

PROTAGONISTI E COMPARSE NEL CINEMA DI ARTHUR PENN

Un'abilità che subito dobbiamo riconoscere ad A. Penn è quella della transizione tra tonalità espressive molto differenti se non spesso opposte; il coesistere di tragicità e comicità, lirismo e dramma, ironia e pathos, senza fratture o discrepanze danno alle sue pellicole un inconsueto modo d'essere, una libertà d'ispirazione che fa poi tutt'uno con la libertà vagheggiata, inseguita, desiderata, vissuta dai suoi protagonisti. Penn viaggia tra quelle modalità del sentire così come i suoi personaggi, tutti indistintamente, sono in costante, errabondo cammino continuamente varcando frontiere geografiche e non.

Dall'interno di un cinema dei generi giunto ormai al suo tramonto, Penn ha attuato un ostinato tentativo di rinnovamento contestatario di quei codici ammuffiti in una grigia serialità.

Furia selvaggia - Billy the Kid: la radicalizzazione del "sur-western"

Il titolo originale *The left handed gun* sottolinea la diversità del protagonista, una sua particolarità che lo differenzia; è un primo elemento nella costruzione di un personaggio e di un'opera che pongono nella loro originalità e unicità la propria motivazione ad esistere, la causa prima di un'ispirazione autoriale che farà, nel corso della propria carriera, di quello scarto tra norma ed eccezione il centro stesso della propria poetica e delle proprie scelte stilistico-linguistiche.

Billy the Kid, opera d'esordio di Penn, è il capitolo iniziale di una ideale trilogia western di stampo squisitamente intellettuale, un triplice intervento sugli abusati codici di un genere che ha segnato tappe decisive nel suo sviluppo interno; con *Billy the Kid* attraverso l'indagine psicologica di un radicalismo trasgressivo anche nei confronti del western "adulto" o "sur-western" (Bazin) degli anni '50, nel cui solco l'opera nasce; con *Piccolo grande uomo* attraverso l'ironia metalinguistica nonché l'amara critica sociale e il ribaltamento di situazioni tipiche; con *Missouri* attraverso il clima crepuscolare, conclusivo di un'epoca come di un genere filmico.

Billy non è il mitico fuorilegge che si crede, che il senso comune (ovvero il genere) ha creato: per

Penn Billy è solo un simpatico scapestrato, infantile e innocente che sa però essere all'occasione incredibilmente crudele; vive ai margini di una realtà organizzata che lo intimorisce e dalla quale si aliena chiudendosi in una propria dimensione del gioco fatta di frasi balbettate, di domande stupide, di un curiosare disarmante, insieme ai suoi due inseparabili amici Tom e Charlie (vedasi le sequenze della zuffa coi militari il giorno dell'amnistia e dello scherzo a un nemico di cui vengono sottratti di nascosto i proiettili dalla pistola), dimensione che inoltre si individua nell'opposizione all'ideologia della produttività borghese. Rifiuta una sessualità normale, preferisce i compagni alle donne e nel cameratismo esibito con compiacenza e soddisfazione si insinua a tratti una velata omosessualità; in tal direzione significativa è la sequenza del ballo in cui Billy, ancora una volta unico tra i presenti, si sceglie come partner una bambina, sequenza delicata e accattivante oltre che densa di allusioni. D'altronde egli non è un contestatore consapevole e lucido (come tutti i losers del cinema di Penn); al contrario vive con sofferenza la propria diversità ed è mosso da un inconscio desiderio di integrazione che si esprime tramite la costante ricerca di una figura paterna: inizialmente l'allevatore Tunstall, poi Pat Garrett, infine il messicano, il vecchio Saval; ed anzi la vicenda scaturisce proprio dall'omicidio del primo di costoro e dalla lunga vendetta che Billy attua spinto da un istintivo senso di rivalsa e di giustizia. La recitazione arrovellata e sopra le righe di Newman, eccellente anche se un poco teatrale, memore delle prove di Brando e Dean (quest'ultimo infatti doveva interpretare *Furia selvaggia*; Newman fu chiamato a sostituirlo), conferisce al personaggio quella centralità marginale, quello spessore psicologico inedito per un film western, ossia un cinema d'azione che ha sempre evitato, come frenante e inadatta, una caratterizzazione troppo approfondita delle sue figure. Il linguaggio cinematografico di Penn, sobrio e oggettivo, attento a dare il massimo risalto agli eventi della storia, dedica al protagonista una grande quantità di primi piani, che sono invece raramente concessi alle figure di contorno; la centralità di Billy the Kid è perciò sancita da una sintassi linguistica volta ad accentrare tutta la sua attenzione sul protagonista, mentre gli altri si collocano in uno sfondo sfocato e di mestiere, riproducono la serialità del genere, a parte forse gli amici di Billy che vivono di luce riflessa. Questa frattura stili-

