanno avuto la fortuna o l'abilità di non soccombere ad attentati, liquidazioni collettive, vendette da serial killer, esecuzioni mafiose e cose del genere.

Potrebbe capitarvi di credere di essere in sintonia con una di quelle storie se doveste trovarvi davanti alla *Rabbia giovane* nel suo prefinale, pensando invece al naturale inizio<sup>1</sup>.

Sto parlando del punto d'avvio situato al minuto 78°, nel quale un giovane chiede la benzina al guardiano di un piccolo gasdotto nel deserto. Al rifiuto dell'uomo, il giovane rivela di essere Kit Carruthers, quello che ne ha «finora fatti fuori parecchi». Subito dopo Holly, la ragazza che sta con lui, prima di rifiutarsi di seguirlo ancora – «Sono stufa di correre» gli dice tranquillamente – segnala l'arrivo di un elicottero. Kit non comprende le ragioni della giovane, ma non c'è tempo per discutere, la polizia sta arrivando dal cielo e allora ne accetta la decisione dandole un appuntamento, tanto preciso e stereotipato nella consueta raffigurazione delle separazioni delle *gangs* o delle coppie maledette braccate dagli sbirri, quanto romanticamente impossibile («Il primo dell'anno a mezzogiorno alla grande diga»). Si lancia verso la propria auto, spara alla guardia scesa dall'elicottero ormai a terra, la uccide, sale e fugge via. Si ferma a un distributore per fare il pieno e mentre si sta liberando delle cose di Holly, viene intercettato dall'auto di due aiuto-sceriffi e inseguito.

A questo punto c'è una fuga-con-inseguimento, una sorta di prologo, dovremmo poter dire, in casi analoghi liberatorio d'una consecutiva dissolvenza, un annerimento dello schermo o il suo diventare bianco per consentire ai primi titoli di mettere lo spettatore nella condizione consueta di informazione. Invece, a partire da questo punto – che sia un sottofinale però lo si scoprirà solo più avanti, alla fine, cioè al potenziale «secondo inizio» del film – un momento risolutivo<sup>2</sup>, Malick fa compiere simmetricamente alla storia e allo stile che la sorregge, una brusca sterzata. Da drammatica, la pellicola si trasforma in una vicenda pure ironico-parodica. Sia perché, come anticipato, intervenendo sul genere, ne riduce l'impatto negativo conclusivo<sup>3</sup>, sia perché così può far assumere all'intera pellicola un'aura meno realistica di documento sociologico indiretto, per ricondurre una vita alienata alle sue – reali, nel senso di *vitali* – radici. È l'istantanea di un giovane che come tanti della sua generazione, è *così*, senza demonizzazioni né pietismi ideologici<sup>4</sup>, ovvero a un tempo un semi-romantico (ama la musica di Nat

King Cole, l'aria buona e pulita della mattina presto) e un assassino, come nel messaggio insito nella lezione kubrickiana circa l'inevitabile convivenza del bene e del male nell'uomo.

Dunque, se nel film c'è il bel giovane americano aitante, e delinquente, in fuga con gli sbirri alle calcagna, occorre arrivare al capolinea per vedere come va a finire, e Kit ha tutti i numeri per recitare fino in fondo il suo ruolo di fuggitivo. Difatti egli, blue-jeans e giubbetto della stessa stoffa sopra a una t-shirt bianca aderente e stivali da cow-boy che incantano una ragazzina come Holly, può collocarsi a metà tra il Marlon Brando (il rude Kowalski) di *Un tram che si chiama Desiderio* (*A Streetcar Named Desire*, 1951, di Elia Kazan) e la figura di un James Dean – sul quale si tornerà tra poco – un po' meno *maudit* e corruscato dell'interprete della *Valle dell'Eden* (*East of Eden*, 1955, ancora Elia Kazan) condito con un pizzico del tipo Fonzarelli-Fonzie (Henry Winkler), della serie televisiva *Happy Days* (1978). Ma seguiamo da vicino i passaggi attraverso i quali Terrence Malick riesce, con grande maestria registica, a far mutare di segno il clima del film, *mentre* lo tiene sulla rotta drammatica conducendolo alla sua convincente evoluzione.

Kit, pistola in pugno, lascia la statale, accende la radio per avere la compagnia della musica ora che non può più contare su quella di Holly, corre per una strada sterrata alzando nuvole di polvere tra il sonnacchioso e assolato vasto paesaggio-con-bestiami; spara con la sinistra fuori dal finestrino alle sue spalle senza neanche voltarsi a vedere dove tira; afferra con la mano destra lo specchietto retrovisore e lo sistema... ma attenzione, non per vedere con chiarezza se l'auto inseguitrice ha per caso guadagnato terreno o se non siano diventate due o tre... No! Lo fa per per meglio *inquadrarsi*, per potersi guardare, per osservare e apprezzare compiaciuto quello che vi vede riflesso. Infatti lo specchietto, lungo e sottile come un'immagine in *scope*, gli consente di darsi un paio di occhiate malandrine. Poi, a seguito di uno stacco, l'inquadratura lo mostra di profilo dal posto del passeggero<sup>5</sup>, intento ad aggiustarsi i capelli e a fare un paio di mosse con la mascella e con le spalle, come per *prepararsi*. Allo scon-

