

Annalisa Caputo

***Song to Song* di Malick e un (im)possibile scenario esistenziale. A partire da *Essere e tempo*.**

Abstract: Il tentativo di questo saggio è rileggere l'ultimo film di Terrence Malick (*Song to Song*, 2017) a partire dalle categorie esistenziali di *Essere e tempo* di Heidegger: non per sovrapporre indebitamente i due 'pensatori', né per sostenere che il regista abbia (ri)posto nel film le idee del filosofo, ma per mostrare come il Cinema non smetta di dare a pensare (soprattutto quando a 'farlo' è qualcuno che, come Malick, in fondo scrive testi di filosofia in maniera filmica). E lasciar riemergere la consapevolezza che, proprio là dove i linguaggi e i temi sembrano più vicini, è invece la distanza e la differenza che rende fecondo il dialogo: tra il linguaggio concettuale della filosofia e quello delle immagini-movimento del cinema.

Parole chiave: Terrence Malick, *Song to Song*, Martin Heidegger, *Essere e tempo*, tonalità emotive

1) Una premessa: la filosofia 'filmica' di Malick e alcuni possibili confronti

Difficile non provare una qualche forma di rigetto nei confronti dei film di Malick (in particolare a partire dalla 'svolta' di *The Tree of Life*) se non si è innamorati della filosofia. Poi, certo, si può discutere se si è d'accordo o no con lui. Ma di fatto non si apre per caso *Immagine-tempo* di Deleuze o *La scrittura e la differenza* di Derrida. Perché, se li si apre per caso e senza iniziazione, dopo un po' li si chiude. Lo stesso accade con *Song to Song* (e a ritroso con gli ultimi film malickiani). Se entri nel cinema per 'caso' o solo per dare un giudizio esterno sull'ultimo 'caso' cinematografico, non puoi che fare commenti oscillanti tra (cito letteralmente da chi era seduto poche file accanto alla mia) «ma dobbiamo rimanere per forza al secondo tempo?» a «bhè, però, alla fine una morale c'era». Evidentemente due errori uguali e contrari, che ribadiscono il nostro bisogno 'umano troppo umano' di cercare linearità e narrazione in ciò che 'vediamo'; o per lo meno cercare una 'buona' morale che giustifichi il tempo perso a non capire.

Ma quelli di Malick non sono (solo) film; sono 'testi' di filosofia scritti in maniera filmica. Anche per questo i giudizi puramente estetici o di mera critica cinematografica colgono a metà l'obiettivo. Così come non si può leggere un testo di filosofia 'solo' dicendo se piace o non piace, se è leggero o pesante, se sta ripetendo o no il proprio cliché, alla stessa maniera con Malick è sempre necessario vivere un corpo a corpo. Innanzitutto ascoltarlo. Cercare di capire che cosa aveva da dire. E solo alla fine eventualmente 'criticare'. Nel senso di prendere posizione critica rispetto ad un pensiero: nel caso specifico espresso in immagini-movimento. Ma sempre pensiero.

E allora così mi piace provare a rileggere *Song to Song*. Con il limite di non averlo in DVD e di dover andare a memoria, solo con qualche appunto scarabocchiato nel buio del cinema¹. Con il desiderio in ogni caso di leggerlo filosoficamente.

Non pretendo di dare la 'giusta' interpretazione, né tanto meno l'unica. Come sappiamo, Malick non 'spiega' i suoi film (e fa bene); né offre chiari riferimenti bibliografici. Per cui è facile che ognuno veda i 'propri' riferimenti.

Non sono mancate letture 'filosofiche' di Malick, che hanno accostato la sua filmografia allo gnosticismo o al naturalismo o all'esistenzialismo. Io stessa ho tentato, in altra sede, di accostare alcune sequenze di *The Tree of Life* a *La visione e l'enigma* di Nietzsche; o di

¹ Scrivere invece di vedere? E, d'altra parte, come si fa a vedere Malick senza scrivere e leggere?

leggere il percorso di *To the Wonder* tramite l'orfismo (e la sua ripresa nel platonismo e in una certa mistica)².

Invece, in *Song to Song*, ho 'visto' *Essere e tempo* di Heidegger.

La 'visione' non è del tutto arbitraria, perché di fatto è nota la lunga frequentazione di Malick con Heidegger, pensatore che il regista-filosofo ha studiato e anche tradotto³. Sarebbe invece arbitrario (e questo non intendo farlo) ridurre un 'testo' all'altro; oppure dire che *Song to Song* è la resa filmica del testo heideggeriano del 1927. Non faremmo così un favore né a Malick né ad Heidegger. Perché se è possibile rileggere il film del regista statunitense attingendo 'anche' alle categorie esistenziali del pensatore di Meßkirch⁴ è altrettanto chiaro che il primo si discosta dal secondo, non solo nella scelta del linguaggio ma anche nella proposta di lettura del mondo.

Posta quindi l'insuperabile distanza e differenza tra *Song to Song* ed *Essere e tempo*, proprio per questo può essere interessante, a mio avviso, un accostamento a posteriori tra i due 'testi'. Perché un linguaggio illumini l'altro. E insieme, filosofia e cinema, possano ancora dare a pensare.

2) Tonalità emotive e musicali

Iniziamo dal titolo: *Song to Song*. Credo che sia necessario collegare il titolo di testa con quelli di coda, là dove scorre un numero enorme di riferimenti ai brani musicali che compongono la colonna sonora del film. Infatti *Song to Song*, almeno ad un primo livello, è un elogio della musica. Sono davvero pochi i momenti del film in cui non ci sia una colonna sonora, che va da Bon Dylan a Debussy, da canzoni popolari ai gospel, da Bon Marley a Saint-Saens a Patti Smith, ecc. Siamo ad Austin, in Texas e tutto ruota intorno alle storie di due musicisti (o aspiranti tali) e ad un ricco imprenditore musicale.

E, però, «*song to song*» ad un secondo livello (nemmeno troppo celato) è chiaramente metafora della vita, che è immersa, direbbe Heidegger, continuamente nelle sue «tonalità emotive fondamentali» (*Grundstimmungen*). Cambiano le melodie; ma mai, nemmeno in un istante nella nostra vita, possiamo dire di non essere affettivamente intonati, di essere senza 'musica', senza un'accordatura che determini (*stimmen*) il nostro rapporto con il mondo, con gli altri e con noi stessi. «Che le tonalità emotive (*Stimmungen*) possano mutare o capovolgarsi significa solo che il nostro esserci (*Dasein*) è sempre in uno stato emotivo»⁵.

Una tonalità emotiva c'è già da sempre. È una sorta di atmosfera nella quale ci immergiamo e dalla quale veniamo poi pervasi ed intonati (*durchstimmt*). (...) È il 'come' fondamentale del nostro essere (...) e – ciò implica immediatamente anche – del nostro essere con gli altri. (...) Maniera d'essere nel senso della melodia: non qualcosa che fluttua al di sopra (...) dell'uomo, ma ciò che gli dà il tono (*Ton*), cioè accorda, dispone e determina (*stimmt und bestimmt*) il modo del suo essere⁶.

² A. Caputo, *Radici dell'umano*, CVS, Roma, 2015, pp. 158-161; 195-200.