stica consapevole sancisce la distanza tra problematicità umana e realistica da un lato e pigri stereotipi di consumo dall'altro; la complessità interiore del protagonista mostra impietosamente l'inverosimiglianza e la mediocrità di quelle mezze figure convenzionali, ossia di un cinema generico e ripetitivo. Quella frattura diviene la modalità penniana di critica a un linguaggio, a una maniera, una modalità per intero filmica e linguistica di contestazione di un cinema industriale e massificato, rozzo e scontato. La ovvia opposizione individuo-meccanismo sociale con gli impliciti significati polemici nei confronti dell'ottusità del quotidiano, dell'intolleranza dei gruppi sociali cementati, del dispotismo delle istituzioni si manifesta in un ambito prettamente estetico: la critica ad un linguaggio standardizzato, ridicolizzato attraverso quell'operazione di distanziamento, si colora perciò di una valenza politico-sociale, e quel linguaggio "di genere" nella sua unidimensionalità diviene allegoria del meccanismo sociale, rigido e repressivo.

Così lo "sfondo" non concede tregua a Billy, gli dà una costante caccia per eliminarlo; gli elementi dell'avventura assumono così una doppia possibilità di lettura; oltre a quella ovvia e immediatamente evidente, quella semiotica che rivela in quel contrasto un entrare in collisione di segni appartenenti ad universi differenti e non amalgamabili, e che mette a confronto umanesimo razionalistico e logica riproduttiva. Non è dunque un caso che l'unica via di comunicazione-conflitto tra le due dimensioni sia la violenza e il desiderio di eliminazione dell'altro; e non una violenza convenzionale e asettica, bensì brutale e sanguinaria, slegata da stereotipi addomesticati e di comoda fruizione. La violenza non è dunque mero elemento spettacolare in Penn, bensì momento essenziale nell'economia dei suoi lavori, elemento di rottura rispetto ad una comune estetica della violenza tranquillizzante e aporetica, semplicemente effettistica. La caccia, l'inseguimento, lo scontro, l'agguato, l'omicidio, sono stilemi centrali nel mondo filmico penniano, stilemi attraverso i quali la contraddizione e l'antitesi ideologica ed estetica cercano una propria risoluzione definitiva. Così i "normali" inseguono il diverso scomodo e trasgressivo, il cui annullamento corrisponde ad un ritrovato equilibrio: l'espulsione dal corpo sociale dell'elemento eversivo è anche l'espulsione di un segno perturbante per la restaurazione di una estetica coerente nel suo integralismo soffocante e coer-



citivo. D'altro lato il protagonista non trova altri mezzi per affermare la propria esistenza che i reiterati, omicidi generati da un desiderio di vendetta nei confronti di prepotenze comunemente accettate dalle istituzioni e dal sistema, ossia annichimenti di segni-manichini di un universo estetico svuotato e privo di vita.

Invano il sistema tenta di uniformare a sé il protagonista attraverso i consigli pacificatori di Pat Garrett; conferma della non pacificazione tra protagonista e sfondo va infatti rimarcata nella bella sequenza della foto al matrimonio: allorché Billy dovrebbe immobilizzarsi per un'istananea, palese simbolo di un cliché figurativo opprimente, reagisce (nonostante la parola data all'amico Pat) e proprio allora uccide un uomo distruggendo il clima idilliaco e ipocrita di una festa di matrimonio, ossia di un momento tipico di quel sistema estetico-sociale con cui è in perenne conflitto. Simile intento muove l'operato del giornalista Moultrie che produce un'immagine di Billy alterata e mistificante; egli in particolare semplifica i dissidi interiori che muovono il protagonista in schemi mitizzanti, risaputi e stantii, tenta cioè di riportarlo e renderlo omoge-

neo alla totalità estetico sociale seppur nella posizione privilegiata dell'eroe maledetto, del mito intoccabile. Anzi sarà proprio questo intellettuale sclerotico e dai linemanti mortuari che, scopertane la radicale differenza rispetto all'immagine che ne aveva costruito, deluso-impaurito dall'umanità del bandito, lo denuncia e ne causa la morte in un finale all'insegna della notte, del buio e di un chiaroscuro accentuato e drammatico in cui ogni istanza beffarda, tutta la dimensione del gioco è scomparsa per lasciare posto alla tragedia, alla vittoria dell'ordine costituito.