tro definitivo? Macchè! Sta creando le condizioni per *essere pronto*, come se *lui* fosse al ciak di un *film* che si confonde con l'esistenza reale, a vivere davvero in senso spettacolare, per il poco tempo residuo della vita vera, un momento eroicamente forte, un esito che appunto, dato il contesto precedente, diviene altresì elemento parodico sdrammatizzante. Non solo, ma al fine di permettere la sua stessa cattura, dopo il cappottamento dell'auto dello sceriffo, invece di continuare a fuggire, compie una serie di gesti chiarificatori della sua intenzione di porre fine alla sua avventura. Arresta bruscamente la macchina di traverso sulla strada, indossa un bianco cappello di paglia<sup>6</sup>, spara alla gomma anteriore sinistra – la foratura come «prova» autofabbricata della fuga interrotta – e, mentre in lontananza si ripresenta l'auto dello sceriffo, Kit prende delle pietre, le dispone all'«indiana» una sull'altra prima di alzare le mani in segno di resa, apostrofando le guardie intanto sopraggiunte con un cortesissimo «Buon giorno!». Poi si arrende ai due uomini armati in avvicinamento con le parole: «Avrei tenuto a bada un esercito se fossi arrivato in mezzo alle montagne<sup>7</sup>. Purtroppo ho finito le munizioni. *Ho fatto un piccolo monumento*»<sup>8</sup>, e l'inquadratura dal basso, all'altezza del terreno, è già un convincente snodo per la seconda storia ipotizzata al suo imminente «secondo» cominciamento.

Kit completa l'operazione di fissazione delle manette ai propri polsi<sup>9</sup> e il partner dello sceriffo, più o meno coetaneo del giovane catturato, tornando all'auto, cammina a sinistra impugnando la pistola e, a imitazione del gesto di un pistolero da cinema western, spara un colpo a vuoto nel prato come per riconfermarsi nell'identità di essere stato comunque «attore» di un episodio in cui s'è sparato. E questo, lo si ribadisce, sarebbe sufficiente a ribadire l'intenzionalità autoironica del regista; ma non basta, poiché lo stesso agente fa la mossa tipica di chi, cinturone e fondina alla vita, si debba mettere repentinamente in guardia (da un invisibile nemico), ovvero voglia far credere d'essere alla fine di una sparatoria cruenta, ricomponendosi e accompagnando la gestualità con il soffocato e tipico verso gutturale che sempre



accompagna questi momenti, come se appunto stesse imitando qualche famoso modello hollywoodiano alla fine di una performance: quando il reale è inferiore all'immaginazione, bisogna aiutarlo... E poi se Kit lo ha fatto davanti allo specchio-schermo del suo retrovisore, lo sceriffo ha potuto prodursi – vivacizzandola un pochino e in maniera innocua – in quella stessa, anche se meno avventurosa, realtà.

L'«operazione smontamento» malickiano si sposta in tal modo sulla pista dell'aeroporto<sup>10</sup> in attesa del velivolo che riporterà Kit e Holly nel South Dakota (non lo si dimentichi, uno degli stati americani «armati» per eccellenza). Prima però c'è lo scambio di battute in auto tra il giovane sceriffo e Kit, che è utile riportare, anche in riferimento al fatto che le stesse domande chiave – qui di seguito indicate in corsivo – potremo prenderle come valide anche per il personaggio di Bill nei *Giorni del cielo* e del soldato Witt nella *Sottile linea rossa*, sempre che non le si voglia adattare pure al *good bad boy* Alex di *A Clockwork Orange*:

KIT<sup>11</sup>: Mi beccherò la scarica?

L'ALTRO AIUTO SCERIFFO (*alla guida*): Può darsi.

KIT (*girandosi di tre quarti verso sinistra*): Che tipo di fucile era quello con cui mi sparavi?

IL GIOVANE SCERIFFO: Un calibro dodici.

KIT: Ti era mai capitato uno scontro a fuoco così?

IL GIOVANE SCERIFFO (*deciso*): No!<sup>12</sup>

KIT: Devo dire che vi siete comportati come due eroi. Spargerò la voce appena arriveremo a destinazione.

(*A questo punto il giovane agente, indispettito dal fatto che avrebbe potuto colpire o addirittura uccidere a fucilate un suo coetaneo tutto sommato simpatico, bruscamente gli afferra il cappello bianco che, lanciato fuori dal finestrino, roto-la sull'asfalto perdendo la fodera interna.*<sup>13</sup>)

[...]

IL GIOVANE SCERIFFO: Kit, non ho capito una cosa di te. *Perché odi tutti...*

KIT: *Al contrario!*

IL GIOVANE SCERIFFO: *Allora perché l'hai fatto?*

KIT: *Non lo so. Forse ho sempre voluto essere un criminale, anche se non a questo livello. Al mondo c'è di tutto.*

IL GIOVANE SCERIFFO (*rivolto al collega*): *Sai questo farabutto a chi assomiglia? L'hai notato o no?*

L'ALTRO: *No!*

IL GIOVANE SCERIFFO: *Mi taglio la testa se non si atteggia a James Dean.*

Kit, sempre inquadrate di tre quarti, non risponde e sorride.