³ Malick ha tradotto dal tedesco all'inglese *Dell'essenza del fondamento* di Heidegger.

⁴ Rimandiamo per esempio a M. Furstenu e L. MacAvoy, *Terrence Malick's Heideggerian Cinema*: https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-5-summer-2003/terrence-malick-s-heideggerian-cinema/ (che lavora su *La sottile linea rossa*); M. Woessner, *What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility* in "New German Critique", 113, Vol. 38, N. 2, Summer 2011 (sempre sul primo Malick). Diversi riferimento (soprattutto a *Il nuovo mondo*) in T. Deane Tucker e S. Kendall (a cura di), *Terrence Malick: Film and Philosophy*, Continuum, London, 2011.

⁵ M. Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it. di F. Volpi sulla versione di P. Chiodi, Longanesi, Milano, 2001, p. 167. Per una lettura filosofica più puntuale ci permettiamo di rimandare al nostro *Pensiero e affettività. Heidegger e le Stimmungen (1889-1929)*, Franco Angeli, Milano, 2001. Al nostro testo rimandiamo anche per la giustificazione di alcune scelte di traduzione meno 'classiche' rispetto a quelle delle traduzioni ufficiali, traduzioni di cui faremo uso in questo articolo.

⁶ M. Heidegger, *I concetti fondamentali della metafisica. Mondo, finitezza, solitudine*, tr. it. di P. Coriando, Genova: Il Melangolo, p. 91.

Una tonalità emotiva può essere sostituita solo da un'altra tonalità. Se ci poniamo in quest'ottica, comprendiamo perché nel film di Malick sia importante il continuo cambio di colonna sonora, di atmosfera (*Stimmung*). E diventano interessanti sia i passaggi in cui una musica sfuma nell'altra (dal romantico al dissonante, dal classico al rock), sia i passaggi dai rumori ai silenzi (perché anche i rumori e i silenzi sono parti integranti della musica); sia i passaggi in cui gli stacchi tra una canzone e l'altra sono netti, decisi, contrappositivi. Perché è così: le nostre tonalità emotive sono varie e molteplici; alle volte connesse; altre volte contrastanti; ma sempre indeducibili le une dalle altre. Mai in nesso di causa-effetto, ma sempre e solo in connessione di mutamento⁷

La scomposizione del nesso causalistico è evidente nella frammentazione del linguaggio filmico di Malick, come nella descrizione fenomenologica delle emozioni.

Ma questo significa che la musica (o l'esistenza e la sua melodia) non abbia 'senso'? Che ogni composizione (e relazione) sia solo casuale e arbitraria?

«Non sapevo perché ero venuto a questa festa; poi ti ho visto e mi sono detto: 'ecco perché!'» - dice ad un certo punto del film uno dei protagonisti.

Non c'è destino senza caso. Ma il caso può essere trasformato nel 'proprio' destino, e quindi in scelta. E a me sembra che questa sia una 'possibile' lettura del film di Malick

Due idee di musica, due idee di esistenza vengono messe sullo schermo. La prima è messa sulla bocca di PM1 (personaggio maschile 1 = interpretato da Ryan Gosling, chiamato BV): «dobbiamo cantare per aiutare la gente ad elevare il cuore». È possibile «crescere insieme e fare musica insieme». La seconda è l'idea di PM2 (personaggio maschile 2 = Cook, interpretato da Michael Fassbender): «la musica è essere liberi» e «non si deve far niente per essere liberi».

Nella seconda prospettiva, la libertà, elevata ad assoluto, diventa illusione e teatro di se stessa («niente di questo esiste»; «tutto è in vendita»; «palcoscenico»). Nella prima prospettiva si incarna una altrettanto tragica utopia, sin troppo romantica, ben presto destinata a mostrare la propria fragilità.

In mezzo 'tra' loro abbiamo il primo personaggio femminile (PF1 = Faye, interpretata da Rooney Mara). Lei, nella 'narrazione', è legata – da una 'storia' d'amore – a PM1 e al suo affetto liberante, ma contemporaneamente è attratta e incatenata alla istintività s/frenata di PM2.

In fondo la 'reale' protagonista è lei. Il personaggio più complesso e perciò più 'reale'. «Volevo vivere; cantare la mia canzone». Alla ricerca di se stessa. Della sua singolarità e *Jemeinigheit* (la 'mia' canzone; quella 'sempre mia', che solo io posso cantare: e nessun altro al posto mio)⁸. Eppure attratta dalle mille esperienze della vita: quelle degli 'altri', che sembrano sempre migliori delle proprie, più vere.

3) Il 'proprio': essere e non essere

Provando a continuare a sfruttare la chiave di lettura di *Essere e tempo* per entrare nelle dinamiche proposte da Malick, incontriamo quelle due 'tensioni' dell'esistenza che le traduzioni classiche rendono con 'autenticità' (*Eingentlichkeit*) e 'inautenticità' (*Uneingentlichkeit*), ma che in realtà alla lettera indicano solo la ricerca del 'proprio' (*Eigen*), o la perdita di ciò che è proprio. Non si tratta, infatti, né in Heidegger né in Malick

⁷ Ironicamente, decostruendo l'idea di una connessione 'causalistica' nelle emozioni, Heidegger scrive: «un processo analogo a quello per cui il sopraggiungere del freddo causa la discesa della colonnina del mercurio nel termometro? Causa-effetto! Grandioso! O forse un processo come quello grazie a cui una palla di biliardo colpisce l'altra e causa così il movimento della seconda?»: ivi, p. 112.

⁸ La *Jemeinigheit* è l'essere sempre mio; caratteristica fondamentale dell'esserci umano, che Heidegger sottolinea ed esaspera al punto da dire che: nessuno può morire al posto mio. In questo senso abbiamo parafrasato: nessuno può cantare al posto mio.

di porsi su un livello morale. Ma si provare a descrivere il ‘movimento’ di ciò che siamo e di ciò che accade⁹.

Alcune tra le prime parole di PF1 ci pongono subito nell’ottica di questa ricerca: «volevo disperatamente qualcosa di vero; niente mi sembrava vero; avevo bisogno di aria». La ricerca della ‘propria’ verità. Una ricerca che, però, passa inevitabilmente prima per la dispersione e la perdita di sé. L’omologazione precede l’appropriazione; la caduta precede la risalita; la perdita precede il ritrovamento di sé.

È quello che Heidegger chiama *Verfallen*, espressione terribilmente e incomprensibilmente tradotta con ‘deiezione’: ma che letteralmente indica appunto il ‘cadere’ (-*fallen*) e ‘perdersi’ (*ver-*). Nelle parole di PM2: «siamo in caduta libera». L’immagine adoperata da Heidegger nei suoi primi Corsi di lezione è quella dei massi che rotolano e rovinano (*Ruinanz*), scendendo lungo il pendio della vita.

«Pensavamo solo di poterci rotolare lì in mezzo, di poterci vivere di canzone in canzone (*song to song*), di bacio in bacio» - racconta PF1, ricordando l’inizio della sua storia con PM1. Là dove da sottolineare è la metafora che dà il nome al film: il vivere di canzone in canzone. Ma, se facciamo attenzione a ‘come’ PF1 esprime questo dato, notiamo che, in realtà, nel ‘song to song’ esistono due livelli: uno strutturale, esistenziale; l’altro individuale, legato alla singolarità delle esistenze e delle scelte¹⁰.