Tra Billy e gli altri, tra protagonisti e comparse, c'è veramente quella lente oscura di cui si parla all'inizio (Tunstall legge a Billy il passo della Bibbia in cui risuona la frase «ove quaggiù vediamo come attraverso un vetro oscuro in modo enigmatico, ma poi vediamo faccia a faccia»); ma non è tanto Billy a vedere annebbiato: egli anzi, nonostante non sappia leggere (ulteriore elemento di differenza), vede più in là e più chiaramente e da immagini imprecise sa passare subito di fatto ad immagini nitide e reali (la bella sequenza della preparazione e subito attuazione del primo duplice delitto, disegnato su un vetro coperto di vapore che in dissolvenza si tramuta nel luogo dell'agguato), sa cioè passare dall'oscuramento al chiarore manifesto, sa svelare i lati ambigui del reale; sono invece le figure dello sfondo a non capirlo, a non riuscire a metterlo a fuoco, così come il carceriere, prima di morire, lo vede sfuocato e confuso. È curioso costatare come quella dialettica interna al film si duplicava all'esterno del film nel contrasto tra Penn e la produzione (la Warner) a proposito del finale: quello che vediamo infatti non è come lo voleva l'autore, bensì fu imposto d'autorità dagli studi diffidenti verso le troppe originali intenzioni del regista.

Furia selvaggia contiene già compiutamente i tratti decisivi della poetica di Penn, felicemente risolti; i lavori successivi saranno, in una certa misura, un continuo approfondimento-riproposizione in contesti mutati, in senso sia realistico sia estetico, di quei caratteri, non sempre ritrovando l'incisiva stringatezza e l'equilibrio formale di questa sorprendente opera prima.

La caccia: gli stereotipi del cinema sociale

Un fuggiasco che lentamente torna al paese d'origine; l'intera popolazione che lo attende

per linciare; in mezzo uno sceriffo che, solo, pretende di far rispettare la legge. La struttura di *Furia selvaggia* è riproposta ma solo in parte: da un lato Penn mostra una cittadina popolata da figure di una rara e forzata ignominia, veri emblemi di una serie diffusa di pregiudizi e ottusità, oltre che archetipi scontati di quel cinema di denuncia sociale che negli anni '60 era divenuto un vero e proprio genere a sè stante; dall'altro però il personaggio chiave non è come si potrebbe supporre l'evaso Billy Reeves bensì è lo sceriffo Calder. Reeves è un personaggio di sfondo come i suoi persecutori, la semplice molla necessaria ad innescare una situazione limite nella quale i caratteri dei personaggi vengono sviscerati e soprattutto si delinea una vera evoluzione ideale del reale protagonista: sarà allora tra quest'ultimo e gli altri che tornerà a stabilirsi quella distanza di cui si è detto per *Furia selvaggia*.

Già la scelta di un attore come Brando guida in questa direzione, di un attore cioè che naturalmente tende ad imporsi, a divenire unico polo d'attrazione, a lasciare le rimanenti figure su uno sfondo sbiadito e risaputo. Lo spessore magistrale della recitazione non è allora virtuosismo gratuito ed esibizionistico, ma diviene elemento fondamentale nell'estetica dell'opera; Calder passa da un'ostinata fiducia nella applicazione delle leggi democratiche e garantiste alla consapevolezza della loro inutilità e del loro formalismo vuoto di fronte al potere reale e schiacciante del denaro e di chi lo manovra, passa cioè da una sfera ideale e illusoria progressivamente ad una sfera realistica, tramite un processo di autocoscienza che lo porterà coerentemente ad abbandonare il suo ruolo, a divenire lui stesso un emarginato (simile così a Billy the Kid come ai futuri Bonnie e Clyde), constatata la invivibilità di un sistema ipocrita.

La caccia è il notevole affresco di un microcosmo allegorico all'interno del quale opera anche lo sceriffo; via via che la meschinità di questo microcosmo va evidenziandosi, in parallelo cresce la differenza tra Calder e quello sfondo; così Penn accanto agli intenti più ovvi di critica sociale, esibisce nuovamente la non possibilità a coesistere di segni filmici opposti: la sofferza umanità di Brando giganteggia solitaria in un universo di comparse, di "cattivi" integrali, senza mezzi termini, tra i quali in particolare si muove un vecchietto maligno e pettegolo, sorta di narratore interno alla vicenda che ne ripete gli eventi trasfigurati dalla sua ottica schematica e