In seguito, legato con le catenelle di sicurezza, Kit ha un breve colloquio con Holly prima di essere messo sull'aereo, dove il giovane se ne esce con un'ultima frase, rivelatrice della tranquilla «spigliatezza», indifferenza morale e mancanza di senso di colpa con cui affronta la situazione e vive il suo stato di prigioniero speciale sorvegliato a vista: senza drammi, come fosse un'operazione di routine, meglio, come se in qualche misura, avendola intensamente immaginata, ne può ora financo realizzare una specie di regia di secondo livello. Sicchè, sentendosi orfano del cappello che tutti hanno, o magari solo perché lo sguardo gli cade su uno dei simboli della divisa del poliziotto seduto al suo fianco, Kit chiede notizie sul suo copricapo, un cappellone da cowboy bianco tipo Stetson, non vedendo alcuna contraddizione nel vagheggiare, all'improvviso, persino la possibilità di entrare a far parte della polizia, per poi lasciare spazio alla voce fuori campo di Holly tra immagini di bianche nuvole<sup>14</sup>.

A questo punto il film *finisce*, pur dando la sensazione di un primo inizio. Non resta che ricondurre la trama al suo intenzionale, organizzato e sequenziale svolgimento.

Kit, un giovane senza arte né parte, fa il raccoglitore di rifiuti e poi, licenziato, passa a fare il cow-boy in una cittadina del Sud Dakota. Conosce la quindicenne Holly, che va regolarmente a scuola e vive con il padre, pittore di cartellonistica pubblicitaria. Questi è contrario a che i due si frequentino perché, a suo modo di vedere, lo spazzino Kit è soltanto un perdigiorno vagabondo e senza radici. Il quale però vuole rivedere Holly e i due iniziano a incontrarsi

di nascosto, stanno insieme e fanno l'amore (per Holly è la prima volta). Anche dopo un colloquio nel quale l'uomo lo diffida a farsi vedere vicino alla casa, Kit continua a gironzolare lì intorno. Il padre allora punisce la figlia uccidendole sotto gli occhi, a bruciapelo, il cane perché gli aveva nascosto di incontrarsi con il giovane. Un giorno, quando Holly e il padre sono fuori, entra nell'abitazione, sale al primo piano e inizia a riempire una valigia con le cose della ragazza, evidentemente intenzionato a portarla via con sé. I due arrivano, il padre va di sopra, lo scopre e gli intima di andarsene. Kit ha una pistola e quando l'uomo scende per andare a telefonare alla polizia, gli spara uccidendolo.

Così per i due giovani inizia una lunga fuga fino al Montana durante la quale seminano sulla loro strada altri cinque morti, ma forse sono sette: tre uomini armati che gli danno la caccia nella foresta; il suo ex collega di lavoro sul camion dei rifiuti; forse due giovani, il figlio del proprietario del podere e la sua fidanzata, colpevoli solo di essere arrivati lì al momento sbagliato; infine il poliziotto dell'elicottero. Successivamente vengono separatamente arrestati e condotti in prigione: Kit per essere giustiziato, sei mesi dopo, sulla sedia elettrica, mentre Holly esce dal processo con una leggera condanna e la condizionale e sposerà il figlio dell'avvocato difensore al processo.

Con il che il cerchio di questo film, lineare nel suo svolgimento, si chiude. E, a questo punto, viene in mente lo slogan che nel 1973 accompagnò il lancio della pellicola ambientata alla fine degli anni Cinquanta: «*In 1959 a lot of people were killing time, Kit and Holly were killing people*». Che sia perché 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; o anche che, dal punto di vista della narratologia cinematografica, nulla toglie che per «ammazzare» il tempo si può anche *ammazzare* la gente; oppure che sia, assai più plausibilmente, la fotografia d'un episodio, di un

fatto di cronaca già successo, che poteva e potrà capitare di nuovo; che si tratti di questo o d'altro, resta senza dubbio l'impostazione del regista che, mai compiaciuto né cronachisticamente documentativo, racconta in maniera esemplare una vicenda oggettivamente negativa e scabrosa.

Sarebbe fin troppo scontato dire che Malick gira *La rabbia giovane* in un modo che potremmo definire «a sangue freddo» – come peraltro Kubrick filma le imprese di *A Clockwork Orange* – se non fosse che davvero *In Cold Blood* (*A sangue freddo*, 1967) è il titolo del film di Richard Brooks tratto dal romanzo omonimo del 1966 di Truman Capote, in cui la cruda e violenta cronaca<sup>15</sup> unitamente alla totale assenza di autocompiacimento per il possibile effetto di morbosità misto a intolleranza da parte del pubblico trovano un saggio bilanciamento, al pari di quanto succede al *rabbioso* film d'esordio di Malick. Per il quale gioca da subito anche un interessante interscambio tra cinema e realtà, cosa che, insieme ad altri elementi oltre al motivo della violenza giovanile, rievoca una volta di più la cifra tematico-stilistica kubrickiana.

Forse, anzi sicuramente, al tempo della *Rabbia giovane* non è possibile indicare in Terrence Malick un legittimo erede di Stanley Kubrick. Occorreranno le altre due grandi prove costituite dai *Giorni del cielo* (*The Days of Heaven*) e *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*) per rendere questa eredità ben riconoscibile, pur nella sua forte autonomia autoriale. Se è vero che dal frutto cine-letterario dell'arancia meccanica di Burgess-Kubrick si possono aprire grossi e appariscenti spicchi del cui succo agrodolce si nutrirà non poco dell'amaro, talvolta amarissimo, cinema dei due decenni a venire compreso quello di Malick, è però altrettanto vero che il nerbo del cinema, la scorza del Regista, indipendentemente da tutto, o c'è o non c'è: e in Terrence Malick, la ruvida scorza (kubrickiana) c'è, eccome! Il personaggio di Kit – e poi Bill, quello dei *Giorni del cielo* e quasi tutti i soldati della *Sottile linea rossa* – vive una storia dura di «sana ultraviolenza» come se fosse davvero lui quello dalla scorza dura. Ma lo è davvero oppure siamo alla «solita» maschera gio-