Il livello esistenziale è quello che abbiamo introdotto nel paragrafo precedente: *non possiamo non cantare, non possiamo non esistere, non possiamo far sì che la nostra vita non passi di canzone in canzone, di tonalità emotiva in tonalità emotiva, di tempo in tempo*.

Il livello singolare è invece anche quello ‘critico’. Lei infatti nel film dice «pensavamo»; *pensavamo* che l’esistenza potesse essere «solo questo rotolare» *song to song*. Dicendo ‘pensavamo’... ecco che PF1 inizia a mettere nella testa dello spettatore un punto di domanda: ma quindi l’esistenza può essere qualcosa di diverso da un rotolare di canzone in canzone? Forse oltre al modo di vivere ‘rotolando’, in ‘caduta libera’, assecondando questo movimento discendente, che si avvita su se stesso... c’è un altro modo di vivere ‘*song to song*’? Come ogni buon testo di filosofia, il film di Malick pone la domanda e non ci dà subito una risposta; segue invece la discesa.

Le prime scene del film, infatti, mostrano corpi (danzanti?) che si rotolano gli uni sugli altri. E non è un caso, a mio avviso, se – in una delle scene che prelude alla ‘svolta’ filmica (nella seconda parte del film) – la telecamera indugi a lungo su un vortice d’acqua. Chi conosce *Essere e tempo* sa bene che Heidegger proprio così descrive il *Verfallen* (il cadere e perdersi¹¹): come un gorgo, *Wirbel*.

Incoraggiati da questa ‘spia’ simbolica del gorgo, proviamo allora a riprendere i caratteri fondamentali della quotidianità ‘gettata’ dell’esserci e usarli come lente di ingrandimento di alcune scene e passaggi del film di Malick. E – lo ripetiamo ancora una volta – non per dire che c’è una ripresa diretta del testo filosofico in quello filmico, né per indicare una necessaria sovrapposizione tra i due: ma solo per rilanciare la possibilità di un dialogo tra i due linguaggi e le tra le due esperienze che indicano.

⁹ Sono numerosi in *Essere e tempo* i passaggi in cui Heidegger dichiara di non voler in nessun modo dare giudizi moraleggianti sulla ‘inautenticità’, ma una mera descrizione fenomenologica, neutra. Quella che viene chiamata inautenticità non è una vita meno reale o meno buona. Ma è semplicemente una tensione inevitabile dell’esistenza stessa. Anche nel film di Malick, sebbene ci siano alcuni passaggi in cui compaiono i sostantivi classici di ‘buono’ e ‘cattivo’ («mi sono ribellata alla bontà», per esempio, dice PF1) è evidente l’intento dell’occhio della telecamera di descrivere ‘sine ira et studio’.

¹⁰ Heidegger chiama i due livelli: ontologico-esistenziale e ontico-esistentivo.

¹¹ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 218.

4) L'anonimia del Si quotidiano e la sua tentazione

Iniziamo sottolineando un carattere 'famoso' all'interno del testo heideggeriano: l'anonimia del Si quotidiano (§ 27).

Come si chiamano i protagonisti di *Song to Song*? Se qualcuno non ha letto nulla del film (nemmeno le indicazioni della locandina), avrà ancora più difficoltà di quanto ne abbia uno spettatore 'informato' a fissare i personaggi. Perché, di fatto, passano i minuti, scorrono i volti e le situazioni (in maniera decisamente 'caotica'), ma ai volti e alle situazioni non si riesce a dare nessun nome: perché i nomi non ci sono. Certo, non accade solo in *Song to Song*; spesso in Malick i protagonisti non vengono chiamati e non 'si' chiamano tra loro.

Ma in *Song to Song* l'effetto è veramente paradossale. L'ho sottolineato introducendo i protagonisti indicandoli con PM1 (personaggio maschile 1), PM2 (personaggio maschile 2), PF1 (personaggio femminile 1). Sigle che chiaramente non significano niente. Ma appunto è così: chi vede il film e basta... esce dalla sala senza conoscere i nomi dei protagonisti. Perché non li hanno, non vengono detti. Sono a/nonimi.

E, tra l'altro, la 'confusione' dei volti (soprattutto all'inizio del film), l'entrare e l'uscire dei personaggi principali (... che solo dopo un po' vengono colti come 'principali') e l'entrare e uscire delle comparse (che non si sa mai se sono solo comparse o diventeranno coprotagonisti) rende tutto questo ancora più evidente.

Insomma: solo lentamente si riesce a dare (se non un nome almeno) un volto ai personaggi. Perché all'inizio veramente sono numeri, PM1, PM2, PF1, PF2, Pⁿ...; là dove volutamente ad un certo punto sparisce anche il 'genere': perché quella che abbiamo chiamato PF1 ha una storia con PF3. E quindi vacilla anche il femminile/maschile.

Dunque, l'anonimia del Si quotidiano.

Nell'esserci-assieme quotidiano (...) l'esserci non è se stesso, gli altri lo hanno sgravato del suo essere. (...) Gli altri però non sono *determinati* altri. Al contrario essi sono interscambiabili. (...) Nell'esserci-assieme quotidiano (...) il Chi non è questo o quello, non è se stesso, non è qualcuno e non è la somma di tutti. Il 'Chi' è il neutro, il Si¹².

PF1: «chi sono? (...) Voglio esserlo o sembrarlo per piacere agli altri?». «Ho sempre avuto paura di essere me stessa. Credevo non ci fosse nessuno lì». E qui c'è un altro carattere dell'anonimia del quotidiano che emerge. Il peso, la difficoltà dell'essere (tentare di essere) se stessi... fino alla paura di scoprire che magari io sono 'nessuno'. E allora la fuga (legata a questa paura). La fuga anche *dalla* 'possibilità' di cercare un Sé stesso. La fuga *nel* Si. Perché sgrava. Alleggerisce il peso. Va ricordata in questo contesto la scena di fatto assurda 'dentro' le sequenze filmiche: quando PM1 e PM2 'volano' in uno spazio 'aereo' privo di gravità.

«Il Si *sgrava* ogni singolo Esserci nella sua quotidianità (...) e si rende accetto perché ne soddisfa la tendenza a prendere tutto alla leggera e a rendere le cose facili»¹³. Una «fluttuazione senza basi»¹⁴ è quella che caratterizza il moto della Caduta¹⁵. Alleggerente, sgravante, tranquillizzante. «Ti abitui a farti trascinare» (PM1).

Una apparente «tranquillità» che paradossalmente non ha niente della calma, perché al contrario deriva dal vortice del movimento. «Questo stato di tranquillità (...) non conduce

¹² Ivi, p. 158.

¹³ Ivi, pp. 159-160.

¹⁴ Ivi, p. 216 (sospensione senza fondamento, traduce Volpi; abbiamo conservato nel testo invece la vecchia resa di P. Chiodi).