perbenistica, ossia l'analogo del giornalista di *Furia selvaggia*, il simbolo tanto pacifico quanto viscido del senso comune. La critica di Penn quindi prende corpo proprio come critica ad un linguaggio filmico datato e popolato da personaggi insulsi, la cui mediocrità estetica si fa rappresentativa di una mediocrità reale, e anche questa volta lo sfondo sopprimerà i segni intrusi e sovversivi di un ordine basato sulla tirannia del capitale e dello stereotipo, dopo essere entrato con essi in uno stato conflittuale segnato dall'esplosione di una violenza esasperata che si è già vista essere un tratto decisivo nella poetica di Penn. Il volto espressionisticamente sfigurato di Brando è simbolo di una diversità non ricomponibile, di una coerenza faticosamente raggiunta, di una lacerazione interiore; e la sequenza finale dell'omicidio-linciaggio, tesa e di grande efficacia, si pone come momento catartico di una violenza strisciante che, infiltrata in ogni anfratto del microcosmo sociale fino a divenire vero tessuto connettivo di un universo angusto e provinciale, era andata sempre più manifestandosi in maniera esplicita e brutale nel corso della storia, organizzata quest'ultima secondo un crescendo drammatico stringente fino al classico finale corale, luogo spazialmente e temporalmente unitario in cui tutti i personaggi e tutte le tensioni vengono ad una risoluzione definitiva.

Le dichiarazioni insoddisfatte di Penn su *La caccia* sono del massimo rilievo: «è terribile girare un film con tanti tecnici, autori... gente tanto qualificata e abile: se voi avete un'idea essa si trova immediatamente filtrata... ciascuno sa esattamente come deve essere realizzata ed il risultato finale di tutti questi sforzi precisi non è la vostra idea, ma l'archetipo dell'idea hollywoodiana, il luogo comune, la banalità. Se lo volete evitare, bisogna rifiutare sistematicamente le loro proposte, sia una nuance nel colore o nella scelta di una cravatta; bisogna cambiare tutto! Se volete che il risultato del vostro lavoro vi appartenga e vi esprima personalmente bisogna sorvegliare tutto in ciascuna scena, assicurarsi che il minimo dettaglio è tale quale l'avete voluto. Purtroppo voi non riuscite a far tutto da solo ed ecco perché *La caccia* è diventato più un film di Hollywood che di Penn».

Questa dichiarazione chiarisce la consapevolezza dell'autore di operare in maniera trasgressiva rispetto ai codici diffusi; conferma, nella non celata scontentezza, l'impressione di trovarci di fronte ad un film minore; d'altro lato, quasi sen-

za volerlo, esso contribuisce in maniera più decisiva e spontanea ad elaborare quella differenziazione interna tipicamente penniana tra convenzione e sua contestazione proprio nella difficoltà del regista a padroneggiare fino in fondo la materia. Il conflitto linguistico rivive naturalmente in quella non concordanza tra autore e tecnici, tra intenzione e risultato, tra lavoro "autorale" e lavoro d'equipe; diviene parte organica del processo creativo, contrastato e difficoltoso di un'opera non entusiasmante, e non solo intento riposto, leggibile tra le righe di un'opera compiuta come era per *Billy the Kid* o come sarà nel seguente *Gangster Story*.

Pur non possedendo dunque l'originalità e la genialità di *Furia Selvaggia*, *La caccia* contribuisce ad arricchire la galleria di perdenti del cinema di Penn ed a focalizzare l'attenzione sul momento repressivo e sugli istinti reazionari e intolleranti di gruppi sociali ideologicamente cementati, rispetto ad altri lavori in cui l'analisi è rivolta ai fuggitivi.

Gangster Story - Bonnie e Clyde: l'inversione dei codici consueti

La fuga è invece il tema centrale attorno a cui si costruiscono e si snodano le avventure dei due protagonisti: la caccia ne rappresenta ovviamente l'altra faccia. Ma ora, pur rimanendo la tematica la medesima rispetto al film precedente, si è spostato il punto di vista: è la caccia ad essere in posizione subordinata in rapporto alla fuga. Torniamo sostanzialmente alla struttura narrativa dell'opera di esordio; e non è l'unico elemento che collega i due film. Sotto molteplici aspetti *Gangster Story* appare come una riformulazione, seppur in un contesto differente, di personaggi e situazioni. Bonnie e Clyde appaiono semplicemente come due ragazzini incoscienti, stanchi di una esistenza monotona e avvilita, che tentano di fuoriuscirne giocando a fare i rapinatori. Ma ciò che comincia solo per scherzo, in maniera infantile, si fa via via più serio fino a determinare la sanguinosa eliminazione dei due. Esattamente come Billy the Kid trasgrediscono le norme dell'ordine legale quasi unicamente per ritrovare interesse nella vita, affascinati dal mito della ricchezza, dal rischio, e non ultimo da una ambigua gloria e celebrità. Inoltre anche Clyde è portatore di una diversità sessuale: laddove Billy era disinteressato alle donne o forse leggermente