vanile degli «ingenui perversi»<sup>16</sup>? Di sicuro Kit, come Alex e gli altri, esprime una condizione che affonta e nel contempo risolve, nel suo ampio indotto intellettuale e psichico, molte delle questioni poste dal tema di *A Clockwork Orange*. Vale a dire il fatto che quei giovani non sono immorali, sono *a-morali*, esprimono un'abnorme «ingenuità» congenita che non può essere chiamata candore perché mortifera e solo in ragione del fatto che questa condizione esprime, usualmente, una componente non di sincero pudore – gli sfortunati Kit malickiani potrebbero magari anche avercelo – ma una sfera poetica di cui sono invece privi. E allora, cercare di leggere le mentalità e i comportamenti di questi «tipi psicologici» (jungiani) in chiave moralistica può risultare esercizio astratto, forse persino sterile, certamente qui lacunoso nelle sue molteplici sfaccettature e implicazioni. Meglio, molto meglio, restare sulla sorprendente immagine allo specchio di Kubrick, ossia di Terrence Malick.

Per certo, questi possiede la scorza del grande cineasta, è provvisto di quello scudo di cui si diceva poco sopra<sup>17</sup>, nei temi, nell'utilizzazione di alcuni parametri narrativi, nell'impiego delle figure retoriche più tipicamente kubrickiane. Penso, in particolare, alla voce fuori campo, a un certo distacco narrativo da parte dei personaggi principali e, più di tutto, al procedimento dell'anticipazione, dell'informazione anticipata. Ben evidenziata nei film *Rapina a mano armata* o *Barry Lyndon*, questa particolarità si evidenzia in Malick fin dalle prime battute della *Rabbia giovane* – la morte dal cane di Holly – e poi troverà sviluppo puntuale nelle altre due pellicole. Un sistema, quello dell'antipico, non certo appannaggio esclusivo di Kubrick: basti pensare, tanto per fare un nome, a Hitchcock (azzeramento della sorpresa per esaltare la *suspense*, lo spettatore informato degli avvenimenti e dei pericoli a differenza di quanto accade agli ignari personaggi pseudocolpevoli); e però in Kubrick e in Malick c'è la componente del regista che pre-vede e di conseguenza dice *prima* quanto farà vedere *poi*. Superando con abilità la trappola implicita della ripetizione potenziale – perché *vedere* ciò che è stato suggerito o s'è già *sentito*? – i due registi (ovvero,

Malick sulle orme del maestro scomparso), sottopongono se stessi e lo spettatore a una sorta di verifica duplice, scombinando la prassi e rimodellando sonoro e visivo senza aver paura di fornire alle regole del racconto nuove occasioni di accrescimento del senso<sup>18</sup>. È come se il loro comune e tenace pessimismo li inducesse a *dover mostrare* qualcosa che ha però scarsissime possibilità di modificare realmente le cose, e ciononostante lo si deve fare, fino in fondo e senza ripensamenti, magari con paura e diffidenza sociale, ma in definitiva con una piccola luce che forse guida gli individui, i singoli, non certo i gruppi e i nuclei organizzati (la Coppia, la Famiglia, la Scuola, la Società, gli Eserciti, il Potere, gli Stati ecc.). E questa luce, questo percorso originale, passa per le esperienze delle singole persone, degli uomini e dei giovani uomini kubrickiani e malickiani – le donne sono sempre in posizione tendenzialmente meno esposta e rilevante – i quali cercano, per dirla in breve, soprattutto di sopravvivere. Di sopravvivere in un mondo difficile, violento, ostile, e questa loro sopravvivenza può anche essere cercata attraverso l'exasperazione di componenti impedenti, negative, mortali. Così come la ricerca del sacro può manifestarsi per vie extra religiose o sovente persino per il tramite del peccato, la scomposta ricerca delle possibilità di rimanere vivi in una società di follia, di guerra, di soprusi, di ingiustizia e spersonalizzazione, si propone in Malick nei film e nelle figure dei suoi eroi amorali, come appunto il modello dell'assassino «disinteressato» Kit per *La rabbia giovane*, dell'arrivista cinico ma sostanzialmente inerme rappresentato dall'autolesionista Bill dei *Giorni del cielo*; ma, anche, dall'impronta del kubrickiano soldato Joker di *Full Metal Jacket* trasposta nel soldato Witt della *Sottile linea rossa*. Se la violenza della guerra distrugge brutalmente i sentimenti profondi dell'animo spingendo le menti nelle profondità insondabili dell'odio, in fondo all'abisso dell'orrore e della morte inimmaginabile, sembra non rimanere altro che scavarsi una nicchia interiore, un luogo personale di reazione alla tragedia di cui si è testimoni-protagonisti involontari e impotenti. Dunque, la sopravvivenza, la resistenza da parte