¹⁵ È il *Verfallen*, deiezione.

all'inerzia e all'ozio, ma all'*attività* sfrenata. (...) Non è uno stato di quiete»¹⁶. Ma di eccitazione continua.

PF1: «Volevo sperimentare. Qualunque esperienza era meglio di nessuna. Volevo vivere». È quel tratto della quotidianità impersonale che Heidegger caratterizza come 'curiosità': letteralmente *Neu-gier*, brama (-*gier*) del nuovo (*Neu-*).

La curiosità è perciò caratterizzata da una tipica incapacità di soffermarsi (...). È dominata dall'irrequietezza e dall'eccitazione, che la spingono verso la novità e il cambiamento. In questa agitazione permanente la curiosità cerca di continuo la possibilità della *distrazione*¹⁷.

Pensiamo a 'tutte' le esperienze che fa PM2. E, proprio per questo, il personaggio diventa una specie di magnete; non solo per PF1, ma anche e prima per PM1. Ricordiamo la scena in cui PM1 decide di 'lavorare' con PM2: e indossa la sua giacca e i suoi occhiali; tanto che PM2 gli chiede: «vuoi essere me?».

PM2 è attrattivo per tutti quelli che gli ruotano intorno, proprio per questo suo non fermarsi: davanti a niente. Perché tutto è tentabile: nel duplice senso dell'etimologia; (a) tutto è sperimentabile; (b) tutto è tentazione a cui non ha senso resistere.

E qui dovremmo aprire una parentesi sull'uso del mito e della simbologia mitologica in Malick. Qualche critico non mancherà di dire che il simbolo parla da sé e che non dovrebbe essere caricato di parole. Sicuramente a molti sarà spiaciuta la scena 'retorica' in cui PM2 viene 'svelato' come il Tentatore. Sarebbe bastato suggerirlo. Perché far dire a PM2 proprio le parole che il Serpente pronuncia nel testo ebraico della *Genesi*? «Mangialo. È intinto di Dio. Tu non morirai». Ricordando contemporaneamente che questa esperienza/tentata/tentante porta a sapere quello che gli altri non sanno. E ancora: «qui io regno. Il mondo vuole essere ingannato». Tentatore, ingannatore, signore del regno delle tenebre. «Una volta ero come te. Non sapevo quello che ora so». Angelo caduto, Lucifero.

Qualche critico non mancherà, appunto, di sottolineare che è troppo caricata (e inutilmente 'esplicativa') questa parte in cui Malick cita letteralmente il mito adamitico della caduta/tentazione originaria. E, tra l'altro, come collegare tutto questo alle affermazioni, chiare in tutto il film (e non solo sulla bocca di PM2), che ci dicono che siamo davanti ad una descrizione *al di là del bene e del male*? Cosa sta facendo Malick, ci sta spingendo a retrocedere verso una lettura moralistica (se non addirittura metafisica) del principio buono e del principio cattivo?

Certo questo si potrà dire. Ma non dobbiamo dimenticare il particolare uso che Malick fa dei simboli. E, in questo uso, il regista è molto distante da Heidegger. I simboli (malickiani) non hanno direzionalità univoca, ma sprigionano livelli molteplici di significato. Malick (anche in questo molto distante da Heidegger) adopera, mescola e rilancia non solo la simbologia mitologica greca, ma anche quella orientale, e in particolare (è evidente) quella ebraica (e per certi versi cristiana). E, da questa coppa di 'rimestaggio', i simboli vengono fuori totalmente diversi (e ancora più complessi) rispetto a quello che 'simboleggiavano' nel loro universo mitico di partenza.

Non capiremmo viceversa il tornare dell'immagine della serpe sulla bocca di PF3, che collega il serpente all'idea del nuovo, del ricominciare, del cambiare pelle («la bellezza del serpente è che perde le squame e ricomincia; come la fenice»). Non capiremmo le inquadrature in cui emergono immagini egizie, che ci ricordano il valore positivo del dio-serpe (senza voler aggiungere tutto l'immaginario nietzscheano legato a questo animale).

Che cosa voglio dire? Che possiamo interpretare come 'banale' l'accostamento tra PM2 e il serpente biblico della *Genesi*. Oppure possiamo interpretare come 'banale' la posizione di chi legge l'accostamento tra PM2 e il testo ebraico come 'esplicativo'. Perché qui Malick, forse, non ci sta dicendo che PM2 è (come) il diavolo. Ma ci sta semplicemente

¹⁶ Ivi, p. 217

¹⁷ Ivi, p. 211.

riconsegnando la figura della ‘tentazione’, come figura antropologica (e non necessariamente religiosa); figura trasversale nei miti e nelle religioni, plurivoca e inevitabile, proprio perché ‘umana troppo umana’.

Forse, allora, PM2 non è il diavolo, ma è semplicemente l’aspetto di ‘tentazione’ (l’aspetto tentatore) presente in ogni ‘umano troppo umano’.

Ma se è l’esserci stesso che (...) offre a se stesso la possibilità di perdersi nel Sì, di cadere deiettivamente nell’infondatezza, vuol dire che è l’esserci stesso a preparare a se stesso la tentazione costante della deiezione. L’essere-nel-mondo è in se stesso *tentatore*¹⁸.

La ‘tentazione’ non è l’incarnazione del male, ma è il modo d’essere in cui siamo «innanzitutto e per lo più».

PM2 siamo noi, tutti, inevitabilmente, nel gorgo del quotidiano. Noi: insieme tentatori e tentati¹⁹, serpente che si morde la coda, in un circolo che diventa gorgo, fino a quando – ci sia concessa questa contaminazione di Heidegger con Nietzsche – non mordiamo la testa al serpente; e non vinciamo con la decisione la dimensione passiva del nichilismo che siamo²⁰.

Perciò intorno a PM2 ruotano tutti i personaggi del film di Malick. Perciò tutti ne sono inevitabilmente e inesorabilmente attratti. Perché egli incarna le caratteristiche della ‘tentazione’ e ‘tranquillizzazione’ del vortice dell’esistenza. E quindi ne incarna anche i rischi: quelli che *Essere e tempo* chiama: l’estraneazione e l’autoimprigionamento.

5) Estraneazione e autoimprigionamento

Che questi siano caratteri connessi alla tentazione del gorgo del quotidiano è evidente negli effetti che PM2 genera in PF1 e PF2.

Nella misura in cui PF1 inizia a vivere le esperienze non scegliendole ma lasciandosi scegliere, catturata dal vortice attrattivo di quello che gli altri fanno (PM2 prima; PF3 dopo), ecco che il moto la «spinge in una estraneazione in cui nasconde a se stesso [a se stessa] il suo più proprio poter essere»²¹.

La domanda di PF1 – chi sono io? – ritorna con una ossessività solo apparentemente retorica in tutto il film. La sua ricorsività ci ricorda che quanto più ‘si’ procede nel senso del voler tutto provare, sperimentare, vivere, quanto più ‘si’ procede verso la tentazione (quanto più lei si lega/incatena a PM2), tanto più la domanda sul senso del Sé diventa senza risposta, anzi con mille risposte. «Un fantasma»: dice PF1 provando a descriversi. Ni-ente.

La questione in gioco tra PF1 e PM1, quella che porterà alla rottura della relazione, come si comprende nel corso del film, non è tanto il fatto che lei lo tradisca; quanto il fatto che lei si lasci assorbire da PM2, cioè dalla tentazione di lasciarsi andare ‘di canzone in canzone’, senza cercare più la ‘propria’ canzone. E se io perdo la ‘mia’ canzone, inevitabilmente perdo anche ogni con-sonanza. Nella perdita dell’esserci (proprio) non può che perdersi ogni con-esserci (autentico).

¹⁸ P. 223

¹⁹ «In questo suo esser-già tentazione a se stesso, lo stato interpretativo pubblico mantiene l’esserci nella sua deiettività». (...) La presunzione del Sì di condurre una ‘vita’ piena e genuina...»: ivi, p. 217.

²⁰ Ci stiamo rifacendo alla lettura che Heidegger dà de *La visione e l’enigma del Così parlò Zarathustra* nietzscheano nei suoi Corsi su Nietzsche. Com’è noto Zarathustra arriva presso una porta carraia su cui è scritto attimo e in cui si incontrano i sentieri che vanno e vengono da/verso l’eternità. Per Heidegger si tratta appunto dell’attimo della decisione, coincidente con quanto si vede nell’enigma successivo: il serpente che entra nella bocca del pastore; il pastore che è invitato da Zarathustra a mordere la testa del serpente, ovvero a ‘prendere’ la de/cisione (*Ent-scheidung*), e afferrare l’attimo dell’eterno ritorno.

²¹ M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 217.

PF1: «Potresti svegliarti accanto a qualcuno che non conosci, se non sai nemmeno chi sei».

Ed è quello che accade tra PF1 e PM1. I mascheramenti, i coprimenti, i non detti, le doppie verità sono il vero tradimento. È indicativo quanto dice PM1 quando inizia a capire che lei sta vivendo una relazione con PM2 (prima mi avevi detto una cosa diversa!). Ed è indicativo quello che risponde lei, cambiando tre volte la versione dei fatti (e in realtà non descrivendo nessun ‘fatto’ accaduto): «so che vuoi sapere la verità; ma la verità può anche ferire». E allora per non ferire (o per non ferirsi? forse solo per illudersi di non ferire e non ferirsi), ecco la non verità, la parola-gorgo. In *Essere e tempo* è l’equivoco, legato a *das Gerede* (la mera chiacchiera, il discorso che si chiude su se stesso e non dice più nulla)²².

Dall’inizio la relazione tra PF1 e PM1 va così. ‘Tra’ loro c’è la ‘questione’ della verità. Abbiamo già citato quelle che sono alcune delle prime parole di PF1: «volevo disperatamente qualcosa di vero; niente mi sembrava vero». È chiaro l’equi-voco, la duplicità iscritta in questo desiderio: che proprio per questo è disperato: desiderare la verità e sentire che non è vera; che non esiste. Di rimando è altrettanto chiara l’utopia di PM1, che in alcuni tratti sembra incarnare più l’Ingenuo che il Buono. «Puoi dirmi anche tutte bugie; puoi dire quello che vuoi a me: è questo il bello di me». Salvo poi crollare davanti alla (non) verità di lei.

Perciò, come dicevamo, la tentazione (l’omologazione immediatamente più facile; che aiuta a fuggire dalle proprie paure, dai propri fantasmi; e perciò la via apparentemente più tranquillizzante) porta all’estraneazione: di ognuno da se stesso; e di ciascuno dagli altri. Fine dell’amicizia tra PM1 e PM2; fine della relazione tra PM1 e PF1; fine dei rapporti lavorativi. Caduta libera.

Ma tutto questo – avevamo anticipato – mostra già anche la quarta caratteristica²³ del *Verfallen*: l’autoimprigionamento. Rimandiamo in particolare a tre elementi (scene/situazioni) del film (tanti altri se ne potrebbero citare).

Il primo rimando è alla sequenza in cui Malick ‘cinge’ PF1 di un altro simbolo, questa volta artistico. Una citazione da *L’histoire centrale* di Magritte e da altri quadri simili che mostrano il volto di una donna completamente coperto da un lenzuolo bianco.

PF1 aveva dichiarato all’inizio del film che voleva la verità perché voleva «aria». Nel baratro della caduta, ad un certo punto, si mette una busta di plastica in testa, che le blocca il respiro, e che ricorda appunto le donne magrittiane con il volto coperto dal lenzuolo. Simbolo (plurivoco) non solo di autoimprigionamento e solitudine, ma anche – proprio per questo – del suicidio del sé²⁴.

Il rimando contrappositivo non è casuale a nostro avviso. Perché quello che in PF1 resta simbolico, in PF2 diventa tragica realtà. Quest’ultima, infatti, sposa di PM2, si ‘lega’ a lui in maniera assurdamente fedele, in un (falso) legame indissolubile, che inevitabilmente la conduce non solo all’autoimprigionamento, ma all’autoannientamento («hai ucciso il mio amore»).

Personaggio interessante quello di PF2, che meriterebbe forse più spazio di analisi, perché incarna per certi versi una prigionia uguale e opposta al suo compagno PM2.

«Ho una malattia, non posso star solo; stai con me. Voglio sentirti cantare»: con queste parole l’aveva avvinta a sé PM2. Efficace, l’immagine. Il Si è sempre massa; il Tentatore è sempre ‘legione’. La solitudine, la capacità di essere soli è già premessa per una scelta controcorrente rispetto all’anonimia del si quotidiano. E quindi non può esistere ‘solitudine’ nell’uomo-massa rappresentato da PM2. Egli, infatti, è sempre circondato da ‘gente’. Folle oceaniche degli stadi, dei concerti; corpi brulicanti (alla Klimt) di donne che

²² Ivi, pp. 206-209.

²³ Tentazione, tranquillizzazione, estraneazione, autoimprigionamento.

²⁴ È noto il richiamo del volto coperto dal lenzuolo al suicidio della madre di Magritte, così ritrovata.

gli si intrecciano intorno. Ma la sua ‘malattia’ (per riprendere le parole di Malick) è infondo la stessa di PF2, che del suo essere-insieme a lui fa un assoluto.

Lei, simbolo del legame assoluto; tanto che, pur sapendo di essere libera («dicevi che potevo andare quando volevi e che mi volevi libera») in realtà non si libera; se non rinunciando alla stessa esistenza.

Lui, simbolo della libertà as-soluta (prigioniera di se stessa).

Infatti, la terza scena che volevo ricordare (che rimanda all’autoimprigionamento) è in una delle ultime sequenze in cui vediamo PM2. Anche lui ‘chiuso’ in una sorta di gabbia-prigione, da cui pare ‘uscire’ solo una lacrima.

È possibile una svolta, una risalita? Se lo domandano molti dei personaggi, all’interno del film.

PF1: «Dovevo trovare la via di uscita verso la vita». «Voglio uscirne, voglio vivere una vita bella». «Il mondo ti costruisce addosso uno steccato. Come lo superi e ti connetti? C’è qualcos’altro che vuole essere trovato da noi». «Non volevo una sistemazione qualunque; volevo salire in alto».