dell'Uomo Solo di fronte al Grande Male – e allora il *male* dei giovani da Alex in poi non è poi così irreversibilmente malvagio come sembrerebbe – è una rivendicazione, un urlo che si attesta sulla lotta antagonistica dell'individuo *rigido* che si ribella alla richiesta di *elasticità* pretesa dalla immoralità di una società sedicente sana che continua a marcire<sup>19</sup>. Se, come dice il sergente Welsh (Sean Penn) in *La sottile linea rossa*, «In questo mondo che va verso l'inferno un uomo da solo non è niente», e soprattutto che occorre «crearsi un'isola attorno», la risposta di Malick – un Malick che con *La sottile linea rossa* evidenzia un ancora crescente pessimismo – potrebbe anche orientarsi non più verso l'esterno con la Violenza e la Morte profusa agli altri ma, con una sorta di catarsi, di purificazione un po' laica e un po' animistica, verso una autodistanziamento dalla propria quotidiana esistenza. È questo, in definitiva, che fanno gli Alex, i Kit, i Bill ecc.: scelgono i tempi e i modi della loro condanna a morte, in qualcosa di simile a un sacrificio negativo. Decidono, con coraggio misto a incoscienza, di arrivare a offrire la propria vita se non possono avere quella felicità che vogliono o che credono di volere, se non ottengono di poter essere e vivere secondo le loro intenzioni, confuse o chiare che siano.

Difatti, se si considerano le tre violente tipologie malickiane, si vede che dall'istintuale ribellione generazionale di Kit rivolta verso il mondo, si passa – nell'impossibile sogno di ricchezza e felicità di Bill (insieme alla sorellina e all'amata Abby) – a una introversione della contestazione, perché ormai già finalizzata alla consapevolezza della necessità di sopravvivere e non più solo alle esibizioni della componente autodistruttiva postadolescenziale; s'intende, anche Bill uccide e sarà ucciso, ma il silenzioso e fintamente furbo atteggiamento di persona *sempre e comunque contro* chiunque gli appaia o sia estraneo al suo minuscolo ed esclusivistico nucleo di affetti, in certo modo è più «maturo», meno improvvisato e immediato, maggiormente studiato, calcolato. E, anche se le sue azioni lo porteranno allo scacco finale, è come se avesse messo in essere una specie di ribaltamento, sbucciando un altro spicchio dell'«arancia giovanile»

di cui s'è detto: non più dunque *le ragioni della violenza* esibite oggettivamente nella *Rabbia giovane*, ma *la violenza della ragione* compresa nei *Giorni del cielo*. E poi, nel film conclusivo di questa *trilogy of survival*, si arriva ai soldati della compagnia, che devono vivere, cercando di non lasciarci la pelle, sul confine di quella sottile linea rossa che divide il bene dal male, il senso di umanità dal suo contrario, il disordine dall'equilibrio, l'attimo di odio cieco dal senso dell'immortalità, la follia della mente che ha paura dalla lucida follia del «gioco» dei comandanti, il nevrotico appagamento effimero dei «vincitori» dall'angoscia negli occhi dei «vinti», l'utilità sacrificale della propria morte dall'irrilevanza della vita altrui.

Nel cinema di Malick, e non potrebbe essere altrimenti, il tempo cinematografico (montaggio, ritmo del racconto, scansione di sequenze) si manifesta come originale materializzazione applicata del tempo (kubrickiano) e di una interessante e personale concezione di questo tempo nell'inquadratura, un Tempo Interiore fuso sempre con quello cromatico del Paesaggio Naturale, anch'esso circondato dalla ruvida scorza protettiva di imprevedibili umori poetici. Concezione che può trovare spiegazione emblematica in una frase che viene detta all'interno del film *La sottile linea rossa*, poche parole – come spesso nel cinema di Malick – ma pesanti come pietre che sollecitano partecipazione e riflessione da parte dello spettatore. Quando il soldato Witt pensa e si vede dire: «Ore come mesi, giorni come anni», il regista riesce a conferire all'inquadratura un senso di pressione e di respiro, di dinamismo e insieme di riflessione che la fa avvicinare per un verso ai tempi e agli spazi cosiddetti morti di Antonioni, e per altro verso al fluire del tempo, esasperatamente lungo, quasi tarkovskiano; in tutti e due i tipi scatta una superlativa contraddizione, e non sembri una esagerazione linguistica, di movimento ottenuto per stasi, di prosecuzione dell'azione per mezzo della fissità. In definitiva, sulla base della «vecchia» ejzenstejniana visione del pensiero, il racconto del periodico accendersi, esplodere e del successivo illusorio acquietamento della Violenza si ottiene non per accumulazione di dinamismo, attacchi,



marce, agguati, sparatorie, ripiegamenti che pure ci sono, ma per la forza della compressione dello spazio dentro una tempesta di sentimenti, sensazioni, paure, terrori primordiali, desiderio e nostalgia di armonia e di amore.

«Senza corpo l'anima si vergogna» dice il verso di una poesia di Arsenij Tarkovskij, padre del regista di *Nostalghia* e di *Sacrificio*. E se il cinema del misantropo Malick, e specialmente *La sottile linea rossa*, mette fino in fondo l'anima a nudo, lo fa anche perché, in maniera contraddittoria, ha una visione negativa circa la possibilità che la struttura del gruppo sia in grado di opporsi al crollo dei principi di umanità e di inevitabile «egoismo» dell'individuo teso alla felicità e alla sopravvivenza.