PM1: «Ti dicono di seguire la luce». Ma come farlo? «Non so come cambiare. Come si fa? Sacrificare qualcosa... Ma come sai se menti a te stesso?» «Ho cercato di fare del mio meglio...»

PF4: «Sei felice? Forse ho interpretato male la felicità. La cerco. La canto».

Gli ultimi film di Malick ci hanno abituato a questa domanda: è possibile una ‘risalita’? L’elaborazione del dolore del lutto (*The Tree of Life*); la ricerca di un legame di Meraviglia (*To the Wonder*); la nostalgia del ritorno a casa, come figlio/perla (*Knight of Cup*).

Allargando il nostro spettro rispetto a *Song to Song*, potremmo notare come in fondo Malick nei suoi film non faccia altro che ‘mostrare’ (fenomenologicamente, filmicamente) delle tonalità emotive fondamentali.

Perché le tonalità emotive non sono tutte ‘uguali’. Alcune ci scuotono dalle fondamenta, e hanno addirittura la ‘potenza’ di strapparci alla caduta, riconsegnarci alla nostra fragilità, aprire lo spazio della possibilità, di un nuovo inizio. Dolore²⁵, meraviglia, nostalgia (e noia) sono evidentemente tonalità emotive *fondamentali*²⁶. Non una canzone qualsiasi. Ma una canzone *decisiva*.

Ma in *Song to Song* quale tonalità emotiva fondamentale esplora Malick? Quali tonalità emotive fondamentali?

A mio avviso ce ne sono almeno tre: apparentemente ‘diverse’ tra loro, ma – nella consegna di Malick – strettamente intrecciate: angoscia, amore, perdono.

6) L’angoscia, la decisione, il tempo, l’amore

La prima tonalità emotiva sottesa al film di Malick possiamo ancora provare a capirla ‘attraverso’ *Essere e tempo*. Heidegger la chiama angoscia. Ma di nuovo è l’etimologia che ne chiarisce il senso. *Angst* è la stretta alla gola, il sentirsi schiacciare all’angolo, il mancare del respiro. È quella busta sul volto che non fa passare più l’aria. Sono le scene nei film di Malick in cui si va giù nel fondo dell’acqua (mare? piscina? abisso?). E, certo, può accadere che ci rimani (come PF2). Oppure? Oppure l’*Angst* diventa ‘porta’. E quante porte ‘decisive’ nella storia della filosofia (da Parmenide a Zarathustra). Quante porte decisive in Malick (potremmo anche solo ricordare la porta/arco di *The Tree of Life*). Quante porte anche in *Song to Song*.

²⁵ È inevitabilmente presente anche in *Song to Song*. PF1: «amo il dolore. Mi fa sentire viva»; PM1: «volevo che quel dolore servisse a qualcosa, avesse uno scopo».

²⁶ Su queste altre tonalità, presenti in altri testi heideggeriani, ci permettiamo di rimandare al nostro *Heidegger e le tonalità emotive fondamentali (1929-1946)*, Franco Angeli, Milano, 2005.

E qui ci facciamo attenti. Se la porta è (anche) rimando simbolico alla soglia della decisione, al varco in cui (di nuovo, tutto) si può scegliere, allora è ‘decisivo’ che *Song to Song* inizi con una scena in cui si apre una porta. E da lì si vedono (quasi come attraverso un taglio ‘alla Fontana’) i due protagonisti: dal buio alla luce, dal nulla allo schermo: PM1 e PF1.

Quale decisione viene indicata dall’apertura del film (l’apertura della porta all’inizio del film)? Trovo veramente geniale il fatto che (con un gesto a cui per certi versi Malick ci ha abituato, ma a cui evidentemente non ci abituiamo mai) il film finisca dove è iniziato; e inizi dove finirà. Non è un enigma. E non è nemmeno una ripresentazione classica dell’eterno ritorno. È un modo di vivere la temporalità del tutto particolare.

E qui può tornare ad esserci d’aiuto Heidegger. Infatti, per capire il rapporto tra angoscia e decisione, è necessario passare dal modo quotidiano (dispersivo, anonimo) in cui viviamo il tempo ad un’*altra* temporalità.

Nella percezione logico-causalistica degli eventi, il tempo è una linea retta (o una freccia) che dal passato va al presente e mira al futuro. Tempo cronologico, tempo-ora, misurabile, omogeneo, quantitativo, spazializzato.

Questa è la temporalità che la fenomenologia mira a decostruire, facendoci vedere (già nelle intuizioni di Bergson) che non coincide con il tempo del sentire (con il tempo delle tonalità emotive), con il tempo esistenziale, delle salite e delle discese, delle sconfitte e delle riprese. Quest’ultimo è il tempo che anche il Cinema con l’iniziale maiuscola (a cui certo appartiene anche quello di Malick) mira a decostruire: sfaldando la linea della narrazione, mescolando i livelli della temporalità, costringendoci a guardare uno schermo in cui (contrariamente allo scorrere dei fotogrammi, in avanti) la storia parte magari dal presente, poi va al passato, poi di nuovo indietro e in avanti.

Song to Song è ‘assolutamente’ così. Fuori dal tempo lineare. E sfida continuamente lo sguardo e il cervello, chiedendo allo spettatore di capire se una sequenza venga narrativamente prima dell’*altra*; o dopo.

E non si capisce. Perché ovviamente è sbagliata la postura ‘quotidiana’ del nostro sguardo. Perché la prima cosa che ci dice *Song to song* è: cambia il tuo modo di vedere il tempo! Il tempo non è solo quello che crediamo quando siamo nella dispersione e nella fretta del quotidiano («correndo di qua e di là cercando afferrare la vita» - PF1). Non è ora-ora-ora. Non è canzone-canzone-canzone.

Esiste un modo diverso di vivere il tempo? Esiste un modo diverso di vivere l’esistenza e la sua ‘propria’ intonazione? Lo Heidegger di *Essere e tempo* crede di sì. E ci consegna una chiave di lettura della temporalità che ha fatto scuola. Forse anche per Malick. Non: passato-presente-futuro: ma: presente-passato-futuro.

Cerchiamo di capire un po’ meglio. Semplificando. Me ne scuso con i dotti interpreti heideggeriani e con gli altrettanto dotti interpreti malickiani.

E ripartiamo dal film. Possiamo certo pensare che i frammenti di storia, le sequenze, i salti temporali siano montati così semplicemente per favorire un effetto di diffrazione, decostruzione, labirinto, babele. Ma possiamo anche provare a pensare che nel loro apparire dis/ordinato invece i passaggi e i salti temporali abbiano un ‘senso’. Non un ‘ordine’ (che rimanderebbe alla gabbia delle sequenze metafisiche). Ma un ‘senso’. Il che è diverso. È quel ‘diverso’ modo di vivere il tempo che l’esistenza cerca. Non sempre conquista. Innanzitutto e per lo più (dis)perde. Ma in qualche ‘ora’, in qualche ‘adesso’, in qualche ‘attimo’ improvvisamente trova. E quindi poi cerca, di nuovo.