Per converso, si dimostra strenuamente sostenitore del fatto che proprio in una persona sola possa prendere vita una forma oppositiva ai crudeli patterns sociali. In fin dei conti, non è poi questo che si determina nella vicenda di *A Clockwork Orange*? E non sono infatti paradossalmente «inconfutabili» battaglie individuali quelle intraprese da Alex contro le «violentissime» cellule di solidarietà e di distruzione con le quali viene a contatto: famiglia, assistente sociale di sorveglianza, banda rivale, amici *droogs*, scuola (invisibile), carcere, governo, clinica della «cura Ludovico», clan di intellettuali progressisti, proiezione obbligata di raduni nazisti, gruppo di barboni vendicativi, ex compagni passati alla «legge e all'ordine», cure ospedaliere, media, pubblico «settecentesco» che osserva l'ennesimo stupro? Alex non trarrà altra lezione che la vita, in ultima analisi, non riduce ad altro che a questo: casuale commistione e scontro di coppie di oppositività che ciclicamente e alternatamente prendono il sopravvento per poi temporaneamente soccombere prima di riprendere vigore.

Dunque, conclusivamente, se le cose si presentano in questi termini, sia il succo di arance amarissime di Kubrick che il solipsistico doppio concentrato di violenza (giovane) in Malick non rischiano di continuare a proporre il già conosciuto? Beh... nei tempi magri della confusione generalizzata, di disfacimento della chiarezza e

della coerenza come l'attuale, non è così facile continuare a ricordare, con un grande cinema, queste cose alla gente che vede i film. La quale, si sa, in genere preferisce da sempre un ambiguo e ipertecnologico zucchero cinematografico a film di cineasti che non hanno timore di mostrarsi controtendenza, stabilmente fuori dalle mode (dunque di grande modernità), o addirittura vagamente impopolari: sarebbe troppo facile, ipocritamente scontato schierarsi contro tutte le violenze senza indagare e puntare il dito contro vere cause e perverse ramificazioni. Insomma, registi completi, artisti «al maschile» che, con la loro granitica scorza umana, di carattere ed espressiva, mentre non permettono che vada annacquata la memoria delle cose fondamentali della vita dell'uomo di ogni tempo, consentono a chi voglia continuare a bere quello straordinario succo di pellicola d'autore, di poterlo fare con grande passione e indomita volontà di rifiuto degli schemi e di spirito di ribellione.

D'accordo, la rabbia sarà anche prima di tutto giovane, ma i nostri due autori hanno dimostrato che, con l'esperienza e le *life-and-movie lessons* impartite dalle storie degli anni che passano, questa rabbia si può anche trasformare senza perdere la sua centrifuga carica critica: e gli straordinari barman di questo cocktail esclusivo si chiamano Stanley Kubrick e Terrence Malick, suo erede artistico.

<sup>1</sup> La scheda artistico-tecnica del film offre la seguente articolazione: *Titolo originale: Badlands; Regia, soggetto e sceneggiatura: Terrence Malick; fotografia: Tak Fujimoto, Stevan Lerner, Brian Probyn; scenografia: Jack Fisk; montaggio: Robert Estrin; musica originale: Gunild Keetman, James Taylor (I), George Aliceson Tipton [George Tipton]; musica di repertorio: Carl Orff, Erik Satie; interpreti e personaggi: Martin Sheen (Kit Carruters), Sissy Spacek (Holly), Warren Oates (il padre di Holly), Ramon Bieri (Cato), Alan Vint (il deputato), Gary Littlejohn (lo sceriffo), John Carter (IV) (l'uomo ricco), Bryan Montgomery (il ragazzo in campagna), Gail Threlkeld (la fidanzata), Charles Fitzpatrick (l'impiegato), Howard Ragsdale (il capo), John Womack Jr. (il soldato), Dona Baldwin (la cameriera), Ben Bravo (il sorve-*

gliante al gasdotto), Terrence Malick (l'uomo alla porta della villa del ricco, non accreditato); *produzione*: Jill Jakes, Terrence Malick; *produttore esecutivo*: Edward R. Pressman; *produttore associato*: Louis A. Stroller [Lou Stroller]; *origine*: USA, 1973; *durata*: 95'.

<sup>2</sup>Risolutivo come la fine fortemente desiderata da Kit, è cosciente che quella intrapresa sarebbe stata l'unica strada accettabile. Difatti, poco prima, allorché Holly lo avverte dell'elicottero, il giovane, non prima di aver risparmiato la vita al sorvegliante, aveva detto: «Me lo sentivo che oggi era la giornata buona», a conferma che per lui l'ora della verità è proprio giunta.

<sup>3</sup>Non siamo allo svuotamento e rifondazione, «alla Kubrick», dei generi del cinema dal di dentro, ma quasi. E ciò perché l'«effetto simpatia» per il delinquente assassino Kit, analogo a quello che il suo regista riesce a far provare per Alex in *A Clockwork Orange*, resistente anche nei momenti più odiosi, non solo non si affievolisce, ma cresce in senso funzionale, anzi *finzionale*, cioè cinematografico: come sovente succede, il negativo attrae più del positivo.

<sup>4</sup>A proposito di *A Clockwork Orange* viene qui da pensare al personaggio di Alex post «cura Ludovico» in balia delle manovre dell'intellettuale scrittore di sinistra ormai in carrozzella.

<sup>5</sup>Cinepresa come la donna-Holly che assiste l'eroe sfortunato fine alla fine?

<sup>6</sup>Si saprà solo dopo che si tratta di quello preso, con la giacca, al ricco della villa.

<sup>7</sup>Chissà che nelle intenzioni della sceneggiatura, Malick non abbia qui voluto omaggiare, citare o vagamente ricordare il personaggio di Earle (Humphrey Bogart), criminale braccato (e poi ucciso) dalla polizia in *Una pallottola per Roy* (*High Sierra*, 1941, di Raoul Walsh). C'è peraltro da tenere presente che, a livelli diversi, i film sulla ribellione giovanile – ma meglio sarebbe dire sui «ribelli dalla faccia d'angelo» – e sui modelli da questi suggeriti a volte con esiti imprevisi, non sono pochi e, a titolo d'esempio, non si possono non ricordare, fino al 1973 ovvero l'anno della *Rabbia giovane*, quelli ad impatto «mitico» maggiore: *Il selvaggio* (*The Wilde One*, 1954, di Laszlo Benedek con Marlon Brando, Lee Marvin e Mary Murphy), *Gioventù bruciata* (*Rebel Without a Cause*, 1955, di Nicholas Ray con Natalie Wood, Dennis Hopper e naturalmente James Dean), *Delitto nella strada* (*Crime in the Streets*, 1956, di Don Siegel con Sal Mineo, John Cassavetes, Mark Rydell), *La lunga estate calda* (*The Long Hot Summer*, 1958, di Martin Ritt con Paul Newman e Orson Welles), *I giovani cannibali* (*All the Fine Young Cannibals*, 1960, di Michael Anderson con Robert Wagner, George Hamilton e la «spe-

cializzata» Natalie Wood), *Cincinnati Kid* (*The Cincinnati Kid*, 1965, di Norman Jewison con Steve McQueen e Ann Margret), *Il laureato* (*The Graduate*, 1967, di Mike Nichols con Dustin Hoffman e Katherine Ross), l'immane *Easy Rider* (1969, di Dennis Hopper con Peter Fonda, lo stesso D.H., Jack Nicholson), *Panico a Needle Park* (*The Panic in Needle Park*, 1971, di Jerry Schatzberg con Al Pacino e Kitty Winn), *Mean Streets* (1972, di Martin Scorsese con Robert De Niro e Harvey Keitel).

<sup>8</sup>La pila di sassi fatta in fretta e furia da Kit altro non è che la ripetizione d'un gesto simile – importante, infantile e romantico a un tempo – compiuto dallo stesso agli inizi del film (anche questo, chi scrive, lo potrà scoprire solo in seguito, purtroppo!), come una volta capitava al cinema dove si entrava a qualunque orario e si restava nella sala ad aspettare che la pellicola arrivasse al punto *esatto* di contatto con le scene già viste, allora si poteva uscire: l'anello mentale era saldato e il film ricomposto, ex post, con una ulteriore operazione di montaggio personalizzato da ciascuno spettatore). Infatti, dopo che Holly, per la sua prima disincantata, fredda e intenzionalmente «spoetizzante» volta, avrà fatto l'amore con lui, per ricordo del bel momento, Kit prende un sasso: addirittura ne sceglie uno assai pesante, ma sempre per bilanciare il peso di sentimenti sinceri e cinismo generazionale, Malick gliene fa subito dopo prendere uno più piccolo e leggero, al pari del modo lieve e antiretorico con cui liquida la questione della verginità e del sesso tra i giovani.

<sup>9</sup>Un po' come, in Kubrick, la recluta Palla-di-lardo (Vincent d'Onofrio) in addestramento per diventare un marine, aveva dovuto fare con la mano dell'istruttore Hartman autostringendosi alla gola, per punizione, nella prima parte di *Full Metal Jacket*. Perché viene da pensare al finale godardiano di *Fino all'ultimo respiro* (*A bout de souffle*, 1959), quando Michel Poiccard alias Laszlo Kovacs si abbassa ironicamente le palpebre da solo prima di morire steso sul selciato?

<sup>10</sup>Per il territorio di un aeroporto, così come per la vastità degli spazi deserti attraversati, vuoti e indifferenti al loro destino di fuggiaschi, s'intende chiara la specularità circa la rappresentazione, *visiva*, più che con eccessivi dialoghi – della alienante solitudine dei personaggi della *Rabbia giovane*. Parimenti questa analogia – accresciuta negli effetti stranianti e di induzione di comportamenti e pensieri filtrati attraverso l'ambiente naturale: questo è specchio del paesaggio mentale – sarà forma di equivalenza per la definizione della cifra espressiva di Malick anche negli altri due film, *I gior-*

*ni del cielo* e *La sottile linea rossa*. In entrambi, Natura e Paesaggio, amici ma anche ostili (per tutti: i sontuosi, lirici tramonti estivi a contrasto con l'invasione di cavallette e l'incendio oppure la giungla pulita, chiara, acquatica del villaggio dei nativi in opposizione mortifera a quella malsana della guerra) e assumendo il ruolo di coprotagonisti, consentono al regista – come si vede la lezione kubrickiana è sempre viva – di riflettere sul rapporto Uomo/Natura/Cultura.

<sup>11</sup> Il giovane è seduto in auto accanto alla guardia meno giovane, alla guida, mentre sul sedile posteriore c'è il quasi coetaneo di Kit, il «pistolero innocuo».

<sup>12</sup> Come se, appunto, si fosse trattato di uno scontro a fuoco epico e non invece un rapido scambio, senza alcuna conseguenza o ferimenti, di alcuni colpi di pistola e di una fucilata sparati dalle auto in corsa nella polvere.