Come si muove il senso (esistenziale) del tempo? Perché non va dal passato al futuro (attraverso il presente, ridotto così a mero istante di passaggio)? Perché va dal presente al passato al futuro? Perché, insegna Heidegger, il presente (l’attimo) è il momento della decisione, da cui inizia ogni senso. Dal presente mi volgo al passato e provo a rileggere l’essente-stato. Provo a capire ciò che voglio tenere e ciò che voglio modificare della mia storia di vita. E dal passato ri-lancio lo sguardo verso l’avvenire. Provo a pro/gettare un

nuovo senso: in continuità (*se voglio*) con il percorso precedente; in discontinuità (*se voglio*). Perché nelle decisioni esistenziali, negli attimi decisivi, la cosa più importante è *che lo voglia*. Che dentro ci sia ‘proprio’ io. E che non siano gli altri, i vortici della vita, il passare delle situazioni a scegliere per me. Infatti, solo se ci sono ‘proprio’ io, posso poi provare a capire chi e che cosa voglio far essere, lasciar essere ‘con’ me.

Si parte, quindi, dal presente: l’ora, l’attimo della decisione. È soglia della scelta. È il momento in cui (con Goethe e Nietzsche) puoi dire «attimo, fermati, sei bello!». È la porta carraia in cui l’eterno si fa tempo. Il morso della testa al serpente. La decisione per ciò che vuoi essere. Se l’esistenza è (solo) possibile, tutto è sempre possibile. E ora va scelta ‘questa’ possibilità.

Può sfuggire inosservata una frase ‘decisiva’ di PF1 (che non è né all’inizio né alla fine del film, ma in un frammento di ricordo): «tutto venne da quell’Ora. Avrei voluto durasse per sempre». Quell’Ora è l’attimo non solo (e non tanto) dell’incontro tra PF1 e PM1, ma è l’Ora, l’attimo in cui lei ‘sente’ che sta nascendo qualcosa: qualcosa di nuovo sta «venendo», può av-venire. Una possibilità inedita si sta dando, nella relazione con quel PM1, che può diventare ‘qualcuno’ con cui ‘suonare insieme’, vivere insieme. E quell’Ora ha il sapore del per-sempre. Non per coloritura romantica. Ma perché l’attimo della decisione è inevitabilmente ‘fuori’ dal tempo-ordinario, dal tempo-attuale, dal tempo-orario. È la sospensione della routine del quotidiano. L’attimo della decisione ha il suono, la melodia del ‘sempre’, perché ha il suono, la melodia dell’innamoramento. *Sì ed amen*, direbbe Nietzsche: perché io ti amo eternità. Il che significa (solo): perché ti amo vita²⁷.

Non è questo il luogo per mostrare quanto tutto questo sia in controluce in *Essere e tempo*. L’ho fatto altrove, nella convinzione che l’altra faccia dell’angoscia (nel primo Heidegger) sia proprio l’amore²⁸. E che l’amore sia la tonalità emotiva fondamentale della ricerca heideggeriana. L’amore per l’esistenza. Il sì che le dà senso. E av-venire.

Amesso pure che questo in Heidegger non sia, certo è in Malick.

Sulla soglia della porta della decisione i suoi personaggi entrano, escono, ritornano, falliscono, riprovano. Sfidano: la possibilità che nella vita ci sia senso, ci sia ritorno, ci sia amore.

«Tutto venne da quell’Ora». Tutto può tornare a quell’Ora. Tutto può ripartire da quell’Ora. Certo, potrebbe ripartire anche da un’altra parte; con un’altra persona; con altre scelte. *Song to song* non è certo l’elogio della fedeltà. Né tanto meno la proposta di una ‘necessaria’ continuità. Ma il problema è che per PF1 l’Ora coincide ‘proprio’ con la scelta di PM1. Presa nel gorgo della Caduta libera, PF1 dimentica la sua scelta. O forse la rimette in gioco. O forse semplicemente prova a cambiarla. Non è questo il problema. Sempre possiamo cambiare, tutto. Il problema è che PF1 continua ad amare PM1 (non solo a parole, ma nella forza di un legame indicibile, e persino insensato per certi versi). Nemmeno l’attrazione (certo non tanto e non solo fisica) per PM2 la ‘libera’ da PM1. «Io amo lui» –dice PF1 a PM2 prima di lasciarlo.

PF1 è ‘legata’ a PM1. Per certi versi contro la sua volontà e alle volte contro la sua consapevolezza. La duplice tensione di PF1 è forte. Ricorda quella ‘verbalizzata’ da Marina in *To the Wonder*: «trovo in me due donne: una piena d’amore per te, l’altra che mi tira verso la terra».

Una parte di PF1 ha scelto PM1 e si è legata a lui. Ora: ‘sì ed amen’; desiderio eternamente ritornante (pensiamo alla scena dell’uccellino in gabbia, che ‘pesca’ un bigliettino in cui dice che l’amore durerà). L’altra parte di PF1 ha invece paura di legarsi. E perciò fugge verso PM2, che rappresenta la libertà as/soluta del non legame.

In fondo, di questo, PF1 ha consapevolezza. La sua voce lo dice: «avevo paura di amare; che l’amore mi consumasse». E ancora: «volevo fuggire da ogni legame e ogni cosa che

²⁷ Il richiamo è al *Canto dei sette sigilli (del Sì e dell’Amen)* di *Così parlò Zarathustra*.

²⁸ Cfr. *Pensiero e affettività. Heidegger e le Stimmungen*, cit.

stringesse». Pensiamo alle scene in cui i gabbiani volano assolutamente liberi, in un'aria senza peso (e in connessione simbolica PF1 viene sollevata verso l'alto dai due protagonisti maschili).

L'analisi di queste due tensioni dell'umano (per certi versi già orfiche, poi platoniche, poi paoline, poi heideggeriane) è centrale nella filmografia dell'ultimo Malick²⁹.

Ma torniamo al 'tempo'. Infatti: che cosa accade quando PF1 si fa trascinare dalla tentazione del gorgo dell'espropriazione di sé (prima con PM2; poi con PF3)? Che c'è qualcosa che non riesce a dimenticare. Quell'Ora della scelta di PM1 ritorna. Non la lascia tranquilla nell'estraneazione. «Dimentico tutto, ma non di rivederti». Ecco, da qui parte il film. Il 'racconto', dal punto di vista di PF1, è questo. Lei sta 'rivedendo' la sua vita. Il suo incontro con PM1, il loro essere-insieme, il loro (difficile e fragile) legame. E lo rivede in frammenti di flashback che lei connette sul filo della (il)logica del cuore e non della narrazione lineare. In frammenti in cui la caduta si mescola con il primo inizio. In cui il senso di impotenza, di sconfitta (che incombe sullo spettatore dall'inizio del film) si mescola con desideri senza speranza. Dall'inizio Malick vuole che sappiamo che questa storia è un fallimento. Gli spettatori vedono le prime fasi della conoscenza dei due, ma la voce fuori campo non narra dell'inizio, narra della fine della storia. Genesi e Apocalisse si danno la mano.

Ma quello che ascolta lo spettatore all'inizio del film, e che 'sente' essere la narrazione di un addio, è 'realmente' la narrazione della fine di una storia? No. È solo il tempo narrativo³⁰ del racconto che PF1 sta facendo a se stessa. Un tempo che nel racconto va dal presente al passato.

Dal presente del suo fallimento («sono una ipocrita; sono fango; sono caduta proprio in basso; non lo merito; ho sprecato l'amore...») lei ritorna al passato, ri-prende il passato. Ne fa memoria e lo riattualizza. Perché questa è la temporalità della scelta. In quell'attimo in cui PF1 (e ogni volta al suo posto ciascuno di noi) decide di riprendersi dalla dispersione e di riscegliersi, inevitabilmente torna a chiedersi: ma quello che ho voluto in quel primo inizio lo voglio ancora? È una storia che desidero riprendere? È un ritorno che desidero che torni?

Sulla soglia della Decisione, l'esistenza attende un sì o un no. Malick li mostra nella loro nettezza (sebbene mille altre sfumature siano possibili; e i tanti protagonisti 'minori' di *Song to Song* traccino tante altre sfumature).

PF2 mostra il no radicale. Un no che non rifiuta solo l'altro, che non si limita a lasciare PM2, ma che rifiuta (passivamente, inghiottita dal serpente nero) l'esistenza stessa.

PF1 mostra un sì sempre possibile. E un duplice coraggio, che genera una duplice rinascita (in PF1 ma anche in PM1)³¹.

Dal presente, al passato, al futuro. Quando la svolta nel film? Il colpo di genio di Malick è nella scena che segna questa svolta, cioè il momento in cui finisce il monologo interiore e lei di fatto decide di provare a tornare da lui, di provare a farsi perdonare, a risceglierlo, a farsi riscegliere, a ricominciare («non porto più felicità alle persone; ho sprecato il tuo amore; vuoi perdonarmi?»). Che cosa inserisce qui il regista? *Il momento in cui si incontrano*. Di fatto non capiamo se è la scena del loro primo incontro o la scena del nuovo incontro, quando si ritrovano e si riscegliono. Ma, in fondo, se sia la scena del primo incontro o del nuovo incontro, nella logica della scansione temporale-esistenziale del film, è relativo. Perché di fatto vediamo quello che scaturisce dall'attimo in cui PF1 decide la

²⁹ Su questo invece rimandiamo ancora al nostro *Le radici dell'umano*, cit.

³⁰ Qui in realtà stiamo 'contaminando' Heidegger con la teoria dell'identità narrativa di Paul Ricoeur.

³¹ Se in lei si innesca la dinamica di richiesta di perdono, in lui c'è prima il tentativo di un perdono facile (come direbbe Ricoeur); quindi il rifiuto del perdono di lei. Poi c'è il passaggio attraverso il perdono del padre. Infine l'approdo al perdono difficile di lei.

ri-presa del loro legame; la decisione del ritorno. E quella scena – messa lì – in ogni caso, ci dice ‘sia’ il primo inizio, ‘sia’ il nuovo inizio. Il futuro lanciato in avanti, l’av-venire.

È appunto la logica della temporalità esistenziale. Il presente della crisi, del fallimento, dell’angoscia da cui parte il racconto. L’attimo della decisione. Il ricordo del passato e la sua ripresa. Il progetto/lancio verso l’avvenire.

Ma qui dobbiamo abbandonare Heidegger. Perché, come dicevamo dall’inizio, Malick – per fortuna – non è solo Heidegger. E non solamente perché scrive film e non testi. Ma anche perché la sua proposta filosofica è più complessa. Qualcuno potrebbe dire che è meno tragica; addirittura più romantica, più latamente religiosa, più metafisica.

Cercando di evitare giudizi, diciamo che indubbiamente lavora con esperienze/parole (e con tonalità emotive) estranee al lessico heideggeriano.

Avevamo parlato infatti di tre tonalità emotive fondamentali del film. L’angoscia; l’amore. E la terza? Il perdono.

7) Il perdono

Questo sicuramente non è Heidegger. Questo è Malick, che nei suoi film ‘contamina’ la tradizione filosofica occidentale con alcuni elementi della Scrittura ebraica (e con una certa mistica cristiana).

Non a caso il tema del perdono entra nella filosofia del Novecento soprattutto attraverso autori di matrice ebraica: Jankélévitch, Derrida, Arendt (e, attraverso questi, anche Ricoeur), solo per citare i più noti.

Mi piace ripetere qui – sul versante opposto – quello che ho detto a proposito della troppo facile identificazione tra PM2 e il Maligno. Malick non sta semplicemente riproponendo un contenuto biblico ‘oltre’ la deriva del sì quotidiano. Non sta contrapponendo il Bene al Male, non sta usando il perdono come chiave metafisico-religiosa di salvezza. Se sottotraccia vogliamo vedere anche questo, dipenderà dalla nostra ‘visione’, precomprensione, sensibilità. E allora ci piacerà di più, o ci piacerà di meno questa sfumatura malickiana.

Ma se vogliamo rimanere sul livello filosofico-antropologico, dobbiamo poter pensare che Malick, quando cita il Salmo 22 (23), o la lettera ai Corinzi di Paolo di Tarso, o una preghiera di Francesco d’Assisi, non ci sta consegnando la Bibbia o dei ‘santini’, ma ci sta dicendo che dell’esperienza di noi uomini occidentali – al di là di quanto Heidegger sia riuscito a mostrare – fanno parte non solo le parole greche, ma anche le parole ebraiche; dell’esperienza dell’uomo (e della donna) occidentale fanno parte non solo le parole dei testi e delle tradizioni filosofiche, ma anche le parole delle Scritture ritenute sacre dalle tradizioni religiose.

«Amore, misericordia, pietà, pace: la forma umana». «Da amare»: «per tutti» - ci dice il film. Il perdono (ci hanno insegnato i pensatori che citavo prima) è tonalità emotiva (possibile) dell’umano; non è esclusiva dell’*homo religiosus*.

«Come un nuovo (paradiso): il perdono» - dice in uno dei passaggi conclusivi il film di Malick. E questa è la consegna – anche nell’immagine del bruco, della salita sul monte, del sole, del bambino («devo ricominciare daccapo come un bambino; non avevo il cuore giusto in me»³²): *il nuovo è (sempre) possibile*.

Credo che Malick (e il finale di *Song to Song*) ci ri-consegna questa ‘canzone’, questa possibilità, questa esperienza. Coniugandola con le altre due (angoscia e amore). E ci ricordi che le relazioni (d’amore) reali, nella loro fatticità, non possono non passare per la dispersione e la crisi. Ma hanno anche la possibilità della risalita. Nell’angoscia della

³² In questa direzione possiamo anche leggere l’affermazione di PM1: «puoi tornare ad una vita semplice»; affermazione legata alle immagini degli ‘elementi’ della natura nella loro semplicità: aria, acqua, terra. E in contrasto con quello che non riesce a fare PM2, che dice infatti: «non so prendere il mondo com’è»

decisione. Nella scommessa del perdono. Che, se si dà, si dà innanzitutto come perdono di sé. Solo secondariamente come richiesta di perdono all'altro. E, forse, raro come ogni autentica riconciliazione, ricercato come il bisogno autentico e fragile di amare ed essere amati, ... solo ultimamente – se si dà – si dà come (per) dono mutuale.

«Sei qui», sussurra Faye a BV: quasi come un 'grazie'.

Esser-ci.