<sup>13</sup> Attraverso questo gesto, la diversità delle figure torna a ristabilire i ruoli e il futuro: i due agenti continuano a indossare il loro chiaro cappellone della divisa, al contrario di Kit, a capo scoperto, come nudo e disarmato di fronte alla legge.

<sup>14</sup> La figura del delinquente-poliziotto – per rimanere nell'asse Kubrick-Malick e dunque non toccando l'aspetto dialettico-clinico delle applicazioni socio-psicanalitiche della violenza delinquenziale a fronte di quella istituzionalizzata nelle sue radicali motivazioni – è un'«icona» che può risultare incongrua solo a chi non dovesse tenere presente che, ad es., in *A Clockwork Orange* gli amici *droogs* di Alex, da teppisti violenti, proprio questo diventano: *poliziotti*. Naturalmente poliziotti violenti, in grado di canalizzare quella stessa carica violenta salvando, per un verso, l'amico dalle ire dei vecchietti (quando Alex viene riconosciuto come il capo del gruppo che all'inizio aveva picchiato uno di loro) e per altro verso brutalizzandolo fin quasi a soffocarlo dentro la vasca d'acqua in campagna. Per lui l'elemento liquido non è mai rigenerazione: anche se nella pioggia «canta», l'acqua è strumento di punizione perché, già *annegato* nel mare terapeutico della violenza cinematografica forzata, deve provare persino il panico del *soffocamento* per causa d'acqua sporca.

<sup>15</sup> Due giovani in libertà vigilata uccidono, senza ragione apparente, un'intera famiglia; come per il romanzo, un *nonfiction novel* che prende le mosse da un fatto di cronaca nera accaduto nel Kansas, lo sterminio senza motivo della famiglia Clutter a opera dei due, anche Malick per la sceneggiatura della *Rabbia giovane* trae ispirazione dal caso Starkweather-Fugate.

<sup>16</sup> L'espressione fa riferimento, una volta ancora, al titolo di un film; qui si tratta dell'incursione nell'universo giovanile di *Niewinni czarodziej* (1960), film diretto da Andrzej Wajda sulla sceneggiatura del ribelle Jerzy Skolimowski che, con Roman Polanski e altri della cosiddetta terza generazione del cinema polacco, si colloca nello stesso scenario delle emblematiche inquietudini generazionali dei ventenni europei ed extra continentali del periodo preparatorio della lunga stagione della contestazione generale.

<sup>17</sup> Una protezione che trova, nella qualità condivisa dai due di essere registi *tematicamente complessi, artisticamente parsimoniosi* e più di tutto, *invisibili*. Gli argomenti sono quelli impegnativi della vita e della morte, del male, della guerra, della sfiducia nel progresso e nella scienza così come nella storia tecnologica dell'uomo ecc.; la parsimonia professionale è testimoniata, per Kubrick, dagli intervalli crescenti di tempo che intercorre tra un film e un suo successivo, e la stessa cosa si può dire per Malick, uno che è riuscito a farsi considerare un grande regista del cinema contemporaneo americano, *con tre film*, con *soltanto tre film* realizzati nel 1973, nel 1978 e, *venti anni dopo*, nel 1998. Il carattere della loro non visibilità è infine un dato che supera il mero aspetto del costume e della moda che pretenderebbe dalla gente della società dello spettacolo una ipervisibilità ostentata indispensabile anche a certificare, per consuetudine, l'esistenza professionale di attori e autori; Kubrick non solo non si è dato al periodico e sin troppo convenzionale pasto rituale mediatico – e Malick in questo è un regista kubrickianamente *incombente* perché parimenti nega pervicacemente la propria visibilità pubblica – ma tutti e due sono riusciti a ottenere l'interesse sul valore *espositivo* della loro qualità registica praticando, per dirla con Benjamin, il solo valore *culturale*.

<sup>18</sup> In questo contesto trova interesse anche il procedimento ophulsiano del carrello (libero indiretto) a procedere – anche e soprattutto a *pre-cedere* – di Kubrick, da *Orizzonti di gloria* (la trincea), a *Shining* (l'hotel) e *Eyes Wide Shut* (ad es. la festa in maschera), solo per ricordare alcuni titoli, ma in tutti, *tutti* i film kubrickiani lo si trova, e con grande evidenza.

<sup>19</sup> In chiave drammatica, è un po' quello che capita, secondo l'analisi di Henri Bergson sul riso, nel dominio del comico: l'effetto in ogni caso è strutturalmente simile dal momento che, al pari di quanto avviene per il «mostro» nella sfera del fantastico, si produce la rottura di un equilibrio socio-naturale a causa dell'intrusione improvvisa di un elemento o di un evento straordinario, e il comico è una variazione di mostro grottesco della realtà.

## Indice

- 7 *Flavio Gregori*  
Introduzione. «A Clockwork Orange» da Burgess a Kubrick
- 77 *Laura Tosi*  
Viaggi in distopia: nuovi mondi e grandi fratelli
- 97 *Andrew Biswell*  
«Lo concludiamo qua?»: nuovo succo da «A Clockwork Orange»
- 121 *Giorgio Cremonini*  
Feto per sempre
- 133 *Giovanni Bottioli*  
Alex e il nostro inconscio
- 149 *Fabrizio Borin*  
Spicchi d'arance amare e ruvide scorze kubrickiane:  
«La rabbia giovane» («Badlands») di Terrence Malick
- 167 Bibliografia ragionata
- 173 Schede degli autori